

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 45.2

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 45.2

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 vigores 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 *mímesis* 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

Cárcere, alteridade e testemunho: as experiências homossexual e heterossexual p. 190 - 213

Guido Arosa

O rosto e a arte: ontologia das aberrações p. 214 - 231

Gustavo Deister Dias

O ritmo na poesia barriana p. 232 - 244

Fábio Santana Pessanha

O diário de Guimarães Rosa: visões da Alemanha nazista p. 245 - 251

Roberta da Costa de Sousa

Odisseu e as sereias homéricas: o saber como salvação e perigo p. 252 - 260

Tayná Costa

Poesia & Antipoesia p. 261 - 271

Danilo Diógenes

Por um uso profanado ou exemplo como a profanação do improfanável p. 272 - 293

Caio Paz

Questões de morte, luto e herança em *Vida Nova Brasileira*, de Ariano Suassuna p. 294 - 308

Ester Suassuna Simões

Raymond Chandler: detecções da realidade p. 309 - 327

Luís Otávio Hott

Sobre as entrevistas (sobretudo as de Haroldo de Campos) p. 328 - 345

Moisés Ferreira do Nascimento

Macabéa: a palavra e o corpo em jogo na literatura p. 346 - 352

Leyliane Gomes

Kafka poeta trágico p. 353 - 364

Simone Brantes

Um apelo à desarticulação do gênero: Hélène Cixous e Italo Calvino em diálogo p. 365 - 374

Marlon Augusto Barbosa

Corpos na cidade – as ocupações dos estudantes secundaristas no Brasil pós 2013 p. 375 -
386

Renata Estrella

CÁRCERE, ALTERIDADE E TESTEMUNHO:

AS EXPERIÊNCIAS HOMOSSEXUAL E HETEROSSEXUAL

Guido Arosa (Mestre em Teoria Literária, UFRJ)

RESUMO

O artigo abordará a relação do homossexual com o cárcere, partindo do modo pelo qual o heteronormativo se posicionou diante desse homossexual encarcerado. Tendo por base dois livros canônicos da literatura de testemunho dos sobreviventes da Segunda Guerra, que focalizam o preso político e o preso por motivos religiosos, *É isto um homem?*, do italiano Primo Levi e *A espécie humana*, do francês Robert Antelme, se analisará o posicionamento desses autores frente a homossexualidade observada por eles de longe, no campo de concentração-extermínio. Por sua vez, vêm à tona os testemunhos *Antes que anoiteça*, do escritor cubano e homossexual Reinaldo Arenas, e do francês homossexual Pierre Seel, *Eu, Pierre Seel, deportado homossexual*, ambos enviados a presídio e campo de concentração-extermínio. Se objetiva, portanto, analisar as diferentes abordagens do outro e do eu.

Palavras-chave: Homossexualidade. Cárcere. Alteridade. Testemunho. Memória.

ABSTRACT

The paper approaches the homosexual relationship with its jail, starting by the way in which the heteronormativity stood before this incarcerated homosexual. Based on two canonical books of the testimony literature of the survivors of World War Two, which focus on the political prisoner and the prisoner for religious reasons, *If this is a man?*, from the Italian Primo Levi, and *The human race*, by the French Robert Antelme, it analyzes the position of these authors against the homosexuality observed by them from the outside, in the concentration-extinction camp. On the other hand, comes out the testimonies *Before night falls*, by the Cuban and homosexual writer Reinaldo Arenas, and by the French homosexual Pierre Seel, *I, Pierre Seel, deported homosexual*, both sent to prison and concentration-extinction camp. The speech aims to analyze the different approaches of the other and of the self.

Keywords: Homosexuality. Prison. Alterity. Testimony. Memory.

“Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.”

Clarice Lispector

1 - MEMÓRIA DO EU (OU DO OUTRO?)

Primo Levi, escritor mais analisado pelos teóricos do testemunho da *Shoah*, sugere, em *É isto um homem?* (1988), publicado em 1947, que “os homossexuais jovens e atraentes”, por conta de uma “seleção natural” (LEVI, 1988, p.90), restaram sobreviventes a 1944, em Auschwitz. O autor, judeu e antifascista, enviado ao campo por sua filiação religiosa, considerou que homossexuais não morreram porque se aproveitaram arditamente de suas sexualidades. No entanto, no começo do livro, quando fala dos “hóspedes do Campo”, cita apenas “os criminosos (que) levam, ao lado do número, costurado no casaco, um triângulo verde; os políticos, (que levam) um triângulo vermelho; (e) os judeus, que formam a grande maioria, (que) levam a Estrela de David, vermelha e amarela” (*Ibidem*, p.31). Ou seja, os homossexuais não fazem parte da comunidade do campo, ainda que citados para ressaltar que dele se safaram por meio de artimanhas. Levi não volta a citar em seus outros livros os que receberam em seus uniformes o triângulo rosa e que morreram assassinados em massa durante a guerra, e que precisaram, após o fim do conflito, manter silêncio quanto a suas condições sexuais, vide que ser homossexual se mantinha como uma pecha perigosa e vergonhosa.

Pier Paolo Pasolini (1990), contemporâneo do também italiano Primo Levi, assumidamente homossexual e por isso assassinado, em 1975, em uma praia, afirmou o seguinte, em texto de abril de 1974, cujo título é direto, *Discurso sobre os tabus que precisam ser “quebrados a qualquer custo”*, ao comentar citação do livro *Gli omosessuali* (*Os homossexuais*, em português), dos especialistas franceses M. Daniel e A. Baudry, escrito quando ainda era ínfimo o estudo sobre os homossexuais deportados e assassinados:

“É significativo a esse propósito que Hitler tenha mandado para os campos de concentração três grupos de minorias, com o mesmo pretexto de *salv guarda da defesa da raça*: os judeus, os ciganos e os homossexuais. (Os homossexuais, diferenciados por um triângulo rosa, eram submetidos a tratamentos particularmente abomináveis. São entretanto os únicos que, depois da guerra, nunca tiveram direito a uma indenização.)” Inclusive – podemos acrescentar – são os únicos para quem as coisas continuam essencialmente como antes, sem o menor sinal de uma forma qualquer de ressarcimento (PASOLINI, 1990, p.162, grifo original).

Já o pesquisador francês Michael Pollak (1989), que escreveu o livro *Os homossexuais e a Aids*, publicado na França em 1988, mas ainda hoje muito importante para a compreensão do significado do testemunho da doença para o homossexual, afirma, em artigo sobre o silêncio e o esquecimento no contexto da memória, que

pesquisa de história oral feita na Alemanha junto aos sobreviventes homossexuais dos campos comprova tragicamente o silêncio coletivo daqueles que, depois da guerra, muitas vezes temeram que a revelação das razões de seu internamento pudesse provocar denúncia, perda de emprego ou revogação de um contrato de locação. Compreende-se por que certas vítimas da máquina de repressão do Estado-SS – os criminosos, as prostitutas, os ‘associais’, os vagabundos, os ciganos e os homossexuais – tenham sido conscientemente evitados na maioria das memórias ‘enquadradas’ e não tenham praticamente tido voz na historiografia. Pelo fato de a repressão de que são objeto ser aceita há muito tempo, a história oficial evitou também durante muito tempo submeter a intensificação assassina de sua repressão sob o nazismo a uma análise científica (POLLAK, 1989, p.12-13).

A afirmação anterior é corroborada por declaração à revista gay europeia *GaiPied*, em 1980 (declaração feita ao, dentre outros, jornalista Jean Le Bitoux, que ajudou Pierre Seel a publicar seu livro), de Jean-Paul Sartre, um dos maiores expoentes da intelectualidade contemporânea, que se justifica pelo silêncio de grande parte da academia, ele mesmo fazendo parte desse silêncio, em relação à deportação, prisão e genocídio de homossexuais durante a Segunda Guerra, ainda que a declaração possa se desdobrar no silêncio da maior parte da mídia, academia, governos e comunidade internacional em relação a todo e qualquer tipo de tortura e repressão ao homossexual, seja durante o conflito armado dos anos 1940 ou da opressão aos gays por governos considerados mais ou menos autoritários, como por exemplo o de Fidel Castro:

Por que não existe uma palavra em seus escritos políticos sobre o extermínio de homossexuais por Stálin e Hitler? – É porque eu não sabia sobre esse tipo de massacre, se eram sistemáticos e quantas pessoas haviam afetado. Eu não tinha certeza. Os historiadores falam pouco sobre isso. Eu podia criticar muitas coisas desses ditadores, mas sobre isso não podia criticá-los, pois eu não sabia. (SARTRE *apud* SEEL, 2012, p.168)

Robert Antelme, um dos principais presos políticos franceses da Segunda Guerra, pertencente à mesma célula de resistência à ocupação alemã que François Mitterrand (futuro presidente da França nos anos 1980), e na época de sua prisão marido da escritora Marguerite Duras (que em resposta à deportação do companheiro escreve o livro *A dor*), relata, em *A espécie humana* (2013), também publicado em 1947, em trecho de sete páginas, o caso de Félix e X. Félix, um preso francês, que conseguiu mais comida que os demais por dar aos algozes o ouro que eram alguns de seus dentes, é descrito como alguém que aprendeu rápido a engrenagem do campo e por isso tinha coxas mais grossas que os demais, escondia batatas em seu travesseiro, e se insinuava aos outros ao dormir apenas com uma camisa, que escondia e revelava seu pênis: “Às vezes passava as duas mãos no sexo e olhava ao redor. O pequeno X. dormia não longe de Félix. Quando se expunha assim, exibindo as pernas e as acariciando, era, sobretudo, na direção de X. que lançava olhares” (ANTELME, 2013, p.208). Já o prisioneiro X., também francês, é descrito como um ser sem autonomia, moreno e pequeno (por dentro e por fora), faminto, sujo e ferido, sugado pela opressão do campo, sem vontade própria e que sempre, segundo Antelme, observava com a nesga dos olhos o corpo de Félix a se insinuar. Em ambientes de encarceramento, onde apenas o masculino prevalece e o desejo sexual é reprimido, é típica a descrição da cena em que um preso mais forte exerce poder sobre o mais fraco, para obtenção de uma válvula de escape ao gozo em troca de algum benefício mínimo ao mais fraco, como alimento. Deste modo, o autor relata, revelando a ambiguidade de Félix, que protege o mais fraco, mas também o oprime:

X., que morria de fome e estava muito debilitado, tinha reparado no pão e nas batatas de Félix, que, por sua vez, havia reparado em X. (...) Félix deu batata ao pequeno e acariciou-lhe o pescoço sujo. (...) deu-lhe mais uma batata com a outra mão. (...) disse que, quando tivesse fome, bastava

procurá-lo. (...) Félix o puxou contra si, mas ele resistia. Félix dizia entre os dentes: “Eu lhe darei de comer!” Não queria, mas Félix repetia: “Você não quer comer, não quer comer?” O pequeno não contestava. Félix o mantinha bem apertado (*Ibidem*, p.208-209).

No dia seguinte, um preso comum francês denuncia ambos a Paul, que contou tudo aos SS (*Schutzstaffel*, tropa nazista). No entanto Paul, segundo Antelme, em sentença aqui a se refletir, “dormia com o antigo *Stubendienst* (atendimento de quarto, em tradução literal) francês” (*Ibidem*, p.209). Por conta disso, X. e Félix são violentados por seus superiores. X. recebe a tortura de forma silenciosa: é arrastado até o centro do campo, jogado e, com suas nádegas à mostra, chicoteado diversas vezes na área, até perder a consciência e ser levado, desmaiado, por dois colegas até seu dormitório. Ele recebe calado a violência, como também se manteve calado diante da oferta de alimento mediante ato sexual. Já Félix, ao ser pego para receber jatos de água fria direto em seu coração, reage com diversos xingamentos, mas não morre por conta desses jatos, porque conseguia se alimentar e se mantinha forte, diferente de X. Em seguida, sob chutes e socos, o obrigam a carregar pedras. Alquebrado, conseguiu sobreviver a tudo, e no fim, já em seu dormitório, um companheiro ainda “estendeu-lhe a mão” (*Ibidem*, p.212). Mas diz Antelme, sobre a impressão que os demais prisioneiros tinham de Félix e X.:

Os golpes que os sujeitos recebiam confirmavam em definitivo a consciência (para os que não apanhavam) de estar do lado certo. Não se pode apanhar e ter razão; ser sujo, comer restos, e ter razão. (...) Alimentado, Félix não morria sob o jato. Nu, não era um esqueleto. Tivera forças para violentar o garoto, o que agora lhe custava a ducha. (...) De manhã, tínhamos dito que Félix era um filho da puta por se aproveitar do garoto morto de fome. Era nojento. Era sórdido (*Ibidem*, p.210-211).

Um, por ter comida, rebaixou o outro a “paciente” de seu sexo, e com isso acabou também rebaixado; o outro, para ter comida, se rebaixou ao outro como “paciente” do sexo dele, e com isso acabou ainda mais rebaixado. Me pergunto, será que sobreviveram ao campo?

Desde *É isto um homem?*, onde o homossexual não é citado como parte de um grupo de vítimas do campo de extermínio-concentração, e mencionado apenas de forma no

mínimo irônica, ao se ler que homossexuais belos e jovens se mantiveram de pé (ou seja, se utilizaram e se aproveitaram de seus corpos como moeda de troca), até *A espécie humana*, onde não se pode falar necessariamente em homossexualidades, mas sim em corpos masculinos, que pela necessidade de sobrevivência e de gozo, pelo dever de obediência do mais fraco e pelo imperativo de mando do mais forte, se subjugam e se sobrepõem ao outro, sofrendo das consequências de seus atos em silêncio, sem reação, em X., e xingando, reagindo, em Félix, sendo o ato homossexual considerado pela audiência como “sujo” e “sórdido”. Livros esses, *É isto um homem?* e *A espécie humana*, escritos nos diretos anos pós-guerra por autores que observaram a homossexualidade de fora, de modo mais ou menos consciencioso. Mas como pensar o cárcere, o gozo em cárcere e o assassinio promovido pela moral, no texto do homossexual que se escreve enquanto homossexual? Da invisibilidade ao protagonismo da cena. Tentemos, então, compreender o modo com o qual dois homossexuais, Pierre Seel e Reinaldo Arenas, vítimas dos encarceramentos tanto da Segunda Guerra Mundial como dos sistemas autoritários latino-americanos, respectivamente, relataram as experiências que os dois autores heterossexuais anteriormente citados tentaram, ou não, trazer à luz: a do cárcere, a do sexo em cárcere, a do aniquilamento em cárcere. Do cânone (Primo Levi, Robert Antelme), ao contra-cânone (Pierre Seel, Reinaldo Arenas).

2 - MEMÓRIA DO OUTRO (OU DO EU?)

Reinaldo Arenas, escritor cubano que, por ser homossexual e discordar da repressão política do regime de Fidel Castro dos anos 1960 e 1970, fazendo em seu texto transparecer tanto sua sexualidade como seu posicionamento “antirrevolucionário”, teve seus livros censurados na ilha e, entre dezembro de 1974 e janeiro de 1976, ficou preso em El Morro (fechado em 1979) e na sede principal da Segurança de Estado cubana, Villa Marista, se exilando nos Estados Unidos em 1980, até seu suicídio, em 1990, por conta da Aids. O autor, que mantém em todas as suas narrativas uma tensão erótica homossexual palpitante, em seu testemunho *Antes que anoiteça*, finalizado em 1990 e publicado pela primeira vez em 1992, relata seu período de prisão de modo cruel e aberto, revelando a forma como o

homossexual necessita se portar atrás das grades, em um paralelo interessante ao que acabamos de ver em Antelme.

Segundo Arenas, preso estava com sua vida sexual e, portanto, sua liberdade enquanto ser humano absolutamente comprometida, vide que “recusava as propostas eróticas dos presos”. Ele afirma que

não era a mesma coisa fazer amor com alguém livre e fazê-lo com um corpo escravizado atrás de uma grade, que talvez me escolhesse como objeto erótico porque não existia nada melhor a seu alcance, ou porque, simplesmente, estava morrendo de tédio. (...) Não havia nenhuma grandeza naquele ato, teria sido rebaixar-me. (...) Na prisão, as relações sexuais transformam-se em algo sórdido que se realiza sob o signo da submissão e do desdém, da chantagem e da violência (...) O belo na relação sexual está na espontaneidade da conquista (...) Na cadeia, tudo é óbvio e mesquinho; o próprio sistema carcerário faz com que o preso se sinta como um animal, e qualquer forma de sexo é sempre algo humilhante (ARENAS, 2009, p.220).

Apesar de não serem discernidos com cores distintas em seus uniformes, em El Morro, os homossexuais deveriam ocupar galerias específicas, não sendo misturados aos demais presidiários, e tais galerias eram localizadas no subterrâneo do presídio, que inundava sempre que a maré subia, local sem banheiro e circulação de ar, mantido por soldados que estavam lá porque haviam recebido algum tipo de punição. “A galeria das bichas-loucas era realmente o último círculo do inferno; é preciso lembrar que muitos daqueles homossexuais eram criaturas destroçadas que a discriminação e a miséria transformaram em criminosos comuns” (*Ibidem*, p.222). A relação da “bicha-louca” com a cadeia é dissecada por Arenas, que relata casos de suicídio; de presidiários que por “machismo” escravizavam seus parceiros sexuais, eles servindo até para ficarem de prontidão afastando as moscas do rosto de seus donos; casos de heterossexuais estuprados em suas celas que precisavam se “confessar” homossexuais para irem à galeria subterrânea e sofrerem menos violência; oficiais da polícia que usavam óculos escuros para não revelar que estavam admirando os presos jovens e másculos na hora do banho; e o relato do “disparo”, que consistia no sexo à distância: a partir de combinação prévia, um preso, passivo, de sua beliche, abaixava as calças, e outro preso, ativo, se masturbava contemplando a nádega de

longe. Arenas, que optara por não se relacionar dentro do presídio, vide que “o amor é algo livre e a cadeia é algo monstruoso” (*Ibidem*, p.229), acaba direcionando sua libido à escrita, após descobrirem ser ele um escritor, se tornando então “o namorado ou o marido literário de todos os presos de El Morro” (*Ibidem, Idem*), ao redigir as cartas que os encarcerados desejavam enviar às suas famílias. No entanto, segundo Margarita Camacho, é neste momento que cessam, ou quem sabe são impedidas de se fazer chegar, as próprias cartas do autor ao casal de amigos Jorge e Margarita Camacho, que viviam na Europa e eram sua válvula de escape para suas obras enviadas clandestinamente ao exterior (CAMACHO In ARENAS, 2010, p.17).

O testemunho de sua internação no presídio de El Morro é lido em poema que escreveu, em 1975, durante seu encarceramento, cujo nome é sintomático e passou a intitular um de seus livros de poesia, *Voluntad de vivir manifestándose*, que fecha a primeira seção da obra, “Esasinfonía que milagrosamente escuchas”, esse canto que por milagre, vide que tinha tudo para morrer, que nós, leitores, aqui lemos, escutamos. Segundo Juan Abreu, seu amigo de Cuba e de exílio, “Nesse poema, reiterava sua vontade de viver se manifestando, o compromisso de permanecer fiel a seu destino criador ainda que depois de morto”¹ (ABREU In ARENAS, 2001, p.19):

Ahora me comen.
Ahorasientocómosuben y me tiranlasuñas.
Oigo su roer llegar me hasta los testículos.
Tierra, me echatierra
y piedra
que me cubre,
Me aplastan y vituperan
repitiendono séqué aberrante resolución que me atañe.
Me han sepultado.
Handanzado sobre mí.
Hanapisadonadobienelsuelo.

¹“Enese poema, reiterabasuvoluntad de vivirmanifestándose, elcompromiso de permanecer fiel a sudestidocreadoraúndespúes de muerto” (original).

Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.

Éste es mi momento.

(Prisión del Morro, La Habana, 1975). (ARENAS, 2001, p.192)

“Este é o momento” pode ser lido tanto como “esta é a situação em que vivo agora”, como “este é o meu momento, singular, em que eu mais vivo, apesar de me quererem morto”. Como diz Juan Abreu, no prólogo da primeira edição de sua poesia completa, dez anos após sua morte: “sem dúvida o é, este é seu momento Reinaldo Arenas, o momento de sua poesia”² (ABREU In ARENAS, 2001, p.20, tradução nossa). A escrita em cárcere se deu para Arenas, mas há de se questionar sob que condições, como diz Abreu sobre como o escritor trabalhava quando perseguido pelas autoridades cubanas: com o som ligado no mais alto volume, para que ninguém pudesse ouvir o barulho das teclas da máquina de escrever sendo usada (*Ibidem*, p.18).

No entanto, antes de El Morro, Arenas já havia sido preso, no verão cubano de 1973, após, junto de um amigo, fazer sexo com alguns jovens em meio aos manguezais na praia de Guanabo. Em situação semelhante à relatada por Pierre Seel – fichado na delegacia como “homossexual” e enviado à campo de concentração após denunciar à polícia que um relógio seu havia sido furtado em uma praça onde havia encontros gays, o que revela a distância e confronto moral que há entre o homossexual e a polícia –, tais jovens, após o sexo, roubaram os pertences de Arenas e do amigo, o que fez com que este buscasse a polícia para fazer uma denúncia. Apesar de o roubo ter se mostrado evidente, vide que os jovens foram flagrados com os pertences do escritor, eles afirmaram: “São veados que tentaram nos seduzir” (*Ibidem*, p.193). Como Arenas e o amigo eram notoriamente homossexuais e um dos rapazes tinha um parente na delegacia de Guanabo, o escritor acabou preso, sendo depois acusado de ser corruptor de menores pela imprensa, no que se configura pela situação onde a vítima é colocada na situação de e acaba se vendo como o próprio algoz: “Assim, passamos de acusadores a acusados e ficamos presos” (*Ibidem*, p.193).

²“sindudalo es, este es tu momento Reinaldo Arenas, el momento de tu poesía” (original).

[199] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Cárcere, Alteridade e...”, p. 190 - 213. ISSN 18092586.

Apesar de acreditar não haver provas contra ele, Arenas não contava, à época, com a seguinte lei, do mesmo modo que Pierre Seel também não contava com o famigerado Parágrafo 175: “Mas não me lembrei de um artigo da lei castrista que diz que se um homossexual cometer um delito erótico, basta a denúncia de uma pessoa para que seja preso. E, além de ficarmos detidos, ainda abriram processo contra nós” (*Ibidem, Idem*). Solto sob fiança conseguida por um amigo, a UNEAC – instituição na qual o escritor ainda fazia então parte, vide que depois do episódio ele acabou sendo retirado da lista oficial de escritores de Cuba – foi chamada à delegacia e destacou sobre Arenas, realizando posteriormente um dossiê contra ele: “não passava de um contrarrevolucionário homossexual, que publicara livros no exterior” (*Ibidem, Idem*). Com o prosseguimento do processo e a certeza de condenação, Arenas intensificou suas investidas em sair clandestinamente do país, mas a polícia foi mais rápida e, no que sugere o autor, a partir de denúncia de sua própria tia – casada com um membro do Partido Comunista –, com quem vivia, a polícia o encontrou e o enviou à delegacia de Miramar, de onde acabou conseguindo fugir, sem então saber que ainda seria enviado para El Morro: “Achava que minha situação chegara ao limite; no entanto, se existe algo que um sistema totalitário pode nos ensinar, é que as desgraças são infinitas” (*Ibidem*, p.192).

Além do presídio como cárcere ao homossexual contrarrevolucionário em Cuba, houve as UMAPs (Unidades Militares de Ajuda à Produção), campos de trabalho que existiram na província de Camagüey entre 1965 e 1968, fechados após protestos de violação dos direitos humanos. Com o objetivo de “reabilitação” de páreas sociais, tais campos passaram a receber homossexuais, membros de religiões como as testemunhas de Jeová, e dissidentes políticos de forma geral, como retratado por Arenas no conto *Arturo, a estrela mais brilhante* (ARENAS, 1996, p.61-126). O conto é dedicado ao amigo Nelson Rodríguez Leyva – para quem Arenas também escreve um poema (ARENAS, 2001, p.250) –, que foi, em 1965, internado em uma UMAP, “campos de concentração para homossexuais” (ARENAS, 1996, p.125) destaca Arenas, e que, após tal experiência, escreve um testemunho do que ali viveu, sendo o livro desaparecido a partir de confisco das autoridades (*Ibidem*, p.126). O lema dessas unidades era “O trabalho faz o homem”, que pode em associação livre remeter a “O trabalho liberta”, de Auschwitz-Birkenau.

Em entrevista ao documentário *Conducta impropria* (ALMENDROS; LEAL, 1984), o poeta cubano Heberto Padilla, exilado da ilha desde 1979, afirma que as UMAPs tiveram início a partir de uma viagem de Raul Castro à Bulgária, país aliado da União Soviética. Raul teria, segundo Padilla, percebido que as ruas búlgaras estavam limpas de “elementos antissociais”, em contraste às ruas cubanas, povoadas por homossexuais escandalosos, em situação que o preocupava. Disseram a ele, então, que havia um campo à parte, onde enviavam tais elementos, sobretudo os homossexuais: “Não eram totalmente contra os homossexuais, mas os homossexuais ocuparam basicamente a cena e foram eles os que mais padeceram desse problema, sem dúvida alguma” (tradução nossa)³, destaca Padilla no documentário, ressaltando também que o objetivo do governo era enviar aos campos os homossexuais afeminados, já que os *graves*, ou seja, os “viris”, conseguiam disfarçar sua condição sexual e, por isso, muitos dirigentes políticos conseguiram escapar dos campos, “sobretudo na polícia, onde mais o homossexualismo com gestos ‘viris’ existe” (tradução nossa)⁴, conclui.

Padilla fora preso, em 1971, após o “atrevimento” de apresentar, para um concurso cultural oficial, um livro crítico ao sistema, *Fueradeljuego*, em um momento em que já era conhecido internacionalmente. Obrigado pela Segurança do Estado a vir a público confessar seus erros, renegar sua obra, denunciar seus amigos e até mesmo a própria esposa como contrarrevolucionários, Padilla “dizia que durante o tempo em que estivera preso pela Segurança do Estado entendera a beleza da revolução e escrevera poemas dedicados à primavera” (ARENAS, 2009, p.173). Para compreender, então, os anos 1970 como uma década em que o aparelhamento sociocultural de estado foi ferrenho, observa-se o fato de que, também em 1971 - enquanto Padilla “confessava” seus equívocos e se “regenerava” enquanto poeta, ser humano e homem revolucionário -, ocorria, em Havana, o I Congresso de Educação e Cultura, que perseguiu o homossexual e incitou seu encarceramento, apesar de as UMAPs oficialmente já não existirem. Como afirma Arenas:

³“No era totalmente contra loshomosexuales, pero loshomosexualesocuparon basicamente laescena y fueronellos que más padeceron de este problema, sindudaalguna” (original).

⁴“sobretodoenla policia, donde más elhomossexualismocongestualidad grave existe” (original).

[201] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Cárcere, Alteridade e...”, p. 190 - 213. ISSN 18092586.

A mais violenta perseguição daquele congresso foi dirigida contra os homossexuais. Foram lidos textos rotulando o homossexualismo como um caso patológico e, mais importante, dizia-se que todo homossexual ocupando um cargo em órgãos culturais seria imediatamente exonerado. Teve início a chamada *parametrage*, isto é, cada escritor, cada artista, cada dramaturgo homossexual recebia um telegrama informando-o de que não reunia os parâmetros políticos e morais para o bom desempenho do cargo que ocupava e, portanto, perdia seu emprego e tinha que ir para um campo de trabalhos forçados, onde executaria outra tarefa (*Ibidem*, p.175).

Sendo assim, apesar de Arenas ter sido “poupado” do confinamento em uma UMAP (OLIVARES, 2013, p.174), a partir de 1969, o governo passou a tornar obrigatório o comparecimento mediante convocação para o trabalho nos campos de cana-de-açúcar, para abastecimento da população e alcance de metas de colheita estipuladas pelo Estado e alardeadas pela propaganda oficial. O trabalho ainda era feito sob condições precárias e, como se pôde ver acima, se mantinha no país o intuito de encarceramento do homossexual. Arenas chama o momento de “superstalinização” do regime: “Aquele líder que lutara contra Batista era agora um ditador muito pior do que o próprio Batista, e um mero fantoche da União Soviética stalinista” (ARENAS, 2009, p.160). Apesar de a UNEAC, órgão oficial dos escritores e artistas cubanos, ter protestado à época contra a existência das UMAPs, houve, por ela, incentivo para que seus membros fossem enviados ao trabalho forçado: “Na UNEAC havia constantes assembleias para nos obrigar a participar da colheita e, por fim, a entidade ‘decidiu’ fechar e mandar todos os escritores aos engenhos de açúcar para cortar cana” (*Ibidem*, p.161). Segundo correspondência de autor, de maio de 1969 a Jorge Camacho, ele estava então há um mês trabalhando obrigado em um desses campos de cana-de-açúcar (até final de 1973, Arenas afirma ir aos campos de trabalho em suas cartas ao casal Jorge e Margarita, um ano antes de ser enviado a El Morro): “Estou terrivelmente cansado e escrevo aproveitando a tarde deste domingo, já de verão intolerável, que não tive que trabalhar no campo pois estamos de folga (...). Amanhã terei que me levantar às 3 da manhã para ir ao trabalho”⁵ (ARENAS, 2010, p.40-41, tradução nossa). Já a carta de junho de 1970 afirma que ele havia acabado de regressar de três meses de trabalho no campo e que

⁵“Estoy terriblemente cansado y te escribo aprovechando la tarde de este domingo, ya de verano intolerable, que no he tenido que trabajar en el campo pues estamos de permiso (...). Mañana tendré que levantarme a las 3 de la mañana para ir al trabajo” (original).

estava se esforçando para tentar retomar as palavras da literatura depois de um tempo manejando apenas a enxada (*Ibidem*, p.47). No entanto, a informação pode ser dúbia, já que “enxada” em Cuba é conhecida por *guataca*, que é também um adjetivo para uma pessoa que elogia outrem de modo exagerado ou trata de agradar alguém com o objetivo de conseguir um favor ou um benefício. Ou seja, já que Arenas foi, nestes campos, obrigado a escrever um livro exaltando a Safra dos Dez Milhões (ARENAS, 2009, p.163), imposta pelo governo, ele pode estar fazendo referência, de forma velada, já que correspondências eram violadas, a esse feito. No entanto, Margarita Camacho, que editou as correspondências de Arenas a ela e o marido em livro, não puxa nenhuma nota de rodapé para explicar o caso, o que é feito em outros momentos para explicar mensagens cifradas do autor, mas a questão fica aqui em aberto, para se manter a reflexão.

Segundo o escritor, foi estratégia do governo tornar o alistamento militar obrigatório em tempos de paz, apenas para abastecer os campos de cana com mão de obra: “Abandonar aquelas plantações podia representar, para qualquer um dos rapazes, de cinco a trinta anos de cadeia” (*Ibidem*, p.164), segundo Arenas. O autor destaca a impossibilidade de o outro, o leitor, compreender o que significava o confinamento em alojamentos subumanos e o trabalho forçado com a cana-de-açúcar debaixo do sol à pino de meio-dia, “Para quem não passou por isso, não é possível compreender o que significa” (*Ibidem*, *Idem*), mas afirma que ter passado por essa situação fez com que ele pudesse compreender a experiência do outro, que é dele ao mesmo tempo próxima e afastada: “podíamos entender por que os índios preferiam o suicídio a continuar trabalhando como escravos; entender por que tantos negros tiravam a própria vida asfixiando-se. Agora eu era esse índio, eu era o negro escravo” (*Ibidem*, *Idem*). Do mesmo modo, por mais que impossível ao outro compreender, é para o autor obrigatório relatar, *nestedouble bind*: A visão de tanta juventude escravizada foi o que inspirou meu poema ‘*Elcentral*’. Lá mesmo redigi essas páginas; não podia permanecer como testemunha silenciosa de tanto horror” (*Ibidem*, *Idem*). O autor destaca também, na edição ao poema *El central*, que as informações ali contidas, por mais que subjetivas, são “reais”, mas que “a nenhum historiador interessará verificá-las. Além do que, como fazê-lo?”⁶ (ARENAS, 2001, p.97, tradução nossa), em

⁶“a ningún historiador le interesaría verificarlas. Además, ¿cómo hacerlo?” (original).

referência que pode ser aqui analisada e comparada ao revés com o gesto do jornalista francês Jean Le Bitoux de “historicizar” o testemunho de Pierre Seel, inserindo ao fim do livro notas de rodapé confirmando as informações subjetivas nele contidas (LE BITOUX In SEEL, 2012, p.151-180). E Arenas finaliza sua fala sobre as plantações de cana-de-açúcar, em seu testemunho, ao afirmar que, após ser libertado, passou por um Carnaval regado de divertimentos e aventuras sexuais, afinal agora livre, vide que: “A luxúria, depois de tanta repressão, manifestou-se de forma brutal; os banheiros eram enormes centros de fornicação; em meio ao cheiro de urina, todo mundo chupava e transava” (ARENAS, 2009, p.170).

Por sua vez, Pierre Seel, homossexual francês e cristão da região da Alsácia, incorporada à Alemanha durante a ocupação nazista, foi encarcerado em 1941, aos 18 anos, no campo de Schirmeck, e liberado após seis meses de confinamento, tendo que, em seguida, servir ao exército nazista, por ser considerado então um alemão. Seel, em *Eu, Pierre Seel, deportado homossexual*, publicado em 1994, corporifica, no caso aqui estudado, o silêncio ao homossexual de sua condição de deportado, mesmo após a guerra; do mesmo modo, vivifica as atrocidades contra o homossexual sofridas em campo de concentração e extermínio, que vão de encontro ao gesto, que se diga, pouco profundo, na análise de Primo Levi no que diz respeito ao homossexual vítima.

Seel, que foi liberado relativamente rápido do campo porque deveria ainda lutar pela Alemanha na guerra, afirma que, ao ser liberado de Schirmeck, esteve diante de um comandante, que ressaltou:

“Ouça-nos bem, se você ficar tentado a dizer seja o que for sobre o que você viveu no campo, se você decepcionar as autoridades do Reich, evidentemente não demorará a voltar para dentro dessas cercas”. De modo calmo, mas muito firme, exigia o meu mutismo total. Eu estava atônito; não entendia nada. Mas obedeci e assinei (*documento de libertação*) sem ler (SELL, 2012, p.60, grifo nosso).

Esse “não contar” se insere na lógica do algoz que destrói, na vítima, sua realidade do que foi vivenciado no campo, fazendo com que a im peça de testemunhar, transformando o evento-campo em um evento circunscrito a grandes silêncios e dificuldades de assimilações com o real. Mas também, no contexto aqui analisado, remetido

aqui a Pasolini e Pollak, esse silêncio é tido no fato de que mesmo após o fim da guerra, ser homossexual se mantinha uma pecha social e um motivo para ainda assim manter presos cidadãos. Por isso, Seel não conseguiu contar à sua família o vivenciado no campo. Diferente, por exemplo, de prisioneiros judeus, que tinham na família uma possibilidade de escuta, o homossexual se viu em uma ilha:

E desde que eu a havia deixado, minha família havia se informado de que eu era um *Schweinhund* (cachorro asqueroso, viado imundo, segundo o próprio Seel). Católicos e preocupados com a sua boa reputação, como os meus pais iriam reagir? Iriam eles me receber ou não? E como? Mas o que explicar a eles, como me explicar, já que eu estava obrigado a permanecer em silêncio? (*Ibidem*, p.62).

Seel chega à sua casa e é recebido pela família à mesa, jantando (lembra o sonho de Primo Levi, relatados em *A trégua* e *Os afogados e os sobreviventes*, o de estar em uma mesa cheia de familiares, contando sua história do campo, e ninguém ouvindo, todos se levantando). Diz Seel: “Meu pai se levantou da mesa. (...) ‘Sente-se conosco à mesa. Não falemos mais nada sobre isso (...)’ Ninguém quebrou o silêncio” (*Ibidem*, p.62-63). Seel se questiona e martiriza, afirmando que ninguém de sua família fez perguntas naturais a um retornando do horror, sobre o que ele havia passado, se ele era de fato um homossexual, por que o haviam libertado. “Mas se alguém tivesse perguntado, eu não teria respondido: eu estava preso ao meu duplo segredo. E a esses olhares silenciosos, levei quarenta anos para responder” (*Ibidem*, p.63).

Dentro do campo de concentração, Seel precisou reprimir seu desejo para não morrer, o que lembra o relato de Arenas, do mesmo modo que fora do campo também o fez, quando adentrou uma vida heteronormativa para se esquecer da lembrança das atrocidades vividas confinado. Ele diz que, no campo, “entre pausas do trabalho, (...) me fechava em uma solidão desesperada pela qual não passava nenhum desejo sexual. A própria ideia de desejo não tinha lugar nenhum nesse espaço. Um fantasma não possui nem fantasia, nem sexualidade” (*Ibidem, Idem*). No que lembra X. de Antelme, Seel afirma ter sido “reduzido ao estado de observador mudo” (*Ibidem, Idem*).

Sendo assim, Seel tinha um namorado, enviado ao mesmo campo, que logo nas primeiras semanas de prisão foi comido vivo por cães, diante de seus olhos, mas não se focalizará essa parte, descrita no livro em pormenores, pois basta que saibamos que “não me esquecerei jamais desse assassinato brutal do meu amor” (*Ibidem*, p.58). Dito isso, e tendo em vista que Seel, após o campo, viveu mais de quarenta anos uma vida heteronormativa, se mantendo no grande e aterrador silêncio, encontrando apenas nos anos 1980 terreno fértil para lembrar, voltando totalmente ao campo, já idoso, sendo o primeiro deportado homossexual francês a testemunhar em livro, a 1994, para dizer que ele se mantém vivo por uma vela que arde todos os dias em sua cozinha em memória de Jo, seu amor morto no campo, em 1941. Ou seja, um homem que reprimiu seu desejo ao longo da vida escreve um livro que tem como base seu amor morto, há tantos anos. A vela que Seel faz viver, todas as noites, em memória de Jo, seu amor morto, pode parecer ínfima e fugaz, mas está carregada de potência, dor e memória, e revela toda sua força quando se percebe que, segundo Didi-Huberman em seu manifesto sobre a sobrevivência dos pequenos vaga-lumes mediante as atrocidades do contemporâneo: “Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.52).

O amor não é possível dentro da cela, dentro do campo, pois a violência reina, mas tal como os vagalumes de Didi-Huberman, que não desapareceram dos céus, ainda existem, devemos apenas olhá-los (*Ibidem*, p.160), que fecho a passagem ao dizer que, no campo de Schirmeck, “eu me lembro, por exemplo, de dois tchecos, sem dúvida um antigo casal, que conseguiam de vez em quando trocar algumas palavras colocando-se de frente a uma janela do nosso acampamento. Eles se colocavam de costas aos demais e vigiavam pelo reflexo do vidro se alguém surgia” (SELL, 2012, p.53), no que lembra o trabalho audiovisual de Jean Genet, *Un chant d'amour* (filmado em 1950 na França, mas proibido à época pelo conteúdo explicitamente homossexual, lançado na Dinamarca apenas em 1972), onde há a tentativa de contato entre dois prisioneiros que se desejam, ainda separados por uma parede e observados por um policial, que participa e também está ausente à cena.

Não é preciso o número total de homossexuais europeus deportados durante o confronto na Europa, porém é certo que desse contingente sua grande maioria foi

assassinada, mas perceber esses pequenos gestos de amor em meio a barbárie, assim como o testemunho do gesto por meio de relatos como o de Pierre Seel, que sobreviveu e escreveu por si mesmo e também, por que não, para e pelos mortos, assim como ver no relato de Arenas, de “luta e esperança” (ARENAS, 2009, p.377), que dentro da cadeia se utiliza da escrita para endereçar o amor dos encarcerados às suas famílias, por mais que o próprio Arenas ao amor-gozo tenha se exilado em cárcere, que entendemos que por mais que pensemos não ver mais nos céus os vagalumes, como postulou Pasolini, em texto de fevereiro de 1975 (mesmo período em que denunciava a falta de reparo para a deportação e assassinio em massa dos homossexuais na guerra, como aqui já citado), como destaca Didi-Huberman (2011, p.25), por conta do progresso da modernidade (a luz imensa do holofote destruindo a pequena luz do vagalume), ou seja, por mais que pensemos que é impossível um *lampejo* de esperança e de transmissão da experiência no século em que, aparentemente, a experiência não pode mais ser transmitida, posto que aniquilada pelo algóz (política, cultura), ainda há sim a possibilidade de contar e de viver, pois ainda somos sobreviventes. Quem testemunha, quem conta, o consegue fazer porque não foi destruído completamente, ainda tem a chance de dizer, de contar, de lembrar, de se tocar, de amar. Diz Didi-Huberman:

(As sobrevivências) são lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. (*Ibidem*, p.84, grifos nossos).

3 - MEMÓRIAS DO EU-OUTRO

Devemos, então, refletir junto a Graciliano Ramos, que afirma sobre os homossexuais presos:

As minhas conclusões eram na verdade incompletas e movediças. Faltava-me examinar aqueles homens, buscar transpor as barreiras que me separavam deles, vencer este nojo exagerado, sondar-lhes o íntimo, achar lá dentro coisa superior às combinações frias da inteligência (...). Penso assim, tento compreendê-los – e não consigo reprimir o nojo que me

inspiram, forte demais. Isto me deixa apreensivo. Será um nojo natural ou imposto? Quem sabe se ele não foi criado artificialmente, com o fim de preservar o homem social, obrigá-lo a fugir de si mesmo? (RAMOS, 1976, vol. I, p.306).

Ele, que não escondeu suas fraquezas e admitiu ter medo, mas reconheceu precisar olhar adiante, enxergar o outro. Ele, também um encarcerado, também uma testemunha, em suas memórias do cárcere, publicada postumamente, em 1953, que contam seu encarceramento entre os anos de 1936 e 1937, devido a questões políticas.

Pasolini novamente pode ser requisitado para nos fazer pensar em torno da problemática do sexo homossexual dentro dos presídios, demonstrado aqui sob diversas formas, seja pelo olhar do heterossexual, seja pelo olhar do homossexual, seja sob coação, seja por escolha. Sendo assim, em texto sob o título *La carne in prigione* (A carne na prisão), publicado em 1974 em jornal italiano, que posteriormente foi incluído em livro sob o título *A prisão e a fraternidade do amor homossexual*, Pasolini aborda artigo de um colega que se rebelara contra a notícia veiculada à época de um jovem de quinze anos que, após praticar um roubo, foi encarcerado em um presídio comum, por conta da falta de espaço adequado em uma instituição para menores. Surgiu, portanto, a informação de que ele teria sido coagido a se relacionar com dois presidiários que dividiam com ele a cela, e se rebelado por conta dessa abordagem, sofrendo então uma reação violenta dos outros, e em determinados contextos esses dois presidiários aparecem como dois velhos e em outros como dois menores de idade ou, pelo menos, muito jovens.

A sociedade italiana burguesa se choca, portanto, e de fato, segundo Pasolini, diante da existência do sexo homossexual entre homens dentro do presídio e a possibilidade de homens supostamente heterossexuais estarem praticando o coito homossexual, e a abordagem do autor do texto que Pasolini critica está permeada por tal conteúdo, segundo ele, racista. De acordo com Pasolini, o natural para a sociedade é a heterossexualidade compulsória – “amor heterossexual – de tal modo consentido que passa a ser coação” (PASOLINI, 1990, p.158) – e que se houve a coação sexual do jovem de quinze anos na cadeia, se demonstra que: “o que de fato e em essência ocorreu foi um exercício esquizoide do poder (no caso específico, do poder arcaico e individual da força física) que dissocia o outro de si mesmo e o destitui daquele mínimo essencial de liberdade que é a liberdade do

corpo” (*Ibidem*, p.156). No entanto, aborda Pasolini, o “intelectual médio progressista” italiano da época fica pasmo, na verdade, é ao saber da existência do sexo homossexual em cárcere. O crítico destaca que, diante da ideia do sexo homossexual na cadeia, “que é perfeitamente natural”, o intelectual médio progressista

sente que está diante do intolerável e se comporta com a trágica calma de quem está profundamente abalado, mas não pode, assim como todos os outros, deixar de afrontar o problema com gravidade. Folheia consternado as estatísticas: “Vinte e dois por cento dos homossexuais chegam à prisão com a sua anomalia, enquanto setenta e oito por cento a adquirem nela!” “Quarenta e sete por cento dos presos admitiram... ter tido relações homossexuais com outros prisioneiros!” (*Ibidem*, p.159).

Segundo Pasolini, tal atitude faz com que a vigilância sobre a sexualidade do preso se intensifique e faz com que “os pobres presos” sejam coagidos à abstinência monástica ou à masturbação. Portanto, o que tal episódio discutido por ele revela, a partir de um texto publicado em jornal por um intelectual também de esquerda, fala mais sobre o ódio ao homossexual que exatamente sobre o problema do superior que subjuga o inferior. Sendo assim,

O autor que afrontou no seu artigo o problema do sexo nas prisões, fazendo-se porta-voz dessa maioria, se comportou como um perfeito racista. O homossexual e o homossexualismo são vistos como formas do “Mal”, mas de um Mal recalcado e transferido para um lugar onde é “Outro”; ou seja, onde se torna monstruoso, demoníaco, degradante. A questão nem se discute: uma relação homossexual é vista como uma ameaça apocalíptica, uma condenação definitiva que muda radicalmente a natureza do condenado (...). É trágico que ele (*o autor do artigo discutido por Pasolini*) não entenda – de modo tão convencional e brutalmente conformista – que uma relação homossexual não é o Mal, ou melhor, que não há nada de mal numa relação homossexual. É uma relação como qualquer outra (*Ibidem*, p.159-160).

É interessante notar que o hoje autor de novelas brasileiras, Aguinaldo Silva, fundador, em plena ditadura militar (1964-1985), em 1978, do primeiro jornal gay do Brasil (durou até 1981), o *Lampião da esquina*, foi preso, em 1969, por escrever o prefácio, no ano anterior, do *Diário* de Che Guevara, com o título “A guerrilha não acabou”. Tal provocação no título provocou seu encarceramento na Ilha das Flores, no Rio de Janeiro,

por setenta dias, dos quais foi mantido totalmente isolado por quarenta e cinco. Ao refletir sobre o motivo para o terem mantido isolado, vide que seu único delito havia sido escrever um prefácio, menor diante do delito de outros presos, como roubo a banco, mortes etc., Aguinaldo concluiu: “estava incomunicável (...) não porque fosse autor de um perigoso e subversivo texto, mas porque era homossexual” (SILVA *apud* REIMÃO, 2009, p.216). O autor afirmou, em entrevista ao jornalista Pedro Bial, na Rede Globo, de 15 de novembro de 2017, que os policiais tinham medo que, posto na mesma cela que outros presos, ele provocasse uma orgia.

Fazer, então, emergir o debate em torno das memórias que durante anos foram silenciadas e apagadas, aqui, no caso, dos homossexuais, não tem por intenção acirrar debates de vitimização e priorizar uma morte mediante outra, vide que tal atitude é, no mínimo, imoral. Deseja-se, isso sim, trazer à luz discursos que não puderam, durante anos, ser ouvidos, em um silêncio muitas vezes cúmplice, que manteve e ainda mantém milhões de cidadãos na subalternidade, pela falta de reparação e justiça. O discurso do passado e da memória é vasto e na contemporaneidade absolutamente presente, sendo tanto a falta de memória como seu excesso produtores de distorções. Memórias diversas podem e devem conviver unidas, uma complementando a outra. No caso, é um debate complexo e um desafio ético se defrontar com memórias consideradas, do ponto de vista pragmático, falsas, como, por exemplo, as de Binjamin Wilkomirski, *Fragments – memórias de uma infância, 1939-1948*, que em 1995 publicou testemunho onde se dizia uma criança vítima e sobrevivente do campo de concentração-extermínio da Segunda Guerra, ainda que em 1998 a investigação de um jornalista tenha comprovado a inveracidade das informações (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.114); e memórias consideradas imorais, do ponto de vista ético e humanitário, como, por exemplo, o testemunho do primeiro comandante de Auschwitz, principal campo de concentração-extermínio dos nazistas, Rudolf Höss, *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen*, publicado em 1958 – Primo Levi, para uma edição de bolso do livro, em 1985, chega a escrever uma introdução ao texto (LEVI, 2010, p.105). Como destaca Andreas Huyssen, “dada a nossa cultura contemporânea, encharcada de memória, todas essas diferentes histórias de sofrimento entram em conflito umas com as outras, segundo o modelo ‘minha lembrança é mais

traumática do que a sua” (HUYSSSEN, 2014, p.183). O autor completa dizendo que, ao destacar o aspecto de complementaridade e amplitude de perspectivas que memórias podem ter:

esses diversos campos de memória não apenas se ligam e se sobrepõem, como efetivamente constituem uns aos outros e formam os palimpsestos da memória de nossa época, cada vez mais transnacionais. A vitimação, o sofrimento e a opressão são fenômenos difundidos demais para serem tratados como um jogo de soma zero (*Ibidem*, p.183-184).

Sendo assim, é importante refletir como determinados enquadramentos de memória moldam nossa reflexão e nos impedem de enxergar esclarecedores aspectos de um evento, que podem estar a nossa frente, apenas não queremos enxergar, ou somos levados a não poder.

REFERÊNCIAS

ALMENDROS, Néstor; LEAL, Jiménez Orlando. **Conducta imprópria**. França: 1984.

ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Tradução: Maria de Fátima Oliva do Coutto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARENAS, Reinaldo. **Antes que anoiteça**. Tradução: Irène Cubric. Rio de Janeiro: BestBolso, Record, 2009.

_____. "Arturo, a estrela mais brilhante". In: _____. **A velha Rosa**. Tradução: Sílvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

_____. **Inferno: poesia completa**. Prólogo de Juan Abreu. Barcelona: Editorial Lumen, 2001.

_____. **Cartas a Jorge y Margarita Camacho**. Edição e notas de Margarita Camacho. Prólogo de Zoé Valdés. Sevilla: Point de Lunettes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GENET, Jean. **Un chant d'amour**. França: 1950.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, MAR, 2014.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução: Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **O dever de memória: entrevista com Anna Bravo e Federico Cereja**. Tradução: Esther Mucznik. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.

OLIVARES, Jorge. **Becoming Reinaldo Arenas: family, sexuality, and the cuban revolution**. Durham and London: Duke University Press, 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. **Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários**. Tradução: Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro: v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, v.1, 1976.

SEEL, Pierre. **Eu, Pierre Seel, deportado homossexual**. Notas de Jean Le Bitoux e prefácio de Márcio Seligmann-Silva. Tradução: Tiago Elídio. Rio de Janeiro: Cassará, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Aguinaldo *apud* REIMÃO, Sandra. “Aguinaldo Silva, um escritor censurado”. In: **Intercom** – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo: v.32, n.1, jan./jun. 2009, p.209-222.

O ROSTO E A ARTE: ONTOLOGIA DAS ABERRAÇÕES

Gustavo Deister Dias (Doutorando em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Em qualquer espaço no qual se crie uma concepção de homem, esta parece ser rasgada pela arte, a produzir-se, com a obra, uma inumanidade, uma aberração no escopo do homem. Desse modo, alguns procedimentos na literatura, na pintura, entre outras artes, rompem o limite do território humano enquanto presença oblíqua, reflexão de si sobre si mesmo. Uma das características que desenharam nossa identidade desde muito foi o rosto, o rosto reconhecidamente humano. Esta pesquisa pretende explorar a construção e as deformações do rosto através da filosofia e da arte sobre os problemas da identificação e da rostidade. Por fim, chegamos aos autorretratos do pintor irlandês Francis Bacon e à descrição que faz o herói de Proust do rosto decadente de sua avó, em *O caminho de Guermantes*.

Palavras-chave: Aberração. Arte. Rosto.

ABSTRACT

Any space in which a conception of man is created, it seems to be torn by art, to produce, with the work, an inhumanity, an aberration in the scope of man. Thus, some procedures in literature, in painting, also like other arts, break the limit of human territory as an oblique presence, self-reflection on itself. One of the characteristics that have long drawn our identity was our face, the face certainly human. This research intends to explore the construction and deformations of the face through philosophy and art about the problems of identification and of the faciality. Finally, we come to the self-portraits of the Irish painter Francis Bacon and to the description that makes the hero of Proust of the decadent face of his grandmother, in *The Guermantes Way*.

Keywords: aberration; art; face.

1 ABERRAR

Il me faudra errer tout seul: este é o título da fala que elabora o sr. Derrida em decorrência da morte de meu amigo Deleuze. Aqui não tratarei do texto em si, o que seria tentador, pois é belíssimo. Detenho-me, contudo, no título: terei de errar só. Mas que erro é este, erro que Derrida diria ter companhia enquanto Deleuze ainda maquinava monstros? É um erro, pois não se acertou, pois não se procedeu corretamente? Pois se furtou à verdade? O que é errar?

De Aristóteles a Pedro Abelardo e São Tomás de Aquino, de Descartes e Spinoza a Kant, o erro produziu grandes discussões. Um tópico comum, eu diria, é a noção de erro pensada epistemologicamente, isto é, o erro como um processo do juízo, do intelecto, da mente, e não do objeto ou da coisa, o que afirmaram praticamente todos os filósofos. Pedro Abelardo, entretanto, também ensina algo precioso. O erro não é somente uma afirmação enganosa do intelecto, isto é, diz ele: “Na verdade, embora eu pense num corvo racional, sem acreditar em tal, não me engano” (ABELARDO, 2005, p. 85). Errar ou enganar-se envolve acreditar naquilo que se está propondo. E como envolve a vontade do indivíduo de crer naquilo, cada erro não pode ser somente um processo de equívoco do juízo mental, mas sim um processo de equívoco na ação, na *physis*, também na fisionomia do mundo, de alguma forma, no corpo. Um rastro, meus queridos Freud e Derrida. A errância é um caminho, uma forma de vida.

Erra-se quando não se está *de acordo com*, quando há um desvio, uma ruptura ou quebra de algo consolidado, de um conhecimento, quer dizer, de uma matéria regular, e quando a vontade corrobora isso. O erro é, assim, uma fissura nesse sólido, nessa imagem segmentada. Mas o sólido e a segmentação só existem, sabemos, através da repetição: as moléculas se unem repetidas e repetidas vezes ao longo dos milhares de anos de existência até formar um sólido. O conhecimento, como as moléculas que se movimentam para unir-se ou separar-se, é uma repetição do dado. É preciso ver algumas vezes o sol nascer para conhecer o fato de que amanhã ele nascerá novamente, nos ensinou Hume. O erro seria, de

outro lado, a negação desse hábito, dessa repetição? Se assim fosse, ele nem seria um erro, um equívoco, pois tudo valeria, já que poderíamos excluir a repetição e pensar na eterna novidade do mundo. Mas a verdade é que um erro nasce justamente da repetição: realizando nela uma fissura, uma rasgadura, para tomarmos o termo do Sr. Didi-Huberman¹. Por essa razão, errar é também um *quando*, sempre em um tempo. O erro como *páthos*, e não somente como *logos*. Errar, portanto, envolve pensar o espaço, os planos, a matéria, a geografia, a horizontalidade, mas também o tempo, a memória e o esquecimento, a queda, o abismo não-vertical. Ai de quem não sabe quedar na horizontal! É preciso, então, pensar essas situações-limite do espaço e do tempo.

O prefixo *ab* diz de uma separação, de um movimento para o fora. Uma aberração pode ser compreendida, assim, como uma coisa errante que se espacializa em direção ao fora. Se pensarmos em termos de território, é uma desterritorialização, um movimento de saída do território. Mas, quando lembro e brinco com Deleuze e Guattari, não posso deixar de notar que não haveria reterritorialização, pois o movimento de aberrar não pode virar-se para um dentro, à maneira oblíqua, e por isso seu habitat é sempre a fronteira de um território, sempre estrangeiro. A desterritorialização não exige, aqui, uma reterritorialização, como pude mostrar no semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares em meu ensaio sobre a metafísica e o processo heteronímico em Pessoa. E o tempo? Estar fora do tempo seria como a transcendência dos medievais, e somente Deus pode estar fora do tempo. Os gregos, aí, foram grandes. O tempo cronológico, aquele medido pela consciência, era o mais terrível (*Chrónos*), mas ainda havia ainda dois modos de tempo: o *Kairós* e o *Aeon*. *Kairós* era o momento oportuno, de grande prazer, um acontecimento valioso. Já *Aeon* era a eternidade à qual tudo é submetido. *Aeon*, em certo sentido, está fora de *Chrónos*, pois que engloba todos os outros tempos. Uma ruptura ou síncope no tempo regular, e aqui recorro diretamente do *sub specie aeternitatis* de Spinoza, ou da noção de duração de Bergson, rasga o tempo cronológico para fazer emergir alguma espécie de eternidade. É o tempo segundo Blake, em *Jerusalém*, na multiplicidade inquieta dos nomes, ou na fórmula de outro poema: “Num grão de areia ver um mundo / Na flor silvestre a celeste amplidão / Segura o infinito em sua mão / E a eternidade num segundo” (BLAKE, 2010, p. 87). Cito Blake não

¹ Conceito desenvolvido no *Diante da imagem*.

[217] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 - 231. ISSN 18092586.

gratuitamente, mas porque ele consegue colocar o problema da eternidade sem pensar em termos de transcendência, isto é, não é preciso, como numa doutrina religiosa, transcender a condição física para alcançar algum tipo de experiência real do tempo, mas é aqui, no corpo, na areia, na flor silvestre, onde se pode ver a eternidade. Este tempo, mesmo que não seja como o de Einstein, uma só coisa, uma só teia com o espaço, irrompe no espaço e na horizontalidade, na imanência. Talvez coubesse o termo de Jean Luc-Nancy em *Les Muses*: transimanência.

Aberrar, portanto, é não somente um movimento de desvio, mas um movimento de desvio e rasgadura no interior da borda, dentro do fora. Este espaço fronteiro é que possibilita a abertura para um novo tratamento do tempo, tempo que não será a negação de uma cronologia, mas a ruína desta, “um pouco de tempo em estado puro”, diria Proust, que o encontrara em situações convencionais, porém inesperadas, nos abismos da memória involuntária e esquecida. As aberrações fundam, no homem, uma lógica de desconstrução da humanidade. Ora, quando John Merrick (*O homem elefante* de David Lynch) grita, sendo perseguido na estação de trem: “Eu sou um ser humano!”, se revela não somente o que nele há de humanidade, mas, sobretudo, o que há de inumano em cada um do público, semelhante à leitura que Blanchot faz das sereias em *O livro por vir*. Lembremos que o canto das sereias mostrava o que havia de inumano no canto do homem. O errante nada mais é que um metafísico das fronteiras, dos abismos, das bordas. Deleuze morre; Derrida terá de errar sozinho.

2 GEN-ÉTICA DO ROSTO

O movimento de desvio é uma ação. Não somente uma ação intelectualmente atualizada, porém, ao mesmo tempo, é o corpo que abre o procedimento de *poiesis*. E se, como vimos, essa errância é uma diferença que rasga a repetição, não negando-a, mas furando-a de dentro, como a flor que fura o tédio, o asfalto – ó meu amado Drummond, o quanto me ensinaste sobre haver – é preciso que os corpos realizem esse jogo. Neste momento, ao invés de proceder com a discussão teórica sobre o erro, gostaria de observar diretamente o corpo, especificamente uma parte que sempre foi de suma importância para as artes: a face, o rosto. Desde que Aristóteles disse, na *História dos animais*, que somente o

homem tem face, diferente dos outros entes animados, estejamos ou não de acordo, parece ser necessário que compreendamo-la como um código que define o território e os limites de alguma humanidade. E como isso é possível? Alguns caminhos se me abriram em diálogo com os srs. Deleuze e Sloterdijk.

Nasço. Uma das primeiras coisas que vejo, com certa regularidade, é o rosto de minha mãe, rosto que provavelmente se repetirá ao longo de muitos anos, e que se não for esse, será o de outra pessoa de qualquer modo. Um grande rosto me aparece. A imagem do rosto constituirá uma espécie de consciência primeva e, por conseguinte, junto à memória, a fixação de uma identidade: este é o rosto de minha mãe. E quando aprendemos os artifícios do espelho, podemos falar: este é o meu rosto. Sloterdijk diz:

A experiência inicial da facialidade repousa sobre o fato elementar de que seres humanos que olham seres humanos são, por sua vez, olhados por seres humanos e, desde o olhar do outro, voltam-se para si mesmos. Nessa medida a visão (*Gesicht*) é o rosto (*Gesicht*) do outro (2016, p. 183).

O modo de existência do rosto humano, assim, envolve o outro e a repetição através da memória. O rosto invoca uma história das relações intersubjetivas. E eu diria não somente história de um rosto individual, mas também uma história enquanto percurso da civilização. Os rostos das esculturas gregas, com pouquíssimas exceções, simétricos e ideais, sobretudo, nos bustos que representavam deuses. Depois a apatia nos rostos cristãos, o que resultou em Michelangelo, por exemplo: a placidez de Maria segurando Jesus na famosa *Pietà*. Na modernidade, contudo, grosso modo, vemos emergir a importância da expressividade. A expressão, de alguma forma, será aquilo que constitui a subjetividade. Ora, sabemos que os gregos, segundo os cursos de Foucault intitulados *A hermenêutica do sujeito*, não tinham propriamente uma noção de sujeito, a não ser através do corpo e seus cuidados. Mas a modernidade é o tempo dos ensaios de Montaigne, onde a autobiografia, a revisão da própria vida, se torna a condição humana. Não à toa a arte do retrato garante o maior lugar entre os pintores, sobretudo os franceses. Hyacinthe Rigaud, François Boucher, Maurice Quentin de Latour, Rembrandt! Um sem-número de retratos e autorretratos pintados em poucos séculos. Olhar para si no espelho... Parece que a expressão facial é sempre expressão de um modo de ser: a alma do sujeito está ali, no rosto. E mesmo

Shakespeare viu, através de Lady Macbeth, esta relação, quando ela fala com seu amor: “Teu rosto, meu Barão, é como se fosse um livro, onde os homens podem ler estranhas matérias” (SHAKESPEARE, 2000, p. 26). A partir do rosto se pode ler: livro e sujeito, aqui, se confundem, numa época onde estudar a obra é estudar o autor, como faz Giorgio Vasari com a biografia dos grandes artistas do renascimento italiano. E qual é a primeira certeza de Descartes nas *Meditações Metafísicas*, aquela da qual não se pode duvidar: o *cogito*, o Eu, o sujeito que duvida. Quando tratarmos do rosto, assim, inevitavelmente estaremos tratando de modos de subjetivação, de formas de tornar-se humano. O rosto, portanto, é um meio de distinguir e figurar o homem, o que Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche já haviam percebido em seu belo trabalho *História do rosto: exprimir e calar as emoções* (2016).

A fisionomia entre os séculos XVI e XVIII, lembram os historiadores, se separa da medicina e se marginaliza como ciência, pois era inevitavelmente ligada à astrologia (2016, p. 47). Havia uma relação direta entre o “pequeno mundo” (o rosto) e o “grande mundo” (o cosmos)², onde o pequeno era o centro do grande. Para a ciência e a mecânica da época, é claro, soaria ridículo, mas o rosto não ocupa mesmo um certo centro do mundo? Se as expressões são os afetos e as relações do indivíduo, no momento em que se realizam, não seriam o centro nervoso da linguagem comunicativa? Mas se o reconhecimento de uma expressão facial é um movimento de centralização da linguagem para pontuar uma identidade, o que acontece quando se procede com uma destruição do rosto, deformações, rasgos?

Ora, se tal processo de separação da fisionomia ocorre na ciência, não aconteceria com a arte, que abusa dos estudos fisionômicos e dos retratos. Veja o exemplo do *Portrait de Jean-Baptiste Monginot*, pintado por Hyacinthe Rigaud (ANEXO I). O artista olha com expressão de satisfação para o espelho, onde é refletida a imagem da moça que será retratada. De certa maneira, espelho e quadro se confundem, isto é, não sabemos se o que Rigaud segura é um espelho ou um quadro já pintado com o rosto da moça, que, com uma leve inclinação dos lábios, esboça também um sorriso de satisfação com sua própria

² Aqui os historiadores dialogam com os escritos sobre astrologia e fisionomia de R. Saunders.

[220] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 – 231. ISSN 18092586.

imagem. Minha tese: a preponderância que as artes deram ao rosto a partir do séc. XVI ocasionará dois modos de uso do rosto. Um deles nos é claríssimo: o rosto continua a realizar um movimento de centralização, ocupando um espaço tão soberano que se torna o que há de mais importante para cada indivíduo: o advento das redes sociais, as *selfies*, as cada vez mais disseminadas fotografias que suprem a devida carência de cada um. O segundo, mais interessante me parece, é o que a própria arte veio a fazer ao longo dos próximos séculos. A partir do séc. XIX, o rosto sofre dezenas de curtos-circuitos e desterritorializações. O pensador brasileiro Gerd Bornheim dizia, por exemplo, que no impressionismo não havia rosto. Não duvidamos de que o interesse não era mais desenvolver uma identidade, um centro, um território preciso. E talvez fosse o inverso, era preciso desfazê-lo. Van Gogh, quando raramente se pinta, faz expressões muito estranhas, como se não se reconhecesse. “Eu não sou mais eu”, se pudesse fazer ecoar os sons de sua loucura para dentro do meu quarto. Ahab, o famoso capitão do Pequod de *Moby Dick*: sua loucura e seu perigo também eram vistos rasgando seu rosto, e Ishmael disse, na primeira vez que o viu: “Palmilhando seu rosto desde entre os cabelos grisalhos, e seguindo por uma das faces queimadas e pelo pescoço, até desaparecer em suas roupas, via-se uma fina marca em forma de risco, extremamente branca” (MELVILLE, 2008, p. 142). Os retratos de Modigliani: o olhar sempre grisalho das pessoas, as faces em cadência junto aos ombros. E como não citar, já no séc. XX, Francis Bacon e seus autorretratos deformados? Sua famosa série (ANEXO II) nos revela não qualquer deformação, mas antes uma lógica precisa e singular de aberrações: os cortes circulares desfazem a possibilidade de expressão, descentralizando o rosto, destruindo a possibilidade de identificar-se expressivamente. Talvez por isso Deleuze diga que Bacon é um pintor figurativo e não abstrato, ele ainda se encontra na linha figurativa inaugurada pela modernidade, mas minando-a, erodindo-a. O pintor, ao invés de ignorar o rosto, toma-o como falha, e desfaz a lógica comunicativa das expressões, realizando um processo de aberração na face, uma ética de destruição da mensagem. E aqui, finalmente chegamos a Proust, para tratar de seu procedimento, que, a meu ver, parece próximo ao de Francis Bacon.

É quando, bruscamente, o pequeno encontra a avó a ler um livro, sem ter a mínima ideia do que se passa em sua mente, e o resultado é uma síncope irrevogável na identidade de ambos:

Infelizmente, foi esse mesmo fantasma que vi quando, tendo penetrado no salão sem que minha avó estivesse avisada do meu regresso, a encontrei lendo. Ali estava eu, ou antes, ainda não estava ali, visto que ela não o sabia e, como uma mulher surpreendida a fazer um trabalho que ocultará ao entrarmos, estava entregue a pensamentos que jamais havia mostrado diante de mim. De mim – por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa própria ausência – não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que nunca mais tornará a ver. O que, mecanicamente, se efetuou em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia! Jamais vemos os entes queridos a não ser no sistema animado, no movimento perpétuo de nossa incessante ternura, a qual, antes de deixar que cheguem até nós as imagens que nos apresentam a sua face, arrebatam-as no seu vórtice, lança-as sobre a idéia que fazemos deles desde sempre, fá-las aderir a ela, coincidir com ela. Como, já que eu fazia a frente, as faces de minha avó representarem o que havia de mais delicado e permanente no seu espírito, como, já que todo olhar habitual é uma necromancia e cada olhar que se ama é o espelho do passado, como não o omitiria eu o que nela pudera ter-se tornado pesado e diferente, quando até nos espetáculos mais indiferentes da vida, a nossa vista, carregada de pensamento, despreza, como o faria uma tragédia clássica, todas as imagens que não concorrem para a ação e retém exclusivamente as que lhe podem tornar inteligível o desfecho? Mas que, em vez da nossa vista, seja uma objetiva puramente material, uma placa fotográfica, que tenha olhado, e então o que veremos, no pátio do Instituto, em vez da saída de um acadêmico que quer chamar um fiacre, serão os seus titubeios, as suas precauções para não cair para trás, a parábola de sua queda, como se estivesse ébrio ou o solo coberto de gelo. O mesmo acontece quando uma cruel cilada do acaso impede o nosso inteligente e piedoso afeto de acorrer a tempo para ocultar a nossos olhares o que jamais devem contemplar, quando aquele é ultrapassado por estes que, chegando primeiro e entregues a si mesmos, funcionam mecanicamente, à maneira de uma película, e nos mostram, em vez da criatura amada que já não existe desde muito mas cuja morte o nosso afeto jamais quisera que nos fosse revelada, a nova criatura que cem vezes por dia ele revestia de uma querida e enganosa aparência. E como um enfermo que a si mesmo não via desde muito tempo, e que, compondo, a cada instante, o rosto, que ele não vê, segundo a imagem ideal que forma de si mesmo em pensamento, recua ao avistar no espelho, em meio de um rosto árido e deserto, a proeminência oblíqua e rósea de um nariz gigantesco como uma pirâmide do Egito, eu, para quem a minha avó era ainda eu próprio, eu que jamais a vira a não ser em minh'alma, sempre no mesmo ponto do passado, através da transparência

de recordações contíguas e superpostas, de súbito, em nosso salão que fazia parte de um mundo novo, o do tempo, o mundo em que vivem os estranhos de quem se diz “como envelheceu!”, eis que pela primeira vez e tão só por um instante, pois ela desapareceu logo, avistei no canapé, congestionada, pesada e vulgar, doente, cismando, a passar em cima de um livro os olhos, um olhar um pouco extraviado, a uma velha consumida que eu não conhecia (PROUST, 1981, p. 105-107).

Perdoem-me a violência extensiva da citação, é que não posso me furtar de comentá-la inteiramente, parte a parte. A avó é avistada no meio do salão, a ler um livro, e seus pensamentos, o mundo interior excluído da percepção do herói, causam um golpe duplo: de um lado, o fato de a avó não saber que o neto está ali, o faz sentir sua própria ausência, como se ele estivesse de fora da ocasião, a reduzir-se à existência de um olhar, um testemunho, uma fotografia; de outro, ou melhor, num segundo movimento do mesmo ato, quem se torna ausente é a própria avó, pois o herói não sabe o que se passa em seus pensamentos, um lado que o pequeno Marcel nunca havia antes visto em sua avó, e, pela novidade e estranheza do momento, era impossível que dissesse: “sim, é ela, minha avó de sempre, a mesma”. Ele é menos que um sujeito e ela é outra coisa que não ela. Nesse instante de dupla ruína – Proust faz questão de dizer que dura somente um instante, como Blake –, sua avó é completamente desconhecida. Ele não pode dizer a ela do acontecimento, do estranhamento. O próximo passo da cena se converte, então, na repetição do mesmo, o ocultamento daquilo que poderia destruir um rosto, a imobilização e identificação concedidas pelo hábito. A cena sofre um deslocamento quando se torna uma tragédia clássica, onde as minúcias e menoridades dos afetos sucumbem em prol de um desfecho, de uma imagem final, de uma síntese. O hábito tem esse poder de ignorar o novo, de repetir o cômodo conhecido, de trazer à face os mortos, isso que já se foi, a presença passada, a repetição que, por contato constante durante toda uma vida, não pode simplesmente cessar por haver se tornado outra coisa, ou até por não mais existir. Para contrapor ao olhar do hábito e à formação do rosto, o rosto da avó que representava “o que havia de mais delicado e permanente no seu espírito”, Proust nos oferece uma fotografia, muito diferente da lógica fotográfica com a qual estamos acostumados: esse novo olhar, ao menos como é exposto, traz à tona não o contexto visual, não o *studium* da imagem, se quisermos novamente nos remeter ao *A câmara clara* de Barthes, mas sim o *punctum*, o

detalhe tornado visível, o que rompe a forma instituída do hábito e da memória voluntária. Ora, isso não poderia acontecer se não houvesse, diante da imagem, um leitor. O texto de Proust é, assim, não somente uma escritura, mas também uma leitura (neste momento, através de deslocamentos, há limite exato entre escrever e ler, entre receber e produzir um texto?). Após contemplar toda mecânica e formulação do hábito, aquilo que Beckett parece ter lido como um dos centros nervosos da *Busca*³, o trecho irá, aos poucos, desconstruí-lo, submetê-lo à força irrevogável do novo, do antes nunca visto, da diferença. Seria melhor, já aqui, dizermos de uma diferença (*différance*). Para concebê-la, a estratégia de Proust será desfazer o rosto. Demorarei nesse trecho.

Os srs. Deleuze e Guattari, no platô da *Rostidade*, expõem algo precioso: “O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala [...]” (2012, p. 36), desse modo, o rosto é visto como um elemento de identificação e reconhecimento, significante guia na determinação de um significado, de uma interpretação consolidada, fixa. Mas a avó, naquele momento, era uma desconhecida. Não à toa, ao longo de sua doença em *O caminho de Guermantes*, ela sofre diversas deformações no rosto, “a alteração da fisionomia, o desvio da boca” (PROUST, 1981, p. 247) e depois, mais à frente, perde a visão, a audição e a voz. A avó, Bathilde, se posso chamá-la pelo nome, é como os autorretratos deformados de Bacon. Demoramos a desfazer o rosto, repetimos o ser amado como se ele existisse desde sempre, o mesmíssimo ser a nossa frente, minha avó de sempre. Ou pode ser eu mesmo, diante do espelho, o mesmo Gustavo através dos anos e das coisas. A verdade é que é estranhíssimo ao *modus operandi* da consciência pensar que, antes da morte, da tal morte absoluta, diversas mortes tenham acontecido, e que a diferença, assim como a repetição, esteve sempre aí, a nova criatura que repete 100 vezes por dia o ato de simular uma identidade, de revestir a diferença inevitável de ser no tempo. Aqui, porém, precisamos tomar um cuidado: não poderemos tomar o par hábito x singularidade fotográfica como termos de uma dialética. Essa fotografia nasce no processo de ruptura, de catástrofe, de rasgadura no interior do hábito. É uma “economia do mesmo”, segundo o sr.

³ Cf. *Proust*, livro de Beckett publicado no Brasil pela Cosac & Naify, traduzido por Arthur Nestrovski. [224] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 - 231. ISSN 18092586.

Derrida (2009, p. 292), isto é, uma perda de território, de espaço do habitual. Creio que é preciso explicar melhor esse procedimento de ida e vinda sem torná-lo dialético.

Numa dialética, os termos estariam em relação de oposição, a produzir nessa tensão uma síntese. Contudo, não parece haver síntese desse tipo em Proust, tampouco em Derrida, Deleuze. A tensão não produz sínteses simétricas, mas permanece tensionada, em choque, uma coisa entroncada na outra, a diferença que nasce no processo de desfazimento do hábito, nessa catástrofe. Por essa razão, no trecho lido, não há ultrapassagem do hábito para outra coisa definitiva, mas sim uma ida e vinda através dele: num momento sua avó é desconhecida, mas é preciso ocultá-lo, como num jogo, similar ao que Freud vê numa criança ao brincar com um carretel de madeira que vai e volta, o jogo do *Fort-Da*⁴.

O enfermo que avista seu rosto diante do espelho, então, toma um susto. Aquilo que lhe fornecia identificação pela repetição cotidiana, agora lhe traz terror, desertifica. Na ordem, segundo o que vimos: primeiro a si (reduz-se ao testemunho), depois a avó (desconhecida a ler um livro), depois volta a si (ele que via a avó no mesmo ponto do passado), e novamente à avó (agora velha e consumida). É uma ida e vinda em vários sentidos. O rosto, como disse Sloterdijk, é antes de tudo uma questão de alteridade. E por que Proust escolherá a fotografia para transparecer o novo? Ora, a fotografia, a princípio, parece o que há de mais mecânico, repetitivo, representativo, imóvel, por ser uma pura repetição. E aqui precisamos de todo auxílio que pudermos, pois a complexidade desse trecho é imensa – este que, se não é o umbigo de meus sonhos, é o umbigo deste trabalho, um umbigo descentrado, à margem. Barthes parece elaborar uma teoria muito interessante sobre a fotografia, ou ao menos um conjunto de pensamentos singulares sobre. Em *A câmara clara*, o crítico francês quer pensar o *punctum*, o ponto de singularidade da fotografia, a contrapô-lo, inicialmente, ao *studium*, “um meio-desejo, um meio querer”, o que fica a gosto do sujeito, “gosto / não gosto, *I like / I don't*”, diz Barthes (1984, p. 47-8). O *studium*, afinal, é um problema de educação, o que também é lembrado, pois é aquilo que na imagem chama a atenção geral de certa cultura. Mas com o *punctum* estamos

⁴ Encontramos sua análise no início de *Além do princípio do prazer*.

[225] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “O Rosto e a arte...”, p. 214 – 231. ISSN 18092586.

solitários, somos espectadores de algo nunca antes ocorrido. Derrida, leitor de Barthes, explica que

Punctum traduz ademais, em *La chambre claire*, um valor à palavra “detalhe”: um ponto de singularidade que penetra a superfície da reprodução – e inclusive da produção, – das analogias, das semelhanças, dos códigos. Essa singularidade penetrada me alcança de um golpe, me fere ou me assassina e, em princípio, parece olhar diretamente para mim. Está em sua definição aquilo que se dirigia a mim. A mim se dirige a singularidade absoluta do outro, o Referente cuja imagem própria eu não posso suspender mesmo quando sua “presença” se oculta para sempre (razão pela qual a palavra “Referente” podia incomodar, se o contexto não a modificara), quando ele se encontra fundido já, enquanto passado. A mim, se encaminha também a solidão que desfaz a trama do mesmo, as redes ou os ardis da economia. Porém, é sempre a singularidade do outro, lugar que incide em mim sem dirigir-se a mim, sem que esteja presente em mim e o outro possa ser *eu*; eu antes de ter sido ou, tendo sido, eu morto agora, no futuro anterior ou no passado anterior da fotografia. (2008, p. 274-275).

A mim, é encaminhada a singularidade do outro: Proust vê sua avó lendo; na fotografia que o pequeno imagina de um acadêmico a buscar o fiacre, o que se vê é seu titubeio; no espelho, o rosto árido, o nariz piramidal; o próprio texto de Proust em seu porvir. Tudo na economia do mesmo, numa espécie de pequena ruína, de pequena morte que nos golpeia. Barthes olha para a fotografia de uma mãe que cobre seu filho morto na rua com um lençol, em Nicarágua, 1979. Sua questão: “(por que esse lençol?)” (1984, p. 43). O detalhe impossível, entre parêntesis – como várias das questões mais fortes do texto vêm entre parêntesis. Não o diverso, o dado, o lençol, a cor, sua brancura e sua sujeira, mas a diferença, a diferença, a diferença ontológica, aquilo pelo qual o dado é dado, como disse Deleuze. Todavia, como dito, o par *studium-punctum*, ou, se quisermos, hábito-singularidade, ou ainda, rosto-morte, não tem um limite bem traçado entre si. “Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de uma co-presença, é tudo o que se pode dizer” (*Ibidem.*, p. 68). Essa co-presença do par, sem síntese, mas em tensão, é o que cria o movimento de ida e vinda na recepção de uma singularidade. Proust se aproxima muito de Barthes, pois ambos nos ensinam algo valioso. É preciso a coexistência de memória e esquecimento, quer dizer, na verdade, não se tratam de duas coisas, mas uma só, como o carretel de madeira da criança de Freud. Proust vê na mecânica de uma troca de películas a capacidade do esquecimento:

cada película é algo inteiramente novo que esquece a anterior, mas o afeto está sempre (ou quase sempre) a revestir a nova criatura de seus rostos passados. Quando o afeto não consegue esse revestimento, em outras palavras, quando o recalque falha, quando o impossível de ser aceito, de algum modo, escapa, é que estamos diante de uma diferença. Derrida, a discorrer sobre Freud, soube apontar: “Recalque não conseguido: em vias de desconstituição histórica. É esta desconstituição que nos interessa, este não triunfo que confere ao seu devir uma certa legibilidade e no limite a opacidade histórica” (2009, p. 290). O que nasce, então, é uma assimetria no interior da memória e da história, uma quebra, uma falha, uma fissura. Dessa forma, Deleuze chamará tal procedimento de síntese assimétrica do sensível, cf. *Diferença e Repetição* (2006), e ao invés de criar um neologismo como Derrida (a diferença), ele contrapõe a diferença ao diverso: “A diferença não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado” (2006, p. 313). Todos, de certa maneira, no rastro do par ôntico-ontológico elaborado por Heidegger. Por que tantas estratégias ao invés de simplesmente chamar a singularidade de diferença? Ora, a diferença simplesmente dada não é diferença. Ela se apoia sobre um mesmo que é determinante, necessário para identificá-la como diferença, tendo-o que afirmar primeiro. Por isso Heidegger, Deleuze, Derrida, entre outros grandes pensadores do séc. XX, criam caminhos e conceitos tão distintos para contornar um problema próximo, para retirar o significante ou o referente de seu lugar de domínio. Proust parece fazê-lo também, às margens e fronteiras de seu próprio território.

Ao invés de criar polos, o rosto ou o hábito versus a diferença, ele pensa a diferença na deformação do rosto, o *Aeon* nas rugas de *Chrónos*; a eternidade da duração e da escritura no tempo que corre e põe “humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens”, para não esquecer de Campos; a fronteira singular nas margens e limites do cômodo no qual se encontrara sua avó, de onde o sempre pequeno Marcel assistira, recluso e assustado, as ruínas aberradas do rosto de Bathilde.

REFERÊNCIAS

ABELARDO, Pedro. **Lógica para principiantes**. Trad. Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 9. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **História do rosto**: exprimir e calar as emoções. Trad. Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 3**. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. Trad. Mauro Guilherme Pinheiro Koury. In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção (RBSE)**, v. 7, n. 20, p. 264 a 336, Agosto de 2008.

_____. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**, ou, A baleia. Trad. Irene Hirsh; Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PROUST, Marcel. **O caminho de Guermantes**. Trad. Mario Quintana. 5. ed. Porto Alegre, Rio de Janeiro : Editora Globo, 1981.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**: bolhas. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

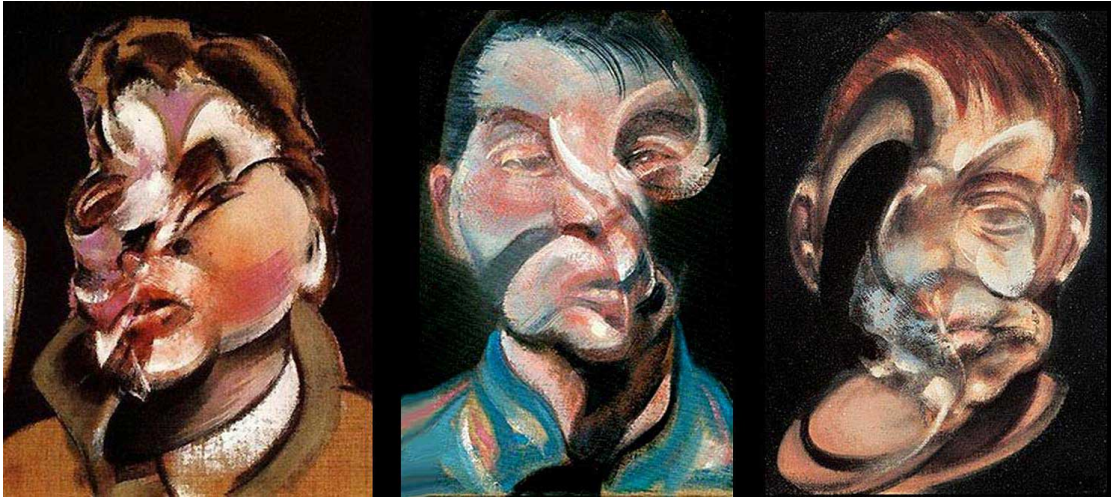
THE ELEPHANT Man (O homem elefante). Direção: David Lynch. EUA: Brooksfilms, 1980, filme.

ANEXO I



Portrait de Jean-Baptiste Monginot (Retrato de Jean-Baptiste Monginot, séc. XVII), por Hyacinthe Rigaud.

ANEXO II



Three studies for a self-portrait (Três estudos para um autorretrato, 1974), por Francis Bacon.

O RITMO NA POESIA BARRIANA

Fábio Santana Pessanha (Doutorando em Teoria Literária, UFRJ)

RESUMO

Em “O ritmo na poesia barriana” partiremos da poética de Manoel de Barros para questionarmos o sentido rítmico tanto na poesia contemporânea quanto, e principalmente, na produção barriana. Nesse percurso, apontaremos ainda, o ritmo como uma questão fundamental para elaboração de poemas, independente da época.

Palavras-chave: Ritmo. Manoel de Barros. Poesia.

ABSTRACT

In “The rhythm at the barriana poetry” we will depart of the Manoel de Barros' poetics to question the rhythmic sense for both contemporary poetry and, mainly, at the barriana's production. In that way we will point out still the rhythm as an fundamental question to the elaboration of the poems, however the time.

Keywords: Rhythm. Manoel de Barros. Poetry.

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
Manoel de Barros – *Livro sobre nada*

O sortilégio encantatório de um verso em Manoel de Barros transita entre o ritmo e o ilógico. O ritmo barriano encena o lúdico e o cotidiano ao perceber naquilo que é natural e rotineiro a importância do que merece chegar a ser poema. Nesse interlúdio que vai da coisa ao poema ou da coisa a mais ela mesma, intensificando sua presença, o poema barriano explora a cadência singular de um acontecimento ou do envolvimento da natureza com um objeto largado ao esquecimento. Isto é, o que se ouve no dia a dia deixa a inerte posição de palavra informativa para se travestir em compassos de uma partitura espacial. Os ditos de um espaço não são apenas revestidos de garimpagem fônica, mas, e ainda mais, trazidos à tona em sua brincante roupagem semântica.

O sentido do encantamento verbal na poesia de Manoel de Barros está na percepção de como uma palavra funciona fora do seu lugar usual ou na densificação desse lugar. Nisso é feito o rearranjo do pouso palavral em determinada frase, tornando-a mais que frase ou, na verdade, o que faz até mais sentido aqui, exaltando sua musicalidade frásica, uma vez que a distinção entre frase e verso se torna cada vez mais tênue dentro da poesia que se diz hoje contemporânea ou ainda se considerarmos a passagem quando Guimarães Rosa diz que cada palavra é essencialmente um poema, segundo sua gênese (Cf. LORENZ, 1973). Desse modo, se a palavra já seria o poema, o limite entre prosa e poesia se desfaria no âmbito formal, restando o sentido rítmico para dar encadeamento tonal ao que se produz poética e poemáticamente.

Abrimos aqui um pequeno parêntese, a fim de observarmos o que se tem produzido no Brasil sobre poesia contemporânea, e tomaremos como referência para pensarmos o ritmo na poesia a poeta carioca Marília Garcia com seu *um teste de resistores* (2016), no qual encontramos o poema “Blind light”. Neste, o ritmo se entoa numa cadência cinematográfica, muito próxima ao acontecimento comum, no seu tempo próprio, dando a entender a suspensão de um momento cotidiano para o espaço do poema. Contudo, suspensão não como distanciamento e ocupação de um espaço privilegiado para o poema, e sim enquanto destaque de um instante que parecer ser demais para o próprio momento em

que ocorre, e talvez por isso o recorte temporal dado pela poeta, assim como os buracos no meio do texto, as dilatações ou contrações frásicas, os cortes de versos, o entortamento do itálico – que aqui diz mais que um efeito tipográfico distintivo por trazer no corpo da palavra uma ideia poética:

poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo
durante o trajeto
poderia começar situando o tempo e o espaço
contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro
(GARCIA, 2016, p. 11).

O espaçamento poemático, os cortes dos versos – em atenção à nomenclatura clássica, ainda que possamos aqui muito bem chamar verso de frase –, os buracos ao longo do poema apontados acima têm a ver com o ritmo empregado por Marília Garcia. Essa espacialidade se deriva tanto no âmbito visual quanto na vocalização do poema, se nos pusermos a lê-lo em voz alta – que é uma outra prática de contato com o poema. A leitura do poema traz o ritmo para o corpo, deixando-nos sentir o poema vivo em nossa voz ou em nossa ledora pele. Dessa maneira, fazemos uma experimentação rítmica muito singular, ao se considerar essa possibilidade sensório-vivencial de experiência do poema, que diz respeito diretamente à temporalidade pela qual chegamos a um poema e que com ele nos compomos como um corpo dialogante: “A temporalidade – que é o próprio homem e que, portanto, dá sentido ao que toca – é anterior à apresentação e ao que a torna possível” (PAZ, 2012, p. 64). Por isso, por sermos um acontecimento temporal, o poema por nós lido ou nascido com o poeta afirma o exercício musical na frase ou no verso que se erige pela antecedência de um tempo que, simultaneamente, já é um depois. Isso quer dizer que o trabalho de um poeta num poema está dentro dessa dinâmica musical própria ao burilar os silêncios, os cortes, as intensidades que aparecerão tanto na escrita quando na pronúncia poemática.

Ainda com Octavio Paz, trazemos a clave do tempo em nossa conjugação rítmica de vida mediante a experiência de mundo e em nossa interação com os objetos e com o outro. Nesse sentido, palavra poética e prosaica se ambigüizam e aquilo que seria diferenciado entre frase e verso passa a integrar uma unidade que, mesmo tensa pelas diferenças que as

conforma, harmoniza-se pelo acontecimento do ritmo:

a frase ou “ideia poética” não precede o ritmo, nem este antecede aquela. Ambos são a mesma coisa. Já pulsam no verso a frase e sua possível significação. Por isso há métricas heroicas e leves, dançantes e solenes, alegres e fúnebres (PAZ, 2012, p. 66).

Em *Teoria do Verso* (1974), livro referência sobre os estudos de versificação, Rogério Chociay diz que ritmo

não é privilégio do poema versificado, senão do poema em versos livres e também da prosa, pois ele sempre resulta de uma tensão entre um sistema expressivo e a criatividade verbal de um indivíduo. Cada prosador, cada poeta atingem-no e podem, graças a seu talento verbalizador, impregná-lo dos mais diversos e sutis matizes e requintes (p. 3).

A tensão mencionada logo acima, que conjuga um sistema expressivo com a criatividade verbal do poeta, dá margens a intensificarmos a discussão sobre o que brevemente observamos acerca do ritmo na poesia contemporânea – quando trouxemos Marília Garcia à discussão – e nos leva de volta à poética barriana. Se nos lembrarmos da citação de Manoel de Barros com a qual iniciamos este texto, que nos fala do ritmo e do ilogismo como sustento encantatório de um verso, teremos o aporte necessário para nos movermos nesse contexto.

Como vimos nessas últimas observações, frase e verso se irmanam. Aconchegam-se em suas diferenças, tendo como marco diferenciador o modo como as palavras se encadeiam e como esse encadeamento desencadeia uma frequência rítmica na composição de um poema. O alarde barriano que faz a palavra ruir a estância normativa em que se encontra está no ilógico. Assim, as imagens inventadas são conduzidas numa regência muito própria, a qual traz prosa e verso para o conluio de limites. Vemos aí um diálogo entre objetos, sonoridades, texturas e discrepâncias. As coisas se personificam num gestual profícuo a emaranhamentos vivenciais, onde um utensílio se torna tão vivo quanto qualquer mortal, perdendo seu caráter utilitário ao se enervar de vida e poesia.

Em *Memórias Inventadas*, ainda na primeira infância, encontramos o poema

“Desobjeto”, que evidencia claramente essa questão que levantamos sobre: ritmo; transfiguração de verso em prosa; alto grau imagético na construção poemática e surrealização personificante de uma coisa, no caso, de um pente. Abaixo, faremos uma breve leitura do poema, a fim de percebermos mais concretamente o que acabamos de defender:

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente.
O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.
O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente. (BARROS, 2008, p. 27).

É um poema. É um conto. É um emaranhado palavral sem nome, que tem no caso do pente um aporte para a invenção, para pensarmos o ritmo nascido dessa cadência imagético-poética. Não foi qualquer menino que achou o pente. O encantamento do texto já começa por aí: foi um menino esquerdo, que “tinha cacoete pra poeta”. Assim, esse encontro do menino com o pente foi um assombro. A realidade se envervou para o ilógico, os determinismos que primam pelo papo reto se contorceram em transposições líricas. O objeto se personificou, ganhou vida, história. Foi um encontro no desvio, onde encruzilhadas ganharam mais cruzamentos.

A mutação do pente em coisa poética, se assim podemos chamar, se deu em duas dimensões: primeiro, a convivência coisal do pente com a natureza; segundo, o resgate da sua poeticidade pelo olhar esquerdo do menino. Dessa interferência mútua, não só a instância surrealizante se fez presente como também o ritmo no desenvolvimento da

história e, claro, do poema.

Pela primeira dimensão, a natureza se embrenhava no pente; os dentes, que um dia foram funcionais, já não articulavam seus méritos, mas se rearranjavam na história de sua existência, pois o “pente estava próximo de não ser mais um pente”. Seus dentes ficaram no passado dos cabelos arrumados e passaram a integrar a paisagem do chão “que nem uma pedra um caramujo um sapo”.

Pela segunda dimensão, o encontro do menino com o pente se deu numa convocação mútua: o pente, que estava no meio do quintal e compunha o tempo de travessia para o apodrecimento material, se reuniu com o olhar do menino. Por sua vez, este que enxerga inconsequências naquilo em que descansa os olhos, percebeu um sacrilégio. O menino viu no pente uma desordem lúdica, percebeu no objeto um alfabeto encrespado por militâncias imagéticas que dava fundos para o encorpamento sonoro com o chão. O menino se viu no pente, porque pente que se perde de seus dentes engasga com o prazo vencido para cumprimento de sua função, função esta que já não era. Daí se percebe: o pente também era esquerdo. Essa percepção promoveu o encontro, ergueu-se em poema, ganhou andamento na composição lírica dos ventos.

Somos testemunhas do nascimento de um desobjeto! O pente era “alguma coisa nova”, que nascia da aprendizagem de uma disfunção ou, para ficar bem dentro do contexto, de uma “desfunção”. O pente se enervava cada vez mais numa outra existência. Tornava-se robusto enquanto a pele terrosa tomava conta de seu corpo, deixando-o mais dentro de sua condição arvoral. Ao perder a costela, o pente se ambigüizava por experimentar a ruína dos limites que o emblemavam no despropósito. Afinal, não havia mais propósito em sua carnadura. A vida útil que lhe cabia se esvaía, e quanto mais tempo no chão ficava, mais se imbuía de desordens.

O encantamento temporal desse episódio não pode ser acompanhado por pautas ou claves. Ao ter seu organismo roído por formigas e camadas de areia – “Se é que um pente tem organismo” –, o pente era rearranjado na existência. Como dito acima, cremos que a transfiguração do pente em desobjeto aconteceu pela tensão das duas dimensões – a apropriação do pente pela natureza e o resgate poético do pente como material para poesia. Daí, nesse mútuo atravessar-se, podemos perceber o ritmo no enredo que narra a descoberta

do pente que perde um suposto organismo para irromper num corpo poético. Pois agora, deixada para trás sua funcionalidade, o pente rumou para o silente lugar nascido com o espanto de um menino. Então, isso que chamamos aqui de ritmo quer dizer o andamento encadeante, a sequência harmônica de um fenômeno aglutinante onde poema e prosa se conjugam.

Ter cacoete para poeta diz isso que é avesso à lógica e ganha espaço no que não presta, que aumenta o delírio no desuso de uma coisa para sua imortalidade inútil. Dessa forma, quanto mais o narrador do poema conta como se deu a infiltração do pente na terra, quanto mais se reconhece a proximidade entre o olhar torto do menino e o corpo de um troço jogado ao chão – que talvez já não se possa mais chamar de pente, uma vez que “[...] o pente perdera sua personalidade” –, mais o ritmo vai galgando espacialidades, pois confronta a realidade útil de um objeto. O estranhamento de um menino que se deixa aproximar por uma coisa – que, tal como ele, não partilha do enquadramento coerente do tempo – estabelece uma realidade avessa à convencional. Afinal, percebemos o enriquecimento histórico de um objeto que só existia quando usado para um fim. Agora não há mais fim, não há mais uso e, como o poema nos mostra, não há nem mais objeto. Há, isto sim, imersão na inutilidade, coroação da instância lúdica para corroboração de afeitos na generosidade do chão em acolher restos.

No enredo do poema não há uma cronologia reta que nos guie para a solução de uma história; há, porém, um flagrante, um instante que se elevou da condição de esquecimento para a emergência de um encontro, de uma dupla travessia, quando o menino, que era esquerdo, se depara com uma coisa despertencida do próprio nome. Embora o poema concentre a perspectiva que aqui expomos, podemos perceber que esse lugar do surpreendimento e da elevação do traste à condição emérita são bastante fortes na poética barriana. O que nos leva a perceber que o ritmo em Manoel de Barros é algo fora de cogitação para um conceito restrito.

O humor floreira a percepção rítmica do poema¹ e o faz marchar em seu percurso singular. Isso porque, na condição de leitores, seguimos aonde o enredo nos leva até

¹ Estamos chamando o emaranhando tessitural em questão de poema apenas para não termos que explicar todas as vezes que o mencionarmos que ele não se restringe a uma nomenclatura acondicionada ao que se entende tradicionalmente por poema. Vamos entender, nesse caso, poema como um apelido carinhoso.

pararmos e, possivelmente, rirmos. Não há metáfora nessa paragem. Há um momento muito real, tátil; há aquela pausa que nos faz perder o fio da meada quando nos deparamos com um jargão tão conhecido e tão bem colocado, que, no poema, ganhou outras vestes e nos causou surpreendimento. Isso tudo para dizer que em vez de simplesmente nos darmos conta de que o pente perdeu sua serventia, chegamos a essa conclusão quando somos informados que a utilidade já está tão além do pente, que ele “não servia mais nem para pentear macaco”!

O menino percebe essa “desfunção”. Encontra-se com o pente e se esquerda com ele. Importante ressaltar, não houve uma conclusão aludida por um verbo *dicendi*. Houve, na verdade, um aprofundamento na invenção. Ou seja, o menino não concluiu nada sobre o ocorrido, ele “deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto”. O estado terminal do pente é um adeus à sua vida coisal. Então, nem seria o caso de chamarmos de vida, e sim de um período de presteza atado ao prazo de sua serventia.

A perda personativa do pente, movimento que lhe confere o estado desobjetal, firma a deveniência de um corpo renascido para a morte. Assim, por comungar da transiência própria dos corpos habitantes da liminaridade existencial – que vivem o interregno entre natalidade e fatalidade –, tal desobjeto brilhou aos olhos de um menino esquerdo, poeta, que enxerga por desvios. Flagrou-se aí o instante sagrado de entrada do pente para o mundo dos sem nome, daqueles que moram no espanto de uma renovação – sempre contínua. O estado terminal, nesse caso, é também inicial. De modo que não se sabe mais onde termina o objeto e começa o desobjeto.

Não sabemos do menino, para aonde foi, se brincou de ser garoto ainda mais um pouco; mas sabemos – por participação de uma voz poética que se assemelha a um narrador-personagem² – da desconfiança de que as árvores colaboraram para a solidão do pente.

Solidão é coisa que se faz sozinho. Não há tautologia que defenda a sensatez desse despropósito. A solidão, no pente, é sozinha. O pente, que perdera sua personalidade coisal, se embrenhou na identidade do chão ao se compor de raízes e musgo. Equiparou-se ao mijo

² O narrador integrou a história como um personagem silencioso porque não se restringiu apenas a nos contar um “causo”, mas por deixar claro sua presença nesse encontro, dando inclusive sua opinião no final do poema.

dos bichos, prestou-se a ruínas. E assim ficou sendo.

A solidão é sozinha, e no pente se dá com bênçãos, pois se desconfiava – “eu acho [...]” – do fato de que “[...] as árvores colaboravam na solidão daquele pente”. Embora seja uma desconfiança, esta tem valor prenhe, deixando a dúvida com cara de certeza oblíqua. Vindo da poética barriana, com seu faceiro modo de dizer o mundo, ficamos confortáveis nessa insensatez. Desse modo, a colaboração das árvores arremata a imersão do pente em sua existência solitária. Isto é, o labor arvorar no testemunho da transformação do pente em desobjeto traz também a ideia de abandono que, na produção poética de Manoel de Barros, ganha um prisma diferente do sentido usual de tal termo. Abandono, nesse caso, diz proteção – “este abandono me protege” (BARROS, 2008, p. 101) – e intensifica o paradoxo do pente, pois quanto mais este perde suas características utilitárias, mais entra no corpo do objeto transvisto,³ evidenciando a pertinência com a dimensão imaginativa do inútil. Isso porque não podemos nos esquecer de que o prefixo “des-” tem valor intensivo, portanto, ser um desobjeto é também se aprofundar no sentido originário de tal termo, quando ob-jeto diz aquilo que se lança (-jeto) para diante (-ob-). Desse modo, sobre a intensificação (des-) do lançar-se para diante no poema em questão, podemos entender ser esse acontecimento um apropriar-se do estatuto telúrico de uma coisa para além do seu uso. Assim, o pente renasce no desconcerto de sua presteza ao errar para um lugar que é sem nome.

Voltamos à epigrafe, a qual nos faz perceber que dentro do universo barriano o sentido encantatório de um verso só se sustenta entre ritmo e ilogismo. Ao tomarmos esse dito como referência para nossas reflexões, defendemos que ritmo é isso que conduz a leitura para dentro de absurdos. Nenhuma palavra é precisa no campo dessa investida, nenhuma imagem é traduzida por vestes semânticas, ajustadas ao contorno do que se diz em prosa ou verso. O encantamento é uma insensatez que provê de luminâncias o escuro atado em escritas voltadas ao comum.

Mas desde quando o comum é menor, principalmente se nos mantivermos na perspectiva barriana, que tem por gosto a elevação do ínfimo? Desde onde o irrisório é mingo, se o que se aclama é o lugar perdido – ou achado! – no desuso? Por essas

³ Lembremo-nos do verso: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.” (Barros, 2010a, p. 350).

desconfianças, notamos o ritmo como um lugar para o qual ruma a cadência quebrada das imagens, onde o que se louva tem mais a ver com um andamento desconcertante do que com contagens métricas ou equivalências fônicas. O que importa são as rupturas causadas pelo impacto palavral de um dado termo, o qual passa a morar numa improvável frase; fato que torna a melodia poemática um solo enviesado para o tom do imprevisto.

O uso da derivação gramatical na poética barriana aparece demasiadamente enquanto artifício construtivo da estrutura dos poemas. Da mesma forma, são usadas figuras retóricas como silepse, zeugma, hipérbato e hipérbole. Por exemplo, sobre o verso “Tem dia o sapo anda estrelamente” (2010a, p. 175), que poderia desencadear mundos de ensaios crítico-poéticos e interpretações, por ora, faremos uma breve observação: o verbo “andar”, que tanto pode significar dar passos como também diz um modo de ser – cujo sentido será completado por “estrelamente” – é um caso de abundância semântica por uso de silepse, o que causa essa contradição ambígua entre as ideias possíveis do referido verbo. Por sua vez, “estrelamente” é um substantivo (estrela) acrescido de sufixo (-mente), que sintaticamente funciona como adjunto adverbial de modo e poeticamente encena um modo único, brilhante, apogético e, para ficar só nessas possibilidades, celestial de dizer o jeito de o sapo ser reconhecido tanto em seu caminhar quanto em seu instantâneo modo de ser.

Apesar dos exemplos acima, não definimos um caráter anunciatório para o ritmo na poética barriana, tampouco fizemos uso de um determinismo conceitual para dar presteza à medida rítmica da produção desse poeta que só tem infâncias. Em vez disso, preferimos nos deixar levar até onde conseguimos alcançar dos poemas aqui mencionados. Que isso não seja uma desobediência. Porque se for, ficaremos assim abençoados por esse despropósito. No entanto, não há como não frisar que o processo criativo do poeta sul-mato-grossense tende mais para a prosa rítmica do que para o verso (Cf. Barros, 2010b, p. 27), mesmo quando a estrutura do verso é mais densificada. Tanto que em *Poesias* (1947), cujo conteúdo se voltava mais para uma dinâmica versificada, os últimos dois poemas da obra fogem completamente desse estratagema conceitual, fato que se anuncia no título do penúltimo poema: “Continho à maneira de Katharine Mansfield”, ou seja, o poema é além do que se entende tradicionalmente por tal, pois é também um “continho”.

Já no longo poema⁴ que fecha a referida obra, “Encontro de Pedro com o nojo”, notamos que a prosa poética se apresenta com força, mas com evidente cuidado no corte das frases, no andamento das construções frásicas, no ritmo emprenhado na sinfonia das palavras, como é fácil de se notar já nas primeiras linhas⁵ deste “proema”⁶ barriano: “A rosa reteve Pedro. E a mão reteve a música como / paisagem de água na retina” (BARROS, 2010a, p. 87). Claro é o uso das aliterações, assonâncias, além, evidentemente, do sentido rítmico na disposição das frases. Observa-se que o corte no “como” funciona enquanto uma suspensão, um preparativo para a imagem seguinte. Esse “como” carrega uma tensão anunciativa, um *enjambement* que põe o leitor na expectativa para a resolução da “mão [que] reteve a música”. No entanto, lógico, não há resolução alguma, mas sim imersão sonora, aprofundamento no enigma elaborativo de uma prosa talhada pelo encadeamento fônico das palavras.

Se dissemos acima que o importante são as rupturas palavrais, isso não foi à toa. Tentamos captar delas as chispas lançadas desse enredo poético e acompanhar as ranhuras impressas numa tessitura tão bem cerzida entre imagens, falas e os silentes gestos que cada palavra desata. Então, percebemos que esse ritmo desencadeia também instâncias geográficas, lugares inventados desde sua formação paisagística para comporem o horizonte imagético da poética barriana. Mas isso é assunto para um outro momento. Por enquanto, dancemos sob o despropósito e nos deixemos guiar pelo ilógico.

⁴ Se é que realmente podemos considerar tal construção um poema, dada a maneira singular como foi escrito.

⁵ Chamar de linha é a saída para um lugar onde frase e verso comungam das imprecisões limítrofes, onde o lugar próprio de cada um se ambiguiça.

⁶ Usamos aqui um empréstimo leminskiano, que se refere ao título de um de seus poemas.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010a.

_____. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller e apresentação de Egberto Gismonti. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010b. (Encontros).

_____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

LORENZ, Günter W. Diálogo com João Guimarães Rosa. In: _____. **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O DIÁRIO DE GUIMARÃES ROSA: VISÕES DA ALEMANHA NAZISTA

Roberta da Costa de Sousa (Doutoranda em Ciência da Literatura,
UFRJ)

RESUMO

Além de escritor, o autor brasileiro João Guimarães Rosa foi diplomata. Ele trabalhou em Hamburgo (Alemanha), entre 1938 e 1942. Ele escreveu um diário entre 1939 e 1941. O diário está na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e integra a Coleção Henriqueta Lisboa. Nele, há a rotina diplomática na Segunda Guerra Mundial: viagens, reuniões, filmes, teatro, bombas, judias chorando no consulado.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; diário; diplomata.

ABSTRACT

Besides writer, the Brazilian author João Guimarães Rosa was diplomat. He worked in Hamburgo (Germany), between 1938 and 1942. He wrote a diary between 1939 and 1941. The diary is in the Federal University of Minas Gerais (UFMG) and it integrates Henriqueta Lisboa's Collection. At the diary, there is the diplomatic routine in the Second World War: trips, meetings, movies, theater, bombs, Jewesses crying in the consulate.

Key words: Guimarães Rosa; diary; diplomat.

Pertencente à Coleção Henriqueta Lisboa, do Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o caderno mais extenso em quantidade de páginas de Guimarães Rosa corresponde ao, por alguns pesquisadores, denominado “Diário de guerra”, escrito no período em que Rosa viveu na Alemanha sob o impacto da Segunda Guerra Mundial. Com 199 folhas enumeradas, que se inicia do final, com datas de 1941, as citações aqui realizadas mencionam o número da folha e a alteração ao texto limitou-se à atualização ortográfica. Na última página, com data de maio de 1973, há nota que explica ser o volume “cópia de anotações lançadas de próprio punho por Guimarães Rosa”, com “permissão da viúva do autor”.

O diário na Alemanha traz muitos comentários datados de 1939 a 1941, em tópicos e alguns textos em prosa. Também há colagens de recortes de jornais ou revistas alemães, geralmente notícias, mas também anúncios, e até um convite oficial ao “Exmo. Senhor/ Consul Adjunto/ João Guimarães Rosa”.

Percebe-se a rotina do diplomata, viagens e reuniões consulares, em meio aos assuntos da guerra e os triviais cotidianos. Por exemplo, duas colunas, “Haver” e “Deve”, também nomes e “dentista” (ROSA, 1973, f. 23) ou, em meados de 1940, a lista intitulada “Temperos que há no quintal do tio da Ara, em Harburg”, com os itens em alemão. (ROSA, 1973, f. 77). As muitas citações a mudanças climáticas e repercussões delas na natureza são constantes. “Outono. As faias (Buchen) estão cor de cobre.” (ROSA, 1973, f. 14). Sempre escreve sobre o céu, se estrelado ou não.

Em 27 de agosto de 1939, um domingo, refere-se ao aumento da requisição de veículos e o rádio hamburguês anuncia a instituição de cartões para compra de alimentos, roupas, calçados etc, o que leva a crer na inevitabilidade da guerra por uma mulher a que se refere como Martha.

Naqueles anos o início da Segunda Guerra Mundial se reflete no irrisório que se complica no contexto bélico e aborrece: “Ontem= dificuldade para achar cigarros” (ROSA, 1973, f. 2) ou maiores dificuldades: “Não havia água, pela manhã.” (ROSA, 1973, f. 4). O clima ainda piora a situação, em janeiro de 1940: “Neve. Falta de carvão, em toda a parte. Agora falta água quente, nas casas. Não há mais banhos?!” (ROSA, 1973, f. 36). Nenhum ambiente é poupado (13 de outubro de 1940): “Ontem chegou ao Consulado a

comunicação de que não receberemos mais gasolina.” (ROSA, 1973, f. 117). Afeta até a rotina biológica animal, como no comentário de junho de 1940: “As galinhas da Fran Hahn põe ovos à noite, de susto, com o alarma. Perdem-se muitos ovos, assim.” (ROSA, 1973, f. 75). A vida cada vez mais insustentável.

Ao lado de uma frase do banal dia a dia, segue-se o alarme de bombas ou tiros, geralmente com referências precisas de horário. Quando não há a informação exata, a anotação vem acompanhada de justificativa, como em 31 de novembro de 1941: “Ataque, tremendo, cerca de dez da noite (talvez um pouco antes – não sei bem, porque estava no banho¹. Tiroteio horrível. Parece que caíram muitas bombas incendiárias, pois passavam correndo e buzinando, sem cessar, os carros de bombeiros.” (ROSA, 1973, f. 13).

Os acontecimentos diários em meio ao absurdo da guerra lembram que há espaço para o prosseguimento da vida, a existência de algo mais, como em 1º de setembro de 1940, um domingo, a ida ao cinema, ou o passeio comentado em 9 de outubro de 1940: “Fui ao teatro (“Madame Butterfly”, na²). Engraçado é, depois da sessão, a corrida do pessoal para chegar em casa antes do alarma.” (ROSA, 1973, f. 117).

Em agosto de 1941, a guerra já não poupa com destruição de prédios: “Parte do 5º andar foi espatifada” (ROSA, 1973, f. 4); morte de animais “(Bomba no Jardim Zoológico. Camelos mortos. Bichos outros mortos – bombeados ou metralhados. Os ingleses por certo visavam os³ soldados da Flar, que há no zoo – canhão pesado.)” (ROSA, 1973, f. 4, grifo do autor). Na linguagem, o uso de adjetivos – “Bombas poderosas. Fim de mundo.” (ROSA, 1973, f. 4) – e efeitos estilísticos, como a hipérbole “Chuva de bombas.” (ROSA, 1973, f. 110), em 12 de setembro de 1940. Para expressar a tensão crescente em 15 de setembro de 1941:

“Tiros, tiraços, tirambaços.

Bombas! Bombas e mais bombas.”

(ROSA, 1973, f. 5).

¹ Na obra consultada, falta o parêntese final.

² Nome ilegível.

³ Manteve-se a regência verbal utilizada.

Às vezes, simplesmente, a informação sem floreios, como em 29 de setembro de 1941: “Caiu agora uma bomba aqui perto: a casa tremeu, nos seus fundamentos, quase que durante todo um minuto.” (ROSA, 1973, f. 11).

Há várias referências à intensificação da discriminação dos judeus. Em 20 de setembro de 1941, “Ontem começou a obrigação do distintivo na roupa dos judeus.” (ROSA, 1973, f. 8), ao lado desenhou duas estrelas de Davi. “Hoje, à tarde, vi o primeiro: um rapazola, simpático de Knickerlidcker, dando o braço a um cego (distintivo de cego, no braço).” (ROSA, 1973, f. 8). Em 26 de setembro de 1941: “Até crianças de 4 anos, ou menos, com o distintivo amarelo, infamante!” (ROSA, 1973, f. 10). Em julho de 1940, descreve idilicamente uma “praiazinha para crianças”. Ao final, desconstrói o paraíso: “E... mas... para estragar toda a mansa poesia do lugar: arvoraram, num poste, uma taboletazinha amarela: ‘Lugar de brinquedo para crianças arianas’.” (ROSA, 1973, f. 82). Até o que atinge a rotina profissional, em 22 de setembro de 1941: “Judias chorando no Consulado, por terem recebido a ordem de evacuação de Hamburgo, para o dia 24. Horrível.” (ROSA, 1973, f. 13). Citação importante para perceber a sensibilização de Guimarães Rosa em relação ao sofrimento que adentrava o Consulado e que ressalta por serem mulheres. Era uma questão que não havia como se negar a ver, pela presença desesperada todos os dias dentro do Consulado em busca de vistos.

Ao mesmo tempo, anota curiosidades das diferenças culturais, como o título sublinhado a cada palavra, em 24 de novembro de 1939: “Amor livre e bebidas nos países nórdicos”. Segue-se o texto: “Os países frios da Escandinávia têm falta de sol. E o sol é a vida. (...) Então, eles souberam achar, simplificada e vitalizante, a alegria solar eterna, no álcool e no amor.” (ROSA, 1973, f. 34).

O clima não envolve apenas diferenças, mas sentimento. Em 25 de junho de 1940: “Chove. Chuvinha gostosa, quase brasileira. Saudades da nossa chuva. Saudade do Brasil.” (ROSA, 1973, f. 76). A saudade do país amplia-se com a alegria da lembrança das filhas. “Recebi os retratos de Vilminha e Agnes!” (ROSA, 1973, f. 115).

Um dos prazeres da vida pode compensar o fato anterior ligado à realidade bélica, como em 19 de julho de 1940: “Discurso de Hitler, no Reichstag (ofensiva da paz). Comi a macarronada da Ara (!)” (ROSA, 1973, f. 83).

Em uma página, a sequência ininterrupta de “Alarme às 12, 45.” (ROSA, 1973, f. 84), de 21 a 24 de julho de 1940, com variações de minutos entre os horários de cada dia, somente iguais nos dias 21 e 22 (12,45).

Uma página também pode conter apenas o caso avulso trágico e curioso. Lembra o recurso literário de incluir em meio ao enredo da narrativa um caso, que aparentemente destoa do restante, cujas associações cabem ao leitor, como na história dos irmãos Hess, “milionários, que eram judeus, casados com cristãs. Primeiro, fizeram-se católicos, batizaram-se. As mulheres não quiseram emigrar com eles. Mataram-se, ambos, a fim que as esposas e os filhos não fossem prejudicados no dinheiro.” (ROSA, 1973, f. 103).

Na linguagem, convivem recursos poéticos e coloquialidade – “O tiroteio está brabíssimo! Espiei um pouco.” (ROSA, 1973, f. 120) – acompanhada de desenhos simples parecidos com fogos de artifícios. Às vezes, sem recursos estilísticos, apenas a informação, em 28 de outubro de 1940. “Hoje começou a invasão da Grécia pela Itália. Hitler foi conversar com Mussolini, em Florença.” (ROSA, 1973, f. 122). Ou sem comentário próprio algum, deixar apenas a ironia do comentário alheio, que depende sempre da perspectiva do enunciador, em 8 de janeiro de 1941: “Diz Ara que o jornal da tarde ataca furiosamente Roosevelt, chamando-o de ‘inimigo número 1 da paz do mundo’, e dizendo que ele devia ser fuzilado.” (ROSA, 1973, f. 159).

Sem data, mas após 25 de janeiro de 1941, inicia a primeira estrofe de “Poema dos que não aderem” (ROSA, 1973, f. 164), cujos primeiros versos: “Maria Theresa, eu vou de viagem,/ estou de passagem/ p’ra longe daqui.” Continua algumas páginas depois. Os versos que mais se relacionam ao significativo título são: “Tenho de seguir.” E em outra estrofe: “Não olhes para a estrada/ Não olharei para trás”. (ROSA, 1973, f. 168). João Guimarães Rosa expressa literariamente a não adesão que publicamente não era do seu feitio. Como última citação desse caderno, aqui se inclui a de fevereiro de 1941:

“Muita gripe na cidade.

E a América? Continua intervindoura (M%)”

(ROSA, 1973, f. 167, grifo do autor).

Seria o neologismo para marcar a intervenção vindoura dos Estados Unidos, que mudaria os rumos da Segunda Guerra Mundial?

O poema antecipou o que sucederia no ano seguinte: o rompimento das relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha. Do início de fevereiro ao final de maio de 1942, os diplomatas brasileiros, incluindo João Guimarães Rosa e Aracy de Carvalho, foram internados na estação termal de Baden-Baden e trocados por diplomatas alemães que estavam no Brasil. (SCHPUN, 2011, p. 362).

REFERÊNCIAS

ROSA, João Guimarães. **Cadernos**. Coleção Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 1973.

SCHPUN, Mônica Raisa. **Justa**. Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ODISSEU E AS SEREIAS HOMÉRICAS: O SABER COMO SALVAÇÃO E PERIGO

Tayná Costa (Mestranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

É na *Odisséia*, de Homero, que as Sereias aparecem como a primeira figura do conhecimento perigoso – oniscientes, elas assemelham-se às Musas por prometerem cantar a Odisseu tudo o que se passou na ampla Tróia. As Sereias prometem trazer a *Iliada* e a guerra de Tróia para a narrativa da *Odisséia*. A partir deste poema épico arcaico, elas são associadas ao mito do fracasso já que, apesar de despertarem em Odisseu o desejo de ouvi-las, não conseguiram privá-lo de seu regresso, uma vez que o rei de Ítaca agiu com prudência e seguiu os conselhos que havia recebido anteriormente. Neste estudo, abordaremos a questão do saber que se concentra nesses dois personagens, mas que designam fins díspares: para as Sereias, o saber levará seu ouvinte ao perigo; para Odisseu, a salvação.

Palavras-chave: Sereias homéricas; perigo épico; continência do retorno.

ABSTRACT

It's in Homer's *Odyssey* that the Sirens appear as the first figure of dangerous knowledge - omniscient, they resemble the Muses for promising to sing to Odysseus all that went on in the wide Troy. The Sirens promise to bring the *Iliad* and war from Troy to the narrative of the *Odyssey*. From this archaic epic poem, they are associated with the myth of failure since, despite arousing in Odysseus the desire to hear them, they failed to deprive him of his return, since the king of Ithaca acted with prudence and followed the advice he had previously received. In this study, we will approach the question of knowledge that focuses on these two characters, but which designate disparate ends: for the Sirens, knowledge will lead its listener to danger; for Odysseus, salvation.

Keywords: Homeric Sirens; Epic danger; Odysseus return.

O próêmio da *Odisséia*, bem como o da *Iliada*, outro poema épico arcaico de Homero, iniciam com a invocação à Musa: o aedo, ou poeta, vale-se da palavra da deusa para contar a história do herói Odisseu, antecipando a pluralidade de descaminhos que este homem *polutropos* enfrentou. Tais acontecimentos, que tecem a história deste guerreiro errante que retorna da Guerra de Tróia, fazem parte de um passado épico que pressagia o mundo humano – trata-se de um tempo poético fundamental recuperado pela palavra do aedo. A narração do poeta acerca dos feitos deste herói relaciona-se com a experiência temporal humana, visto que

ao dar forma e sentido narrativos ao mundo temporal humano, a palavra épica afirma-se também como transfiguração poética, como linguagem reveladora/rememoradora, como *Alethéia* (Oliveira, 2008, p.55).

O aedo, aquele que invoca a Musa, é também o mesmo que é inspirado por ela a cantar feitos heróicos, como é o caso de Odisseu em seu retorno a Ítaca: “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,/ depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada”¹ (Homero, 2011, I.1-2). Enquanto a *Iliada* trata da ira de Aquiles, a *Odisséia* tem como objeto a vida de um homem, um *bios*. Acerca dessa afirmação, Irene de Jong argumenta que o uso do substantivo *andra*, não indica que a *Odisséia* seja apenas uma história individual de Odisseu e seu *nostos*, mas sobre Odisseu como um ‘homem’, líder, marido, pai, filho e rei.

O guerreiro Aquiles, por ser sabedor das suas próprias escolhas, torna-se um grande ídolo na *Iliada* – ele tem duas escolhas: permanecer em Tróia e lutar e, conseqüentemente, morrer jovem ou retornar ao seu lar. Esta segunda opção implicaria em não obter a glória, o *kléos*, ao passo que lutar e obter a bela morte garantirá um *kléos* imperecível. Aquiles escolhe o *kléos* ao invés do *nostos*, o retorno ao lar – e é esta glória que confere ao herói a recompensa de ser lembrado desde sua escolha até a contemporaneidade. Odisseu, por outro lado, escolhe o *nostos*, porém este *nostos*, se alcançado, une-se ao *kléos*, à glória imortal. Ao vencer todos os obstáculos, inclusive os de esquecimento que, durante toda sua viagem estiveram no seu caminho, ele obtêm suas duas grandes conquistas, fazendo com que sua

¹ Tradução de Frederico Lourenço.

glória para sempre seja lembrada – embora por artifícios diferentes daqueles enfrentados por Aquiles.

Na *Iliada* deve-se morrer para adquirir o *kléos*, na *Odisséia*, não. Enquanto este primeiro poema épico arcaico configura-se como uma poesia funerária, a *Odisséia* transforma a poesia de guerra daquela primeira epopéia em imaginária e perigosa – serão as sereias, ou Musas do esquecimento, as detentoras de tal conhecimento de canto. Seu canto inefável, que realiza-se através do *thélgein*, que é o maior de todos os encantamentos, causa, primeiramente, o padecimento do espírito e depois a morte física.

Odisseu, ao longo de sua viagem de retorno a Ítaca, sobreviveu a desvios de rota, tempestades no mar e naufrágios, e, ainda, seres inumanos, tais como: Sereias, ninfas, feiticeiras, ciclopes, lotófagos – sem contar a visita ao mundo dos mortos. No entanto, mesmo superando todos estes episódios que poderiam tê-lo dizimado, a ameaça por esquecer o retorno era latente. Odisseu impede olvidamento da pátria com auxílio não apenas da deusa Atena, mas também de Hermes, como na ilha da ninfa Calipso, quando o narrador retoma o episódio de Odisseu, até então preso na ilha desta ninfa por quase dez anos. Sem ajuda divina Odisseu jamais seria capaz de obter sucesso em seu retorno ao lar. Como exemplo de nosso estudo, citamos os conselhos dados por Circe a Odisseu, a fim de poupá-lo de um destino funesto. Tais conselhos ocupam desde o vigésimo quinto verso ao vigésimo oitavo do décimo segundo canto, bem como do trigésimo sétimo verso ao centésimo décimo do mesmo canto. Como primeiro perigo, Circe o adverte sobre as sereias que “todos os homens enfeitiçam, que delas se aproximam” (*Od.* XII.40), porém, diferentemente dos outros perigos narrados por Circe, este, o das Sereias, a feiticeira, não apenas o previne do perigo, mas o instrui como sobreviver a ele ainda que deleitando-se do canto mavioso:

Mas se tu próprio quiseres ouvir o canto,

Deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés

Enquanto estás de pé contra o mastro. E que as cordas sejam

Atadas ao mastro, para que te possas deleitar com a voz

Ao advertir Odisseu sobre os perigos que ele enfrentará, Circe oferece um saber que o levará, não apenas a salvação, mas ao deleite incompleto daquele canto mavioso. Odisseu, embora não perca seu caráter heróico na *Odisséia*, ao passar pela ilha das sereias, investe na sua avidez por mergulhar na narração poética da guerra através do canto das musas do esquecimento.

Ouvir as histórias da Guerra de Tróia, promessa de canto das Sereias, é a experiência poética mais profunda que não caberia em um poema. Contudo, se não fossem pelos conselhos de Circe, Odisseu morreria ali, em meio à ilha das maviosas Sereias repleta de “amontoadas/ ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.” (Cf. Homero, XII.45-46) - ao invés de obter a bela morte lutando na guerra, como é o desejo de todo grande herói. As Sereias seduzem os navegantes, bem como a *Odisséia* foi seduzida pela poesia da *Iliada* - e essa epopéia que narra as andanças de Odisseu somente se sustenta, segundo a visão de Pietro Pucci, pois este herói, amarrado ao mastro, não permite que o canto das Sereias, uma intensa forma poética, dizimasse o poema – o mastro simboliza a razão e a existência da *Odisséia*. A atitude heróica de Odisseu, obtendo seu *kléos* e *nóstos*, não é apenas dele, mas de uma literatura salva pela razão – que, na visão de Blanchot, por exemplo, jamais o consagraria um herói, e sim um covarde, por agir com ponderação.

Embora no destino do rei de Ítaca já estivesse previsto sofrer muito antes do seu retorno ser concluído, Odisseu não perde sua identidade e seu *nóstos* por ajuda divina, como já mencionamos, mas, também, pela sua sabedoria e ardil. O herói errante revela-se como o grande ídolo da *Odisséia* através da sua *métis*, astúcia, por ser portador de um discurso persuasivo, *peithó*, e encantatório, *thélgein*, tornando-se conforme Piero Boitani, “um ícone da *experiência, da ciência e da sabedoria*”. Na corte dos feácios, bem como na tenda do porqueiro Eumeu, suas narrativas são expressas pelo verbo de intensidade poética *thélgein*, que prende a atenção de seus ouvintes e esconde sua verdadeira identidade, como no encontro com o porqueiro, e que permitem o salvo retorno ao lar, na jangada dos feácios.

Além dos conselhos recebidos de Circe, a salvação de Odisseu também se encontra no seu não esquecimento do retorno: o herói guerreiro da *Iliada*, sobrevivente de tantos castigos no mar, torna-se narrador da sua própria história. Ao narrar suas errâncias, Odisseu

não dá margens à veracidade, permitindo apenas que nos encantemos com cada palavra contada, seja através da leitura, ou ouvindo atentamente como os feácios que se embriagavam com aquelas palavras, assim como com outros *phármaka* que hipnotizam.

A viagem de Odisseu é rememorada por diferentes estudiosos como a perda de rumo e o retorno ao lar. Entre estas duas condições abre-se um espaço para suas narrativas, onde o aedo deixa de ser o porta-voz das Musas, e Odisseu toma a palavra da sua própria história, afinal, como ressalta Blanchot, o espaço da narrativa é também “aquele da paixão e da noite, onde eles não podem ser atingidos, nem ultrapassados, nem traídos, nem esquecidos” (2005, p.273). Todas as ameaças que o herói astucioso sofreu ao longo da tentativa de retorno constituem o grande perigo do esquecimento. Esquecer-se do retorno implicaria no esquecimento da figura de Odisseu, no herói que foi e que por todas as suas artimanhas, desvencilhando-se das emboscadas, almejava não apenas o *kléos*, mas também o *nóstos*. Jeanne Marie Gagnebin, sobre esta luta de Odisseu para voltar para Ítaca, comenta que é “uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro” (2006, p.15).

As sereias, desde a sua primeira aparição na literatura, portanto, no poema de Homero, a *Odisséia*, significaram um convite ao puro prazer: fosse através do canto misterioso ou de sua beleza, como em meados do Renascimento². No que tange ao prazer a partir do canto misterioso, Circe foi responsável por emboscá-las, advertindo Odisseu sobre o perigo de sua ilha. Há outros mitos que contam que as sereias desapareceram depois da navegação de Odisseu passar por sua ilha, afinal suas vidas dependiam da, conseqüente, morte através da entrega dos navegantes ao canto mavioso que prometiam: um canto sem fim. Ninguém jamais pôde dizer o conteúdo deste canto prometido, pois o herói que as ouviu prometer cantar os grandes feitos de Tróia partiu a fim de salvar-se. Quando retorna a Ítaca e conta a Penélope sobre tudo o que viu, quanto as Sereias, Odisseu pouco tinha a dizer: “Enxame de cantos!” (Cf. Homero; XXIV.326).

² Embora este não seja o assunto principal deste estudo, obtivemos uma interpretação relevante sobre obras e autores renascentistas a partir da leitura de “Sirenas Seducciones y Metamorfosis”, de Carlos García Gual (2014)

As Sereias, ou antimusas, oferecem hospitalidade em troca de um canto límpido, que, ao ouvi-lo, tudo paralisa: o mar, o tempo, a vida. O canto que oferecem e insinua é uma canção de cunho épico, que alcançará a atenção e desejo dos navegantes. No caso de Odisseu, as Sereias escolhem, minuciosamente, o epíteto a chamá-lo: “Grande glória dos Aqueus” (Cf. Homero, XII, v.184) – embora Odisseu tenha sido endereçado durante toda a *Odisséia* com diferentes epítetos, este, usado pelas Sereias, não havia antes sido chamado. Ouvir essa simulação do canto do aedo é como ter uma morte inglória: no mar, sem sepultura, sem nome e sem memória – sem *kléos* e sem *nóstos*. As Musas, as verdadeiras inspiradoras do canto do aedo, por outro lado, exultam a glória dos heróis mortos. As Sereias, assim como as Musas, anunciam um saber que não pode ser esquecido, porém a sedução daquelas antimusas, ou musas da morte, baseiam seu discurso numa palavra fingida, como define Todorov (*apud*. Oliveira, 2008, p.55), e seu poder de sedução é falso e ficcional.

O deleite do canto e saber das Sereias está, quase sempre, aliado à trapaça e à negatividade, contribuindo para a melodia encantadora e relato onisciente, afinal, devido a este último aspecto, elas têm um parentesco com as Musas. Sendo assim, “as sereias mantêm uma afinidade oblíqua com a memória épica do aedo, mas essa afinidade manifesta-se sob a sua feição enganosa e mortífera” (Cf. Oliveira, p.110). Na épica, o canto das sereias é a artimanha que causa o naufrágio, o esquecimento e a morte; nos séculos posteriores houve uma crescente feminização das sereias, bem como uma acentuada erotização do mito, mas que não extinguiu suas características arrebatadoras.

Dito isso, concluímos que as questões de perigo e salvação se entrelaçam na *Odisséia* no que tange aos personagens Odisseu, Sereias e Circe. O rei de Ítaca, estimado por esta feiticeira, somente consegue salvar-se devido aos conselhos previamente recebidos. O mastro em que foi amarrado não é apenas um mastro, mas a salvação de toda a *Odisséia*. Odisseu agiu com razão e prudência, ainda que o desejo de entregar-se ao canto fosse latente. Por outro lado, a passagem de Odisseu pela ilha pode ter causado a morte das cantoras maviosas, como retratado em outros mitos. A vida de Odisseu dependia dos conselhos de Circe, bem como a das Sereias necessitava do encantamento do navegante ilustre – elas, então, escolhem, minuciosamente, um epíteto para chamá-lo e induzi-lo a

entregar-se ao seu encantamento ímpar, ao *thélgein*, a fim de que o marinheiro ilustre se esquecesse do seu retorno e ouvisse aquele canto sem fim. Além da ajuda divina, o papel de Odisseu-narrador, embora sem qualquer compromisso com a verdade, faz com que o herói não se esqueça de seu retorno, obtendo o *nóstos* e conquistando seu *kléos* eterno.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. In: _____ **O encontro do imaginário**. 1ª Ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa (Arqueologia da Ficção)*. 1ª Ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. In: _____ **A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia***. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico LOURENÇO. Introdução e notas de Bernard KNOX. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JONG, Irene de. **A narratological commentary on the Odyssey**. 1ª Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

NAQUET, Pierre Vidal. **O mundo de Homero**. Tradução de Jônatas Batista Neto. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias. Um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin**. 1ª Ed. São Paulo: EDUC – Editora da PUC-SP, 2008.

PUCCI, Pietro. **The Song of the Sirens. Essays on Homer**. 1st Ed. Rowman & Littlefield, 1997.

POESIA E ANTIPOESIA

Danilo Diógenes (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

O objetivo deste ensaio é analisar o quanto, e de que forma, as reflexões teóricas de Friedrich Schiller, e posteriormente as de Arthur Rimbaud, contribuíram para o princípio revolucionário e para a dimensão ética da poesia nas manifestações de vanguarda do séc. XX, quando poetas como Manuel Bandeira, Nicanor Parra e Pablo Neruda, entre outros, apostaram numa tentativa permanente de impedir a cristalização dos objetos da poesia e do próprio fazer poético. Um exercício dialético que mantém sempre em tensão a poesia e sua destruição, a poesia e a antipoesia.

Palavras-chave: Modernidade, Poesia, Romantismo, Vanguarda.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze how much - and in which manner - Friedrich Schiller's theoretical reflexions and later Arthur Rimbaud's ones might have contributed to the revolutionary principle and to the ethical dimensions of poetry regarding manifestations of vanguards in the 20th century. That was when poets such as Manuel Bandeira, Nicanor Parra, Pablo Neruda committed to a permanent attempt of avoiding the crystallization of the objects of poetry and of the act of writing poetry in itself. A dialectical exercise that always keeps in tension poetry and its destruction, poetry and anti-poetry.

Key words: Modernity, Poetry, Romanticism, Vanguard.

Para começar estas especulações teóricas sobre as noções de poesia e antipoesia lembramos algumas reflexões feitas por Friedrich Schiller em seu ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*, no qual o autor aponta para uma crise do sujeito moderno: a natureza não é mais uma parte constitutiva do homem como fora para os antigos, cuja cultura não havia degenerado de todo a sensibilidade e o sentimento ingênuo, bases de sua vida social e de sua mitologia. A natureza, para Schiller, é sempre maior e mais nobre que a arte, e é do lado da primeira que devemos estar, encarando sua ingenuidade (espontaneidade e perfeição) desde um ponto de vista moral, e não estético, pois o que existe nela de admirável são as ideias que temos a seu respeito, e não sua existência em si mesma. Assim, Schiller se utiliza de uma contradição aparente para reforçar que sua teoria da poesia sentimental — aquela que procura uma emoção lírica através da arte e da razão — é fundamentalmente idealista.¹ O conceito de natureza elaborado por Schiller subentende uma natureza perfeita, por isso os atributos que admiramos nos objetos da natureza são os atributos que nos faltam. O homem moderno deve reconhecer a perda da natureza, a discordância que temos com nosso próprio ser; devemos constatar que somos seres imperfeitos e finitos, conclusão a que também chegou Descartes, por outras vias, na sua terceira meditação metafísica, tomando como parâmetro a perfeição e infinitude de Deus. Surge daí a necessidade do sujeito de se deslocar para fora de si, de estabelecer relações com o mundo, com a linguagem, com a sociedade; em suma, a necessidade do sujeito se relacionar com os objetos exteriores. As operações poéticas pensadas por Schiller têm como fundamento a cisão constitutiva entre homem e natureza. A condição melancólica e nostálgica do homem moderno em relação à sua natureza perdida transforma o trabalho do poeta em operação reflexiva. Schiller descreve a experiência moderna como uma experiência baseada na cultura e no artifício, reconhece as transformações que a cultura opera no espírito humano, mas ignora as transformações da própria natureza que sofre a ação da cultura, o que, uma vez considerado, nos leva a pensar, desde uma perspectiva romântica, que não seria exatamente a perda da natureza o que

¹ O poeta sentimental, segundo Schiller, se relaciona — por meio da reflexão — com uma natureza idealizada que remonta à antiguidade; afirmar esta relação como uma construção ou posicionamento moral equivale a negar uma essência imutável da natureza e revelar um pressuposto ontológico elaborado a partir de uma prática que não se limita apenas ao trabalho intelectual, mas que se estende para a vida privada e para os costumes cotidianos.

constitui a experiência do sujeito moderno, mas a perda de *uma certa natureza*, não menos idealizada, com as quais os antigos se relacionavam. Tendo, portanto, como eixo paradigmático da criação poética uma natureza idealizada, Schiller instaura uma tensão permanente entre ideal e realidade. Esse ideal é, ao mesmo tempo, uma crítica de Schiller à condição do homem na modernidade e uma hipostasia de um conceito transformada em princípio criativo. Proveniente de um aparente paradoxo, a teoria estética de Schiller se torna um princípio de organização de vida. A visão romântica da realidade se converte numa ética cujo exercício poético é simultaneamente exercício crítico dessa realidade. Para tanto, o poeta faz um movimento de saída de si em direção aos objetos do mundo exterior e nesse mesmo movimento ele próprio se vê como objeto. Daí a referência feita por Rimbaud aos poetas românticos na conhecida carta de 15 de maio de 1871, endereçada a Paul Demeny, em que o reconhecimento de que “eu é um outro” explica a lição tomada por Rimbaud dos românticos, segundo a qual “a canção é muito poucas vezes a obra”. A leitura de Rimbaud destaca a dimensão ética da poesia romântica que serve a seus interesses de legitimar a participação do poeta na *pólis*, e, conseqüentemente, sua função social. “A arte eterna teria suas funções, escreve Rimbaud, como os poetas são cidadãos”. Com essa fórmula, o poeta e militante da Comuna de Paris se contrapõe à experiência estética pura, separada da práxis vital, desenvolvida pelo esteticismo, ilumina os princípios românticos de união entre arte e vida, de descentramento do sujeito e de busca por novas “ideias e formas” que atendessem à sua subjetividade e sensibilidade críticas. O pensamento “cantado e comprometido” dos românticos a que Rimbaud se refere não tem implicação direta em uma ideia fechada de obra; a canção nem sempre é o poema. O título de “rei dos poetas”, concedido por Rimbaud a Baudelaire em sua carta, vem seguido de uma ressalva: apesar de ser o rei dos poetas, ele viveu em um meio demasiado artístico. Contudo, a perda da *aura* do poeta é um preço que Baudelaire esteve disposto a pagar, um preço alto, mas que, segundo Walter Benjamin, é a lei de sua poesia. O gesto de enfrentamento da modernidade de maneira crítica, quase mortal, é encarado por Baudelaire como um ato de heroísmo. “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica” (BENJAMIN, 2000, p. 14), escreve Benjamin, em seu ensaio *A modernidade e os modernos*, em que o comportamento artístico de Baudelaire, bem como sua produção poética, aparece

como peça chave na construção do pensamento do filósofo a respeito da poesia moderna. Para Benjamin, depois de um entusiasmo inicial, de uma euforia que o fez contemplar os aspectos integrantes da modernidade, como o advento das multidões e a escalada exponencial do sistema econômico capitalista, Baudelaire vislumbrou por fim o desencanto e o tédio, passando então a criticá-los com as armas que a própria modernidade lhe oferecia, como quem produz um antídoto a partir do próprio veneno. O que está em jogo, portanto, no embate de Baudelaire com a modernidade é, em última análise, a afirmação de um *sujeito ético*. É nesse sentido que a construção teórica da carta de Rimbaud parece querer apontar. O futuro da poesia passa pela criação de novas ideias e formas capazes de contemplar uma experiência do sujeito fora de si. A experiência estética não se resume ao poema e este não se limita a existir como uma obra fechada, regida por regulamentos internos, cujo conteúdo é a própria arte, talvez por isso Rimbaud termine sua carta anunciando sua ida à Paris, uma vez que também os poemas que ilustram sua dissertação sobre “poesia nova” projetam os seus ideais de poeta e cidadão comprometido. Ao menos dois dos movimentos de vanguarda do século XX, dadaísmo e surrealismo, seguem os passos de Rimbaud e do romantismo. A saída de si do sujeito lírico, empreendida pelos românticos, ganha proporções ainda maiores. Paralelamente ao desalojamento do sujeito lírico de uma “interioridade pura” (COLLOT, 2013, p. 22), os modernos se afastam pouco a pouco de uma ideia de “poesia pura”, cuja radicalização é a “antipoesia” das vanguardas.

No ensaio “O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, Walter Benjamin descreve o que seria uma passagem do surrealismo da esfera da arte para a esfera da política. Os indícios dessa passagem são: a implosão do domínio da literatura e a radicalização do *modo de vida* surrealista. No processo de politização do surrealismo o que importa em definitivo não é tanto a produção de obras de arte, mas a prática de determinadas experiências. Benjamin entende que a tarefa surrealista mais autêntica é mobilizar a energia da embriaguez para a revolução, operando uma transformação das opiniões e não das relações externas. Sua análise está menos interessada no surrealismo como manifestação artística do que como manifestação política. Ela prioriza as experiências de um modo de vida, isto é, o comportamento social e a organização das ideias de um grupo em favor da revolução; é uma análise materialista e antropológica, assim como a

própria experiência do surrealismo.² O texto publicado em 1929 defende, a partir das experiências surrealistas, o surgimento de uma “política poética”. É o que se discute anos mais tarde, em 1935, no texto que abre o primeiro número da revista *Caballo verde para la poesía*, publicada em Madrid, sob a direção de Pablo Neruda:

É muito conveniente, em certos momentos do dia ou da noite, observar profundamente os objetos em repouso: as rodas que viajaram longas distâncias empoeiradas, suportando grandes cargas vegetais ou minerais, sacos de carvão, barris, cestas, os cabos e alças dos instrumentos do carpinteiro. A partir deles vem o contato do homem e da terra como uma lição para o torturado poeta lírico. As superfícies usadas, o desgaste que as mãos infligiram sobre as coisas, a atmosfera muitas vezes trágica e sempre patética desses objetos infunde uma espécie de atração não negligenciável para a realidade do mundo. A impureza confusa dos seres humanos é percebida neles, o agrupamento, uso e desuso de materiais, pegadas e dedos, a constância de uma atmosfera humana inundando as coisas de dentro para fora. Assim seja a poesia que buscamos, passada como por um ácido pelos deveres da mão, penetrada pelo suor e pela fumaça, cheirando a urina e a lírio, manchada pelas diversas profissões exercidas dentro e fora da lei. Uma poesia impura como um terno, como um corpo, com manchas de nutrição e atitudes vergonhosas, com rugas, observações, sonhos, vigília, profecias, declarações de amor e ódio, feras, batidos, idílios, crenças políticas, recusas, dúvidas, afirmações, impostos. [...]

(NERUDA, 1935, p. 7, tradução nossa)³

² “Quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura —, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas.” (BENJAMIN, 1987, P. 23)

³ “*Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. § La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo. § Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. § Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecias, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. § [...].*”

Baseada, como no romantismo, em uma relação entre sujeito e objeto, a poesia “impura como um traje” buscada pelos vanguardistas planeja reverter o paradigma instaurado por Friedrich Schiller. A natureza idealizada não é mais um parâmetro para juízo da realidade. A poesia não se mantém intacta nem é mais percebida como puro processo intelectual, separado de uma práxis, de modo que a crítica da realidade só é negativa na medida em que esta se distancia de um ideal pré-existente. Aqui o ideal dá lugar a uma poesia onde não existem pressupostos. A “lição para o torturado poeta lírico” de que fala Neruda se desprende dos objetos e corresponde materialmente às suas especificidades. A realidade é ela mesma matéria poética e o ideal dá lugar à vida e à contingência, como na teoria do poeta sórdido, formulada por Manuel Bandeira:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito,
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
É a vida

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

[...]

(BANDEIRA, 1993, p. 205)

Em 1936, ano da eclosão da guerra civil espanhola, Paul Éluard faz uma conferência em Londres, em ocasião da Exposição surrealista, organizada por Roland Penrose. Nela, Éluard se posiciona, exatamente como Neruda, em favor de uma poesia que se abre para a comunidade e para a vida. “Chegou o tempo em que todos os poetas têm o direito e o dever de defender que estão profundamente fincados na vida dos outros homens, na vida

comum” (ÉLUARD, 1968, p. 513, tradução nossa).⁴ Não podemos deixar de lembrar a força e a influência que a figura de Paul Valéry exercia na poesia francesa a esta altura, e o quanto a conferência de Éluard tem de provocativa neste contexto, sobretudo quando diz: “Todas as torres de marfim serão demolidas, todas as palavras serão sagradas e o homem, estando enfim de acordo com a realidade, que é sua, não terá mais que fechar os olhos para que se abram as portas do maravilhoso” (ÉLUARD, 1968, p. 514, tradução nossa).⁵ Ir para a vida comum abre campos diversos de circulação da poesia, redistribui os papéis do poeta na sociedade, reconfigura os mecanismos de percepção crítica e reinterpreta os objetos da subjetividade lírica a partir de uma perspectiva terrena. “Depois de mais de cem anos, escreve Paul Éluard, os poetas desceram dos cumes sobre os quais acreditavam estar. Eles foram para as ruas [...]” (ÉLUARD, 1968, p. 521, tradução nossa).⁶ *Espanha no coração* (*España en el corazón*) e *Canto geral* (*Canto general*), de Pablo Neruda, são resultados dessa poética cujo funcionamento corresponde a um modo de vida ou a uma “política poética”, nos termos de Walter Benjamin. De certa maneira, essas obras reescrevem ou continuam a escrever o “Canto de guerra parisiense” de Arthur Rimbaud. Elas não podem ser lidas separadamente das circunstâncias histórico-sociais que as produziram como parte integrante de uma práxis vital. As “novas ideias e formas” são permanentemente buscadas, nunca encontradas. No seu livro *De volta ao fim*, Marcos Siscar escreve que “talvez possamos descrever a vanguarda, de modo mais preciso, como uma tentativa de acelerar a lógica do ‘transitório’ [...], de estabelecer uma estética e uma política da ‘atualização’” (SISCAR, 2016, p. 76). Isto se reflete na bibliografia dos poetas que Rimbaud chamou “videntes”, na diferença estética que existe entre *Flores do mal* e *O spleen de Paris*, entre *Uma temporada no inferno* e *Iluminuras*. Quando o ideal é abandonado, o que resta é uma eterna busca, uma mudança constante, que segue as contradições e intempéries da vida cotidiana e suas repercussões na sensibilidade e no espírito. A perda da *aura* do poeta e a não conformidade entre *canção* e *obra*, expostas por Baudelaire e Rimbaud, são retomadas pelas vanguardas e

⁴ “Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu’ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune.”

⁵ “Toutes les tours d’ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et l’homme, s’étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n’aura plus qu’à fermer les yeux pour que s’ouvrent les portes du merveilleux.”

⁶ “Depuis plus de cent ans, les poètes sont descendus des sommets sur lesquels ils se croyaient. Ils sont allés dans les rues [...]”

servem à constatação de que a poesia não existe em si mesma, não possui valores nem padrões definitivos. Nesse sentido, Tristan Tzara, num poema publicado em março de 1920, no sétimo número da revista *Dada*, afirma que “dada não é uma escola literária”, mas “o camaleão da mudança rápida e interessada” (TZARA, 1920, p. 5, tradução nossa).⁷ Nicanor Parra se apropria desta “política do transitório” e a sistematiza na organização de seu livro *Poemas e antipoemas (Poemas y antipoemas)*, publicado em 1954. Na primeira sessão do livro os *poemas* apresentam metro fixo, dentre eles o octossílabo e o hendecassílabo, dois dos versos mais tradicionais da poesia lírica em língua espanhola; no entanto o tom desses poemas é prosaico e nem sempre sua temática corresponde àquela recomendada nos tratados de versificação: versos de medida menor (como o octossílabo) para temáticas coloquiais e populares, versos de medida maior (como o hendecassílabo) para temas complexos e elevados. Instaure-se, a partir daí, uma tensão decisiva entre “velho” e “novo” ou entre “ideia” e “forma”. Os *antipoemas*, por sua vez, são aqueles em que a ruptura com a tradição se completa, e o metro fixo dá lugar ao verso livre. Com o abandono das métricas tradicionais, ficam de lado também os *topoi* da poesia lírica, muitas vezes encerrados num repertório vocabular cujo uso por si só definia a poeticidade de um texto. O poema “Advertência ao leitor” (“Advertencia al lector”) alerta para essa mudança no estado das coisas:

[...]

Segundo os doutores da lei este livro não deveria ser publicado:

A palavra arco-íris não aparece nele em nenhuma parte,

Menos ainda a palavra dor,

A palavra torquato.

Cadeiras e mesas é que figuram aos montes,

Caixões, utensílios de escritório!

O que me enche de orgulho

Porque, a meu modo de ver, o céu está caindo aos pedaços.

⁷ “[...] / *Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé* / [...] *Vive Dada. Dada n'est pas une école littéraire hurle*”

[...]

(PARRA, 1954, p.36, tradução nossa)⁸

Com o céu caindo aos pedaços, caem os deuses e tudo que representa um arquétipo da poesia como arte superior e intocável. A “antipoesia” seria, portanto, um exercício permanente de esvaziamento de arquétipos, uma tentativa de impedir a cristalização dos objetos da poesia e do próprio fazer poético. Ela é o terceiro estágio da autocrítica da arte iniciada pelos românticos, cujo primeiro estágio é a saída do sujeito lírico de uma interioridade pura e o segundo estágio a saída da poesia de uma poesia pura. O “antipoeta” foge constantemente da própria poesia, entrega-se a uma errância por terrenos desconhecidos; e, embora ele sempre volte ao seu ponto de partida, que pode ser pensado aqui como a escrita do poema ou a manifestação artística, ele jamais se permite traçar o mesmo caminho. Em regras gerais, esta é uma operação arriscada, e o antipoeta vive como “um bailarino à beira do abismo”. Esse risco de cair no abismo é antes procurado do que evitado. É condição para que a poesia mantenha-se sempre no limite de si mesma, no limite de deixar de ser poesia, para se renovar a cada instante. Rimbaud, nesse sentido, foi um bem sucedido “antipoeta” dentre os modernos, pois foi capaz de saltar de cabeça no abismo, sem rodeios, para desaparecer para sempre na vida comum; contudo, no início, até mesmo ele tinha seu futuro como incerto: “Dentro de oito dias estarei em Paris”, ele escreve no fim de sua carta, e complementa com um titubeante e desconcertante “talvez”.

⁸ “[...] *Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse: / La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte, / Menos aún la palabra dolor, / La palabra torcuato. / Sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡Ataúdes!, jútiles de escritorio! / Lo que me llena de orgullo / Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos. [...].*”

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes, tome I**. Paris: Gallimard, 1975.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun Kreiger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013

ÉLUARD, Paul. **Oeuvres complètes, tome I**. Paris: Gallimard, 1968.

NERUDA, Pablo. Sobre una poesía sin pureza. **Caballo verde para la poesía**, Madrid, nº 1, p. 7, out. 1935.

_____. **Canto general**. Ciudad de México: Ediciones Oceano, 1952.

_____. **España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra: (1936-1937)**. Santiago: Ediciones Ercilla, 1937.

PARRA, Nicanor. **Obra gruesa**. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

RIMBAUD, Arthur. **Poésies Complètes**. Paris: Léon Vanier, 1895.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1951.

SCHILLER, Friedrich. **Poesía ingenua y poesía sentimental y De la gracia y la dignidad**. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=5929

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

TZARA, Tristan. **Manifeste du mouvement dada**. Dada, Paris, nº 7, p. 5, mar. 1920.

POR UM USO PROFANADO OU EXEMPLO COMO PROFANAÇÃO DO IMPROFANÁVEL

Caio Paz (Doutorando em Filosofia, UFRJ)

RESUMO

A noção de profanação é fundamental no pensamento político de Giorgio Agamben. Segundo ele, a religião não é a esfera que liga os homens ao sagrado, mas a esfera de separação dessas duas dimensões. Nessa perspectiva, as coisas consagradas aos deuses são retiradas do livre uso humano, tornando-as indisponíveis. Radicalizando essa tese, Agamben a conjuga com a tese benjaminiana segundo a qual o capitalismo é a religião moderna. Nesse sentido, na sua produção de mercadorias, que em si mesmas são cindidas entre o valor de uso e valor de troca, o capitalismo torna cada vez mais todo e qualquer objeto consumível e trocável, mas não utilizável. Dessa forma, a religião capitalista, apropriando-se de quase todas as dimensões da vida humana, apresenta-se com improfanável, uma vez que profanar significa devolver ao uso daquilo que foi sacralizado. Partindo dessa compreensão, a interrogação a que o pensamento agambeniano convoca é a seguinte: como pensar em um uso profanado a partir daquilo que se apresenta como improfanável? Assim, este trabalho pretende mostrar como as noções de uso e profanação, com um funcionamento exemplar, evocam uma dimensão ética que parece impossível: a deposição das formas de vida produzidas pelas sociedades capitalistas.

Palavras-chave: mercadoria, religião, profanação, uso, ética.

ABSTRACT

The notion of profanation is fundamental in the political thinking of Giorgio Agamben. According to him, religion is not the sphere that binds men to the sacred, but the sphere of separation of these two dimensions. In this perspective, the things consecrated to the gods are removed from the free human use, rendering them unavailable. Radicalizing this thesis, Agamben conjugates it with Benjamin's thesis that capitalism is the modern religion. In this sense, in the production of merchandise, which in themselves are divided between use value and exchange value, capitalism increasingly makes every object consumable and exchangeable, but not usable. In this way, the capitalist religion, appropriating almost all dimensions of human life, presents itself as unprofanable, since to profane means to return to the use of what has been sacralized. Starting from this realization, the question which the agambenian thought summons is the following one: how to think of a profaned use from what is presented as unprofanable? Thus, this work intends to show how the notions of use and profanation, with an exemplary functioning, evoke an ethical dimension that seems impossible: the deposition of the life forms produced by capitalist societies.

Keywords: merchandise, religion, profanity, use, ethics

“Com a licença de todos os santos
e a de meu pai Oxalá
pego nesta encruzilhada o prato de comida
A fome é grande
e é pela minha boca que comem os deuses”

(Condição Primeira – Alberto Pucheu)

No poema anterior, a comida sacrificada aos deuses é profanada. Como elemento profanador, a fome devolve ao corpo faminto aquilo que havia sido interdito aos homens. Pertencente aos deuses, a comida situada na encruzilhada, enquanto um objeto sacrificado, é algo do qual o uso humano foi subtraído e, por isso, só pode se usada humanamente na medida em que é profanada. Esse gesto profanador que está em jogo no poema revela o poder da profanação: devolver ao uso dos homens aquilo que foi separado deles. Assim, profanação e sacralização se opõem e a essas duas noções correspondem respectivamente uma restituição e uma interdição ao uso humano. Na passagem desta dimensão para aquela, o uso profanado não é o mesmo uso que se faz de um objeto qualquer, uma vez que ele traz a assinatura de sua profanação. Na imagem evocada pelo poema, a assinatura profana inscrita no objeto profanado, a comida, aparece de modo bastante claro: o gesto de comer uma comida comum não é o mesmo que comer uma comida de uma encruzilhada. É por isso que o eu-lírico afirma que é pela sua boca que os deuses comem. No caso dessa imagem profana, pode-se afirmar que não se trata de matar os deuses, de suprimi-los, mas de fazê-los comer por bocas humanas, isto é, trata-se de criar com eles uma relação diferente da que existe e existiu. Assim, pode-se afirmar ainda que a profanação devolve ao uso dos homens aquilo que fora separado, mas devolve de um outro modo, estabelecendo um novo uso, um uso profanado. É o estatuto desse novo uso, possibilitado pela profanação, que se trata de aqui examinar.

Em *O uso dos corpos*, Giorgio Agamben desenvolve uma nova concepção de uso. A formulação de um novo conceito de uso está intimamente ligada ao conceito de profanação. Essa noção, por sua vez, é fundamental no pensamento político do filósofo italiano. A concepção agambeniana de profanação se torna mais clara quando se entende também a concepção que Agamben tem de religião. Segundo ele, a religião não é a esfera capaz de

ligar os homens ao sagrado, mas sim a esfera que separa uma dimensão da outra. Desse modo, as coisas consagradas, isto é, entregue aos deuses, são retiradas do livre uso e comércio dos homens, tornando-as indisponíveis e inacessíveis para eles. No entanto, só se compreende o alcance político da noção de profanação quando se esclarece que, para Agamben, tal como ele aprende com Walter Benjamin, o capitalismo é a religião moderna, a religião sem trégua a que os homens estão submetidos ininterruptamente. Dessa forma, a religião capitalista, tocando quase todas as dimensões da vida humana, apresenta-se com improfanável.

A forma improfanável que as sociedades capitalistas assumem na atualidade é da exceção. Formulando agambenianamente, seria possível afirmar que a exceção é o paradigma político-econômico das relações que se constituíram no mundo ocidental. No caso das sociedades capitalistas, uma das esferas em que essa separação excepcional se verifica é da relação entre os homens e coisas, que são tornadas mercadorias. Nesse sentido, o fetichismo da mercadoria, em que o valor de uso entra em uma relação de exclusão inclusiva como o valor de troca, torna cada vez mais toda e qualquer coisa consumível e trocável, e, por isso mesmo, sacralizada e não utilizável.

Partindo dessa compreensão, as interrogações evocadas pelo pensamento político de Giorgio Agamben são as seguintes: como pensar em um uso profanado ou em uma profanação do improfanável? Se a estrutural excepcional caracteriza uma das formas de separação da religião capitalista, que forma poderia ser atribuída à profanação e ao uso que ela abre? A partir dessas interrogações, este trabalho pretende mostrar como as noções de uso e profanação implicam uma deposição das formas de vida produzidas pelas sociedades capitalistas e, conseqüentemente, da sua forma excepcional.

ENTRE A EXEMPLARIDADE PROFANA E A SACRALIDADE EXCEPCIONAL

Iniciado em 1995, o projeto *Homo Sacer* de Giorgio Agamben pode ser definido, *grosso modo*, como uma tentativa de realizar dois movimentos complementares e, ao mesmo tempo, opostos. Por um lado, trata-se de realizar um diagnóstico da política ocidental e dos seus fundamentos ontológicos e, por outro, de indicar elementos para um deslocamento

possível desse diagnóstico realizado. A esses dois movimentos pode-se atribuir as definições de sagrado e de profano. Enquanto a sacralização ou religião dizem respeito ao diagnóstico agambeniano acerca da disposição político filosófica do ocidente, a profanação se afirma como um deslocamento dessas formas sacras. Em um texto intitulado “Elogio da profanação”, ele escreve a esse respeito:

O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religigare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – que devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas de separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular (AGAMBEN, 2007, p.66).

O trecho acima evidencia o significado da noção de religião no pensamento de Giorgio Agamben. Ela não é a dimensão que une o humano ao divino, mas, antes, aquela dimensão em que os homens devem permanecer hesitantes diante das normas a cumprir, atenciosos às normas e às formas sagradas. Em suma, a religião impede que as atitudes dos homens com relação às coisas e ao próprio mundo sejam atitudes livres e distraídas. Ela exige, portanto, a subtração da negligência que está em jogo na lida com as coisas não religiosas. Nessa atitude especial para com a esfera da religião está em questão uma separação, uma vez que ela exige uma atenção escrupulosa com aquilo que pertence aos deuses. As coisas, os lugares, os animais ou as pessoas pertencentes aos deuses exigem tanta atenção que são transferidas para uma esfera separada e indisponível ao uso comum dos homens. Essa condição de separação é o que, para Agamben, caracteriza a religião (AGAMBEN, 2007, p.65). Em sentido oposto, apresenta-se a profanação. Como explicitado no trecho acima, ela libera da atenção e da meticulosidade que devem ser observadas na lida com as coisas sagradas. Dessa forma, se a religião separa e interdita, a

profanação restitui ao uso aquilo que fora separado, abrindo o objeto profanado a um uso outro, isto é, a um novo uso.

As formulações anteriores são fundamentais para o pensamento de Giorgio Agamben, uma vez que essa estrutura religiosa da separação pode ser observada na caracterização que ele faz da tradição político-filosófica do ocidente e a dimensão profana pode ser verificada nas suas proposições ético-políticas. Mais especificamente, a essa forma de separação que Agamben diagnostica na tradição corresponde o mecanismo da exceção, que ele identifica não apenas na política, mas também na ontologia, na linguagem e em outras diferentes esferas da filosofia ocidental. De modo diverso, mas também simétrico à exceção, é possível evocar o exemplo, que, tal como a profanação, abre um novo uso com relação ao funcionamento excepcional. Para a compreensão da exceção como uma forma de separação e do exemplo como forma de profanação, são instrutivas as definições dadas pelo filósofo italiano em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Sobre a exceção e o exemplo, Agamben escreve:

(...) a exceção se situa em posição simétrica em relação ao exemplo, com o qual forma sistema. Este constitui dois modos através dos quais um conjunto procura fundamentar e manter a própria coerência. Mas enquanto a exceção é, no sentido em que se viu, uma *exclusão inclusiva* (que serve, isto é, para incluir o que é expulso), o exemplo funciona antes como uma *inclusão exclusiva*. (...) O que o exemplo demonstra é o seu pertencimento a uma classe, mas, precisamente por isto, no mesmo momento em que a exhibe e delimita, o caso exemplar escapa dela (assim, no caso de um sintagma linguístico, ele *mostra* o próprio significar e, deste modo, suspende a significação). (...) Ele é verdadeiramente *paradigma* no sentido etimológico: aquilo que “se mostra ao lado”, e uma classe pode conter tudo, mas não o próprio paradigma. Diverso é o mecanismo da exceção. Enquanto o exemplo é excluído do conjunto na medida em que pertence a ele, a exceção é incluída no caso normal justamente porque não faz parte dele. E como o pertencimento a uma classe pode ser demonstrada apenas com um exemplo, ou seja, fora dela, do mesmo modo o não pertencimento só pode ser demonstrado em seu interior, isto é, com uma exceção (AGAMBEN, 2010, p. 28-29).

A última frase do trecho anterior ajuda a elucidar a ideia de que a religião apresenta uma forma excepcional. A afirmação de que o não pertencimento só pode ser demonstrado no interior, é outro modo de afirmar que a exceção não é apenas uma mera exclusão, mas sim uma exclusão inclusiva. Ou seja, aquilo que o mecanismo excepcional exclui ou separa

não configura como uma mera exclusão ou separação. Como se viu, a separação perpetrada pela religião se deve à meticulosidade que os homens devem observar com as coisas entregues aos deuses. A partir disso, pode-se perceber que o que foi separado não foi simplesmente excluído das relações humanas. Ao contrário, por exigir determinado comportamento, por imprimir uma subtração da negligência no comportamento dos homens, a religião, ao mesmo tempo em que separa, governa e dirige os gestos humanos. Ou melhor, somente à medida que o retira do uso comum as coisas, os animais, as pessoas e tudo aquilo que foi sacrificado aos deuses, a religião consegue inscrever o homem no âmbito religioso. A separação realizada por ela não é, portanto, uma simples subtração da disponibilidade ao uso humano, mas é também a maneira pela qual os homens se relacionam com o aquilo foi separado. Ou seja, ainda que os objetos sagrados ou religiosos não estejam disponíveis ao uso, isso não significa que os homens não tenham nenhuma relação com eles. A relação consiste justamente em manter separado, em garantir a observância cuidadosa que se deve ter para manter as coisas sagradas em seu devido lugar.

De maneira diversa, a profanação se identifica com o funcionamento do exemplo. Com explicitado no trecho citado anteriormente, ao mesmo tempo em que o exemplo é simétrico à exceção, ele é também o seu oposto. A simetria se deve ao fato de ele mobilizar, assim como ela, a inclusão e a exclusão, o dentro e o fora, mas a oposição aparece justamente no modo como essas dimensões são mobilizadas e articuladas. Enquanto a religião exclui as coisas do uso comum para, assim, fazer com que elas sejam incluídas na esfera religiosa, a profanação inclui as coisas novamente no uso comum, mas, ao fazê-lo, exclui o consumo utilitarista que elas tinham antes de serem sacralizadas. Isso significa que mesmo devolvido ao uso comum, o objeto profanado não tem o seu uso anterior restituído, pois a restituição ao uso provocada pela profanação faz emergir um novo uso (AGAMBEN, 2007, p.67-68). Com isso, o nexos entre sagrado e profano, exceção e exemplo, não é um nexos de mera oposição. As correlações entre essas dimensões são mais complexas que um simples antagonismo dicotômico.

A complexidade da relação entre o sagrado e profano se deve a um resíduo que resta na passagem de uma esfera a outra. No caso da profanação, o objeto profanado, apesar de ter o seu uso restituído, ele não tem a restituição da sua dimensão utilitária. É por isso que

Agamben evoca o brinquedo como uma das cifras da profanação. Nesse caso, um utensílio transformado em brinquedo ganha um uso diferente do seu uso utilitarista. Com essa analogia, Agamben afirma que a restituição ao uso advinda da profanação não produz uma reinserção do utensílio em sua dimensão utilitária, mas o conduz a um novo uso, assim como os utensílios transformados em brinquedos pelas crianças (AGAMBEN, 2007, p. 66-67). Com isso, pode-se afirmar que a eliminação da utilidade dos objetos é um resíduo sacro, isto é, trata-se de uma assinatura que marca que determinado lugar, objeto ou pessoa havia pertencido aos deuses outrora. No caso da sacralização, o objeto entregue aos deuses lembra aos homens que aquilo que foi sacrificado não pode ser utilizado, isto é, que o uso das coisas sacras está vedado aos homens. Nessa separação, as coisas sagradas são signos daquilo que foi disponível aos homens, mas agora não é mais. Nesse sentido, as coisas sacras têm também uma assinatura, que identifica a sua retirada de uma dimensão utilitária.

Em ambos os casos, o que Agamben parece evidenciar é uma suspensão da dimensão utilitária. No entanto, a maneira como essas suspensões se dão é diversa, pois enquanto a sacralização suspende a dimensão utilitária para garantir a impossibilidade de usar, a profanação leva essa suspensão ao limite, de modo a criar com a suspensão do utilitarismo uma abertura para um uso novo. Ou seja, apesar de ambos os movimentos se depararem com a suspensão do utilitarismo, os seus desdobramentos são resolutamente distintos e, nesse caso, o tipo de suspensão elogiada por Agamben é a que está em jogo na profanação. Como sugere o título de seu ensaio, “Elogio da profanação”, o gesto profanador se apresenta como uma tarefa política (AGAMBEN, 2007, p. 68). A partir disso, brincando com as palavras, poder-se-ia afirmar que a suspensão realizada pelo mecanismo da exceção, a exclusão inclusiva, é que deve ser suspensa para dar lugar ao funcionamento exemplar, a inclusão exclusiva. No entanto, a passagem de um polo a outro e o relacionamento entre ambos não é simples. Por isso, pensar na profanação como tarefa política exige também uma reflexão acerca do estatuto e do funcionamento da máquina do sacrifício, isto é, o dispositivo que possibilita a comunicação e transição do sagrado para o profano e vice-versa (AGAMBEN, 2007, p. 65-66).

A MÁQUINA DO SACRIFÍCIO

A complexa relação de simetria e oposição entre o sagrado e o profano é possibilitado pelo que Agamben chama de máquina do sacrifício. Em uma breve passagem de “Elogio da profanação”, esta máquina aparece descrita do seguinte modo:

(...) sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois polos, no qual um significante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto. Mas é precisamente desse modo que a máquina pode assegurar a partilha do uso entre humanos e os divinos e pode devolver eventualmente aos homens o que havia sido consagrado aos deuses. Daí nasce a promiscuidade entre as duas operações no sacrifício romano, na qual uma parte da própria vítima consagrada acaba profanada por contágio e consumida pelos homens, enquanto outra é entregue aos deuses (AGAMBEN, 2007, p. 69).

A transição de uma dimensão a outra é possibilitada pela distinção polar entre o sagrado e o profano. No entanto, Agamben indica a promiscuidade com que a tradição abordou essas duas dimensões. Segundo o filósofo italiano, tanto o verbo *profanare* quanto o adjetivo *sacer* apresentaram duas acepções distintas e opostas. No caso do verbo, ele significa tanto tornar profano quanto sacrificar, já o adjetivo significa tanto consagrado aos deuses quanto excluído da comunidade (AGAMBEN, 2007, p. 68). Para Agamben, a partir da cisão-articulação entre o profano e o sagrado, a máquina sacrificial produz uma zona de indiferença, do qual o *homo sacer* é o principal significante. Uma análise sucinta da relação entre o profano e o sagrado na figura do *homo sacer* permite compreender qual o estatuto da máquina sacrificial no pensamento político de Agamben e quais as consequências das suas formulações.

Tanto em “Elogio da profanação” quanto em *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, são desenvolvidas análises sobre o *homo sacer*, uma figura do direito romano. Essa figura não pode ser entregue aos deuses, isto é, não pode ser sacrificada e, ao mesmo tempo, pode ser assassinada por qualquer um sem que isso implique uma sanção. O *homo sacer* não pode ser sacrificado porque já se ofereceu em sacrifício aos deuses. No entanto, nessa oferta, a vida entregue às divindades, que não sofreu a morte sacrificial, permaneceu na dimensão humana, de maneira que a vida dele representa um sacrilégio aos deuses. Nesse sentido, ele

é insacrificável porque já foi oferecido em um sacrifício, que produziu como resto essa vida que não foi morta. Com isso, porque foi entregue aos deuses, o homem sacro não pode ser julgado ou punido pelo direito dos homens, por isso sua morte não implica nenhuma sanção, porque ele está fora do domínio humano. Assim, o *homo sacer* aparece como duplamente excluído. Por um lado, ele é excluído do direito deuses e por outro do direito dos homens, o que torna a vida do *homo sacer* inteiramente abandonada a uma zona de indiferença, que, por sua vez, permite que ela seja insacrificável e matável (AGAMBEN, 2007, p. 68-69) (AGAMBEN, 2010, p. 74-76).

O que interessa a Agamben não é resolver teoricamente as ambivalências que constituem a zona de indiferença em que está lançada o *homo sacer*. Interessa a ele compreender a lógica que estrutura o seu funcionamento para, assim, demonstrar a sua atualidade política. Para Agamben, a exposição da dupla exceção a que se encontra submetido o *homo sacer* não é mero diletantismo ou erudição, mas, antes, um esforço hercúleo de mostrar que a vida nua do *homo sacer* é estruturalmente simétrica e complementar ao poder soberano, isto é, ao poder de decisão sobre a vigência ou a suspensão da norma jurídica. Isso significa que diante desse poder soberano de decidir todos são virtualmente *homo sacer* e, por isso, toda e qualquer vida é matável (AGAMBEN, 2010, p. 85).

É justamente a partir dessa articulação entre poder soberano e a vida nua do *homo sacer* que se compreende melhor a articulação desses conceitos políticos com a máquina do sacrifício. Em uma passagem de “Elogio da profanação”, lê-se:

É preciso, nesse sentido, fazer uma distinção entre secularização e profanação. A secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando porém, intacto o seu poder (AGAMBEN, 2007, p. 68).

No trecho anterior, Agamben descreve o poder soberano como uma secularização da transcendência divina, mostrando como esse, mesmo passando a uma esfera terrena e humana, mantém intacto o poder de separação contido na religião. Talvez essa dimensão

mostre de modo mais explícito o funcionamento da máquina sacrificial: ela articula e diferencia o profano e o sagrado, permite o trânsito de uma dimensão à outra, mas o faz mantendo um *modus operandi* eminentemente religioso. Com explicitado anteriormente, a secularização garante uma continuidade com o poder da religião: a separação. Não à toa, Agamben afirma que a exceção, isto é, uma exclusão (ou separação) inclusiva, é a estrutura da soberania (AGAMBEN, 2010, p. 35). Assim como a religião exclui (ou separa) o uso comum das coisas para que elas sejam incluídas na esfera religiosa, o poder soberano, no plano do direito, constitui-se por uma *relação de exceção*. Com essa expressão, Agamben nomeia a maneira pela qual o direito captura a exceção. Segundo a etimologia, a palavra “exceção”, *ex-capere*, significa literalmente capturada fora. A partir disso, o filósofo italiano afirma que a norma suspendendo a si mesma dá lugar ao estado de exceção e, assim, define o seu soberano. O soberano é, então, aquele que decide sobre a suspensão da norma e sobre a existência do estado de exceção. Ou seja, a vigência da norma depende da decisão de algo que está excluído dela, a exceção, o que a torna, por isso, imediatamente incluída, uma vez que, no limite, toda a sua existência depende dessa decisão excepcional (AGAMBEN, 2010, p. 25).

Esse funcionamento secular do direito mostra a sua solidariedade com a máquina sacrificial, evidenciando, desse modo, a estrutura religiosa implicada nele. Esse diagnóstico acerca do funcionamento secular-religioso do direito se coaduna com uma tese benjaminiana segundo qual o capitalismo é religião da modernidade. Tal correlação se verifica explicitamente por uma das características dessa religião, o fato de o seu culto não estar voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa (AGAMBEN, 2007, p. 70). Se o capitalismo é uma religião cultural em que o culto se dirige inteiramente à culpa, a citação a seguir estabelece um vínculo direto entre a culpa e o direito:

A chave para a captura da vida no direito é não a sanção (que não é certamente característica exclusiva da norma jurídica), mas a culpa (não no sentido técnico que este conceito tem no direito penal, mas naquele original que indica um estado, um estar-em-débito: *in culpa esse*), ou seja, precisamente, o ser incluído através de uma exclusão, o estar em relação

com algo do qual se foi excluído ou que não se pode assumir integralmente (AGAMBEN, 2010, p. 33).¹

A afirmação de que a culpa é a cifra da captura da vida pelo direito mostra que ele só pode ter efeito ou ser colocado em prática por meio da culpa. Ela é, portanto, o vínculo original entre vida e direito, entre fato e norma. Ora, esse vínculo fundamental entre culpa e direito evidencia que a religião moderna, o capitalismo, que é a religião cultural da culpa, têm também um vínculo fundamental com o direito. Nesse sentido, poder-se-ia estender a afirmação de Agamben de que o capitalismo se apresenta como uma impossibilidade de usar e de profanar ao direito e, assim, pensar que a profanação de um é indissociável da profanação do outro, dado o laço culpabilizante entre ambos.

A IMPROFANÁVEL RELIGIÃO CAPITALISTA

Em “Elogio da profanação”, a apresentação da tese benjaminiana, segundo a qual o capitalismo é a religião da modernidade, é seguida da indicação de suas três principais características, também formuladas por Benjamin. Sobre estas, Agamben escreve o seguinte:

(...) 1. É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência absoluta ao cumprimento do culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir a festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa (AGAMBEN, 2007, p. 70).

¹ Apesar de as fórmulas do exemplo e da exceção se oporem, respectivamente, como *inclusão exclusiva* e *exclusão inclusiva*, o que importa nesse jogo é o modo como ambas as noções mobilizam a exclusão e a inclusão. Enquanto no caso da exceção, há uma relação de captura do fora, ou seja, de fazer com que as coisas que são excluídas permaneçam em relação (incluídas) àquilo do que foram excluídas, no caso do exemplo trata-se de um movimento inverso. O exemplo neutraliza essa distinção entre o dentro e o fora, uma vez que exhibe seu pertencimento a uma classe com a sua singularidade, mas, ao fazer isso, retira-se dessa classe. Nesse sentido, o que o exemplo “exclui” é o seu pertencimento, mas, com isso, ele torna inteligível toda uma classe. Essa inteligibilidade torna indiferente o seu pertencimento e a sua exclusão, a sua singularidade e a sua exemplaridade, criando uma comunidade de seres singulares. Desse modo, pode-se opor a exceção ao exemplo, porque a primeira mantém viva a dialética entre o fora e o dentro, entre o particular e o universal, já o segundo paralisa essas dicotomias dando lugar às singularidades demonstráveis. No caso da culpa, apesar de ela ser referida com uma *inclusão por uma exclusão* – o que poderia remeter ao exemplo –, a sua descrição mostra como ela funciona como uma exceção. C.f. AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2008. p.20-26 C.f. AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.17-19.

As características da religião capitalista, mencionadas no trecho anterior, indicam que o capitalismo, em seu processo de secularização do cristianismo, leva adiante uma tendência presente neste: a generalização e a absolutização da separação. É a partir disso que se pode pensar no capitalismo como improfanável, uma vez que ele se generaliza e captura quase todas as esferas da vida. Com isso, consagra a sua separação tornando mercadoria toda e qualquer coisa, lugar ou pessoa (AGAMBEN, 2007, p. 71). Ou seja, a maneira pela qual a religião capitalista opera a sua separação tem a ver com a cisão da própria mercadoria, que Marx diagnosticou ao tratar do seu caráter fetichista. Partindo dessa análise marxiana, Agamben afirma, em *Estâncias*, que o possuidor da mercadoria nunca pode gozar dela, a um só tempo, como objeto de uso e como valor trocável. Essa impossibilidade de um gozo simultâneo dá à mercadoria uma inapreensibilidade, que, segundo a leitura de Agamben, é o que marca o seu fetiche (AGAMBEN, 2012, p. 68). No entanto, apesar de concordar com Marx a respeito desse caráter fetichista da mercadoria e dessa impossibilidade de gozar simultaneamente do uso e do valor, Agamben discorda do que chama de preconceito utilitarista, presente, segundo essa perspectiva, na análise marxiana (AGAMBEN, 2012, p. 83).

A crítica de Karl Marx à economia política parte da análise da mercadoria. Segundo ele, esta apresenta uma forma cindida: o uso e a troca. No uso, o que está em jogo é a utilidade, que é a maneira pela qual o homem busca satisfazer as suas necessidades. Exatamente porque é útil, isto é, consegue satisfazer as necessidades humanas, a mercadoria tem um valor de uso. Na troca o que está implicado é a possibilidade da permuta recíproca de mercadorias entre os homens. O valor de troca é, então, a maneira de fazer equivaler as diferentes mercadorias. Segundo Marx, a equivalência promovida pela troca produz uma separação radical do uso, pois, quando trocada, a mercadoria tem subtraída de si toda a sua utilidade. Sobre esse aspecto, ele escreve: “Como valores de uso, as mercadorias são, antes de mais nada, de qualidade diferente; *como valor de troca, só podem diferir na quantidade, não contendo, portanto, nenhum átomo de valor de uso*” (*grifo meu*) (MARX, 2013, p. 59).

A frase em negrito, escrita por Marx, revela que a relação entre valor de uso e valor de troca é um mecanismo excepcional, ou seja, uma exclusão inclusiva. Somente porque um

objeto é útil, isto é, tem valor de uso, ele pode se tornar uma mercadoria, mas, no processo da troca, toda essa utilidade é excluída na contagem do valor. No entanto, é somente por meio dessa exclusão que um objeto adquire valor de troca. Nesse sentido, o uso e a troca permanecem articulados e cindidos por essa relação excepcional. É nesse aspecto que Agamben discorda das proposições marxianas e as classifica como proposições utilitárias. Essa crítica se deve ao fato de Marx acreditar que o uso é a maneira primeira e fundamental de os homens se relacionarem com as coisas e, por isso, que as coisas só podem ser trocadas porque têm valor de uso. Para o filósofo italiano, Marx não consegue superar a ideia utilitarista ao formular a sua crítica à abstração do valor de troca (a abstração que a mercadoria faz do valor de uso para se tornar trocável) em nome da concretude do valor de uso (AGAMBEN, 2012, p.83-84). Na cisão diagnosticada por Marx, o que interessa a Agamben é a inapreensibilidade que impede o gozo simultâneo da mercadoria. Nessa leitura, a inapreensibilidade que as mercadorias assumem com o fetichismo tem a ver com a impossibilidade de elas serem, a um só tempo, coisas úteis e trocáveis (AGAMBEN, 2013, p. 83). Mais especificamente, o que importa para pensar os efeitos da religião capitalista é que ela, transformando tudo em mercadoria, faz, por sua vez, que todas as coisas assumam o caráter de fetiche inapreensível. A religião capitalista assume uma forma improfanável quando essa inapreensibilidade não permite mais o uso ou o gozo das mercadorias, fazendo com que a única relação com elas seja a de consumo. Esse argumento é importante para a argumentação do filósofo italiano porque, segundo ela, o consumo marca, justamente, a impossibilidade de usar (AGAMBEN, 2007, p. 71). Desde essa perspectiva, mais uma vez, o capitalismo mostra sua estrutura de separação do uso.

A distinção entre uso e consumo é fundamental para entender a tese segundo a qual na improfanável religião capitalista é impossível usar. Essa distinção, segundo Agamben, aparece na bula papal de João XXII, chamada *Ad conditorem canonum* [Sobre o fundador dos cânones]. Sobre esse aspecto, escreve:

Ao opor radicalmente uso e consumo, João XXII, com uma inconsciente profecia, oferece o paradigma de uma impossibilidade de usar que encontraria sua realização completa muitos séculos depois na sociedade de consumo. Um uso que nunca é possível ter e um abuso que sempre implica um direito de propriedade e é, portanto, sempre próprio, definem o cânone do consumo de massa. Contudo, dessa maneira, talvez

sem se dar conta disso, o pontífice também revela a verdadeira natureza da propriedade, que se afirma com a máxima intensidade no momento em que coincide com a coisa (AGAMBEN, 2014, p. 135).

No trecho acima, é possível distinguir o uso do consumo a partir da posse. Enquanto o consumo se identifica com um abuso, isto é, um excesso que se realiza a partir da propriedade, há um tipo de uso marcado pelo desapossamento, pela não constituição de algo como uma propriedade. Para Agamben, essa distinção papal marca aquilo que veio a se afirmar de maneira radical nas modernas sociedades de consumo: a impossibilidade de usar. Se na religião capitalista quase todas as esferas da vida se tornam sagradas graças à sua transformação em mercadoria, um uso sem propriedade – que corresponderia a um uso que não estivesse inscrito na lógica e nem tivesse a estrutura de funcionamento da mercadoria – se apresenta como algo inacessível aos homens, uma vez que a única relação aparentemente possível entre os homens e o mundo é o consumo.

Se esse movimento absolutizante e universalizante da religião capitalista é solidário com máquina sacrificial do direito, seria possível afirmar que toda a tentativa do direito de constituir algo como um poder soberano – isto é, um poder supremo de decisão sobre a vida e a morte dos indivíduos – faz com que a única relação possível seja o consumo, do qual o direito à propriedade é o signo mais evidente. Nesse sentido, seria possível afirmar que a propriedade é a articulação fundamental do capitalismo com o direito. Somente porque a propriedade é pressuposta como um direito natural e transformada em um fim de direito pelo direito positivo, que algo como o capitalismo pode existir. Essa articulação entre capitalismo e direito, operada pela propriedade, caracteriza a impossibilidade de usar, visto que, segundo a distinção da bula papal citada por Agamben, o direito à propriedade coincide com um abuso, ou seja, o consumo de mercadorias.

A primazia do consumo em detrimento do uso e a mercadorização estendida a quase todas as esferas da vida humana fazem com que as formas de vida na sociedade do consumo sejam, eminentemente, sagradas. Nesse sentido, as vidas consagradas ao capitalismo e ao direito são religiosamente separadas de si mesmas, já que coincidem com a forma daquilo que lhes captura e governa. Mais explicitamente: as sociedades de consumo parecem improfanáveis porque o consumo de mercadorias – sejam elas de que natureza for – se apresenta como a única forma possível de vida.

O direito à propriedade garante ao sujeito proprietário um poder soberano sobre a sua propriedade, que é uma mercadoria. No entanto, à medida que os indivíduos se tornam sujeitos proprietários de mercadorias, tornam também sujeitos à sua propriedade, isto é, à lógica dividida e excepcional da mercadoria. Esses processos de subjetivação realizados pelo dispositivo do direito à propriedade marcam a inteira sujeição do indivíduo ao direito e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de um gozo total sobre a mercadoria. Então, desse modo, somente porque se torna proprietário soberano de uma mercadoria, um indivíduo se encontra soberanamente sujeito a ela, uma vez que a possibilidade de dispor livremente dela indica a sua submissão ao direito e, a um só tempo, a impossibilidade efetiva de um poder inteiramente soberano sobre o mundo.

Se a improfanável religião capitalista, em sua comunhão com o direito, está fundada em um direito à propriedade, um gesto profanatório só seria possível uma vez que questionasse o estatuto da propriedade. Nessa perspectiva, um uso profano só seria possível na medida em que se pensasse em um uso inteiramente desvinculado da propriedade. Se consumo e mercadoria, capitalismo e direito, apresentam uma estrutura excepcional fundada em um sujeito com direito à propriedade, talvez, um uso profanado só se abra como possibilidade através do questionamento da soberania desse sujeito de direito. A questão que se verifica, com isso, é a seguinte: uma proposição ético-política a respeito do uso é indissociável de uma reformulação da questão do sujeito. Assim, só é possível pensar em um uso profanado se se pensa conjuntamente em um sujeito capaz de tal uso, ou seja, um sujeito com capacidade de desativar o dispositivo da propriedade, de tornar inoperosa a máquina sacrificial, que, por meio da secularização, assina a estrutura religiosa e excepcional que está em questão tanto no capitalismo quanto no direito.

A PROFANAÇÃO DO IMPROFANÁVEL

Se, por um lado, se pode compreender com relativa precisão o diagnóstico que Agamben faz da estrutura religiosa e excepcional da política e da economia ocidental, por outro, as suas formulações mais propositivas aparecem de maneira bastante enigmática. Apesar de evocar a profanação como uma tarefa política em “Elogio da profanação”, ele não diz exatamente como fazê-la (AGAMBEN, 2007, p. 68). O motivo pelo qual a filosofia

política de Agamben se constitui desse modo se deve à impossibilidade de formular saídas e soluções universais. A ética agambeniana se opõe radicalmente às tentativas universalizantes e totalizantes, que estruturam a lógica de funcionamento do capitalismo e do direito. Sobre a impossibilidade de constituir uma ética que tenha um estatuto universal, com saídas e soluções definidas, ele escreve em *A comunidade que vem*:

O fato a partir do qual deve partir todo discurso sobre a ética é que o homem não é e nem há de ser ou realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico. Somente por isso algo como uma ética pode existir: por isso é claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não haveria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas tarefas a realizar (AGAMBEN, 2013, p. 45).

O trecho acima mostra explicitamente como, para Agamben, algo como uma ética não pode definir um destino ou um caminho a seguir. Nesse sentido, a tarefa de profanar, a que o filósofo italiano convida os seus leitores, não tem um conteúdo determinado. Com isso, poder-se-ia afirmar que se trata de uma tarefa ético-profana, que, enquanto tal, não é produtora de um destino. Mais explicitamente: enquanto o capitalismo e o direito produzem como destino uma tarefa infinita a realizar – seja através do consumo de mercadorias seja através da constituição de si como sujeito de direito –, a ética agambeniana procura desativar a culpa – o estar em débito – que leva a essa tarefa infinita. Uma tarefa profanada seria uma tarefa desculpabilizante e, assim, ao invés de exigir que a vida assumisse esta ou aquela forma, ela desvela à vida a sua própria potência. Esse desvelamento abre à vida as formas possíveis que ela pode vir a assumir, isto é, abre-a aos diversos usos profanados.

Em *O uso dos corpos*, Agamben formula uma concepção de uso desvinculada da propriedade e, desse modo, faz emergir, conseqüentemente, um sujeito ético que também não está remetido à posse ou ao direito à propriedade. Nesse sentido, o uso a que Agamben se refere implica um outro tipo de sujeito, que não se constitui como proprietário soberano nem do seu próprio corpo e nem da sua própria língua, mas que mantém com eles tão somente uma relação de inapropriabilidade (AGAMBEN, 2017, p. 105). Essas formulações

acerca do uso ajudam a esclarecer o estatuto do uso profanado, que o filósofo italiano menciona em “Elogio da profanação”.

Enquanto a propriedade sujeita os indivíduos à religião jurídico-capitalista, a noção de inapropriabilidade evoca um uso capaz de inoperar a esfera do consumo. Desse modo, a relação entre propriedade e sujeito assinala se o uso implicado nessa relação é profanado ou sacralizado, ou melhor, se se trata de uso ou da impossibilidade de usar advinda do consumo. Uma distinção que permite vislumbrar essa distinção de modo mais acurado é a aquela que Agamben faz em *O uso dos corpos* entre a privacidade (*privacy*) e a intimidade. Sobre esse aspecto, ele escreve:

Podemos chamar de “intimidade” o uso de si como relação com um inapropriável. Quer se trate da vida corpórea em todos os seus aspectos (inclusive aqueles que vimos como *etbe* elementares: urinar, dormir, defecar, prazer sexual, nudez...), quer se trate da especial presença-ausência conosco mesmos que vivemos nos momentos de solidão, aquilo que experienciamos na intimidade é o fato de nos mantermos relacionados com uma zona inapropriável de não-conhecimento. Aqui, a familiaridade consigo alcança uma intensidade mais extrema e solícita à medida que não se traduz, de nenhum modo, em algo que podemos dominar.

É justamente essa esfera opaca de não-conhecimento que na modernidade se torna o conteúdo mais exclusivo e precioso da *privacy*. O indivíduo moderno define-se, sobretudo, por sua faculdade (que pode assumir a forma de um verdadeiro direito) de regular a sua intimidade (AGAMBEN, 2017, p. 115-116).

No trecho acima, percebe-se que, tal como definida por Agamben, a intimidade implica uma relação de uso marcada pela impossibilidade de possuir. Se a intimidade não se transforma em posse, isto é, se não há nela um processo de mercadorização, a relação que se estabelece com ela é aquela de um uso profanado e não a do consumo. De maneira diferente, a privacidade (*privacy*) é marcada pela tentativa de se apropriar e governar esse inapropriável, fazendo com que esteja implicado nela a impossibilidade de usar, devido à operação de sacralização – isto é, de separação – realizada pelo capitalismo e pelo direito. Se a privacidade assegura ao indivíduo moderno a soberania sobre si mesmo, garantido a ele, como direito, a posse de si, a intimidade como uso de si como relação com um inapropriável se endereça a um outro tipo de sujeito. Com isso, Agamben, implicando

reciprocamente uso e sujeito, ao evocar um novo uso evoca também um novo sujeito. O uso profanado destitui a soberania que o sujeito moderno tem sobre si na medida em que profana a propriedade, fazendo emergir um sujeito ético que se constitui desde um desapossamento. É nesse sentido que o filósofo italiano define o sujeito ético, em oposição ao sujeito soberano moderno, como aquele que se constitui em uma relação de uso e que recebe uma afecção enquanto está em uma relação com um corpo (AGAMBEN, 2017, p. 48). Profanando a noção de sujeito e dando a ela um novo uso, Agamben o faz ao mesmo tempo que redefine também a noção de uso:

E se usar significa, no sentido em que se viu, ser afetado, constituir a si enquanto se está em relação com algo, então o uso de si coincide com a *oikeiosis*, enquanto esse termo nomeia o próprio modo de viver do ser vivo. O ser vivo faz uso de si, no sentido de que, em seu viver e em seu entrar em relação com outro si, está em jogo cada vez seu próprio si, sente a si e se familiariza consigo mesmo. *O si nada mais é do que o uso de si* (AGAMBEN, 2017, p.76).

Um sujeito que só se constitui no uso e um uso que é sempre uso de si torna indiferente a distinção entre sujeito e objeto, fazendo que nessa afecção recíproca o dispositivo da propriedade seja profanado, paralisando a máquina sacrificial que, por meio da posse, cinde e articula o senhor e o escravo, o sujeito e o objeto em uma dialética infinita e interminável. Se esse movimento dialético infundável se apresenta como o destino na captura sacralizada empreendida pela religião jurídico-capitalista, o gesto profanador se mostra como uma interrupção desse movimento. No entanto, essa interrupção, como lembra Agamben em *Profanações*, não significa simplesmente acabar as separações, mas a fazer delas um novo uso, isto é, aprender a brincar com elas (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Talvez fosse essa forma profana que Agamben tinha em mente quando, em *Estâncias*, escreveu sobre a resposta que Baudelaire deu, em sua obra de arte, ao processo de mercadorização empreendido pela religião capitalista. Para ele, Baudelaire respondeu transformando a obra de arte em mercadoria. No entanto, a mercadoria de Baudelaire não era uma mercadoria qualquer, mas sim uma espécie de brincadeira com ela, era uma *mercadoria absoluta*. Ou seja, para Agamben, o poeta francês não se limitou em reproduzir na obra de arte a separação inscrita na mercadoria – entre valor de uso e valor de troca –,

mas levou esse movimento ao extremo, produzindo uma inoperosidade dessas duas dimensões. Sobre esse aspecto, ele escreve:

Uma mercadoria em que valor de uso e valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade, e cujo uso, na sua intocabilidade, não é mais uma mercadoria: a mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria (AGAMBEN, 2012, p. 75).

Se a mercadorização absoluta da obra de arte, perpetrada por Baudelaire, pode ser lida como um novo uso da mercadoria, talvez um gesto como esse possa ser lido como uma profanação do improfanável, como um uso profanado da mercadoria. Se a arte, tal como realizada por Baudelaire, desativa e torna inoperosa a estrutura excepcional inscrita na mercadoria, poder-se-ia afirmar que ela, como uso profanado, dá lugar a uma estrutura exemplar.

Se a mercadoria, através do consumo e do direito à propriedade, exclui a possibilidade de os homens usarem as coisas e, assim, os incluem em uma dimensão religiosa, aparentemente improfanável, a mercadoria absoluta faz um movimento diverso. O que ela faz é incluir na esfera do uso, ao brincar com a distinção entre o valor de uso e o valor de troca, aquilo que havia sido separado dos homens. Nesse sentido, pode-se afirmar que enquanto a mercadoria opera por meio da lógica excepcional (exclusão-inclusiva), a mercadoria absoluta realiza um movimento exemplar (inclusão-exclusiva), exibindo a tentativa da religião jurídico-capitalista de se apropriar e governar o que deveria se manter como inapropriável e ingovernável. A mercadoria absoluta de Baudelaire é exemplar porque suspende o consumo habitual, mostrando nesse seu gesto retirante a inapreensibilidade de toda mercadoria, mostrando, ainda, que arte se tornando uma mercadoria deveria renunciar à esfera separada, ao valor sacralizado conferido pela tradição. Como afirma Agamben, Baudelaire só saiu vitorioso no seu confronto com a mercadoria porque era um fetichista (AGAMBEN, 2012, p. 76). Isto é, porque respondeu a ela como um gesto simétrico e, ao mesmo tempo, diverso: transformou a obra de arte em mercadoria fazendo, assim, que a própria mercadoria se tornasse inoperosa.

Talvez esse gesto de Baudelaire ajude a compreender o estatuto da tarefa política implicada na profanação. Se a mercadoria, como cifra da religião jurídico-capitalista, que

opera através do consumo e do direito à propriedade, implica e governa os gestos humanos, atribuindo-lhes como destino uma meticulosidade interminável em relação às coisas sagradas, a profanação interrompe essa tarefa infinita. Ou seja, a profanação torna inoperosa essa apreensão por um destino e assume como única tarefa – se é que se pode chamar assim – a exposição da ausência de tarefas a cumprir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assman. 1ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Signatura Rerum: sul metodo**. Turim: Bollati Boringhieri, 2008.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. **A comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **Altíssima pobreza: regras monásticas e formas de vida**. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. **O uso dos corpos**. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 31ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

QUESTÕES DE MORTE, LUTO E HERANÇA EM *VIDA NOVA*

BRASILEIRA, DE ARIANO SUASSUNA

Ester Suassuna Simões (PPGCL/UFRJ)

RESUMO

No dia 9 de outubro de 1930, o então deputado federal paraibano João Suassuna foi assassinado com um tiro nas costas. Sua morte teve direta ligação com as questões de disputas políticas e familiares que envolviam a Paraíba da Revolução de 1930. No dia de seu assassinato, foi encontrada no bolso de seu paletó uma carta de despedida, um misto de depoimento de defesa e testamento. Nela, ele recomenda que a esposa tome cuidado, caso algo aconteça a ele, para que nenhum de seus nove filhos (entre os quais Ariano, de apenas 3 anos) se envolva em tramas de vingança. Aqui está a marca profunda que traça o caminho de Ariano Suassuna, o sangue com o qual escreve sua obra. Se a vingança não pôde se fazer na perseguição dos assassinos, ela se faria com o protesto de uma arte exitosa. Tudo o que escreve é endereçado a este pai ausente. Ao Pai com letra maiúscula de seus poemas. As questões de luto, herança e endereçamento são, portanto, centrais em sua produção. Neste trabalho, objetiva-se pensá-las sobretudo em poemas que integram o livro *Vida Nova Brasileira* a partir de autores como Derrida (2004) e Barthes (2011).

Palavras-chave: Ariano Suassuna; poesia; luto.

ABSTRACT

João Suassuna, a Brazilian congressman, was murdered in Rio de Janeiro on October 9, 1930. His death had a direct connection with the political and family disputes involving the state of Paraíba during what was called the 1930 Revolution. On the day of his murder, a farewell letter, a statement of both defense and testament, was found in his jacket. In the letter, he asks his wife to be careful, should something happen to him, so that none of their nine children (including Ariano, only 3 years old at the time) get involved in revenge plots. Here is the deep scar that traces the path of Ariano Suassuna, the blood with which he writes his work. If revenge could not be done in the pursuit of his father's murderers, it would be done through the protest of a successful art. Everything he writes is addressed to this absent father. To the Father with a capital letter of his poems. The issues of mourning, inheritance, and addressing are therefore central to his production. In this article, we aim to discuss these themes mainly in poems that integrate the book *Vida Nova Brasileira* using texts from authors such as Derrida (2004) and Barthes (2011).

Keywords: Ariano Suassuna; poetry; mourning.

Em uma quinta-feira de manhã, 9 de outubro de 1930, na Rua Riachuelo, bairro da Lapa, o então deputado federal paraibano João Suassuna, pai do escritor Ariano Suassuna, foi assassinado com um tiro nas costas. Tinha 44 anos e sua viúva, Rita de Cássia, 34. Sua morte teve direta ligação com as questões de disputas políticas e familiares que envolviam a Paraíba da Revolução de 1930. Foram três assassinatos entrelaçados, de três homens que partilhavam o mesmo nome. João Dantas, que era primo da esposa de Suassuna, matou João Pessoa por questões pessoais – Pessoa havia mandado invadir a casa de Dantas, de onde tirou documentos e cartas íntimas, publicando-os no jornal e em murais da cidade – e, em seguida, foi assassinado na prisão.

O deputado federal havia ido à capital do país justamente para se defender das acusações que tentavam incriminá-lo por envolvimento na morte de Pessoa, então presidente da Paraíba. Havia tentativa de dar um cunho político ao crime de Dantas. Os opositores de Suassuna, que perseguiram e hostilizavam, inclusive, sua esposa e filhos, terminaram por ordenar sua morte. Naquela quinta-feira de outubro, foi encontrada uma carta de despedida no bolso de seu paletó, datada da véspera de sua morte. Endereçada a “Ritinha”, sua esposa, a carta é um misto de depoimento de defesa e testamento.

Nos trechos em que ele se defende das acusações, vemos o discurso que garantiu a resistência dos filhos diante das dificuldades que passaram ao crescer sendo associados ao lado vencido da disputa política, ao lado visto como “o mal”. João Suassuna fortaleceu-os com os detalhes de seu depoimento, esclarecendo como podia sua inocência. Dois de seus filhos (Betacoeli e João Suassuna Filho) escreveram livros de memórias e também na obra ficcional de Ariano há traços autobiográficos. Guardadas evidentemente as devidas proporções, pode-se dizer que há um elo comum entre essas produções: em todas, encontra-se pelo menos uma reprodução ou reescrita da carta-testamento do pai, tamanha foi a importância desse documento em suas vidas. No trecho da carta transcrito a seguir, nota-se alguns desses argumentos de defesa citados anteriormente:

(...) quero dar, mais uma vez, testemunho sereno perante o Senhor de todas as cousas, para, se eu desaparecer também e não nos virmos mais neste mundo de tristeza e dores pungentes, poder você assegurar aos

nossos adorados filhos que eu sou inocente da morte do presidente J. Pessoa, dela não tomei nem conhecimento, nem poderia mesmo desconfiar que João Dantas pudesse mais praticá-la naquele dia, uma vez que ele já me apareceu muito tarde, como lhe tenho dito, e eu supunha, pelos termos da notícia da 'União', que o Presidente, a vítima, àquela hora já estivesse regresso à Parahyba. A notícia do crime, portanto, foi para mim, transtornante surpresa, como poderá atestar Júlio Lira, primeira pessoa que me comunicou e sofre igualmente dolorosa e injusta acusação". (SUASSUNA apud SUASSUNA, 1993, p.217)

Como já foi dito, essa carta, de certa maneira, é também um testamento, no qual João Suassuna deixa orientações a serem seguidas no caso de sua morte. Ele recomenda, entre outras coisas, que sua esposa tome cuidado, caso algo aconteça a ele, para que nenhum de seus nove filhos (entre os quais Ariano, de apenas 3 anos) se envolva em tramas de vingança:

Se me tirarem a vida os parentes do Presidente J. Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça – eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo. Não alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus, para Deus somente. Não se façam criminosos por minha causa! (SUASSUNA apud SUASSUNA, 1993, p. 217).

Aqui está a marca profunda que traça o caminho de Ariano Suassuna, o sangue com o qual escreve sua obra. Se a vingança não pôde se fazer na perseguição dos assassinos, ela se faria com o protesto de uma arte exitosa, com a construção de um castelo literário. Em seu discurso de posse da Academia Brasileira de Letras, Suassuna declarou:

Como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou. (SUASSUNA, 2008a, p.237)

Tudo que escreve é endereçado a este pai ausente. Ao Pai com letra maiúscula de seus poemas. As questões de luto, herança e endereçamento são, portanto, centrais em sua produção. Neste trabalho, objetiva-se pensá-las sobretudo em poemas que integram o livro *Vida Nova Brasileira*, em que Suassuna, como Dante Alighieri em sua *Vida Nova*, intercala prosa e poesia em um texto autobiográfico. Esse é um livro que, ainda que escrito na década

de setenta, só foi publicado em 1998, em um CD intitulado “A Poesia Viva de Ariano Suassuna”. No álbum, ouve-se a voz do poeta, que lê os dezesseis sonetos e seus textos de apresentação ao som de trilha sonora assinada por Antônio Madureira.

Para Derrida (2004, p.12), a posição do herdeiro é complexa e inclui uma dupla injunção, dois movimentos de certa forma contraditórios. O primeiro é involuntário e anterior mesmo ao nascimento: recebe-se uma herança antes mesmo de saber-se. A segunda vem do caminho da aceitação e pode ser uma reafirmação feita enquanto sujeito livre. Seria o movimento de “não apenas aceitar essa herança mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhê-la (pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo ela que nos elege violentamente), mas escolher preservá-la viva” (DERRIDA, 2004, p. 12).

No sertão, a tomada de posição pelo herdeiro parece ser, na verdade, imposta, exigida com especial força: “Meu pai foi assassinado e o ambiente do sertão da Paraíba era um ambiente muito carregado. (...) Eu cresci ouvindo as pessoas dizerem a mim, passar a mão na minha cabeça e dizer: ‘como é, quando crescer vai vingar a morte do pai?’” (SUASSUNA, 2013). Na família de Suassuna, o ferro de marcar gado, marca que sofre modificações, as chamadas “diferenças” a cada herdeiro, permanece o mesmo há quatro gerações. Foram quatro pais que morreram precocemente, antes que seus filhos tivessem criações próprias. Ariano adotou o ferro como seu, e utiliza-o como assinatura – “Désormais et à jamais je suis moi-même ma propre mère” (BARTHES, p.46).

Uma assinatura inscrita na outra, fundidas na mesma. O ferro de marcar gado é essa assinatura dupla, a marca da permanência. Suassuna olhava no espelho e queria ver o pai. Buscava estar próximo de uma imagem, que, em verdade, ele mesmo ia criando a partir de narrativas familiares e de objetos que o pai deixou. Em documentário produzido pela TV Senado sobre a guerra de princesa, Suassuna (2010) disse: “eu tenho para mim que transformar aquelas coisas ferozes, duras, terríveis em assunto de beleza é uma maneira de neutralizar o sofrimento”. Então com 83 anos, hesitou diante de um pedido para declamar o poema em que fala sobre a morte do pai¹. Diante da insistência dos entrevistadores, diz o

¹ Soneto transcrito em seguida neste trabalho sob o título “O REINO – A Morte”.

soneto, mas não sem pausas de emoção.

Ao prolongar o luto do pai até o momento de sua própria morte, Suassuna lamentava aquele homem que ele mesmo poderia ter sido, caso tivesse tido a oportunidade de conviver com seu cavaleiro encantado. Com a morte de um ente querido, aquele “eu” que ama e que é amado, vai embora também. Se a morte do pai ou da mãe acontece antes que tenhamos consciência de quem somos, o luto é por uma parte de nós ainda em potencial. Há de se procurar a resposta, talvez, na própria veia. Há de se buscar o sangue, sua origem e sua permanência.

Como os que o precederam, Suassuna escolhe, portanto, reafirmar sua herança e reivindicar da lembrança paterna tudo aquilo que consegue decifrar. Aquelas “palavras que o pai deixou”, do discurso na ABL, estão, por exemplo, na carta-testamento, que Ariano usa de guia, fazendo ouvir as afirmações de inocência do pai, buscando o caminho cristão da vida. Recolhe as histórias de familiares que atestam o caráter e a personalidade dele e, de certa maneira, transforma-o em seu exemplo. Da biblioteca do pai, dessas muitas palavras que ele também assim deixou, leva as maiores influências literárias declaradas: Euclides da Cunha, Cervantes... Aqui também afirma-se como herdeiro: de uma tradição literária, e mesmo de escolhas políticas.

A decisão de afirmar a herança, de tentar “preservá-la viva” após tê-la recebido de maneira involuntária, envolve, para Derrida (2004, p. 13), outras ações posteriores e necessárias:

Seria preciso portanto partir dessa contradição formal e aparente entre a passividade da recepção e a decisão de dizer “sim”, depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto transformar, não deixar *salvo* aquilo mesmo que se diz respeitar antes de tudo. E depois de tudo. Não deixar a salvo: salvar, talvez, ainda, por algum tempo, mas sem ilusão quanto a uma salvação final.”

Esses são exatamente os movimentos feitos por Suassuna em sua arte. Este é o pacto que firma com sua herança. Sabe que é inútil tentar guardá-la intacta, mas caminha no inconcebível para honrá-la e apontá-la para o futuro². Sua poesia registra isso com primor,

² No Folheto XLIV do *Romance d'A Pedra do Reino*, Quaderna desperta com a visão da Onça Caetana, a morte, que risca as palavras sagradas, orientações que, ainda que de maneira enigmática, parecem confirmar o que Derrida coloca como as questões do herdeiro: “A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o

por exemplo, no livro que aqui nos interessa. Assim começa sua *Vida Nova Brasileira*: “E um dia, como acontece a todos, comecei a refletir sobre o exílio em que nos encontramos sobre este ápero e belo Mundo” (SUASSUNA, 1999, p.165).

Uma das consequências da ruptura traumática a que Suassuna foi submetido na infância a partir do assassinato de seu pai é a sua condenação a um profundo e permanente sentimento de exílio, faceta cruel de sua visão trágica do mundo.

É como se aquele exílio inicial pelo qual passamos por não sermos ainda capazes de nos comunicarmos, se estendesse por toda a sua vida. Na perda do pai, some também a possibilidade de reconhecer-se como pertencente a qualquer lugar:

A morte do pai é a quebra da ordem no mundo do poeta, o grave acontecimento que propicia sua passagem da felicidade para a desdita, de um mundo generoso para um mundo cruel, de um pasto verde para um pasto incendiado. Toda a visão de exílio, presente na poesia de Suassuna, também se origina aqui. E o sentimento do exílio nada mais é do que uma expressão da visão trágica do mundo. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 189).

O próprio Suassuna (2008b, p. 233), em texto sobre o natal, tenta explicar esse sentimento: “o mal vem de longe, talvez pelo fato de viver, desde que nasci, exilado, impelido, por uma sentença estranha, a não ter pouso certo em lugar nenhum que eu sinta como finalmente meu”. É apenas no reino construído na literatura que esse sentimento pode começar a ser combatido. “Mon chagrin est inexprimable, mais tout de même dicible” (BARTHES, 2011, p. 187).

No soneto em que trata diretamente da morte do pai, o quarto da sequência em *Vida Nova Brasileira*, vemos essa passagem da “felicidade para a desdita” bem marcada a partir do primeiro terceto:

Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. (...) Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas - tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. (...) Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. (...) O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensangüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destróçados" (SUASSUNA, 2010, p.306) Em entrevistas, Ariano dizia que neste texto está a origem d'*A Pedra do Reino* e a verdade do que busca com sua arte.

A MORTE – O Reino

Aqui, morava um Rei, quando eu menino:
Vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, o seu Cantar era divino,
quando ao som da Viola e do bordão,
cantava, com voz rouca, o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu pai. Desde esse dia
eu me vi como Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efígie me queima. Eu sou a presa.
ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

(SUASSUNA, 1999. p. 169-170.)

O assassinato do pai divide o poema e a vida em dois: antes música, reino, corações unidos; agora cegueira, brasa, pasto ensanguentado. De certa maneira, a relação com essa figura paterna cultuada é conflituosa, pois, se ele domina os pensamentos do poeta, sua presença é dolorosa pelas lembranças traumáticas que representa. Ao final, quando montado o retrato do Rei, é desse retrato que passa a vir a dor e a sensação de perseguição e aprisionamento do poeta: “Sua Efégie me queima. Eu sou a presa, / Ele, a brasa que impele ao Fogo, acesa, / Espada de ouro em Pasto ensanguentado”.

Essa sensação por vezes opressora associada à imagem do pai é interessante. Ela pode limitar-se simplesmente à lembrança dolorosa, mas pode também estar ligada a uma exigência moral, sentida pelo herdeiro: essa efígie é um tanto tirana e irresistível, ela obriga – pela força do exemplo? – a uma busca pelo Fogo, que pode representar, além da consumição e do sofrimento, uma cobrança de ascensão espiritual e uma exigência de conduta ética.

A honra familiar e pessoal é peso grande nessa relação pai/filho. Exemplo disso é um retrato de João Suassuna herdado por Ariano que apresenta, além da figura do pai, a expressão latina *potius mori quam foedari* (antes morrer do que manchar-se).

Figura 1 - Retrato de João Suassuna pintado por Baltazar da Câmara em 1925.



Fonte: Acervo pessoal de Suassuna.

“A Morte do Touro Mão de Pau”, poema de Ariano escrito na década de 1940, possui uma dedicatória que também faz referência a essa expressão latina: “À memória de meu Pai, que também preferiu a morte à desonra, tendo sido assassinado a 9 de outubro de 1930” (SUASSUNA, 1999, p. 40). No poema, o touro perseguido, injustamente encurralado, atira-se de um rochedo para escapar à humilhação. Ao lançar-se, profere um último “bramir de morte encrespado”:

- “Adeus, Lagoa dos Velhos!
Adeus, vazante do gado!
Adeus, Serra Joana Gomes
e Cacimba do Salgado!
Assim vai-se o Touro manco,
morto mas não desonrado”! (SUASSUNA, 1999, p. 43).

Seligmann-Silva (2006) chama a atenção para o imediato conflito, no momento do testemunho, entre a necessidade de narrar a experiência e a percepção da insuficiência da linguagem diante da dura realidade vivida. O autor afirma que a intraduzibilidade que a experiência traumática parece representar só pode ser desafiada com a arte. É justamente assim que a poesia de Suassuna parece se construir: como desafio a essa intraduzibilidade, como resistência e demonstração da força (divina) da criação.

“A evidência da morte, juntamente com a ânsia nunca aplacada pelo Absoluto, despertam no homem uma consciência trágica.” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 159). No

poema seguinte, “A VIDA – A Estrada”, a visão trágica do mundo se perpetua, com versos em que a solidão e o sentimento de abandono dominam, como no terceto a seguir (entre esses versos, está um mote de Augusto dos Anjos):

Sopra o vento – o Sertão incendiário!
Andam monstros sombrios pela Estrada
e, pela Estrada, entre esses Monstros, ando!
(SUASSUNA, 1999, p.192)

O luto do pai é associado a um estado de desorientação e cegueira. Na sequência narrativa que se cria nesta autobiografia poética, o caos da infância somente começa a poder ser revisto a partir de um encontro transformador com a figura de uma mulher. É aí que o filho, o órfão, pode começar a ver-se como homem, e perceber até mesmo a morte de maneira diferente:

A vida assim me aparecia: estranha e perigosa; uma estrada diante da qual meu sangue se crispara de uma vez para sempre, tornando-me tenso e cerrado ante os enigmas e as ciladas do Mundo. Foi aí que, por sorte minha, surgiu diante de mim - como uma benção que me tivesse sido enviada do Sol, como uma compensação à minha infância sangrenta e atormentada - a figura da Mulher, aquela que passaria a ser o resumo ancestral e sagrado da vida. Foi uma espécie de revelação. (SUASSUNA, 1999, p. 171)

É marcante o contraste entre a imagem de fragilidade diante do terrível, do caótico, presente em “A VIDA – A Estrada” e o empoderamento que o canto à mulher proporciona ao poeta em “A Mulher e o Reino”. Nos dois tercetos do soneto, tendo encontrado a segurança naquela que representa como Chão e Anel, o poeta se fortalece e pode começar a combater e negar a finitude da vida, antes tão devastadora e traumática:

A Mulher e o Reino
Com tema do Barroco Brasileiro

Ó Romá do pomar, relva, esmeralda,
olhos de Ouro e de azul - minha Alazá!
Ária em corda do sol, fruto de prata,
meu Chão e meu Anel, céu da Manhã!

Ó meu sono, meu sangue, dom, coragem,
água das pedras, rosa e beldever!

Meu candieiro aceso da Miragem,
meu mito e meu poder - minha Mulher!

Dize-se que tudo passa e o Tempo duro
tudo esfarela: o Sangue há de morrer!

Mas quando a luz me diz que esse Ouro puro

se acaba por finar e corromper,
meu Sangue ferve contra a vã Razão

e pulsa seu Amor na escuridão!
(SUASSUNA, 1999, p. 172)

A morte, que era a do pai, passa a ser, portanto, a possibilidade do próprio fim, e da angústia do trauma passado, passa-se a ansiedade de futuro que ela representa – “Pour la première foi depuis deux jours, idée acceptable de ma propre mort” (BARTHES, p. 22). E a angústia não é necessariamente menor por ser esse um destino há muito anunciado, já que “o fato de o homem ter consciência de sua finitude não implica dizer que esta finitude seja aceita pacificamente. Ao contrário, a vida parece transformar-se na busca constante da imortalidade, alimentada escandalosamente pela desordem” (NOGUEIRA, 2002, p. 69). O fim do amor é uma previsão a ser combatida.

Nesse soneto, há três ocorrências da palavra “sangue”. Nogueira (2002, p. 56) aponta três vertentes para a temática do sangue na obra de Suassuna: “a da violência propriamente dita, a da verdade ou essência e a da consanguinidade. Por sua vez, a essas vertentes subjaz a simbologia primordial na qual **sangue é vida**, como se diz biblicamente, e a fusão entre água e fogo”. Essa “simbologia primordial” apontada pela autora é essencial para a compreensão deste símbolo. Mais do que a morte e a violência do fim, o sangue é a vida e a essência do poeta.

Nas duas primeiras ocorrências em “A Mulher e o Reino”, ela parece representar a essência do poeta, sua própria vida. Assim, ele pode afirmar que, entre outras coisas, a mulher amada é “meu Sono, meu sangue, Dom, coragem” e que os anúncios de término da vida terrena e do amor dizem: “o Sangue há de morrer!”. A terceira ocorrência, no entanto, nos parece um pouco diferente das outras duas. Há, no último terceto do soneto, uma reação contra os anúncios sombrios de finitude e o sangue torna-se o agente da ação: “meu Sangue ferve contra a vã Razão / e há de pulsar o Amor na escuridão”. Ainda que haja alguma identificação com a essência do poeta, aqui o sangue parece ter um certo poder de decisão, como que realizando a associação entre *sangue* e *mente* sugerida por Carvalho (2011).

Há, neste ponto do percurso, a partir do encontro com o feminino, o início de uma transfiguração: a morte, antes trauma, começa a assumir outro papel na vivência de quem escreve. Nas palavras de Suassuna:

A maciez da Morte: essa divindade já não me aparecia mais como algo de irrecusável, inaceitável e desesperador. Eu começava a sentir uma identificação entre o Amor e a Morte, entre a Vida e o Obscuro, entre o Mundo e o Terrível, porque estava talvez descobrindo aos poucos que, como tinham sonhado os visionários antigos, “a Morte é o toque de um deus no homem”. (SUASSUNA, 1999, p. 178-179)

Nessa mudança de perspectiva, o toque de um deus permite encarar a morte não só como algo natural, mas também como um evento que pode resultar, a partir de uma intervenção divina, de uma aproximação, por exemplo, entre a vida e o obscuro. A ideia estritamente negativa de morte dá lugar a uma noção mais complexa e menos polarizada desse evento, de forma que ele é associado a conceitos antes improváveis: amor, vida e Deus.

A aproximação de extremos opostos e a preocupação com a efemeridade da vida lembra-nos o Barroco do tema anunciado para o soneto “A Mulher e o Reino”. Desses contrastes, surge uma espécie de síntese: o amor como forma de acesso ao sagrado e, portanto, como arma de desafio contra a morte, revela-se como mecanismo de fortalecimento poderoso a partir deste soneto.

É o encontro com a mulher que garante que o soneto “Lápide”, o penúltimo do conjunto, traga uma mensagem de permanência – o sangue não morre e garante, pelo viés da herança, sua continuidade. Dessa vez, não é mais Ariano o herdeiro. Ele agora é o pai, é ele quem deixa orientações e responsabilidades aos seus. Cabe agora à próxima geração a tomada de decisão no lugar de herdeiros:

LÁPIDE

Com tema de Virgílio, o Latino, e de Lino Pedra-Azul, o Sertanejo

Quando eu morrer, não soltem meu Cavalo
nas pedras do meu Pasto incendiado:
fustiguem-lhe seu Dorso alanceado,
com a Espora de ouro, até matá-lo.

Um dos meus filhos deve cavalgá-lo
numa Sela de couro esverdeado,
que arraste pelo Chão pedroso e pardo
chapas de Cobre, sinos e badalos.

Assim, com o Raio e o cobre percutido,
tropel de cascos, sangue do Castanho,
talvez se finja o som de Ouro fundido

que, em vão -Sangue insensato e vagabundo-
tentei forjar, no meu Cantar estranho,
à tez da minha Fera e ao Sol do Mundo!

(SUASSUNA, 1999, p. 182)

Nesse soneto, percebe-se que o enfrentamento derradeiro com a morte aponta dois caminhos para a sonhada imortalidade: o da permanência pelo dom artístico, pelo seu cantar; e o da herança: são os filhos do poeta que, junto com o seu canto, representarão o triunfo final de sua voz contra Caetana.

Trata-se de um poema com fortes ressonâncias míticas, porque “Suassuna justapõe seu corpo ao do cavalo, criando esta simbiose mitológica entre homem e animal que se encontra bem expressa pelos seus predecessores nordestinos com a imagem do centauro” (SANTIAGO, 2011, p.116). E a fera a qual se refere é, ao mesmo tempo, morte e vida, sertão e mundo. Como uma erupção vulcânica, num arrebatamento lírico desmedido, brotam de sua obra as imagens da terra, devaneio extremo de quem permanece fincado no sertão. (NOGUEIRA, 2002, p.42).

A superação da morte é total pela compreensão de que a arte é um recurso de acesso à imortalidade. Aquela morte traumática e devastadora do início do livro, aquela que cega e desorienta, não mais tem espaço. O sangue do poeta resistiu a todas as forças opositoras, seguindo o chamado de Caetana. No soneto final, “A MORTE – O Sol do Terrível”, o poeta promete enfrentar a morte com coragem, na certeza do reencontro com o divino:

A MORTE – O Sol do Terrível
Com Tema de Renato Carneiro Campos

Mas eu enfrentarei o Sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque a teia do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.

Não serei orgulhoso nem covarde,
que o sangue se rebela ao toque e ao Sino.
Verei feita em topázio a luz da Tarde,
pedra do Sono, cetro do Assassino.

Ela virá, Mulher, afluindo as asas,
com os dentes de cristal, feitos de brasas,
e há de sagrar-me a vista o Gavião.

Mas sei, também, que só assim verei
a coroa da Chama, e Deus, meu Rei,
assentado em seu trono do Sertão.

(SUASSUNA, 1999, p.183)

No soneto que termina o livro, os verbos são conjugados no futuro e a morte de que se fala é a do próprio poeta. E ele agora entende que a santa sabedoria só poderá ser acessada completamente no momento em que findar a vida terrena. Não há mais cegueira, nem caos: o poeta sabe o que o aguarda e anseia pelo momento em que, fortalecido, iluminado por esse sol divino e pelo toque da romã, poderá avistar Deus e cumprir sua passagem. Em *Vida Nova Brasileira*, o tema da morte, que começa como o trauma que condena o poeta a uma vivência trágica do mundo, transforma-se, ao final, em encontro

terrível e maravilhoso com o sagrado, a busca maior do caminho humano. Essa reconstrução – da marca traumática no passado ao encontro futuro, é contínua.

O estado de luto persiste e o pai segue sendo o grande homenageado e destinatário desta obra. O desespero e a confusão, no entanto, são de certa forma diluídos pela chegada da mulher, figura que permite a construção, ao longo do percurso feito pelos sonetos, da figura de um novo Rei, Deus, que finalmente receberá o poeta assentado em seu trono do Sertão.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Diário de luto**: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, Solange Pinheiro de. **As muitas faces de uma pedra**: o universo lexical de Ariano Suassuna. 2011. 255f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã...Diálogo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O Pai, o Exílio e o Reino**: A Poesia Armorial de Ariano Suassuna. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In.: SUASSUNA, Ariano. **Seleto em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

SUASSUNA, Ariano. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: _____. **Almanaque Armorial**. Recife: Editora José Olympio, 2008a. p. 281-290.

_____. Entrevista: Ariano Suassuna. [2013]. Recife: **Programa Imprensado**. Entrevista concedida a Adriana Bezerra, Wanja Nóbrega e Wellington Farias.

_____. Natal Selvagem. In: _____. **Almanaque Armorial**. Recife: Editora José Olympio, 2008b. p. 223-224.

_____. **Poemas**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SUASSUNA, Raimundo. **Uma estirpe sertaneja**: genealogia da família Suassuna. João Pessoa: A União, 1993.

RAYMOND CHANDLER: DETECÇÕES DA REALIDADE

Luís Otávio Hott (Doutorando em Teoria Literária, UFRJ)

RESUMO

Raymond Chandler, um estilista da literatura que reproduziu a vida americana em sua forma mais crua, possui um lugar único na literatura, parte da cultura de massa e da cultura modernista, seu detetive Philip Marlowe, incorporando a heroica figura do detetive americano, aparece pela primeira vez em *The Big Sleep*, de 1939, revelando um mundo de decadência do *americanwayoflife*, uma personagem profundamente pessimista e irônica que, narrando sua própria trajetória, quebra a barreira entre a ficção popular e a alta literatura, desta forma Chandler penetra no panteão dos grandes autores do século XX. Chandler não apenas reconfigura todo o gênero ao qual pertence, como também ultrapassa o estereótipo e introduz problemáticas inéditas. Suas personagens desoladas revelam o vazio existencial do pós-guerra, enquanto tentam se apegar desesperadamente à materialidade do capitalismo, estes personagens são atraídos para um vácuo, uma ausência transcendental. Em Raymond Chandler, o *hard-boiled* se transforma no mistério metafísico.

Palavras-chave: Raymond Chandler; Romance policial; Modernismo; Cultura de massa.

ABSTRACT

Raymond Chandler, a literary stylist who has reproduced American life in its crudest form, has a unique place in literature, part of mass culture and modernist culture, his detective Philip Marlowe, incorporating the heroic figure of the American detective, appears for the first time in *The Big Sleep*, 1939, revealing a world of decadence of the American way of life, a deeply pessimistic and ironic character who, narrating his own trajectory, breaks the barrier between popular fiction and high literature, in this way Chandler penetrates in the pantheon of the great authors of the twentieth century. Chandler not only reconfigures the whole genre to which he belongs, but also transcends the stereotype and introduces unprecedented problems. His desolated characters reveal the existential emptiness of the postwar, as they try to cling desperately to the materiality of capitalism, these characters are drawn into a vacuum, a transcendental absence. In Raymond Chandler, the hard-boiled becomes the metaphysical mystery.

Keywords: Raymond Chandler; Police novel; Modernism; Mass-culture.

Raymond Chandler, um estilista da literatura que reproduziu a vida americana em sua forma mais crua, possui um lugar único na literatura, parte da cultura de massa e da cultura modernista, seu detetive Philip Marlowe, incorporando a heroica figura do detetive americano, aparece pela primeira vez em *The Big Sleep*, de 1939, revelando um mundo de decadência do *americanwayoflife*, uma personagem profundamente pessimista e irônica que, narrando sua própria trajetória, quebra a barreira entre a ficção popular e a alta literatura, desta forma Chandler penetra no panteão dos grandes autores do século XX. Chandler não apenas reconfigura todo o gênero ao qual pertence, como também ultrapassa o estereótipo e introduz problemáticas inéditas. Suas personagens desoladas revelam o vazio existencial do pós-guerra, enquanto tentam se apegar desesperadamente à materialidade do capitalismo, estes personagens são atraídos para um vácuo, uma ausência transcendental. Em Raymond Chandler, o *hard-boyled* se transforma no mistério metafísico.

A ficção de detetive do gênero *hard boyled*, de Raymond Chandler, é a resposta a uma transformação eminente das estruturas do mundo, o período pós-guerra é marcado por um vácuo existencial e pelo surgimento de um novo modelo de sociedade. Chandler não inventou o gênero do policial *hard boyled*, mas deu a ele uma dimensão humana e psicológica que lhe faltava e uma forma nova de se escrever romances policiais, com personagens mais complexos e intrincados em suas próprias problemáticas existenciais, poucos autores conseguiram explorar um gênero já exaurido e reinventá-lo por completo como Chandler, e ainda, transformar um gênero parte da cultura de massa em grande literatura, os esforços de Chandler, tanto como escritor quanto como ensaísta foram essenciais para que o gênero policial fosse gradativamente perdendo seu estigma que o afastava do cânone literário.

Raymond Chandler começou a carreira literária em 1933, quando publicou o conto “Chantagistas não atiram”, na revista de Dashiell Hammett, *Black Mask*, uma *pulp magazine*, revistas baratas responsáveis pela popularização dos gêneros *noir* e *hard boyled*, embora estas revistas servissem primeiramente à atividade de entretenimento das massas, de acordo com Ernest Mandel em *Delícias do crime: a história social do romance policial*, essas revistas também serviam para a “conscientização das massas sobre a natureza das atividades criminosas” (1988, p. 63). A *série noir*, de Marcel Huhamel, publicada na França nas

décadas de 40 e 50, é essencialmente feita à partir de traduções de romances e contos da revista *Black Mask*.

Chandler colaborou na revista em diversas ocasiões, sua motivação, ele não escondia, era financeira, após perder o emprego numa companhia petrolífera, durante a Grande Recessão, o autor decide então ganhar a vida como escritor, aos 50 anos. Porém, para Chandler, o romance policial representava algo mais do que um mero produto comercial, produzido para o propósito do entretenimento popular. *The Big sleep*, publicado em 1939, é o primeiro romance de Chandler, o escritor demorou cerca de dez anos aperfeiçoando sua escrita através dos contos, que ele mais tarde iria incorporar ao romance. Nesses contos, Chandler aprendeu como ao mesmo tempo, agradar o público leitor popular e produzir uma obra de refinamento estético. Em uma carta escrita em 7 de maio de 1948, Chandler relembra o modo como encontrou a forma estética que definiria seu trabalho:

Muito tempo atrás, quando eu estava escrevendo para as revistas *pulp*, escrevi numa história um trecho assim: “Ele desceu do carro e caminhou pela calçada batida de sol até que a sombra do toldo que cobria a entrada caiu sobre o seu rosto como um banho de água fresca”. Eles publicaram o conto, mas cortaram esse trecho. Os leitores da revista não gostavam desse tipo de coisa, que serviam apenas para retardar a ação. E eu me mobilizei para provar que eles estavam errados. Minha teoria era de que eles apenas *pensavam* que não ligavam para nada além da ação; mas que na verdade, embora não soubessem, eles ligavam muito pouco para ação. As coisas com que eles realmente se importavam, e eu mesmo me importava, era a criação de emoção através do diálogo e da descrição. (2016, p. 299-300).

Porém, *The Big Sleep*, não foi bem recebido no ambiente literário dos Estados Unidos na época, mesmo recebendo elogios, ele não foi aceito pelo *establishment* da crítica literária, nem fez sucesso junto ao grande público. Bem diferente dos contos de Chandler, esse romance apresenta ao público Philip Marlowe, um protagonista com uma consciência jamais vista no gênero, que faz comentários sarcásticos sobre tudo o que o cerca, desde pessoas à lugares, seu cinismo distanciado destoa da seriedade dos detetives comumente apresentados no gênero. Philip Marlowe é um investigador particular que encarna o heroico detetive americano, profundamente pessimista, ele se abstém de relações pessoais e forma o seu próprio código moral, seguindo uma busca inabalável pela verdade, mesmo vivendo em

uma sociedade corrompida, decadente de valores e esvaziada de sentido, nesse cenário o detetive não pode esperar a solução completa do crime, nem a restauração da ordem.

O detetive de Raymond Chandler, Philip Marlowe, se configura como sujeito em crise, mergulhado em um mundo moralmente corrupto, destruído pelo “verdadeiro crime” que é o capitalismo. O *hard boyled* apresenta um novo tipo de ficção de detetive, no qual a falência do racionalismo e da sociedade burguesa tornam-se evidentes, configurando a emergência de uma novo tipo de sociedade, onde as instituições são corruptas e apenas o capitalismo sobrevive como forma de controle social. O ponto central, estruturador e fundamental para esse tipo de ficção de detetive é a crítica ético-político-social. Através de seus detetives e das tramas em eles se envolvem, nos mostram o quanto mundo do crime tem em comum com a sociedade capitalista. Nessa ficção, o mundo do crime se transforma numa reprodução, em estrutura e detalhe, da moderna sociedade capitalista da qual ele faz parte. O detetive ao penetrar no mundo do crime nos leva a perceber as contradições do mundo em que vivemos, o mundo do crime se transforma numa alegoria da própria sociedade.

Utilizando o mundo do crime como metáfora da nossa sociedade, Chandler denuncia a falência das instituições burguesas, a corrupção, a falsa moralidade. O motor do *hard-boyled* é o dinheiro, é por ele que se mata, que se vive, que se investiga, ele é a estrutura central da sociedade. Nesse sentido, todas as ideologias são abandonadas em nome do completo niilismo capitalista do dinheiro. O detetive e sua investigação deixam de ser o elemento que introduz a ordem no caos da sociedade, ele próprio duvida da lei, da justiça, todas instituições são corruptas, esse detetive está sozinho em sua busca por justiça.

Ao contrário da ficção de detetive tradicional, cujo principal objetivo é revelar o enigma, no *hard boyled* norte-americano o principal aspecto representado é o problema social, este tipo de ficção revela os vícios e as ambições da sociedade capitalista, uma sociedade onde o dinheiro e a busca por poder aparecem como os verdadeiros interesses das relações humanas. Do *hard boyled* se origina a ficção *Noir*, em geral sem detetive e cujo protagonista é um fracassado, quando não um criminoso, que tenta sobreviver nas trevas morais da sociedade urbana. Boileau e Narcejac apontam que a América era o terreno propício para o surgimento do *noir*:

Temos um faroeste, marcado por xerifes que defendem a lei de maneira desembaraçada [...] tem-se ainda, na tradição do Oeste, os policiais treinados para atirar primeiro, caçadores de prêmio que, para prender a caça, usam todos os artifícios, legais e ilegais, morais, imorais ou amorais. Com o crescimento das cidades norte-americanas, prosperaram todos os tipos de vícios sociais, tais como a prostituição, os jogos, as drogas, as extorsões. Mais ainda, há a política que, num espaço corrupto, também assim se torna. Sendo assim, é possível manipular os eleitores pela ameaça, pelo terror e pelo dinheiro. Por esse expediente, o poder pertence ao mais forte. Assim temos o poder centrado nas mãos do submundo, a lei controlada por grupos corrompidos. A polícia, nesse caso, é comprada e surge o particular, ou seja, os mandantes e os mandatários, figuras ambíguas que vivem num limiar invisível a separar ou fundir a ordem e o caos, num discurso de promoção da vida pela morte, da paz pela violência, esta, necessária, mesmo que contraditória àquela. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 58).

O novo detetive que nasce desta sociedade não é mais uma “máquina de pensar”, ele se torna passional, cruel, violento. O detetive do *hard-boiled* é um homem duro que sai às ruas à procura dos criminosos, não tem tempo para deduções e análises, tem seus próprios métodos adequados à sociedade corrupta em que vive: suborno, ameaças, extorsão. Seu código moral não é o mesmo do detetive tradicional, ele às vezes atua como justiceiro. É um homem solitário, desencantado com a vida, moralmente flexível, na sociedade em que vive é um perdedor, sua situação econômica é quase sempre desfavorável, por isso cobra honorários por seus serviços. Philip Marlowe é um detetive falho, que vive em mundo onde não existem regras definidas, moral ou ética a seguir. Trata-se de um mundo em falência dos valores, um mundo em ruínas, onde as pistas não significam nada. Essa nova narrativa detetivesca emerge por completo no mundo do crime, diferentemente da anterior, onde Dupin e Holmes resolviam os enigmas sentados no conforto de suas poltronas, Marlowe se mistura aos criminosos, investiga, interroga, interage com as vítimas, testemunhas e criminosos.

Em “A simples arte de matar”, artigo publicado em 1944, Chandler critica a história de detetive clássica: “Imagino que o principal dilema da história de detetive tradicional, clássica, exclusivamente dedutiva, ou baseada na lógica e na dedução, é que para ser perfeita ela requer uma combinação de qualidades que nunca estão juntas na mesma mente” (2016,

p. 278). Para o autor, o “detetive lógico e sisudo transmite tão pouco senso de atmosfera quanto uma prancheta” (2016, p. 278), o “detetive científico tem um laboratório novo e reluzente, mas lamento, não consigo me lembrar do rosto dele” (2016, p. 278). Para Chandler, o autor de romances policiais deve ser “politicamente comprometido”, sobretudo pois:

Não é um mundo muito perfumado, mas é o mundo em que você vive, e certos escritores com mentes corajosas e um calmo espírito de distanciamento podem criar tramas interessantes e até divertidas a partir dele. Não é engraçado que um homem seja assassinado, mas às vezes é engraçado que seja assassinado por tão pouco, e que sua morte seja moeda vigente no que chamamos de civilização. (2016, p. 292).

Philip Marlowe, o detetive de Raymond Chandler, que aparece pela primeira vez em “O sono eterno” (1939), e figurou em oito romances, é sentimental e um perdedor consumado, como diversas vezes afirmou Chandler, ele movimenta-se por uma Los Angeles corrupta e misteriosa, parte de um país em um período de pós-recessão, repleto de incertezas, com um grande número de desempregados apenas tentando sobreviver, um meio em que o crime surge como última saída para alguns e como modo de vida para outros. No primeiro parágrafo de “O sono eterno”, Philip Marlowe surge pela primeira vez diante do leitor através da seguinte descrição:

Eu estava usando meu terno azul-claro acinzentado com camisa azul-escura, gravata, lenço dobrado no bolso, sapatos pretos, meias de lã pretas com bordados azuis. Estava limpo, impecável, barbeado e sóbrio, e não estava ligando se alguém percebia. Eu era tudo o que um detetive particular de boa aparência devia ser. Eu estava batendo à porta de quatro milhões de dólares (2015, p. 21).

Desde o primeiro momento, Chandler estabelece seu personagem como um homem “limpo, impecável”, um “detetive particular de boa aparência”(2015, p. 21), uma espécie de paladino da justiça em uma sociedade corrompida e decadente pelos valores materiais com os quais ele não se importa, “batendo à porta de quatro milhões de dólares”(2015, p. 21), para Marlowe, a única coisa que importa é a verdade, seguindo seu próprio senso de justiça

e sua moral inabalável, ele busca desmascarar os criminosos, os golpistas, os assassinos, mesmo aqueles que pertencem à classe endinheirada de Hollywood.

Marlowe é um investigador particular diferente, apto à violência, astuto, porém, um homem real, não um racionalista, mas um sentimental, que conhece literatura, embora expresse sempre uma atitude irônica em relação ao mundo literário, um detetive que descreve o mundo como vê, que não precisa de um assistente ou mesmo um narrador para descrever suas façanhas, ele mesmo as descreve à sua própria maneira. Marlowe possui um humor autodepreciativo, um orgulho meio canastrão, um desprezo pelos desonestos e covardes, sua ironia se dirige tanto para seus adversários quanto para o mundo, nas críticas que murmura sem nunca interromper a narração, zomba da própria inteligência e conhece o mundo em que vive, ao invés de se sentir deslocado nesse mundo da ganância e da desonestidade, toma para si a difícil, quase impossível, tarefa de corrigi-lo.

Para Chandler, a arte deve sempre pensar em termos da possibilidade daquilo que no momento presente pode parecer impossível, ele afirma que: “Em tudo o que pode ser considerado arte é visível certa qualidade de redenção” (2016, p. 292). Dessa forma, seu detetive Philip Marlowe se configura como essa ridícula, às vezes cínica, porém sempre crítica “qualidade de redenção”, para ele, como aponta em “A simples arte de matar”:

Por essas ruas sórdidas deve caminhar um homem que não é sórdido, um homem que não tem medo nem mácula. O detetive, nesse tipo de história, deve ser esse homem. Ele é o herói, ele é tudo. Ele deve ser um homem completo, um homem comum e ainda assim ser um homem diferente. Ele deve ser, para usar uma expressão já desgastada, um homem de honra, instintivamente, inevitavelmente, sem pensar nisso, e certamente sem dizê-lo. Ele deve ser o melhor homem para o seu mundo e um homem suficientemente bom para qualquer mundo [...]. É um homem relativamente pobre, ou não seria um detetive. É um homem comum, ou não poderia conviver com pessoas comuns. É um bom avaliador de caráter, ou não saberia exercer sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém e não sofre insolência de quem quer que seja sem uma vingança justa e desapaixonada. Ele é um homem solitário, e seu orgulho consiste em que você deve tratá-lo como um homem que tem amor-próprio, ou vai se arrepender de ter cruzado seu caminho. Fala como falam os homens do seu tempo, ou seja, com uma espirosidade rude, um senso agudo do grotesco, desprezo pelo que é falso, e irritação contra o que é mesquinho. A história é a sua aventura em busca de uma verdade oculta, e não seria uma aventura se não acontecesse a um homem preparado para aventura. Ele tem uma percepção ampla das coisas que

pode deixar você surpreso, mas isso lhe pertence por direito natural, porque pertence ao mundo onde ele vive. Se houvesse mais homens como ele, acho que o mundo seria um lugar mais seguro para se viver, e ao mesmo tempo não seria um mundo tão chato que não valesse a pena. (2016, p. 293).

Fica óbvio neste retrato a ingenuidade ou o romantismo cínico da descrição que Chandler dá de seu detetive. Porém, esse herói assim construído, o é para que ele seja suficientemente forte para lutar contra todo o sistema de poder da sociedade na qual está inserido. Sendo o culpado quase sempre um milionário ou político, figuras de grande influência na cidade de Los Angeles. Trata-se de uma reencenação do antigo conflito modernista do confronto do sujeito individual com a sociedade. Esse detetive particular duro, cínico e sentimental perseguirá os criminosos através de obstinados interrogatórios e não através da cansativa análise de pistas através de um método analítico. Para Ernest Mandel, a “ênfase neste processo de perseguição é em si uma pista sobre a mudança de valores burgueses refletida na revolução do romance policial clássico” (1988, p. 65). Dessa forma, o detetive deixa de ser um aristocrata excêntrico e se torna uma espécie de profissional burguês, assim, para Mandel, a “ideologia de Chandler é ainda basicamente burguesa” (1988, p. 65). Philip Marlowe não trabalha em casa, mas em um escritório, número 615, em CahuengaBulevard, um lugar sujo e empoeirado, com uma mesa de recepção vazia, sem secretária, onde ele aparentemente vive, um lugar onde passa o tempo quando não está investigando e onde recebe clientes.

Philip Marlowe, descreve a si mesmo da seguinte maneira: “Tenho trinta e três anos, já estive na universidade e ainda sou capaz de falar inglês caso seja necessário. Na minha profissão, isso não acontece muito [...]. Sou solteiro, porque não gosto de mulher de policial” (2016, p. 27). Marlowe corresponde ao ideal de um homem moralmente inflexível, apesar de seu pessimismo, nesse sentido o romantismo de Chandler é característico de sua época, e manifesta uma atitude presente ainda hoje principalmente na cultura de massa contemporânea. Vivian representa uma mulher que age segundo seus próprios interesses, ela é uma socialite afetada, mas também uma mulher que não se submete aos desejos da sociedade na qual se insere, embora continue submissa ante o machismo cansado de Marlowe. Nesse sentido, Chandler é um homem de seu tempo,

embora as mulheres de suas histórias possuam mais profundidade e personalidade melhores definidas do que as dos outros escritores de *hard boyled*, como Dashiell Hammett, elas permanecem objetos de fetiche, como é descrita Vivian Regan, por exemplo:

Sentei na borda de uma poltrona fofa e confortável e olhei para a sra. Regan. Ela valia uma olhada. Ela era um perigo. Estava reclinada numa *chaiselongue* modernista e tinha descalçado os chinelos, de modo que vi suas pernas cobertas por meias de seda. Pareciam ter sido preparadas para que alguém as olhasse. Eram visíveis do pé até o joelho. Os joelhos tinham covinhas, não eram ossudos nem pontudos. As pernas eram belas, os tornozelos longos e esguios e com melodia bastante para um poema sinfônico. Ela era alta e esbelta e parecia ser forte. A cabeça apoiada numa almofada cor de marfim. O cabelo era negro, crespo e repartido ao meio e ela tinha olhos negros ardentes. Uma boca agradável e um queixo agradável. Os lábios tinham uma curva amuada, e o inferior era bem carnudo. (2015, p. 35).

A postura de Vivian é de desafio, porém, sua atitude se converte em fetiche para criar uma tensão sexual crescente entre ela e Marlowe. Quando se encontra com o detetive ela lhe diz: “Então, você é detetive particular [...]. Não sabia que eles existiam de verdade, fora dos livros. Ou então achei que eram homenzinhos sujos que andam pelos hotéis espionando” (2016, p. 34). Porém, Marlowe apresenta uma atitude de indiferença em relação à sua provocação: “Não havia nada para mim naquilo tudo, então deixei que o vento levasse” (2016, p. 34). Marlowe claramente se enquadra no papel do detetive machão, no estereótipo do homem duro, um brutamontes rude, insensível e indiferente, ao mesmo tempo um conquistador, um sedutor das donzelas com moral questionável. Antes de questionar Raymond Chandler, cobrando dele uma perspectiva mais de acordo com as pautas atuais, devemos questionar por que esse estereótipo de comportamento continua sendo reproduzido na cultura da contemporaneidade, filmes como *Blade Runner*, de 1982, e sua sequência *Blade Runner 2049*, de Ridley Scott, apresentam uma reinterpretação dos gêneros policiais *noir* e *hard boyled*, porém, eles mantêm essa estrutura da submissão feminina ao machismo do detetive heroico.

Um dos objetivos desse estudo é o desenvolvimento de uma poética histórica da ficção de detetive que nos permita enxergar como práticas culturais, como a ficção de detetive, interagem com os valores hegemônicos. A hegemonia, nesse caso, refere-se ao

processo através do qual os grupos dominantes subordinam outros grupos. Dentro deste quadro a cultura de massa desempenha um papel crucial, fundamental, ela existe na esfera pública, onde acontecem os processos políticos no âmbito da cultura. A cultura de massa se torna então uma das arenas cruciais para a resistência, aceitação e incorporação de valores hegemônicos. Desta forma, a hegemonia revela como a ideologia mescla elementos da cultura dominante e da cultura subordinada, este processo mostrar como, ao contrário do que a crítica afirma – até mesmo a crítica marxista, que possui uma tendência a interpretar a cultura de massa como ideologia dominante commodificada – porém, para além da matéria reificada, a cultura de massa se desenvolve como uma forma cultural e histórica sensível e complexa, com uma poética própria, com preceitos formais próprios, modos de funcionamento que vão além da “Industria Cultural” de Adorno, de Hollywood, e da televisão, formas de submeter o indivíduo ainda mais profundamente ao seu adversário: “o poder absoluto do capital” (ADORNO, 2016, p. 99). A “Indústria Cultural”, cujo objetivo é o “controle da consciência individual” (2016, p. 100), através da “disseminação de bens padronizados para satisfação de necessidades iguais” (2016, p. 100), que “levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (2016, p. 100). O conceito de Adorno se refere à uma forma de cultura específica, e não pode ser aplicado genericamente à toda cultura de massa. Em carta a seu agente, em 1951, Chandler critica a “Indústria Cultural”:

As pessoas que se preocupam demais com o que pode acontecer a nossa civilização se todo mundo começar a jogar bombas atômicas deviam ser obrigadas a assistir à televisão durante quatro horas, todas as noites, por um espaço de, digamos, duas semanas. Então podiam começar a se preocupar com uma coisa na qual podem influir se quiserem porque é bastante óbvio que a degradação da mente humana causada pelo fluxo ininterrupto de propaganda fraudulenta não é uma coisa trivial. Existe mais de uma maneira de conquistar um país. (2015, p. 249).

A literatura de detecção é um gênero de literatura moderna e mais ainda, uma expressão da própria modernidade, cujo nascimento e desenvolvimento ela acompanha. A literatura modernista é fascinada com a descoberta, a investigação, a decodificação, a revelação. A visão de mundo modernista supõe uma verdade escondida, uma pista oculta da

existência, uma sensação de que a experiência é codificada, um código existente, uma narrativa compreensível, estável, coerente. Embora a maior parte da literatura modernista também expresse sérias dúvidas quanto às possibilidades de ter sucesso em encontrar a pista oculta da existência e de ser capaz de lhe conferir uma ordem escondida, esse desejo hermenêutico permanece como uma dialética fundamental dentro do modernismo. Isso implica que a literatura modernista e a narrativa de detecção compartilham uma forma epistemológica análoga: ambas supõem que as aparências disfarçam uma verdade mais profunda, ambas tentam decodificar e resolver o mistério da existência.

Em conjunto com outras formas comumente associadas à cultura de massa, a ficção de detetive se tornou, de acordo com Jon Thompson, a “progênie ilegítima” (1993, p. 5), do alto modernismo: nascida da mesma experiência da modernidade que deu origem aos grandes modernistas, como Joyce, Kafka e Proust, a ficção detetivesca produzida por Poe, Conan Doyle e Hammett, recebeu um status subliterário, de acordo com uma série de críticos que viram nesse tipo de ficção uma erosão estética do alto modernismo, porém, esta avaliação é problemática, uma vez que o modo como essa discriminação é frequentemente utilizada como base de julgamentos sobre valor cultural: em última instância, estas avaliações se configuram como formas historicamente consumadas de se fazer julgamentos, influenciados por diferentes valores e ideologias.

Por fim, a teoria dos gêneros leva à uma consideração sobre a questão do valor literário. Porém, além de outras coisas, o argumento tradicional sobre a ficção de gênero não pode ser mantido, antes de tudo, porque toda ficção é ficção de gênero; toda ficção pertence à um gênero no sentido de que toda ficção adquire uma identidade através da incorporação à um gênero. Essa abordagem diferencia-se daquela que tradicionalmente se destina à análise do gênero, pois, não diferencia entre ficção popular e erudita, “alta” e “baixa” cultura modernista. A definição de “alta” cultura, parte do alto modernismo, frequentemente envolve a estigmatização da cultura popular. Esta visão se deve particularmente ao fato de que, para uma análise da ficção de detetive desde o seu surgimento até a atualidade, devemos superar tais obstáculos, visto que, apesar de esta divisão poder ser sustentada no período do primeiro modernismo, sobretudo em se tratando do afastamento do mercado que configura o “alto” modernismo, já no segundo

momento, não mais podemos fazer tal distinção. A ficção de detetive que possui um escopo metafísico quebra a barreira da cultura de massa e se apresenta como uma das mais fortes manifestações da cultura em geral.

Raymond Chandler faz parte de uma segunda geração do modernismo americano, surgida nos anos 40 e 50, do qual fazem parte Vladimir Nobokov, Raymond Carver, John Cheever, Norman Mailer, entre outros. Esse tipo de modernismo, marcado por um formalismo exacerbado que acometeu a arte norte-americana nos anos 50, foi útil às políticas reacionárias do senador McCarthy que perseguiu os intelectuais e os artistas de esquerda. O modernismo de primeira geração, foi em certa medida, uma reação contra a narração, contra o enredo, suas obras que se configuravam como quebra-cabeças de linguagem organizaram uma nova forma de expressão. Em certa medida, da mesma forma, Chandler como um pintor da vida americana, não cria modelos narrativos em larga escala da experiência que a grande literatura muitas vezes oferece, em Chandler podemos ver uma América fragmentada, percepções fragmentadas constroem a representação de uma estética negativa, a presença de uma ausência transcendental, a falta de sentido e a profunda infelicidade da vida no capitalismo, um paradoxo formal que muitas vezes é inacessível à literatura modernista séria.

As descrições de Chandler, como em *O sono eterno*, descrevendo uma mansão de um bilionário do petróleo: “O sagão principal da mansão Sternwood tinha dois andares. Por cima da entrada, que poderia dar passagem a uma tropa de elefantes indianos, havia um largo vitral colorido” (2015, p. 21); “Depois da garagem viam-se árvores decorativas tão bem tosadas quanto cachorrinhos poodle” (2015, p. 22); “A sala era grande demais, o teto era elevado demais, as portas eram altas demais, e o tapete branco que ia de parede a parede parecia uma camada recente de neve em volta do lago” (2015, p. 33); “Os Sternwood tinham se mudado para a parte alta da colina, não precisavam mais sentir o cheiro de petróleo ou de água estagnada, mas ainda podiam se debruçar na janela e ver o que os tornara ricos. Se quisessem. Imaginei que não queriam” (2015, p. 37).

Estas percepções, cheias de cinismo e ironia, ao mesmo tempo em que não possuem o preciosismo linguístico que a grande literatura preza, porém, as descrições de Chandler, dependem do olhar de um observador fatigado, ao qual nada mais pode impressionar, um

homem gasto numa sociedade superficial: sua própria essência é ser inessencial. Por exemplo, quando analisando as obras de Joyce ou Proust, a observação da epifania Joyceana, que adota um momento como o centro do mundo, como algo ao qual se dá diretamente um significado, um momento precioso que através da percepção aguda do autor dá sentido ao insignificante. Chandler, ao contrário, dá insignificância ao que tem sentido, na moldura organizacional da história de detetive tudo o que deve possuir significância são as pistas, não é permitido desperdiçar o tempo do leitor, toda e qualquer descrição possui um objetivo definido, transmitir emoção e informação útil. Dessa forma, Chandler demonstra que em literatura, aquilo que não é dito, importa tanto quanto aquilo que é dito, a ausência é tão importante quanto a presença.

Em Chandler, o que está presente é um pessimismo em relação ao *americanwayoflife*, a noção de que a prosperidade prometida no sonho é uma ilusão, de que a América é a terra do capitalismo, uma sociedade esvaziada de sentido, e na qual a vida se transforma em uma *commodity*. A ficção de detetive *hard boyled* de Raymond Chandler prefigura o mundo da totalidade do capitalismo –, cuja cidade de Los Angeles, uma megalópole distribuída desigualmente em bairros e distritos que comportam mundos privados, nos quais as diversas classes perderam contato umas com as outras, devido ao componente do isolamento geográfico –, é um microcosmo, não apenas do capitalismo, mas do próprio país Estados Unidos da América. Los Angeles é uma cidade que dismantela a estrutura social, cria mônadas que sobrevivem de forma isolada, leva ao extremo o isolamento monadológico do indivíduo na sociedade capitalista. *O sono eterno*, apresenta reflexões que desnudam a verdade por detrás da máscara do país:

Não se pode esperar qualidade de pessoas cujas vidas são uma sujeição à falta de qualidade. Não se pode ter qualidade com produção em massa. Não se deseja isso porque demoraria muito a chegar. Portanto, para substituir isso há o estilo. Que é um logro comercial com a intenção de produzir coisas obsoletas e artificiais. A produção de massa não poderia vender seus produtos no ano que vem a não ser que faça o que vendeu este ano ficar fora de moda. Temos as cozinhas mais brancas e os banheiros mais brilhantes do mundo. Mas na adorável cozinha branca a dona-de-casa americana média não consegue cozinhar uma refeição boa de se comer, e o adorável banheiro brilhante é sobretudo um receptáculo para desodorantes, laxativos, soníferos e produtos desta quadrilha de

vigaristas que se chama indústria de cosméticos. Nós fazemos as embalagens mais bonitas do mundo, Sr. Marlowe. O que está lá dentro é, na maior parte, lixo. (2016, p. 253).

Philip Marlowe transita entre estes mundos monadológicos da grande Los Angeles, ele transita entre as classes, bairros, interligando aquilo que não mais pode ser compreendido como uma totalidade, a sociedade americana. Como não é mais possível compreender a estrutura social como uma totalidade, o detetive deve ser aquele para o qual as pistas criam conexões ocultas que atam os nós da sociedade. Em Chandler, a vida americana é representada como um simulacro, pessoas sem rosto ocupam as ruas: “Nós olhamos um para o outro com a inocência singela dos olhos de um par de vendedores de carros usados” (2016, p. 223); “Fora dos apartamentos, vemos mulheres que deveriam ser jovens mas tem rostos como cerveja estagnada” (2016, p. 225); “policiais com rostos de granito” (2016, p. 227); “pessoas que não se pareciam com nada em particular e sabiam disso” (2016, p. 221).

Além da massa ou da multidão, estando mais próximos do “homem unidimensional” de Herbert Marcuse, seres sem espírito, sem coração, sem identidade ou personalidade, sem espiritualidade, sensibilidade ou dignidade, pessoas carentes de conflito, sobre eles Marcuse afirma: “O povo se autorealiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas” (apud BERMAN, 2013, p. 40). Essas pessoas não são mais seres humanos, mas simulacros de pessoas, cópias “idênticas de algo cujo original jamais existiu” (JAMESON, 1997, p. 45). Surge já em *O sono eterno*, de 1939, o simulacro como realidade da vida americana, estas pessoas vivem na superfície branca e reluzente do mundo das mercadorias, mais real do que a própria realidade, para assim atrair a atenção dos consumidores. Numa sociedade tão opressiva quanto a americana dos anos 40 e 50, suas necessidades, suas ideias, seus dramas não são deles mesmos, suas vidas são completamente administradas, programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. A América do *Welfare State*, do bem estar social é uma sociedade totalitária, um Estado da administração total.

O outro lado da vida americana, que Marlowe entra em contato, é o oposto disso, eles estão acima da opressão estatal, eles controlam o Estado, com seus servos, mordomos,

camareiras, secretárias, choferes, protegidos por diversas instituições, clubes privados, polícia privada, políticos privados, um mundo onde não existe moral, lei, Estado: o milionário do petróleo Sternwood descreve assim suas duas filhas: “Nenhuma das duas tem mais senso moral do que um gato. Nem eu. Nenhum Sternwood já teve” (2015, p. 30). Tratam-se de pessoas endinheiradas, que usufruem do melhor que o dinheiro pode oferecer, porém, eles também são seres esvaziados, mas não pela falta, e sim pelo excesso. Essa América, que mantém a ideologia do conservadorismo e do liberalismo, dos políticos carismáticos de fachada, é corrupta e imoral por baixo dos panos, seu sucesso está condicionado à um sistema opressivo e totalitário:

Nós vivemos no que se chama de democracia, regida pela maioria do povo. Uma ideia ótima se chegasse a funcionar. O povo elege, mas são as máquinas partidárias que nomeiam, e as máquinas partidárias, para serem eficientes, precisam de muito dinheiro. Alguém precisa dar este dinheiro a eles e este alguém, seja um indivíduo, um grupo financeiro, um sindicato ou o que você quiser, espera alguma coisa em troca (2016, p.252).

Nesse sentido o detetive pode ser percebido como um órgão de percepção, uma membrana que quando irritada devido à sua sensibilidade serve para mostrar a natureza do mundo ao seu redor. Por isso o detetive deve ser honesto, somente assim ele é capaz de sentir a resistência das coisas, o modo como seu caminho é o tempo todo bloqueado pela iniquidade da sociedade onde vive. A jornada do detetive é episódica devido à natureza fragmentária, atomística da sociedade onde ele se move, a forma de Chandler reflete a separação das pessoas umas das outras na sociedade americana, sua única conexão é através de uma força externa, nesse caso, o detetive. Somente ele é capaz de conectar as peças do quebra cabeça dessa sociedade fragmentada por uma força invisível que age sobre todas as pessoas. Os contatos entre as pessoas são sempre hostis, involuntários, o próprio detetive Marlowe é um homem constantemente irônico, cínico, rude e hostil. Quando questionado por seus modos, ele responde: “Não ligo se não gosta dos meus modos. Eles não são grande coisa. Sofro muito quando penso neles durante as longas noites de inverno” (2015, p. 35). Ao que Viviam Sternwood, uma socialite filha de um milionário do ramo do petróleo

responde: “Ninguém fala assim comigo” e ainda diz: “Meu Deus, você é um belo brutamontes! Eu deveria jogar meu Buick em cima de você” (2015, p. 36).

Os romances de Chandler, não tem uma forma definida, eles operam em dois padrões distintos, um que é objetivo e um subjetivo, a estrutura rígida da história de detetive e um sistema de eventos pessoais, percepções sensíveis da sociedade e das coisas em geral. Chandler coloca em jogo uma ilusão, seus livros que se configuram como o mistério de um assassinato, na verdade são descrições de uma busca, na qual o assassinato está envolvido. A solução do mistério obedece ao rígido padrão de um quebra-cabeça, com permutações entre possibilidades simétricas: o detetive, contratado para encontrar uma pessoa, descobre que a pessoa desaparecida está morta, e que o cliente que o contratou é o assassino, ou, a pessoa desaparecida é o assassino e o corpo encontrado é de outra pessoa, ou, alguém próximo do cliente é o assassino e a pessoa desaparecida não está realmente desaparecida, e assim por diante. Porém, a descoberta do assassino é apenas metade de uma revelação muito mais complicada, que acontece após o clímax onde se revela o assassino. A busca é por outra coisa, além da revelação possível, nesse sentido, o mistério serve apenas como revelação simbólica. Desta forma, o *hard boiled* se transforma no mistério metafísico.

Chandler opera uma desmistificação da morte violenta, o assassinato se torna um ponto abstrato que é feito para carregar significado e sentido ao convergir sobre si toda a estrutura do romance. O assassinato no final se mostra em sua própria essência como um acontecimento acidental, sem nenhum significado transcendental, revelando o vazio da existência, é assim que Philip Marlowe termina *O sono eterno*:

Que importa onde você jaz, depois que está morto? Num poço fétido ou numa torre de mármore no alto de uma colina? Você está morto, está dormindo o sono eterno, e não se importa mais com coisas desse tipo. Óleo e água são a mesma coisa que vento e ar, para você. Você acabou de mergulhar no sono eterno, sem se importar mais com a sordidez da sua morte ou do lugar onde você tombou. Eu, bem, eu era parte da sordidez agora. [...] No caminho para o centro da cidade parei num bar e tomei dois uísques duplos. De nada adiantaram. (2015, p. 224).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ALEWYN, Richard. **The origin of the detective novel**. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (Eds.). **The poetics of murder: detective fiction and literary theory**. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 62-78.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BLOCH, Ernest. **“A Philosophical View of the Detective Novel”** In: **The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988, p. 254-264.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **O conto policial**. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999, p. 222-230.

CHANDLER, Raymond. **A simples arte de matar**. Porto Alegre: LP&M, 2009.

CHANDLER, Raymond. **O sono eterno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

CHANDLER, Raymond. **O longo adeus**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Eds.). **O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2008.

HANOWITZ, Nancy. **O arcabouço do modelo de detetive: Charles S. Pierce e E. Allan Poe**. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (orgs) **O signo dos três: Dupin, Holmes, Pierce**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1999. P. 199-218.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. **Periodizando os anos 60**. In: Heloísa de B. de Hollanda (Org.). **Pós-modernismo e política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco. 1992.

JAMESON, Fredric. **Marxism and the interpretation of culture**. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1988.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura do século XX**. Editora Hucitec: São Paulo, 1985.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Editora Ática: São Paulo, 1992.

JAMESON, Fredric. **Raymond Chandler: The Detections of Totality**. Verso Books: New York, 2016.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. Editora Busca Vida: São Paulo, 1988.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth. **Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

KRACAUER, Sigfried. **La novelapolicial. Un tratado filosófico**. Trad. Silvia Villegas. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Fausto, 1993.

PIGLIA, Ricardo. **Sobre el género policial**. In: _____. **Crítica y ficción**. Barcelona: Anagrama, 1986. p. 59-62.

PIGLIA, Ricardo. **Leitores imaginários**. In: _____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 74-97.

PIGLIA, Ricardo. In: PELLICER, Rosa. **Ricardo Piglia y el relato del crimen**. Ricardo Piglia: **la escritura y el arte nuevo de lasospecha**. Sevilla: 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Tipologia do romance policial**. In: Tzvetan Todorov. In: **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 63-77.

THOMPSON, Jon. **Fiction, crime, and empire: clues to modernity and postmodernism**. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

SOBRE AS ENTREVISTAS (SOBRETUDO AS DE HAROLDO DE CAMPOS)

Moisés Ferreira do Nascimento (UFRJ/CAPES)

RESUMO

Sabe-se da importância teórica e criativa de Haroldo de Campos no panorama dos estudos literários brasileiros. Sabe-se de sua peculiaridade intelectual, bem como da recusa em aceitar os paradigmas críticos que vigoravam no Brasil. Pulverizador de certezas, “um kamikaze da literatura” segundo ele mesmo, o poeta-crítico é autor de um legado criativo enquanto poeta, tradutor e teórico que constitui sozinho um material fundamental para a literatura e a cultura brasileira. Nosso texto procura construir uma leitura e recolhimento das entrevistas de Haroldo de Campos. Com um olhar pouco interessado em problematizá-los enquanto gêneros literários, o objetivo é pensá-los como que inseridos numa prática de escrever; através de uma cartografia haroldiana, pensar as entrevistas como que inserida no texto que é a trajetória intelectual haroldiana, em suma, pensá-las como escritura.

Palavras-chave: Haroldo de Campos; Entrevistas; Cartografia; Crítica literária.

ABSTRACT

It's well know the theoretical and creative importance of Haroldo de Campos in the field of Brazilian literary studies, the intellectual peculiarity of his writing as well as his refusal to accept the critical paradigms that prevailed in Brazil. A blower of certainties and, in his own words, "a kamikaze of literature", Haroldo built an inventive legacy as a poet, translator and theoretician. This fortune constitutes by itself a basic intellectual source for the Brazilian literature and culture. The paper seeks to establish the recollection and the critical reading of the interviews given by Haroldo de Campos. With little interest in the questioning that focus on the debate that surrounds the literary genres of this material, the goal is to think of them as inserted into a writing practice. Through a Haroldian cartography perspective, to think the interviews as inserted in the broader text that composes the Haroldian intellectual trajectory, in short, to think of them as writing, as thought by Jacques Derrida.

Keywords: Haroldo de Campos; Interviews; Cartography; Literary critic.

Cena 1

Com um franco sorriso no rosto, Haroldo abre o portão de casa, convidando aquele que chega a entrar sem cerimônia. Com dificuldade e auxílio precioso de uma bengala, conduz o visitante, Gerald Thomas, para entrar no seu infinito particular, na sua babel, onde finismundos habitam. Naquele metro quadrado perdido em meio aos perdizes da modernidade muitos séculos de poesia transitam, muitas vezes, muitas vezes poéticas permanecem vivas, em movimento constante. É 2001, século 21, e Haroldo resiste. Gerald não sabe como portar-se diante de tamanha confusão-profusão de língua-mundos, ora invocando-o como um último guardião da arte, ora trazendo à baila a máxima diferencial, que vê ali o que já está lá, do outro lado das coisas. A julgar pelo corpo, afecto e morbo, há talvez um pedido de *timeout*, pé no freio, organização da casa; os dias são maus, a idade avança, urgem os dias quietude. A julgar pelo corpo, há todavia viveres, inquietações, indícios de coisas por existir, travessia, ainda, [pois] é de vida que se trata.

Cena 2

é 1961. a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis ferve. II Congresso de Crítica e História Literária. os maiores nomes da crítica no Brasil se fazem presentes. Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Alexandre Barbosa. os intelectuais portugueses Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, Antonio Soares Amora, exilados deste lado do Atlântico. o casal mineiro Affonso Ávila e Laís Correa Araújo lá estão. os poetas concretos também. levaram “o pulo da onça”, um salto participante.

>>>>>**sem forma revolucionária não há arte revolucionária** (Maiakovski) <<<<<

| *post-scriptum*plano-piloto da poesia concreta, distribuição em larga escala |

a temperatura está amena, tempo levemente nublado, clima amistoso para uma boa prosa. Laís quer saber. saber mais. sobre linhas. sobre evoluções. sobre tendências. sobre legitimidades. sobre invenções. Laís quer saber mais sobre poesia.

Haroldo, meticulosamente, coletivamente, responde.

Cena 3

Maio de 2003. Perdizes ainda é um reduto tradicional da classe média paulistana, só que agora um pouco soterrado pelo que há de pior na modernidade brasileira guiada pela construção civil. Carros, muitos carros e ônibus transitam em looping ad infinitum por todo o bairro. Prédios, muitos prédios, arranha-céus mesmo, com dezenas de andares e zilhões de portas ocupam de uma extremidade a outra a rua Monte Alegre, há 30 anos basicamente constituída de casas. No nº 635, há um oásis, ou um ponto de resistência aos ditames do progresso pautado em edifícios. A casa de Haroldo de Campos, daquelas típicas casinhas paulistanas, com pequenas árvores e plantas ocupando um modestíssimo pátio frontal, resiste aos subsídios da pior modernidade e ocupa na rua um dos fragmentos restantes onde ainda é preciso apertar a campainha e gritar “Ô, de casa”, onde os correios precisam avisar diretamente quem ali habita das coisas que chegam.

Questões sobre família, infância, leitura, poesia, escritos, traduções, viagens, amizade são respondidas com uma voz precisa, porém um pouco fatigada, anunciando talvez um pedido de trégua por parte do corpo, amante cansado de uma alma aguçada de desejos. Muitos desejos: traduzir poemas do egípcio, do asteca, neogregos...

Dali a três meses, esse corpo vai dizer “chega!”. Mas é mês de maio agora, e Haroldo não se curva.

Cena 4

Cidade do México, 1991. Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra João Guimarães Rosa. A convite de Horácio Costa, Haroldo de Campos ai está para um depoimento sobre os seus mais de 40 anos de poesia. Alunos, professores, poetas. São muitos os interessados em ouvir aquele que é talvez um dos principais nomes da poesia brasileira, parte daquele que talvez seja o último movimento coletivo de renovação das artes no século XX.

Horácio está bem ansioso e quase completo. A visita de Haroldo à Unam, para ele, significa um aggiornamento didático – para a Cátedra e para os interessados em poesia brasileira por lá; até porque, no fundo no fundo, é de linha evolutiva que se trata.

Para Haroldo, ir ao México é como visitar uma casa conhecida, dos tempos de juventude, que se frequenta de tempos em tempos, onde se encontra grandes amigos (de longe, mas sempre perto, à distância de um fax, um correio, um telefonema) e conta-lhes sobre os anos vividos, coisas feitas, caminhos a seguir. Há sete anos ali estava, participando do simpósio em comemoração aos setenta anos do amigo Octavio Paz. Daqui a sete anos, ele ali estará novamente, recebendo o prêmio que leva o nome do amigo, que já vai ter partido para outras galáxias.

Dos clubes às concreções, Haroldo ensaia uma história de vida-obra, acompanhada atentamente por dezenas de pares de olhos deslumbrados com tantos mundos, tantas constelações.

Making-off 1

Câmera na mão, take de Haroldo saindo pelo portão de entrada do pequeno pátio do seu sobrado no número 635 da rua Monte Alegre, em Perdizes, rumo à PUC-SP, a dois quarteirões de distância de sua casa. Apontando para um prédio que se ergue, Haroldo afirma ser sua residência uma ilha de resistência à construção civil e sua capacidade de acabar com o pouco que resta de natureza aprisionada na cidade de São Paulo. Diz que corretores por vezes batem na porta de sua casa, insistindo para que aceite os ditames da modernidade moldada ao sabor do capital, com sua ideia de vida configurada em apartamentos e condomínios. Bibliocasa erguida ao longo de 30 anos de rua Monte Alegre, mas ainda em construção, são outros os planos haroldianos para aquele endereço. Estudantes e pesquisadores entrando e saindo, grupos de leitura poética e estudos de tradução. Centro de Estudos Poéticos Haroldo de Campos. [Porque] não se trata de metro quadrado, mas de morada, Ítaca singular dos que são moldados pelo signo da viagem, sorrindo, Haroldo diz não.

Making off



I.

Por vezes procurada quando se deseja um argumento de autoridade, uma informação primeira e direta da fonte criadora, a entrevista ainda carece de um olhar em sua transversalidade. Sobretudo a de escritores. Trata-se de uma escrita curiosa que, se por um lado traz apontamentos, certidões e assertivas enunciadas pelos sujeitos que participam de sua construção; por outro, deixa no caminho diversas lascas, pequenos fiapos daquilo que se concebe como edifício único. Se não são enxergados como peças fundamentais daquela construção, são partículas, mínimas, que talvez possibilitam outras [configurações de] casas. Se caminha esta esteira do biográfico, transborda-lhe, por assim dizer, sempre. Se na argumentação teórica, escapa-a, por assim dizer, sempre. No que se diz, no que não se diz, naquilo que se diz desdizendo. Pois é de vida que se trata.

Se, contudo, pensadas como que destituídas do lugar de informação primeira e de autenticidade, ou pelo menos não pensada a partir de uma totalidade, a entrevista de escritor emerge então como um limbo epistemológico, como terreno a ser capinado no meio acadêmico. Não tanto para conferir-lhe um carimbo de ingresso no leque de gêneros literários, mas sobretudo como potência, como escritas atravessadas por singularidades de uma prática de vida, isto é, de uma vida que se pratica, se escreve e se inscreve em cada um desses recortes.

No hall dos gêneros, das questões biográficas, a entrevista parece ocupar um lugar central, inclusive como a mais moderna das formas dialógicas, segundo Leonor Arfuch, que a vê como um gênero duplamente moderno, fruto de seu caráter de travessia de uma dimensão pública para o mundo privado. Assim, a entrevista é moderna, primeiro, no sentido genealógico, vale dizer, recente, nascida na efervescência reflexiva e crítica do século XIX; e, segundo, moderna no que tange à modernidade, isto é, contemporânea dela, da modernização pela qual o mundo passou – ou ainda passa, ou não se cansa de passar – cujo crescimento do público leitor e o fortalecimento da imprensa, assim como o

desdobramento desta em diversas formas outras de registros e estilos na comunicação de massa, são alguns dos seus principais motores.

Entrevista, desse modo, em sintonia com os rumos e ditames do capitalismo no século XIX e seus ideais de grandeza, de legitimação do espaço público, confeccionando a palavra válida, visível, proferida por um discurso de autoridade cujo intuito é a homogeneidade, a padronização própria do capital e da democracia. Mas, assim como forma e conteúdo não necessariamente se constituem como corpos alérgicos um ao outro, as dimensões públicas e privadas também se erguem como duas facetas imbricadas, e até nas tentativas uniformizantes em torno dos grandes nomes, cujas entrevistas buscam desenhar um mapa perfeito, um retrato fiel do sujeito, os processos de subjetivação apresentam suas marcas, abrindo pequenas fendas que contaminam o campo das certezas.

Deslizando, então, por entre as fidelidades, o retrato termina por transcender-se, indo além “dos detalhes admirativos e identificatórios”, segundo Arfuch, “em direção a uma conclusão suscetível de ser apropriada em termos de aprendizagem”. A presença da palavra ‘aprendizagem’ não se trata de algo aleatório, mas, sim, de uma outra faceta deste gênero peculiar, a educativa, ainda que difusa. Pois se trata de um gênero que exerce irresistível atração no plano de recepção, desde o seu surgimento compreendido como meio de conhecimento de pessoas, que confeccionam, involuntariamente ou não, modos de pensamentos, modelos de conduta, referências de subsistência e pertencimentos no mundo. Entrevista, assim, contaminada de processos pedagógicos, pois, “falando da vida ou *mostrando-se viver*, o entrevistado, no jogo dialético com seu entrevistador, contribuirá sempre, mesmo sem se propor, para o ‘acervo comum’” (ARFUCH, 2010, p. 153)...

(Acervo comum: conjunto mínimo de coisas, facetas, posturas, modos de dizer, modos de afirmar uma certa forma de vida, vinculadas a esse “retrato”, espécie de máscara extraída das entrevistas, cujo intuito é a estruturação da persona pública, apta a ser vista como parte daquela parcela da sociedade a qual deve-se estar atento em todas as ambiências de suas vidas; correlato imediato ao efeito de proximidade, segundo a autora, o *efeito celebridade*)

... Isso porque a entrevista tem como traço a questão do pertencimento, sustenta uma certa ilusão de possível interioridade, uma possível verdade até então não disponibilizada. É

o sujeito enquanto corpo presente, sua vida enquanto acontecimento que se procura, em um tempo, o nosso, marcado exatamente pela ausência. Em um mundo midiático, cheio de novas referências e modelos de comunicação, parece que há na entrevista, se pensada pela ótica benjaminiana, uma “valoração da presença”, uma restituição do aurático, segundo Leonor Arfuch (2010, p. 154 e 157).

Derrida, no seu livro *Ecografías de latelevisión*, também analisa essa valoração da presença. Ao definir a *artefactualidade* e a *actuvirtualidade* como características da atualidade, o autor chama atenção para os modos de agenciamento do “efeito de atualidade” pelo capital, para a apropriação centralizadora dos meios artefactuais de “criar o acontecimento”, que parece caminhar lado a lado “con un progreso de la comunicación ‘en directo’ o en tiempo llamado real, en presente.” E vai mais além, ao mostrar que o gênero teatral da entrevista faz sacrifícios à idolatria da presença imediata, ao ponto de um jornal preferir entrevistar um autor de um livro do que um publicar artigo sério que assuma a responsabilidade de leitura sobre a obra.

O diagnóstico derridiano é importante, pois vê a questão da presença imediata não necessariamente como uma restituição do aurático, mas como uma das facetas do *modus operandi* do concerto midiático no capitalismo contemporâneo. Ao mostrar a importância de um olhar para o outro lado das agências de comunicação, a necessidade de uma cultura crítica dos artefactos, da artefactualidade – sobretudo porque, sob uma aparente internacionalização da informação, a atualidade em que estamos inseridos é francamente eurocêntrica – Derrida chama atenção para o fato de que o “ao vivo”, “o direto”, o “tempo real” não são instantes puros, mas construções a partir de dispositivos artificiais e fictícios, portanto, passíveis de intervenções técnicas e performativamente interpretados.

Daí a questão lançada por Derrida: Como fazer para não se privar dos novos recursos e mídias, ao mesmo tempo que se siga criticando suas mistificações?

Esta pergunta merece atenção, pois assinala uma necessidade do mundo contemporâneo (sobretudo aqui no Brasil, mais precisamente naquele espaço onde eu e você estamos inseridos, o dos estudos literários): a de repensar tanto os modos de cultos a personalidades literárias que se tem cultivado, quanto a aceitação passiva, e nostálgica, da

perda daquele mesmo espaço social da crítica apontado por Flora Sussekind no artigo “A crítica como papel de bala”.

Se enxergo algo em comum nos textos de Flora e Derrida, isso está no fato de que ambos, no mesmo passo que não negam o acontecimento, pelo contrário, o suportam, não obstante procuram constituir outros corpos críticos para habitar esses novos tempos. Derrida mostrando que a desconstrução da artefactualidade deve ser seguida de um esforço de precaver-se do “neoidealismo crítico”, tendo em mente que a desconstrução é um pensamento do acontecimento, do irreduzível, mas também que “a informação é um processo contraditório, heterogêneo; pode e deve transformar-se, pode e deve servir” (DERRIDA, STIEGLER, 1998, p. 18). Flora Sussekind, por outra via, alertando-nos para o caso de, quem sabe não seja exatamente desse lugar de crise, “estrito demais”, talvez apagado demais dos jornais e da vida literária, “que caiba à crítica e à literatura definir outros espaços de atuação e trânsito”, cuja força motriz sejam seus “movimentos de deslocamentos” que as convocam a uma imersão crítica e criativa “nas trevas do presente”, da maneira como observa Agamben (SUSSEKIND, 2010, p. 4).

Permitir-se o afeto do presente, do(s) acontecimento(s) que vem, no mesmo passo em que lhe erige uma postura crítica outra, constituída através de e para além de, ao mesmo tempo, de modo a não ter uma existência reativa ou nostálgica perante as coisas, mas, sobretudo uma existência ativa, prudente, atenta às forças que constituem e elaboram a realidade em que estamos inseridos, sempre prontos para abandonar e para construir territórios.

IV (pausa)

Veja que interessante: é dando uma entrevista que Derrida chama atenção para o caráter teatral da presença imediata do gênero entrevista. Seu questionamento constrói-se a partir do próprio canal de comunicação que problematiza ao longo do texto. Daí permitir-se uma pausa/pose (as palavras homófonas no francês), permitir-se parar diante do entrevistador, diante dos meios de comunicação, diante da monopolização do “efecto de actualidad”, entendendo, no entanto, que esta pausa/pose (pausa/pose de animal em situação difícil) é atravessada pelo reconhecer este acontecimento como um dos modos de pensar o contemporâneo, no mesmo passo em que lhe esquadrinha, analisa, desvia, construindo, assim, respostas para as indagações que vêm.

Una entrevista debe procurar una instantánea, como una fotografía de película, una imagen detenida: he aquí cómo alguien, tal día, en tal lugar, con tales interlocutores, se debate como un animal en una situación difícil. (DERRIDA, STIEGLER, 1998, p. 20-21)

Essa imagem do animal é significativa. E talvez seja o caso de pensar os que suportam o acontecimento, os que se dispõem a mergulhar a pena nas trevas do presente como animais que, de dentro da jaula, da guarita, diante dos seus caçadores, não aspiram liberdade, nem nisso pensam: traçam saídas, linhas de fuga, à maneira pensada por Franz Kafka no conto *Um relatório para uma academia*. E desse lugar estreito demais, dessa jaula, talvez seja possível ver Haroldo de Campos, especialmente o das entrevistas, como um desses animais, daqueles que não se isentam de pensar as questões do contemporâneo, inclusive compreendendo o papel dessas para o atual estágio da cultura:

(...) hoje, essa crítica que se fazia naquela época nos jornais, se faz muito em revistas sobretudo universitárias. E o jornalismo de tipo literário virou um jornalismo cultural, (...) que amplia seu marco de horizonte para dar conta de outros fenômenos, desde a música popular, a música erudita, cinema, etc., etc. (CAMPOS, 1996, entrevista ao Programa *Roda Viva*, da TV Cultura),

Ciente dos câmbios pelo qual passa os estudos literários, sobretudo a crítica literária, esboçando, inclusive, uma consciência da importância afetiva e intelectual dos tempos idos,

(...) nós estamos num momento onde aquela densidade mais tipicamente literária (...), eu gostava muito desse período, porque eu colaborava muito nos vários suplementos (CAMPOS, 1996, entrevista ao Programa *Roda Viva*, da TV Cultura),

no entanto, ciente também de que o momento é outro, e, como o símio kafkiano, cabe ao crítico e poeta estar disposto a pensar a partir desse lugar estreito demais, construindo saídas, deslocamentos para, de alguma maneira, enxergar o visível e o invisível, os desvios, as novidades, por assim dizer, do que vem.

(...) tenho que reconhecer que as coisas mudaram, hoje o ritmo é diferente, hoje as revistas universitárias ficaram mais reservadas para este tipo de ensaística, e o jornalismo se transformou num jornalismo de serviços informativos. Ao mesmo tempo, a ideia de cultura abrangeu coisas muito mais amplas, por exemplo o fenômeno da música popular onde nós temos compositores que são também, além de excelentes compositores e cantores, letristas, poetas exímios, como é o caso do Caetano, como é o caso do Gil e outros muitos (...). (CAMPOS, 1996, entrevista ao Programa *Roda Viva*, da TV Cultura)

V.

Sim, talvez seja possível visualizar em Haroldo de Campos, na sua presença pública, um corpo crítico que se faz, que se constrói, metamorfoseia-se, a medida em que o mundo se lhe apresenta de maneira obtusa, fora dos esquadros e lugares de certezas. É nossa hipótese aqui. Disposto a marcar seu lugar no debate entorno da poesia e da literatura e a fazer efetivamente crítica, Campos vale-se dos meios de comunicação de massa não como um mero espaço midiático de promoção das suas obras, mas como terreno onde visualiza possibilidades para o pensar, para a fruição crítica, estética. E se esses espaços modificam-se, estreitam-se ou simplesmente desaparecem, o poeta-crítico dispõe-se à disputa, à construção de outros espaços onde o pensamento possa fazer-se presente.

Eu sou uma pessoa para quem o que anima, o que faz sentir vivo aos 70 anos de idade, com uma grande energia para trabalhar, é o fato de eu ser alimentado por uma curiosidade permanente. E essa curiosidade me faz me mover de campo, muito rapidamente. (CAMPOS, 2003, entrevista a José Marcio Rego e Janne Paiva)

Pensar as entrevistas haroldianas como frutos de uma escolha política por “arquitextar” espaços outros para construção do pensamento. Para isso, talvez seja preciso articular um caminho diferente – um canto paralelo, dialogando aqui com um dos seus pressupostos críticos. E nesse canto, talvez fica mais interessante introduzir nesses estudos outra noção, nada recente, mas agora tomada sob outra concepção: a do ensaio.

Não pretendo com isso negar a leitura biográfica das entrevistas proposta por Leonor Arfuch. Mas talvez seja interessante pensar a maneira de Haroldo de Campos conceder/conceber entrevistas como que imbuídas de um ensaísmo enquanto procedimento estético. Neste caso, o entrevistado, consciente do seu lugar no espaço cultural, mais consciente ainda daquele apequenamento da crítica no espaço público citado por Flora Sussekind, forja – no bojo de um gênero performático, híbrido e sob o signo do ensaísmo – um outro espaço de pensar os estudos literários, uma outra maneira de teorizar, inclusive sobre o próprio fazer poético, ao mesmo tempo em que, benjaminamente, escova a contrapelo a busca pelos “efeitos de verdade” (FELDMAN, 2010, p. 149), própria do modo como a mídia tradicional erigiu o gênero entrevista como epicentro dos cadernos culturais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

Há nisso a demonstração de sabedoria digna dos que vivem sob o signo da criação. Haroldo de Campos sabe da não perenidade dos espaços culturais. Está ciente que o ritmo é outro, que a cultura passou por transformações cujo corolário foi a conquista, por parte da mídia e da cultura de massa, do espaço antes ocupado de maneira exclusiva pela universidade e a cultura erudita. E que esse processo de dessacralização, se por um lado apresenta avanços incontestes (por exemplo, reconhecer no âmbito cultural a importância da música popular, bem como a potência de seus poetas/letristas), por outro, não deixa de ser uma faceta dos modos operantes do capitalismo cognitivo, com suas estratégias de investimentos e desinvestimentos, de “homogeneização dos territórios” e “homogeneização

do tempo”; que a flexibilidade de linguagem é acompanhada de uma “automatização da linguagem”, da mesma maneira que a “abertura multicultural”, aparentemente sinalizada na ampla participação dos processos culturais até então entendidos como pertencentes à elite, “é acompanhada de seu contrário: um fechamento segregativo, sutil e implacável”, como nos atesta Suely Rolnik (ROLNIK, 2016, p. 89-92).

Essa saída ensaística que enxergo nas entrevistas haroldianas me parece fruto da capacidade do poeta-crítico de construir uma relação dúbia, crítica, no seio do fascínio e atração que tais aberturas produzem. Compreendendo talvez o dispositivo ensaio como dispositivo de vida, na medida em que este procede “metodicamente sem método”, e na medida em que “faz de si mesmo o palco da experiência intelectual”, Haroldo de Campos, no ato de concessão de suas entrevistas, não estabelece aí uma relação de consenso, mas de confronto, embate com o objeto-entrevista, eternizando o transitório (Adorno), vale dizer, a crítica, esta, sim, um movimento perene, sustentado por aqueles que compreendem a existência como um devir-presente. Parafraseando Adorno, e entendendo que a simulação (o artifício nietzschiano) é condição de vida (Rolnik), o poeta-crítico “mergulha nos fenômenos culturais como segunda natureza, numa segunda imediatidade, para suspender dialeticamente, com sua tenacidade, essa ilusão” (ADORNO, 2012, p. 30 e 39).

É relevante observar que entrevistamos José Paulo Paes (J.P.P.) e Paulo Vizioli (P.V.) oralmente, em um ambiente informal, *enquanto o professor Haroldo de Campos (H.C.) nos concedeu suas respostas por escrito.* (NOBREGA, GIANI, apud: CAMPOS, 2011, p. 133, grifo nosso)

É possível pensar que o procedimento de responder a questões previamente enviadas tenha sido solicitado outras vezes em que a palavra foi solicitada. Feito o intelectual-animaldesenhado por Derrida, o poeta-crítico parece ser dos que dizem “calma, vamos devagar”, “preciso pensar um pouco mais sobre isso”; dos que, diante das questões, sentem-se desprotegido frente a interlocutores tão afoitos por definições precisas. Isso porque a entrevista, diz-nos Parnet em seu diálogo com Deleuze, enquanto procedimento de perguntas e respostas, é constituída para incentivar dicotomias e dualismos: homem-escritor, vida-obra, obra-intenção, significação. “Há sempre uma máquina binária”, diz-nos

a dupla, que faz com que todas as respostas devam passar por perguntas pré-formadas (DELEUZE, PARNET, 2004, p. 31).

Daí a razão de Deleuze assumir uma certa dificuldade com entrevistas, com alguns tipos de diálogos, alguns tipos de conversas. Porque, geralmente, as perguntas chegam prontas. Não se fabricam as questões no próprio ato de entrevistar-dialogar. “Se não nos deixam fabricar as nossas questões”, afirma o filósofo, “com elementos vindos de toda a parte, não importa de onde, se apenas nos são <<colocadas>>, não temos grande coisa a dizer”. Isso porque o dualismo perguntas-respostas, na visão deleuziana, é sinônimo de regresso, não é fecundo, não projeta saídas: “O movimento faz-se sempre nas costas do pensador, ou no momento que ele pestaneja” (DELEUZE, PARNET, 2004, p. 11).

No caso de Haroldo de Campos, quem sabe o animal-intelectual ocupa o lugar do resabiado, não com o intuito de esconder-se num mundo confortável de respostas pré-concebidas, mas como fruto de uma consciência da atualidade em que se está mergulhado, consciência frente ao acontecimento, buscando, à maneira do símio-intelectual kafkiano, uma saída.

Produzir saídas. Quiçá esta não seja a principal resposta à “urgência da atualidade”, aos “efeitos de verdade”, à “apropiación centralizadora de los poderes artefactuales de ‘crear el acontecimiento’”, que caminham lado a lado com um “progreso de lacomunicación ‘endirecto’ o entiempollamado real, en presente”, segundo Derrida (p. 17). Resposta de animais-intelectuais que se propõem a pensar/poetizar em um mundo dominado por agenciamentos do capital em sua modalidade contemporânea-cognitiva-midiática, de onde mirade maneira exata e direta a produção de subjetividades.

No caso haroldiano, algo talvez próximo dessa afirmação de Derrida, quem sabe não se trataria então de um posicionamento político – co(n)fundido à condição de poeta-crítico –, que se dispõe a construir um corpo crítico apto a enfrentar tais descomedimentos próprios do capital e da grande mídia:

Sempre persegui de uma maneira impetuosa meus objetivos.
Defini muito claramente meus objetivos. Eu só estou interessado no Sertão, não estou preocupado com as veredas (gargalhada).
(...)

Eu aprendi uma coisa: eu não vou ficar perdendo tempo lendo certa crítica de jornal que é feita por amadores. Eu não quero conversar com amadores. Se um professor de grego, que eu respeito pelo conhecimento que tem, me faz alguma observação sobre minha tradução, elogia, mas aqui e ali pode fazer alguma restrição, é interessante, me enriquece, eu posso utilizar aquilo futuramente. Agora se vem um jornalista, e tem tantos aí – são geralmente jovens, mas é de uma juventude agressiva, cuja cultura ela é assim... [de] reles resumos de revista, e começam a ditar regra sobre tudo...

- Mas te atacando eles ficam famosos, eles entram na história.

- Mas aí é que tá. O jornalismo desse tipo de jovens, que eu sou tentado a falar a palavra fedelhos (risos), é um jornalismo agressivo, superpoderoso. Eles se consideram onipotentes. Eles dominam tudo, falam sobre tudo, sobre qualquer coisa. Se você publicar um livro traduzido do javanês, o cara vai lá te criticar sem saber uma palavra. Eu não vou ficar perdendo tempo com isso.

- Mas você jura que não te afeta?

- As vezes aborrece. Não pelo ataque, mas pela safadeza (...) de um sujeito que se aproximou de você todo meloso e depois te dá uma facada nas costas (...).(CAMPOS, 2002, entrevista a Gerald Thomas)

Juventude agressiva e jornalismo agressivo estão justapostos na maneira com a qual Haroldo de Campos enxerga as perversidades, os fechamentos segregativos dessa abertura multicultural (Rolnik) presente nos meios de comunicação, aqui diagnosticados na figura do jovem jornalista presunçoso, erudito a partir dos “reles resumos de revistas”, que por isso mesmo não se furta a ter opiniões bastante precisas sobre as coisas. Não é a juventude em si que o poeta-crítico ataca, mas o outro lado do hábito desse “novo” modelo de jornalismo cultural, movido por forças reativas contrárias à expansão do pensamento, forças binárias, focadas na dicotomia concorda e discorda, pois é preciso formar uma opinião. Daí o produto final ser insosso, desprovido de profundidade, pois sem uma relação mínima de encontro, afeto e afecções. Daí esta crítica de jornal ser agressiva, na medida em que também são agressivos os agenciamentos do capital em sua versão midiática, com suas micropolíticas pautadas na homogeneização dos territórios e do tempo, tendo como intenção reduzir o pensar aos ditames do “sistema de hierarquização de sentidos e valores” (ROLNIK, 2016, p. 91-92), impedindo de passar as singularidades, inclusive as que atravessam o jornalismo.

Com este tipo de juventude e jornalismo-agressivos Haroldo não tem compromisso. Já a juventude enquanto inovação, enquanto disposição para o novo, sem medo de

construir novos territórios para a poesia e o pensamento, esta interessa a Haroldo de Campos, na medida em que não representa uma presunção diante das coisas, mas uma curiosidade: faz da curiosidade permanente uma condição mesma de vida. Talvez seja desse lugar, dessa juventude curiosa que brota o motor que move o poeta-crítico, impelindo-o a produzir criativa e criticamente apesar de e/diante das questões impostas pelo presente. Essa juventude talvez seja a mola de uma atualização geográfica permanente no poeta-crítico:

Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos esses adjetivos provêm da mesma palavra, *musa* (...). Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. (CAMPOS, 2010, p. 257-258)

VI

Há, portanto, um saber sobre Haroldo de Campos que atravessa sua condição de poeta-crítico, que passa por dentro, por cima, por baixo, por trás dos lugares comuns em que geralmente seu nome costuma estar vinculados, mas que também escapa a todas as demarcações e lugares de certeza. Há um movimento que atravessa o corpo haroldiano em sua dimensão visível e invisível, em seus aspectos molares e moleculares, ao qual vale estar atento. O que move Haroldo de Campos? O que faz essa figura trans-secular atravessar tantos polos e dialogar com tantos saberes?

Ler Haroldo de Campos através de suas entrevistas não tem o intuito de dar respostas precisas a estas perguntas. Se, contudo, no final deste trabalho eu e você tivermos sido atravessado pela curiosidade permanente que atravessou a vida de Haroldo, já terá valido a pena. Travessia. Vários são os blocos de força no caminho haroldiano; vários são os motivos, os movimentos, os territórios – fixos e abalados. Um boa história seria uma re-entrevista de poeta-crítico a partir daqui.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. De Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. **Ecografias de la Televisión**: Entrevistas filmadas. Traducción de M. Horacio Pons. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista. Revista FAMECOS. Nº 36. Agosto de 2008, p. 61-68.
- _____. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente. In: **Ensaaios no real**: O documentário brasileiro hoje. Org. Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p.149-167.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ENTREVISTAS

- 1) Entrevista ao programa Roda Viva, TV Cultura, 1996. Disponível no sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U> (Acesso em 05/06/2017).
- 2) Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. Por Thelma Médici Nóbrega e Giana Maria GandiniGiani, 1988. In: Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Fale UFMG, 2011. Disponível no sítio: <https://goo.gl/iIB3ob> (Acesso em 05/06/2017)
- 3) Entrevista a Gerald Thomas, 2002. Disponível no sítio: <http://geraldthomas.net/T-Haroldo-de-Campos.html> (Acesso em 05/06/2017)
- 4) “Minha relação com a tradição é musical”. Entrevista a Rodrigo Naves para Folha de S. Paulo, em 21 de agosto de 1983. Publicada no livro **Metalinguagens e outras metas**. Op. Cit, p. 257-267.

MACABÉA:

A PALAVRA E O CORPO EM JOGO NA LITERATURA

Leyliane Gomes (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Macabéa, ao descer da calçada para atravessar a rua, é atropelada por um Mercedes amarelo. Da última cena de *A hora da estrela* do último livro de Clarice Lispector, na iminência da morte, a personagem pensa “hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Diante desse paradoxo da narrativa, em que duas pontas opostas são atadas, um elemento faz nó: o Mercedes amarelo, reconhecido por Maca, já caída no chão, como carro de alto luxo cujo símbolo, embora não dito na narrativa, é uma estrela de três pontas. O que estaria em jogo nesse duplo da “estrela” para a construção narrativa? Este trabalho tem por objetivo elaborar essa questão partindo da hipótese de que as estrelas, a do carro e a do título, ao se apresentarem como semelhantes, desenho e corpo, se reapresentam como diferença, marca e significante na cena final da narrativa.

Palavras-chave: palavra, corpo, literatura, Macabéa, Clarice Lispector.

ABSTRACT

Macabea, when going down the sidewalk to cross the street, is hit by a yellow Mercedes. From the last scene of *The Hour of the Star* by Clarice Lispector's last book, on the verge of dying, the character thinks "today is the first day of my life: I was finally born" (LISPECTOR, 1998, 80). Throughout this paradox of narrative, in which two opposing points are tied, an element turns into a knot: the yellow Mercedes, recognized by Maca even fallen on the ground as a high-luxury car whose symbol, although not mentioned in the narrative, has a triple point star. What would be at stake in this double "star" for a narrative construction? This work aims to elaborate this question starting from the hypothesis that the stars, either the car or the title, when presenting themselves as similar in design and body, are reintroduced as different elements and signifiers in the final scene of the narrative.

Keywords: Word, body, literature, Macabéa, Clarice Lispector.

MACABÉA: A TERCEIRA PONTA DA ESTRELA

Macabéa, ao descer da calçada para atravessar a rua, é atropelada por um Mercedes amarelo. Da última cena de *A hora da estrela* do último livro de Clarice Lispector, na iminência da morte, a personagem pensa “hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Diante desse paradoxo da narrativa, em que duas pontas opostas são atadas, um elemento faz nó: o Mercedes amarelo, reconhecido por Maca, já caída no chão, como carro de alto luxo cujo símbolo, embora não dito na narrativa, é uma estrela de três pontas. Faço um recorte e começo pelo final trazendo à luz a última cena de *A hora da estrela*. Macabéa, pegando dinheiro emprestado e inventando dor de dente para faltar o trabalho, decide ir a uma cartomante, chamada madama Carlota.

Embora Macabéa tenha cometido os atos de, primeiramente, faltar o trabalho; depois, aceitar o dinheiro e, em seguida, ir à cartomante, marcando aquilo que o próprio narrador destaca “Macabéa, que nunca se lembrava de pedir, pediu licença ao chefe” (LISPECTOR, 1998, p. 71), é diante do apartamento de madama Carlota que a nordestina, mais uma vez, prova de sua quase inexistência: “O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim – ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante.” (LISPECTOR, 1998, p. 72). No parágrafo seguinte à observação de Macabéa, a cartomante fala a sua cliente:

– O meu guia já tinha me avisado que você vinha me ver, minha queridinha. Como é mesmo o seu nome? Ah, é? É muito lindo. Entre, meu benzinho. Tenho uma cliente na salinha dos fundos, você espera aqui. Aceita um cafezinho, minha florzinha? (LISPECTOR, 1998 p. 72)

Da fala da cartomante, saltam os ‘-inhos’ (queridinha, benzinho, salinha, cafezinho, florzinha), que, para Macabéa assustada, soaram como expressão de carinho. Mas seria isso mesmo? Carinho, afeto, gentileza de uma desconhecida e logo por Maca? Poderia ser também artimanha de quem quer agradar ao cliente, forçando uma intimidade para comprá-lo ou fazê-lo comprar. Mas também seria isso? Em se tratando da escrita de Clarice Lispector, a leitura não pode ser somente isso, afinal, enquanto esperava para ser atendida,

[348] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Macabéa: a palavra e o corpo...”, p. 346 – 352. ISSN

Macabéa tomou café frio e amargo, descrição contraditória ao tom de carinho tomado por ela.

Ao ‘-inho’ de Maca e ao ‘-inho’ de madama Carlota, leio, por uma terceira perspectiva, esse sufixo, por efeito das páginas anteriores da história, como o fim de palavras que confirmam, antes do fim da personagem, a vaga existência e a vivência num limbo impessoal, o seu viver ralo que tinha por única companhia a dor de dente; que confirmam, ainda, a incompetência para a vida, por ser um parafuso dispensável em uma sociedade técnica e por ter um nome que até parece doença de pele – palavras de Rodrigo S. M. e Olímpico de Jesus.

A nordestina segue agora já diante da cartomante que lhe diz “- não tenha medo de mim, sua coisinha engraçadinha.” (LISPECTOR, 1998, p. 72). Após longos relatos de sua vida pessoal, madama Carlota manda Macabéa cortar as cartas, o que é feito com mãos trêmulas, e exclama a vida horrível da datilógrafa:

– Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror!
Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim. (LISPECTOR, 1998 p. 76)

Se para o leitor não fora surpresa o que a cartomante falou à nordestina, para esta, ocorreu como uma grande revelação. Embora tivesse uma vida miserável sendo maltratada pelas poucas pessoas a sua volta, é através da cartomante que essa miserabilidade é tornada consciente: “A personagem é caracterizada por um não saber que antecederia o ciclo de uma construção e de uma consciência humana” (HOMEM, 2015, p. 113).

Seguindo a perspectiva de Maria Lúcia Homem sobre esse momento de descoberta de Macabéa de sua própria vida pela fala de um outro, questiono se Clarice Lispector, ao matar Macabéa, não o teria feito por, justamente, o próprio narrar não sustentar aquela que era grávida de futuro, mas tinha ovários murchos. Ou, na contramão desse questionamento, Clarice, com a morte da moça nordestina, teria constatado que não há mais nada a dizer,

[349] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Macabéa: a palavra e o corpo...”, p. 346 – 352. ISSN

teria constatado o fim da linha da personagem... e também seu próprio fim. O espanto de Macabéa também dá a ver uma alienação que

Traz em si algo de inquieto: um “não sei de mim” inconsciente na maior parte do tempo, mas pulsando e incomodando. Quando não é mais recalçado, vencendo as forças que levavam o conteúdo à exclusão do âmbito da consciência, ele ‘explode’ e o sujeito se confronta com sua falta: ‘não sei o que sou, não sei quem sou’. [...] O ‘ não saber’, coadunado ao ‘não sentido’, revela-se operador fundamental do *modo de ser no mundo* da personagem e aponta, em última instância, para o *não sentido* radical do *ser no mundo* [...]. O instante de saber, o instante de brilho é seguido da queda no escuro do atropelamento, término abrupto do processo de questionamento mais intenso que acabara de se iniciar – fim e morte. (HOMEM, 2015, p. 121-122)

Macabéa se depara, em uma espécie de jogo especular, com uma vida, embora vivida, desconhecida dela mesma, o que a fez empalidecer e espantar-se com a perda que acabara de sofrer e, mais do que isso, teria de viver tudo que uma perda implica perder.

Madama Carlota, depois da fala trágica sobre a vida da moça nordestina, enche-a de esperança prevendo-lhe grandes e boas notícias. É mais uma vez pela voz de um outro que Maca tem uma vida: “Sobretudo estava conhecendo pela primeira vez o que os outros chamavam de paixão: estava apaixonada por Hans.” (LISPECTOR, 1998 p. 78). No entanto, é entre o claro e o escuro¹ que a sentença de vida, dada pela cartomante, é atada à ponta da morte quando Macabéa é atropelada por um carro e volta a ver, agora por outro ângulo, o capim que notara ao chegar à frente do apartamento de madama Carlota, o mesmo capim, pequeno e insignificante.

É do mesmo nível do capim ralo e das pedras do esgoto na iminência da morte que a personagem “pensa” ter nascido e o destaque do verbo “pensar” faz-se importante, pois confirma que a fala própria de Macabéa é impossível até mesmo no momento de sua morte. O responsável por bater em Maca e lançá-la ao chão não é qualquer carro, é um Mercedes,

¹ “Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que é hora de ninguém” (LISPECTOR, 1998, p. 79)

carro caro e de alto luxo cujo símbolo é uma estrela de três pontas. Estas três pontas também não passam despercebidas, uma vez que “A hora da estrela” é marcada pelo número três: Clarice, Rodrigo S.M. e Macabéa; Olímpico de Jesus, Macabéa e Glória; a narrativa de Macabéa, a narrativa de Rodrigo S. M. e a narrativa da própria narrativa. E é dessa inscrição tripla que é possível pensar as instâncias do Real, do Simbólico e do Imaginário postas pelo psicanalista francês Jacques Lacan em seus seminários sempre em um retorno à obra de Sigmund Freud de que tratarei em outro momento da pesquisa.

Além do encontro do nascimento e da morte da nordestina, há outro encontro: o início e o fim da narrativa a partir de uma das palavras do título “estrela” e o símbolo da marca do Mercedes amarelo. Por um viés mais social, Maria Lúcia Homem comenta sobre o carro que atropela Macabéa:

Macabéa não é morta por um carro qualquer, mas por um Mercedes, objeto idealizado e valorizado no âmbito social, cujo símbolo é bastante conhecido, emblema estelar da marca fetiche do capital. Assim, temos aqui, mais uma vez, uma estrela – e ainda deparamos com o fato de que Macabéa é literalmente esmagada pela alta burguesia, da qual era excluída, de forma radical. (HOMEM, 2015, p. 125)

Nesse sentido, em um jogo de semelhanças, tanto a estrela do título quanto a estrela do carro, a princípio, engendram-se como símbolo de ostentação, momento de brilho e esplendor. Entretanto, é no decorrer da construção narrativa, culminando na cena do atropelamento, que aquilo que se apresenta como semelhança se reapresenta enquanto significantes da diferença, uma vez que o que era símbolo de riqueza e vida é transmutado, de forma irônica, em marca de morte e sarjeta. Ou, em outras palavras, o que ainda se fazia simbólico pela esperança de Maca por, justamente, tentar dizer evidencia-se por um corpo jogado no chão, definitivamente, sem palavras, nem mesmo a dos outros.

REFERÊNCIAS

HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector**. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: A angústia**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Versão final de Angelina Harari. Preparação de texto de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

KAFKA POETA TRÁGICO

Simone Brantes (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

A novela de Kafka “O veredito” não termina apenas pela queda do filho, mas também pela do pai, cujo baque sobre a cama ele ouve em sua carreira para o rio onde vai executar a condenação saltando a amurada da ponte. Entre a vida e a morte, na Rússia distante, convulsionada pelas revoluções, resta o fantasmagórico amigo de Petersburgo. Das relações sociais e econômicas e afetivas na pátria, apenas a maquinaria do tráfego sobre a ponte. Um tráfego “infinito”, onde infinito indica, em sua falta, o horizonte que funda a experiência trágica. Essa indicação do infinito pressupõe para ele uma presença, ainda que no negativo, que só é possível se considerarmos que, para além do tráfego sobre a ponte, há no fim não outro sobrevivente, mas alguém que nasce no “afogamento”: o duplo do amigo de Petersburgo, um outro fantasma: o escritor. É esse fantasma que alcança essa presença desde onde é possível apontar a falta em seu mundo, o mundo capitalista do século XX, do que garante a experiência trágica. A análise se encerra pela aproximação entre duas construções que são aparentemente as mais díspares: a ponte de Kafka (Die Brücke) e a ponte de Heidegger (Construir, habitar, pensar).

Palavras-chave: O veredito – A ponte – Kafka – Heidegger.

ABSTRACT

The son's downfall is not the only one in the end of Kafka's *The Judgment*. There is also the father's, whose thud over the bed is heard when, after being sentenced to drown himself, the son jumps the railings of the bridge. In distant Russia, convulsed by revolutions, lies the almost lifeless friend from St. Petersburg. Only the traffic machinery over the bridge is what is left from social and economic as well as affective relationships in the country. A traffic that is "infinite", and, which, by its default, indicates the horizon responsible for the foundation of the tragic experience. This suggestion of infinity indicates a presence, that, even if negative, only makes sense if we consider that, beyond the traffic over the bridge, in the end there is not another survivor, but someone who is born from "the drowning": the double of the friend from St. Petersburg, another ghost: the writer. This ghostly presence reaches back to the point where it is possible to show the misconception in the capitalist world of the 20th century, the one that makes the tragic experience possible. The analysis reaches its closure with the approximation of two very different interpretations: the bridge of Kafka (*Die Brücke*) and the bridge of Heidegger (To build, to inhabit, to think).

Keywords: The Judgement - The bridge - Kafka - Heidegger.

“Eu o condeno à morte por afogamento”, assim profere “overedito” o pai de Georg Bendemann (KAFKA, 2014, p. 15). Essa sentença de morte, o veredito proferido pelo pai, vem ao fim de um conto de Kafka em que se dá uma peripécia, uma inversão do destino de um personagem, após uma cena que poderíamos chamar de uma cena de reconhecimento. Usamos as palavras peripécia e reconhecimento para deixar claro que lemos “O veredito” a partir de uma aproximação com a descrição que Aristóteles faz em sua *Poética* (ARISTÓTLES, 2015) da experiência trágica. Desde essa aproximação, poderíamos já dizer que Georg Bendemann não tem uma psicologia, mas um caráter. Ele é um herdeiro de um lugar em uma família patriarcal de uma sociedade burguesa. Por uma circunstância, a morte da mãe, que faz com que o pai já idoso se retraia nos negócios, essa herança chega mais cedo. O casamento próximo com uma moça de família de posses vai completar a transição para o lugar do pai. E vai dar novo fôlego aos negócios que agora, sob o seu comando, não apenas atingiram um patamar mais alto, como também acenam com novas e excitantes perspectivas de progresso, lucro e acumulação de capital. Portanto, um personagem cortado à risca do modelo de sucesso em um mundo capitalista. Esse personagem, numa manhã de domingo no auge da primavera, está sentado em seu quarto em um dos prédios que se estendem ao longo do rio, no agradável, pacífico, acolhedor ambiente familiar, de cuja janela ele vê esse mesmo rio, a ponte, e as colinas que se erguem na margem oposta. Esse personagem se encontra, portanto, num ambiente familiar e ordenado de um mundo familiar e ordenado. Ficamos sabendo que ele escreve uma carta a um amigo, que descobrimos ser um duplo seu, um amigo desde a infância, mas um duplo no negativo: o amigo de São Petersburgo é o amigo que se foi da pátria quando os seus negócios não alcançaram sucesso. Na distante Rússia, os negócios, que tiveram um começo promissor, subitamente sofreram um revés. Por sua vez o amigo, cuja barba mal esconde o avanço de uma doença, não tem contato social nem com a comunidade local nem com a comunidade de seus compatriotas e se encaminha definitivamente para uma vida de celibatário. E como pano de fundo dessa existência do amigo, não a manhã de domingo no auge da primavera, mas a conturbada e convulsionada Rússia revolucionária (1905).

Portanto, aqui já se estabelece uma distinção entre o mundo familiar, iluminado, ordenado de Georg Bendemann e o mundo estranho, escuro, desordenado desse duplo negativo.

Georg tem uma *relação de correspondência* com esse amigo, cujas visitas à pátria escassearam, de modo que ele não tem como saber de todos esses progressos, da sorte benfazeja de seu amigo burguês. Essa relação de correspondência é *uma relação vazia*, porque temendo, aparentemente, ferir o amigo, ele apenas relata acontecimentos insignificantes. A pergunta de Georg é: o que se pode dizer a esse amigo? Para retornar e ser para sempre um retornado? Para voltar e ocupar o lugar iniciante da criança quando os amigos já ingressaram na vida adulta? No entanto, sob a pressão da noiva, ele acaba de escrever a carta em que anuncia o noivado. Com essa carta na mão, ele entra no quarto do pai para comunicar que finalmente decidiu contar ao amigo sobre noivado. É nessa entrada que se faz a transição da luminosidade da manhã de um domingo no auge da primavera, do familiar, do ordenado para a escuridão, para o estranho, para a desordem. Essa entrada leva, na inversão da sorte de Georg, a um desabar do próprio mundo, da própria ordem do mundo. É o estranho que está numa distância – o do mundo do amigo – que avança através do pai e se apropria do familiar, invertendo (aqui há muitas relações com a tragédia de Édipo) as relações “naturais” de pai e mãe, de mãe e filho. Georg, na leitura do pai que sabe ler através do filho, não é mais um filho: é um concorrente, uma “pessoa diabólica” ele traiu o pai e o amigo, conspurcou a memória da mãe. A condenação do filho pelo pai é uma condenação do próprio mundo capitalista: “A pessoa diabólica” é um “frutinho” do pai (KAFKA, 2014, p. 14 e 15). Na carreira de Georg para cumprir a sentença de morte por afogamento, ele ainda ouve o baque do pai sobre a cama. Os dois sucumbem juntos. O que resta desse mundo capitalista em que as relações pai–filho, filho–mãe, filho–amigo são agora suprimidas é o tráfego sobre a ponte, um tráfego pesado que abafa as últimas palavras do filho que volta à condição de criança: “Queridos pais, eu sempre os amei” (KAFKA, 2014, p 16). Algo extremamente interessante que se intromete entre essa cena de reconhecimento de Georg como uma pessoa diabólica, que aciona o cumprimento da sentença de morte, e essas palavras de amor é a cena da empregada que chega no momento da carreira desabalada do filho em direção ao rio: a cena da empregada que, praticamente atropelada por ele, cobre o rosto e exclama a palavra “Jesus” (KAFKA, 2014, p. 16). Palavra

que não parece ser alheatória, uma vez que a revolução russa no conto está entrelaçada à figura de um religioso que, na sacada de um prédio de Kiev, conclama o povo a rebelar-se exibindo na palma da mão uma cruz de sangue (KAFKA, 2014, p.14). Essa cena, para essa leitura que tentamos fazer, é importantíssima porque a cena final do conto é a cena em que rui um mundo, a ordem do mundo, aquilo que Heidegger chama em “Construir, habitar, pensar” (HEIDEGGER, 2000), de estrutura quaternária, o *Geviert*: terra/céu – homens/deuses. A trajetória do conto, a reviravolta no destino de Georg, é a trajetória da ponte vista à distância (o momento de um mundo absolutamente luminoso, familiar, ordenado, o mundo coberto por um céu benfazejo de uma manhã de domingo no auge da primavera) para a ponte em uma proximidade, sobre a qual vai restar, após a queda, apenas o tráfego pesado, um tráfego, autômato, feito de engrenagens que substituem relações humanas. E o que é interessante é que esse tráfego tem a característica que nos remete a esse céu do começo do conto: o tráfego é infinito. Modesto Carone traduz a palavra “unendlich” com o adjetivo “interminável”, mas acreditamos que a melhor tradução aqui, a partir de uma interpretação radical do texto, é “infinito”, porque o terrível desse conto é que esse trânsito sobre a ponte seja o infinito, que ele tenha tomado o lugar de um infinito que no seu começo podemos remeter àquele céu.

Mas existe ainda a ponte. Antes de chegar a ela. O que significa a morte do burguês Georg Bendemann para Kafka?

Na época em que “O veredito” é escrito após Kafka acaba de travar conhecimento e iniciar uma relação de correspondência com Felice Bauer, uma relação de correspondência que para ele já aparece como um compromisso assumido de noivado (CANETTI, 1988, p.8-20). Em 1911, Kafka havia se tornado, em sociedade com o seu cunhado, dono de uma fábrica de asbesto, portanto, empresário (ALT, 2018). Kafka, por conseguinte, tenta dar os passos necessários para seguir a trajetória do pai. Não, por acaso, em seu diário, ele estabelecerá as relações entre os nomes Georg e Kafka e Frieda (nome da noiva em “O veredito”) e Felice (KAFKA, s/d, p. 3740). As cartas a Felice Bauer, muito rapidamente sinalizarão a inviabilidade existencial desse projeto de inserção de Kafka num mundo burguês, pelo empreendimento capitalista, mas também pelo casamento. (KAFKA, 1986).

Sabemos, também pelo seu diário, que “O veredito” é um divisor de águas na obra de Kafka, a sua primeira obra prima, ou o seu primeiro poema, como ele o definiria em carta ao seu editor Kurt Wolf. Essa obra é escrita em uma condição ideal que para Kafka é a condição que garante a perfeição da obra: sem interrupção. Ele escreve “O veredito” em um só fôlego, das 22:00 do dia 22 de setembro às primeiras horas da manhã do dia 23 de setembro de 1912. Na passagem do diário, em que narra a escrita de “O veredito”, ele diz que precisa puxar com as mãos as pernas que ficaram completamente emperradas sob a escrivaninha. O que não é de se estranhar, pois, como ele mesmo diz, essa obra foi escrita com uma abertura total de corpo e de alma. Uma abertura que garante a sua autonomia: um desenrolar-se em que começo, meio e fim se sucedem um ao outro sem qualquer interposição de algo estranho. Interessante é que a empregada chega quando ele está colocando o ponto final no conto, ou seja, um pouco depois da cena da empregada que chega para mais um dia de serviço e quase é atropelada por Georg Bendemann. Interessante também que quando Kafka narra no diário a escrita do “Veredito” ele se compare a alguém que está “fendendo as águas”. (KAFKA, s/d, p. 3693-3702).

Nesse cruzamento entre o texto do diário e o “O veredito”, encontramos um reforço para uma ideia que já nos mobilizava; a leitura da morte do personagem, o burguês Georg Bendemann, como o momento do nascimento do escritor; do afogamento na água como uma espécie de batismo. Mas esse escritor que nasce como fantasma, um habitante de um mundo não familiar, talvez como a distante Rússia do amigo de infância, que está sempre retornando. A figura do fantasma, com a qual se confunde a figura do escritor, terá muitas encarnações nas obras de Kafka. Talvez possamos dizer que Karl Rossmann em *O desaparecido* (KAFKA, 2012) ajude a abrir o caminho para a sua chegada. As melhores encarnações dele, contudo, virão com “O médico rural” (KAFKA, 2015 p. 13-21) e com “O cavaleiro do balde” (KAFKA, 2014, p. 129-131). Só esse escritor como fantasma pode ser uma resposta para aquela pergunta que é feita por Hölderlin, que é retomada por Heidegger: “para que poetas em tempos de indigência?” (HEIDEGGER, 1977). Pergunta que um poeta como Alberto Pucheu adapta aos nossos tempos, que não são mais os tempos da guerra que vai chegar para Kafka e para Heidegger, mas são tempos de “terrorismos” (PUCHEU, 2017). A resposta é que Kafka como poeta é a guarda, no negativo, uma

abertura para um mundo, para a quadratura, que implica terra e céu, os homens e os deuses. Kafka pode ser lido, desde a Poética, como um poeta trágico do século XX.

No caminho para explicitação dessa leitura da obra de Kafka é que chegamos à ponte. Primeiro à ponte de Heidegger e em seguida à de Kafka, que deixamos ao fim de “O veredito” para reencontrá-la em um poema de 1917.

Quem tenha lido o texto de Martin Heidegger “Construir, habitar, pensar” (HEIDEGGER, 2000, p. 145-164) que corresponde a uma conferência proferida para aqueles que se engajaram no projeto de reconstrução de habitações na Alemanha do pós-guerra, não pode deixar de fazer uma leitura do texto de Kafka como o seu negativo. É impressionante como esse texto de Kafka escrito ainda durante a Primeira Grande Guerra e o de Heidegger, não muito após o término da Segunda, descrevem uma mesma estrutura; o primeiro a mostrando no auge do seu vigor, realizando todas aquelas que seriam suas funções, ligando tudo que deve ligar. O segundo fazendo-a aparecer justamente em sua queda, no deixar de cumprir a função que é a sua, rompendo a ligação. Mas Heidegger, em sua conferência, precisa se esforçar muito, e sem alcançar sucesso, para mostrar isso àqueles que a assistem e para os quais escapa o seu plano, o lugar próprio para o desdobramento da sua apresentação dessa estrutura.¹ O que talvez nos faça entender que Heidegger não se encontra, em seu mundo, tão distante de Kafka. Ao mesmo tempo, o texto de Kafka pressupõe muito mais do que aquilo que julgaria existir os que vissem uma distância intransponível entre eles. Não se trata de transformar um no outro, mas de aproximá-los onde, para nós, ambos parecem se esforçar para dizer o mesmo, um mesmo que nos convoca aí onde ele sempre parece o mais afastado de nós. Esse mesmo é aquele que deve explicitar a nossa tentativa de apresentar Kafka como poeta trágico, que traça para a experiência humana aquele plano completo que Aristóteles descreve em sua poética. Um plano completo que aparece mesmo ali onde ele falta, onde Kafka não pode abrir espaço para um mundo tampouco para o aparecimento de um deus ou dos deuses.

O contrassenso para aqueles que constroem, os engenheiros e os arquitetos que assistem à conferência de Heidegger, é que ele põe o morar como precedendo o construir: é

¹ Ortega Y Gasset, que participa com Heidegger do Encontro de Darmstadt de 1951, intervém em sua defesa durante essa conferência. Essa intervenção é lembrada por Heidegger na homenagem que faz a Ortega em “Encuentros con Ortega Y Gasset”. (Clavileno, n. 39, 1956, p. 1-2). Disponível em <http://barricadaletrahispanic.blogspot.com.br/2012/02/encuentros-con-ortega-y-gasset-martin.html>

porque o homem já mora que ele constrói. Morar é, segundo Heidegger, o modo próprio pelo qual se abre para o homem o ser. O homem mora quando já se vê jogado em um mundo, quando tudo que vem ao seu encontro, todos os entes, já vêm ao encontro desde um sentido. Há muita coisa em jogo no simples fato de um homem habitar, por exemplo, uma casa. Há sempre uma articulação primeira que permite essa habitação. Ele só habita a casa habitando já muitas outras construções. Para ser da casa, ele precisa ser do mundo e precisa habitar essa habitação primeira que abre a possibilidade de um mundo. Talvez possamos dizer, tentando acompanhar Heidegger, que o tempo da vida de um homem é a consumação dessa articulação primeira, que o tempo de sua vida é realização da potência que é essa articulação. O homem, porém, habita já fazendo uma passagem, uma travessia; todo habitar do homem é projeção para a morte. Cumprir a sua morte é ser ultrapassado, deixar-se habitar pelos deuses. Esse é o sentido da possível aparição dos deuses em seu mundo. Os deuses podem aparecer para apontar o sentido que a sua existência precisa cumprir. Para esse sentido, indo além da dor, o homem precisa se lançar. Se lançando para esse sentido, ele se lança para o completo desabrigo, se entrega a ele.

A construção que é exemplarmente integradora de um mundo é, para Heidegger em “Construir, habitar, pensar”, uma ponte. A ponte é uma estrutura em que se cruzam quatro vertentes. Num todo, sem a possibilidade de uma separação, se apresentam, a partir da ponte, a terra e o céu, os mortais e os deuses. O desdobramento do que é a ponte nesse texto corresponde à apresentação dessa “quadratura” (Geviert). Lançado em seu ser-para-a-morte, o homem faz a completa travessia da ponte; ele atravessa, diz Heidegger, “a última ponte”. Atravessando a última ponte, ele encontra no fim o que já está presente no seu princípio: ser projetado para o aberto. Habitar é desde o seu princípio um estar voltado para fora, uma exposição a esse fora, a compreensão dos deuses antes dos homens. O homem recebe em si mesmo, fazendo de si para eles uma morada, o divino. No texto de Heidegger, o ser-para-a-morte, sempre atravessando essa ponte, aparece como uma entrega aos deuses que é uma entrega da devoção. Heidegger não a faz aparecer essa travessia numa dimensão teórica, mas nas próprias construções do homem no mundo, como a casa camponesa típica da Floresta Negra”. Deixemos que apareça tudo que pode ser essa ponte de “Construir, habitar, pensar” para passar em seguida imediatamente para a ponte de Kafka:

Com as margens, a ponte traz para o rio dimensões do terreno retraídas em cada margem. A ponte conduz desse modo o rio pelos campos. Repousando impassíveis no leito do rio, os pilares da ponte sustentam a arcada do vão que permite o escoar das águas. A ponte está preparada para a inclemência do céu e sua essência sempre cambiante, tanto para o fluir calmo e alegre das águas, como para as agitações do céu e suas tempestades rigorosas, para o derreter da neve em ondas torrenciais abatendo-se sobre o vão dos pilares. Mesmo lá onde a ponte recobre o rio, ela mantém a correnteza voltada para o céu pelo fato de recebê-la na abertura do arco e assim novamente liberá-lo. A ponte permite ao rio o seu curso ao mesmo tempo em que preserva, para os mortais, um caminho para a sua trajetória e caminhada de terra em terra. A ponte da cidade conduz dos domínios do castelo para a praça da catedral. A ponte sobre o rio, surgindo da paisagem, dá passagem aos carros e aos meios de transporte para as aldeias dos arredores. Sobre o curso quase inaparente do rio, a antiga ponte de pedra leva, dos campos para a aldeia, o carro com a colheita, transporta o carregamento de madeira da estrada de terra para a rodovia. A ponte da auto-estrada se estende em meio às linhas de tráfico calculadas para serem as mais velozes possíveis. Sempre e de maneira a cada vez diferente, a ponte conduz os caminhos hesitantes e apressados dos homens de forma que eles cheguem em outras margens, de forma que cheguem ao outro lado, como mortais. Em seus arcos, ora altos, ora quase planos, a ponte se eleva sobre o rio e o desfiladeiro. Quer os mortais prestem atenção, quer se esqueçam, a ponte se eleva sobre o caminho para que eles, os mortais, sempre a caminho da última ponte, tentem ultrapassar o que lhes é habitual e desafortunado e assim acolherem a bem-aventurança do divino. Enquanto passagem transbordante para o divino, a ponte cumpre uma *reunião integradora*. O divino está sempre vigorando, quer considerado com propriedade e *pensado* com visível *gratidão* na figura de um santo padroeiro, quer desconsiderado ou mesmo renegado.²

A Ponte

Eu estava rígido e frio, era uma ponte estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco flutuavam pelos meus lados. Na profundidade fazia ruído o gelado riacho de trutas. Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas. - Assim eu estava estendido e esperava; tinha de esperar. Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar.

Certa vez, era pelo anoitecer - o primeiro, o milésimo, não sei -, meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo. Pelo anoitecer no verão o riacho sussurra mais escuro - foi então que ouvi o passo de um homem! Vinha em direção a mim, a mim. - Estenda-se, ponte, fique em posição, vigia sem corrimão, segure aquele que lhe foi confiado. Compense, sem

² Tradução de Marcia Cavalcante Schuback. Disponível em http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf.

deixar vestígio a insegurança do seu passo, mas, se ele oscilar, faça-se conhecer e como um deus da montanha, atire-o à terra firme.

Ele veio; com a ponta de ferro da bengala deu umas batidas em mim, depois levantou com ela as abas do meu casaco e as pôs em ordem em cima de mim. Passou a ponta por meu cabelo cerrado e provavelmente olhando com ferocidade em torno deixou-a ficar ali longo tempo. Mas depois - eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale - ele saltou com os dois pés sobre o meio do meu corpo. Estremeci numa dor atroz sem compreender nada. Quem era? Uma criança? Um sonho? Um salteador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo. - Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida.³ (KAFKA, 2002, p. 64-65).

A ponte de Kafka é uma ponte estranhíssima. Em primeiro lugar, a ponte e a pessoa, que atravessa pontes, não se distinguem. Essa pessoa, na ausência da outra ponte, está estendida sobre um abismo, os pés se prendendo a uma margem, as mãos à outra; os dentes cravados no barro. Lá embaixo no ermo do abismo, o “gelado riacho das trutas”, de águas hostis, enfurecidas. E essa ponte, ao contrário da de Heidegger, não integra nada: ela está ali, mas não organiza em torno a ela um mundo. Ela aponta uma passagem sem passagem. Ponte que não existe: aquele que deveria atravessá-la precisa se colocar no lugar da ponte. Mas ponte também que não abre espaço para o qual se atravessa. Por fim, ponte incapaz de atrair alguém para a travessia. “Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas”. Ponte, portanto, sem função. Talvez uma ponte virtual, marcando a possibilidade do ser ponte. A ponte não podia abrir mão da expectativa de ser ponte: “Assim, eu estava estendido e esperava; tinha de esperar.” Essa espera não pode acabar senão quando a ponte deixa de ser ponte: “Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar”. Então, “certa vez ao anoitecer”, no verão, o riacho sussurrando mais escuro, percebe, no som dos passos de um homem, o estranho. Ela prepara-se, quer cumprir-se como ponte, para recebê-lo. Para isso, para realizar o irrealizável, precisa se igualar a um deus, um deus do lugar impossível (intransitável) da travessia. O estranho que então se passa corresponde à estranheza dessa travessia. Quando a ponte já está projetada para a travessia, quando ela já supõe a abertura

de um mundo (“eu o estava seguindo em sonho por montanha e vale”), o estranho aparece não como aquele que vai fazer essa travessia, mas como o que veio para pôr fim deliberada e violentamente à sua possibilidade. Ele nega a possibilidade do mundo que se abre (“olhando com ferocidade em torno”). O destino do homem-ponte é cair e ser “rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados”.

A ponte de Kafka é tudo que a ponte de Heidegger é, no negativo. Há, disperso no texto, aquilo que a ponte poderia articular na quadratura: a terra (“vales e montanhas”) e o céu (“era verão”), os deuses (“um deus da montanha”) e os homens (“eu era uma ponte”, “o passo de um homem”). Nele há uma abertura para o “Geviert” que não se cumpre. Nada se organiza para os pensamentos que se movem “sempre em confusão e sempre em círculo”. Mas é preciso dizer que o negativo sempre guarda com ele uma possibilidade. O negativo da ponte de Kafka é o negativo que guarda o positivo da ponte de Heidegger. Quando tudo se volta contra a ponte e já está antecipada a sua destruição, é esse negativo que a protege. Nesse não ser da ponte, há ainda algo que aguarda. No conto a ponte ainda tinha de esperar até a queda. Desabar era a condição para deixar de ser ponte. Havia um resto do ser ponte e sem o fim desse resto ela não poderia deixar de ser. Ela desaba, finalmente, mas resta ainda como a narradora do conto. No fim do conto, é o próprio poema que é a guarda dessa ponte. Ela não está marcada, nos mapas, mas está marcada no poema que fala dela no negativo, que revela o fim da ponte no mundo, e o fim de um mundo no desabar da ponte. Só desde a ponte no poema, há mundo, só desde a ponte no poema há os deuses. Eles não existem numa atualidade, mas na guarda desse resto que é uma guarda do mundo e dos deuses como uma potência. O poema de Kafka é a memória do “Geviert”, memória como o ir até o ponto em que algo não pode simplesmente acabar, em que esse algo é conservado no ponto máximo da destruição, do esquecimento. Kafka guarda o sagrado ali onde ele está posto no seu máximo risco, sustenta essa potência como o homem-ponte, como o personagem que se estende como ponte entre as duas margens de um abismo.

REFERÊNCIAS

GRAY, Richard T. **Franz Kafka: Das Urteil. Unheimliches Erzählen und die Unheimlichkeit des bürgerlichen Subjekts.** Stuttgart: Reclam, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Gesamtausgabe. Abteilung. Veröffentlichte Schriften 1910-1976.** Band 7. Vorträge und Aufsätze. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.

KAFKA, Franz. **Franz Kafka Essencial.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Sämtliche Werke. Band I.** Deutscher Literaturhaus-Verlag, 2001.

UM APELO À DESARTICULAÇÃO DO GÊNERO: HÉLÈNE CIXOUS E ITALO CALVINO EM DIÁLOGO

Marlon Augusto Barbosa (UFRJ/CNPQ)

RESUMO

O objetivo desta apresentação é estabelecer alguns comentários sobre a desarticulação da identidade do gênero romance. Para isso, partiremos dos comentários que Jacques Derrida traça sobre *Manhattan: Letters from Prehistory*, de Hélène Cixous, em seu livro *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Nesse livro – transcrição de uma conferência pronunciada na abertura de um colóquio em homenagem à Cixous –, Derrida, a partir de um arquivo (obra e além-obra) doado para a Biblioteca Nacional da França, afirma ser possível pensar que o gênero oferece “uma hospitalidade generosa ao outro gênero, ao outro de qualquer gênero que venha parasitá-lo, habitá-lo ou manter seu hospedeiro refém” (DERRIDA, 2005, pág. 22). A partir dessa afirmação, se elaboram algumas questões: como é possível pensar, a partir de uma desarticulação do romance, uma ruptura na comunidade dos gêneros? Como *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, estaria impondo a uma instituição crítica uma lei implacável? De que maneira o “romance” de Italo Calvino interroga o “ensaio” de Derrida?

Palavras-chave: Italo Calvino, Hélène Cixous, Biblioteca, Gênero Literário.

ABSTRACT

The purpose of this presentation is to establish some comments about the disarticulation of the identity of the novel genre. To do this, we will start with Jacques Derrida's comments on Manhattan: Letters from Prehistory, by Hélène Cixous, in his book Genesis, Genealogies, Genres, and Genius (ver tradução do título). In this book - a transcript of a lecture given at the opening of a symposium in honor of Cixous - Derrida, from an archive (work and além -obra(?)) donated to the National Library of France, says that it is possible to think that the genre offers " a generous hospitality to the other genus, to the other of any kind that comes to parasitize it, inhabit it or keep its host hostage " (tradução livre do Derrida)(DERRIDA, 2005, page 22). From this statement, some questions are elaborated: how is it possible to think, from a disarticulation of the novel, a rupture in the community of the genres? How *Se um viajante numa noite de inverno*, by Italo Calvino, was imposing a ruthless law upon a critical institution? How does Italo Calvino's "novel" interrogate Derrida's "essay"?

Keywords: Italo Calvino, Hélène Cixous, Library, literary genre

Todo ato de encenar é, quase sempre, antecedido por um ensaio. O ensaio é, por excelência, o lugar da errância, do transitório, da oscilação e do desastre (EYBEN, 2017, pág. 88): lugar onde o eu se coloca em cena a partir de um desacordo com um princípio de regulamentação. É justamente contra um princípio de regulamentação da leitura que as primeiras linhas de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), de Italo Calvino, encenam o seu próprio ensaio crítico: um ensaio sobre o impasse do leitor diante de uma novidade e de uma crítica ultrapassada, fechada em uma metodologia cientificista, pré-estabelecida, determinista e totalitária. Encenando a própria crítica que viria a ler o romance, o *Viajante* estabelece a sua própria crise teórica.

Partindo dessas considerações, o objetivo desta apresentação é estabelecer alguns comentários sobre a desarticulação da identidade do gênero romance. Para isso, partiremos dos comentários que Jacques Derrida traça sobre *Manhattan: Letters from Prehistory*, de Hélène Cixous, em seu livro *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Nesse livro – transcrição de uma conferência pronunciada na abertura de um colóquio em homenagem à Cixous –, Derrida, a partir de um arquivo (obra e além-obra) doado para a Biblioteca Nacional da França, afirma ser possível pensar que o gênero oferece “uma hospitalidade generosa ao outro gênero, ao outro de qualquer gênero que venha parasitá-lo, habitá-lo ou manter seu hospedeiro refém” (DERRIDA, 2005, pág. 22). A partir dessa afirmação, se elaboram algumas questões: como é possível pensar, a partir de uma desarticulação do romance, uma ruptura na comunidade dos gêneros? Como o romance de Italo Calvino estaria impondo a uma instituição crítica uma lei implacável? De que maneira o “romance” de Italo Calvino interroga o “ensaio” de Derrida?

Entrelaçar duas bibliotecas (costurar em um único texto o tecido de duas obras que, como o gesto de Penélope, constantemente, se desfazem e se refazem no fundo de uma noite): a biblioteca de *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino (1923 – 1985), e a biblioteca de *Manhattan: lettres de la préhistoire* (2002), de Hélène Cixous. Duas bibliotecas “ficcionais” que parecem dramatizar o inconfessável. Estreitar um laço. No *Viajante*, um leitor que, em busca de uma biblioteca, se apaixona por uma leitora e precisa

[367] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Um apelo à desarticulação...”, p. 365 – 374. ISSN 18092586.

constantemente reinventar o seu discurso sobre o amor e também sobre a posse de um livro. Entrelaçar à história desses dois leitores a *préhistoire* de uma pesquisadora/leitadora francesa que viaja para os Estados Unidos para consultar os manuscritos de alguns autores na Biblioteca da Universidade de Yale e também entrelaçar os arquivos que a própria Hélène Cixous doa para a Biblioteca Nacional da França (BNF): os esboços de sonhos, textos, cartas e fragmentos.

Recomeço resgatando duas cenas da literatura grega: uma épica e a outra trágica. A primeira, a épica, retirada da *Iliada*, de Homero, a história/cena de um presente grego: Ulisses, pela sua astúcia, insere no seio de Tróia um povo intruso. Intruso duplamente: dentro de um cavalo, dentro de uma cidade cercada por altos muros. Inserir como presente aos deuses o estrangeiro – [“o intruso, [segundo Jean-Luc Nancy] se introduz à força, de surpresa ou por astúcia” (Jean-Luc Nancy, 2014, pág. 23)]. Inserção que estabelece as ruínas de Tróia, estremece os seus muros e põe fim às certezas de uma conquista. A segunda cena, da tragédia de *Antígone*, de Sófocles, a cena em que Antígone coloca a sua própria lei diante da lei cosmológica e falocêntrica de Creonte. O que fazer diante da pergunta: “Tens o desprazer de pisar em normas?” (SÓFOCLES, 2009, pág. 53). Creonte como o senhor soberano que não se curva diante de uma mulher e Antígone como aquela que impõe a sua própria lei e também uma diferença.

Inserir no seio de uma biblioteca um arquivo que guarda em seu interior corpos estrangeiros. Como hospedar aquilo que estremece os seus próprios muros? Como pensar esse arquivo que gera tantas “incertezas ou aporias para quem quer que pretenda pôr ordem no coração de uma biblioteca? [Como colocar em ordem] entre a biblioteca e o que a cerca, o livro e o não-livro, a literatura e seus outros, o arquivável e o inarquivável” (DERRIDA, 2005, pág. 21)? Como questionar uma lei pelo feminino? Ressoa mais uma vez o nome de Antígone. O presente de Cixous, como a personagem trágica, questiona a lei da biblioteca, confrontando-a com as próprias leis da literatura: problemática inaudita imposta à instituição nacional. Derrida parte de um questionamento baseado nos sonhos escritos por Cixous. Como organizar, como classificar, como impor limites para a invasão incomensurável do sonho na gênese de sua escrita? Diante daquilo que ele vai chamar de a lei do sonho e que a própria Cixous vai encenar em *Manhattan*: “Os sonhos são teatros que jogam peças de aparência para introduzir outras peças inconfessáveis sob a cena de

confissão” (CIXOUS, 2002, pág. 12). Diante da lei do sonho, mas também diante da lei do feminino. Leis que impõem uma cesura no pensamento. Há um substrato kafkiano que retorna com o presente: vem uma mulher do campo e pede para entrar na lei. Mas também dar uma nova dimensão a palavra gênio. Afastá-la da tradição. Decliná-la no feminino [como ousar hoje, destronando a virilidade de um artigo definido (“o gênio” – valor masculino, singular) declinar este nome no feminino? (DERRIDA, 2005, pág. 6)]: a pergunta de Jacques Derrida é também uma pergunta sobre uma desarticulação dos gêneros: um desafio da hospitalidade “incondicional [dos gêneros] que nos submete a isso antes mesmo de qualquer condição, qualquer regra, qualquer norma, qualquer conceito, qualquer gênero, qualquer concernência genérica e genealógica” (DERRIDA, 2005, pág. 51).

Como escrever sobre as bibliotecas? Como escrever sobre esse presente grego aceito de bom grado pela Biblioteca Nacional da França (BNF)? Como escrever sobre esse presente/intruso que já carrega em seu corpo a marca de inúmeros outros intrusos e que expande os limites da biblioteca nos impedindo de identificar uma língua única, um único corpo? Eu esboço, eu arrisco uma primeira inserção: em Calvino, são tantas as possíveis entradas que o melhor que tenho a fazer é estabelecer um percurso, uma travessia de leitura (é preciso passar o bisturi laser invisível [entre os espaços]) (DERRIDA, 2005, pág. 37) – apresentar para vocês a passagem do primeiro capítulo do livro para um dos últimos: do espaço da livraria (esse espaço onde se adquire, onde se possui uma obra) para o espaço de uma biblioteca (esse outro espaço que só pode se dar pela ordem do empréstimo). É a partir dessa travessia que as bibliotecas, a de Calvino e a de Cixous, entram em diálogo e trazem à tona uma hospitalidade do gênero e a queda de uma posição soberana do leitor: que impede a posse, que resiste à instituição e que como a multiforme biblioteca de Borges, “[produz] o idioma inaudito que for necessário e os vocabulários e gramáticas desse [mesmo] idioma” (BORGES, 2007, pág. 76).

No primeiro capítulo do *Viajante* encontramos o leitor personagem em uma livraria, à procura do novo romance de Italo Calvino (construção irônica que incide sobre o nosso próprio ato de compra e de leitura – o limite entre a ficção e a realidade estremece).

Um narrador descreve a cena da compra: “após ter percorrido com o olhar os títulos dos volumes expostos na livraria, você se dirigiu a uma pilha de exemplares recém-impressos de ‘Se um viajante numa noite de inverno’, pegou um e o levou ao caixa para ver reconhecido o seu direito de possuí-lo” (CALVINO, 1999, pág. 14). Direito de posse – expressão perigosa, ter direito de possuir isso que é tido como objeto. Isso que não deixa de ser uma crítica velada ao fetichismo e o direito de posse na sociedade de consumo contemporânea (Adorno e Horkheimer, “Industrial cultural”), nos traz a tona algo que escapa a essa concepção: o livro que mesmo sendo comprado, não pode ser apreendido (Ver “All the king’s men”, de Guy Debord). Um direito de posse que não nos dá um poder completo sobre a obra. Esse poder se dissipa dentro do próprio livro. Os livros comprados pelo leitor personagem apresentam erros em suas fabricações. Um erro no corpo do livro, em seu suporte material. Os dois primeiros, por exemplo, segundo o narrador, “foram estampados de um só lado; depois, dobrados e encadernados como se a impressão estivesse completa” (CALVINO, 1999, pág. 49) provocando uma “desordem geral na paginação”. A totalidade da obra é desfeita. O leitor não pode terminar a leitura que, suspensa, se dá apenas como promessa. Assim, estamos diante de uma obra que, ao ser adquirida, perde o seu valor mercadológico, dá prejuízo. A pergunta levantada parece ser clara: qual é o valor mercadológico de uma obra defeituosa? Que encenação se dá a partir dessa construção?

Se por um lado encontramos no primeiro capítulo uma relação de fetiche e posse para com o romance de Italo Calvino e o início de uma ruptura do direito da posse, do direito do consumo, por outro, ao passo que seguimos a leitura, nós vamos nos afastando dos espaços em que mercadologicamente podemos possuir o livro. Temos uma sequência de espaços: a livraria, a universidade, a biblioteca particular de um professor, a editora, a casa de um escritor até que finalmente chegamos a uma biblioteca pública. A cena construída nessa biblioteca cria uma espécie de perturbação teórica da leitura e estabelece uma dimensão política e ética que não é só da leitura, mas também da escrita (Ver também *Políticas da escrita*, de Jacques Rancière): uma dimensão ética que dilacera um princípio de regulamentação. Esse dilaceramento se dá dentro de outra instituição que tem por método de funcionamento a própria regulamentação. A biblioteca de Calvino: um dos últimos espaços, mas também seria preciso pensar o próprio livro como biblioteca e seus dez romances inacabados. Um livro-biblioteca que carrega uma espécie de memória e

esquecimento do mundo. Há algo de confessional nessa biblioteca construída por Calvino que não apenas revela o inconfessável de uma cena de escrita, mas também de uma cena de leitura: o inconfessável que estremece os alicerces de uma lei, de qualquer lei soberana (DERRIDA, 2005, pág. 23).

Na cena da biblioteca, encontramos a presença das vozes de diversos leitores. O narrador estabelece um descanso para a viagem do leitor personagem: “Leitor, é hora de sua agitada navegação encontrar um ancoradouro. Que porto pode acolhê-lo com maior segurança que uma grande biblioteca? Certamente haverá uma cidade da qual partiu e à qual retorna depois de uma volta ao mundo de um livro a outro” (CALVINO, 1999, pág. 256). Na biblioteca, sete leitores se dirigem ao leitor personagem e teorizam, talvez sem saber, sobre a leitura. Todas as vozes praticam uma abertura teórica. Um exercício de despossessão. Cada um deles expressa um modo de se entender a leitura. Na fala de cada um deles estão inscritas diferentes posições teóricas que ajudam a pensar a construção de *Se um viajante numa noite de inverno*. Um coro em desacordo. Mas um desacordo necessário para que se abra um princípio ético sobre a obra literária. A biblioteca, depositária do livros e dos arquivos, corre o risco de se ver, pela estrutura retorcida do arquivo, desprovida de qualquer poder e autoridade sobre ele.

Perder o final dos romances. Perder a continuidade dos romances. A última esperança de encontrá-los em sua totalidade estaria em uma biblioteca. E de fato todos os romances interrompidos estão no catálogo da biblioteca (nesse sistema classificatório que permite encontrar as obras, demarcar os seus espaços pelo seus conteúdos). No entanto, o primeiro romance não pode ser encontrado por causa de um erro de catalogação, o segundo foi emprestado e não se sabe quando retorna, o terceiro está sendo encadernado, o quarto está conservado em uma ala fechada para obras da biblioteca e, assim, até o último... Nenhum dos dez romances encontra-se “disponível”. Calvino põe em cena assim, uma impossibilidade de apreensão. Com Jacques Derrida podemos afirmar: “o arquivo não se deixa levar, parecer resistir, dá trabalho, fomenta uma revolução contra o próprio poder ao qual simula se entregar, emprestar-se e mesmo doar-se” (DERRIDA, 2005, pág. 15). E aí está aquilo que poderíamos chamar de o poder da literatura: dar a ler ao mesmo tempo em que priva o leitor disso, ou, como diria Giorgio Agamben: “(...) aquilo que não posso ter, aquilo que, ao mesmo tempo, recua até o infinito e me empurra para adiante, não é mais

que uma representação da linguagem, o escuro [a viagem na noite de inverno] que pressupõe a luz” (AGAMBEN, Tradução de João Barrento, 1999, pág. 117).

As bibliotecas ficcionais de Calvino e também de Cixous se constroem à maneira dos sonhos, como um recinto teatral. Derrida resgata essa construção a partir de *Manhattan* de Cixous para pensar a biblioteca pelos mesmos princípios do inconsciente: “Define-se biblioteca em geral como este lugar destinado a guardar o segredo, mas desde que ele se perca. Perder um segredo, tanto pode querer dizer revelá-lo, publicá-lo, divulgá-lo, quanto guardá-lo tão profundamente na cripta de uma memória que ali fica esquecido ou que se deixa mesmo de compreendê-lo e de ter acesso a ele” (DERRIDA, 2005, pág. 24). Assim, a obra de Calvino e a de Cixous são “potencialmente incomensurável frente a qualquer biblioteca que supostamente deva abrigá-los, classificá-los, ordená-los. Maiores e mais poderosos que as bibliotecas que fingem ter a capacidade de abrigá-los, ainda que virtualmente, eles perturbam todos os espaços de arquivamento e de indexação pela desmesura da memória potencialmente infinita” (DERRIDA, 2005, pág. 18). Essas obras resistem ao direito de posse da instituição: a estrutura retorcida dos arquivos incide sobre as estruturas de poder.

Um breve excurso, ou: uma pequena instrução para se montar uma biblioteca: alguns meses atrás, eu percebo que os livros tomaram conta de todos os espaços da minha casa. Amplio e distribuo invariavelmente a quantidade de prateleiras. Quando termino, deixo um pequeno espaço para os livros do meu sobrinho. Ao saber que poderá organizar os seus livros juntos aos meus, ele me diz: “Você abriu um pequeno espaço para mim. Agora eu faço parte da sua biblioteca”. Uma longa pausa se estende e ele completa: “vou separar os livros da escola – os livros didáticos – dos livros de ficção. Coloco em sequência para me encontrar mais fácil”. Retribuo com um pequeno sorriso. Alguns meses depois, a Flavia me apresenta um livro intitulado *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, de Jacques Derrida. Uma pergunta permanece: quantos espaços cabem em uma biblioteca? Borges, mais uma vez, parece me responder: “Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Os que o imaginam sem limites esquecem que não é ilimitado o número possível de livros. Eu me atrevo a insinuar esta solução do antigo problema: ‘A Biblioteca é ilimitada e periódica’.

Se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (...). Minha solidão se alegra com essa elegante esperança” (BORGES, Trad. de Davi Arrigucci Jr., 2007, pág. 78).

Se o tempo me permitir, escrevo sobre a biblioteca.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BENNINGTON, G. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Tradução do francês de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- BORGES, J. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução do italiano de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CIXOUS, H. **Manhattan: lettres de la préhistoire**. Paris: Galilée, 2002.
- DERRIDA, J. **Gêneses, genealogias, gênero e o gênio**. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- EYBEN, P. **Abismo por paixão (ensaios)**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017.
- NANCY, J. “O intruso”. In: *Revista Polichinello*, 2014.
- SÓFOCLES. **Antígone**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CORPOS NA CIDADE:

AS OCUPAÇÕES DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS NO
BRASIL PÓS 2013

Renata Estrella (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

A partir do filme dirigido por Carlos Pronzato, *Acabou a paz! Isto aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em São Paulo*, da experiência da autora em apoio às ocupações no Rio de Janeiro em 2016 e de algumas entrevistas publicadas com os *ocupas*, analisa-se a prática das ocupações feitas pelos estudantes secundaristas, considerando-as uma consequência das manifestações ocorridas no Brasil em 2013. A proposta é fazer uma leitura da cidade em sua potência de fratura, ou seja, do que pode interpretar o nosso tempo. Sugere-se que as ocupações produziram uma negatividade de objeto no social, significando uma separação que difere da castração por não ter o Outro como operador da perda. Neste sentido, a prática das ocupações, a partir dos espaços vazios criados e das possibilidades de deslocamentos engendradas, parece lidar com o gozo de forma diferente da segregação.

Palavras-chave: ocupações, cidades, desamparo, gozo.

RÉSUMÉ

Basé dans le film réalisé par Carlos Pronzato, *Acabou a paz! Isto aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em São Paulo*, dans l'expérience de l'auteur à l'appui des occupations à Rio de Janeiro en 2016 et dans quelques entretiens publiés avec les lycéens, cet article analyse la pratique des occupations des lycéens, les considérant comme une conséquence des manifestations du Brésil en 2013. La proposition est de faire une lecture de la ville dans son pouvoir de fracture, c'est-à-dire de ce qui peut interpréter notre temps. Il est suggéré que les occupations produisent une négativité de l'objet dans le social, c'est-à-dire une séparation qui diffère de la castration en n'ayant pas l'Autre comme opérateur de la perte. En ce sens, la pratique des lycéens, à partir des espaces vides créés et des possibilités de déplacements générés, semble traiter différemment la jouissance de la ségrégation.

Mots-clés: occupations, villes, impuissance, jouissance.

Tratarei neste breve texto, fruto de uma comunicação feita durante o XIV Simpósio do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ), de uma prática que considero, em alguns aspectos, uma consequência das tão controversas manifestações ocorridas no Brasil em 2013: as ocupações feitas pelos estudantes secundaristas. Tais ocupações ocorreram especialmente entre os anos de 2015, quando mais de 200 escolas foram ocupadas ao mesmo tempo na cidade de São Paulo, e 2016 com a ocupação de 1100 escolas em 22 estados brasileiros, como pode-se verificar em inúmeras matérias das mídias alternativas, a exemplo do jornal *A nova democracia*.

A proposta é fazer uma leitura da cidade em sua potência de fratura, ou seja, do que pode nos interpretar ou interpretar o nosso tempo. Assim, parto de minha experiência em apoio às ocupações no Rio de Janeiro em 2016, de algumas entrevistas publicadas com os estudantes *ocupas* e do filme dirigido por Carlos Pronzato, *Acabou a paz! Isto aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em São Paulo*, de onde vem a epígrafe deste texto. As ocupações dos estudantes secundaristas se deram por meio das artes – performances, projeções, pinturas, leituras, shows, peças – e ainda de uma auto-organização coletiva nas escolas que compreendeu a estrutura física e de equipamentos, além da promoção de aulas, debates, eventos, como explicitou uma estudante entrevistada:

na ocupação de Realengo, especificamente, optamos por não estabelecer lideranças, e funcionou da seguinte forma: criamos pequenas comissões e cada uma ficava responsável por uma tarefa. Não tinha comissão de limpeza porque nós decidimos que essa era uma tarefa de todo mundo. Então, todos no final do dia se responsabilizavam por alguma parte do colégio (Agulha, 2017).

Sobretudo a partir dos anos 2000 observamos a insurgência nas ruas e espaços públicos das grandes cidades de diferentes movimentos populares de ocupação, inaugurados pelo famoso *Occupy Wall Street*. Além disso, houve um incremento dos inúmeros coletivos de ativistas, da mídia, do direito, do meio-ambiente. Assim, as ocupações no Brasil inscrevem-se em um cenário mundial mais amplo.

Quanto ao caso brasileiro, a análise de Leo Vinícius (2014) é bastante interessante porque resgata uma série de acontecimentos anteriores a 2013 ainda sem sabê-lo. Vinícius

(2014) se propõe a tratar de um conceito pouco considerado pelas ciências, a rebeldia, a fim de analisar movimentos de contracultura brasileiros contextualizados em conjuntura mundial. A hipótese do autor é que há a constituição de um pensamento crítico heterodoxo especialmente na juventude, o que pode ser entendido por meio da rebeldia e que tem afetado amplamente o mundo, para novas configurações políticas e econômicas diferentes do antagonismo capitalismo *versus* comunismo. Neste sentido, a rebeldia remete à potência do que ocorre fora do que é esperado que, apesar de muitas vezes visto como anormal, Vinícius (2014) identifica como um poder constituinte.

Poder constituinte é um conceito defendido pelo filósofo Antonio Negri a partir da década de 90, junto aos conceitos de poder constituído e multidão. Os dois tipos de poder – constituinte e constituído – formam um antagonismo que remete à ideia marxista da luta de classes, mas a transcende já que se trata, no primeiro caso, de uma potência existente e que pode se manifestar apesar de muitas vezes latente ou calada pelo poder constituído, ou seja, já instituído, como o poder de coerção do Estado por meio da polícia.

O poder constituinte seria aquilo que impulsionaria a inovação social ou a emergência ontológica. Negri desenvolveu a ideia de multidão baseando-se em Espinoza e a define como uma multiplicidade de singularidades irreduzíveis e que, então, não admitem representação. Assim, a multidão seria um sujeito político em um sentido inovador por se tratar de um agente coletivo, ou seja, que pode agir em comum, mas que ao mesmo tempo preserva o unitário com a simultânea manutenção de diferenças internas (Negri, 2002; Hard e Negri, 2001). Neste sentido, Negri aponta para novas formas de organização política e social ao defender a possibilidade da construção de um comum, um coletivo, que não apenas não pede representação, como seria apagado por esta.

Vinícius (2014) chama atenção para o aspecto segundo o qual a rebeldia se diferencia da revolta por reivindicar uma unidade e não a totalidade de um sistema, de sua forma de funcionamento ou de sua organização política e econômica. O autor reconstrói a organização de diferentes grupos que desembocou nas manifestações ocorridas em 2013, enfatizando que o início se deu a partir da reivindicação pelo direito à cidade, pela mobilidade urbana, mas significou a busca por algo mais, ou seja, a concreta participação na construção democrática. Nesse sentido, participação não é o desejo de ser ouvido, mas o

desejo de fazer parte do poder instituído. A questão seria, então, para além da opinião mais comum presente no debate público de que democracia é ouvir as partes. Considerando-se apenas a bandeira que fez explodir 2013, *tarifa zero* nos meios públicos de transporte, já fica aparente a busca pelo fazer, pelo acesso livre à cidade, aos serviços, fora da lógica da mercadoria. Essa posição é diferente de considerar que o dever da política pública seria essencialmente o aumento do poder aquisitivo da população que, então, estaria incluída no social pelo mercado, por poder comprar mais. O que se verifica é que o enfoque à inclusão pela compra mantém a separação alienante entre o fazer e o usar mediada pelo poder aquisitivo e o trabalho subordinado.

Essa mudança de bandeira portanto não veio ao acaso. Por fundamental que seja o deslocamento à escola, o fato é que os desejos despertados e a subjetividade constituída na própria dinâmica da economia – de produção, consumo e formação da força de trabalho – transbordam em muito os limites de um mundo sob ótica fordista. A fábrica hoje é a própria cidade. E isso já não deveria ser novidade. A cidade é organismo que produz valor, produzimos na nossa própria vida cotidiana, mesmo fora do horário de trabalho, construindo estilos de vida, cultura, novas formas de comunicação... A própria força de trabalho é formada no usufruto da cidade, da sua cultura, nos encontros programados ou inusitados, até mesmo participando de movimentos sociais, muito além dos muros escolares. É a geração de novos direitos sociais emergentes dessa subjetividade constituída em um regime de produção cada vez mais pós-fordista que está em jogo, e em última análise é esse o sentido que as ações coletivas dessa juventude carregam consigo (VINÍCIUS, 2014, p.14).

De acordo com o filósofo Vladimir Safatle, 2013 parece ter sido um último movimento de um processo que já estava em curso no Brasil e que desvelou o deserto de possibilidades em que nos encontramos. Sendo deserto, trata-se de um vazio que parece não atualizar os nossos possíveis. Mas, o autor nos lembra que o vazio não é inerte, é espaço aberto e a questão a ser formulada talvez não seja onde está o que não encontramos, mas como passar da impotência do deserto ao impossível, ao horizonte que nos move.

Neste sentido, na obra *O circuito dos afetos*, Safatle (2015) propõe pensar a partir de Sigmund Freud “o tipo de mutação dos afetos que permite o advento da política como prática de transformação” (p.54). O autor parte da hipótese de que a sociabilidade seria criada a partir dos afetos compartilhados e dos vínculos inconscientes entre os indivíduos. Assim, seria a circulação de afetos que faria uma espécie de tratamento do social garantindo

a harmonia e a submissão de cada indivíduo ao bem-estar comum. Seguindo a análise, Safatle (2015) problematiza a necessidade de um soberano, muito lida em Freud, como salvaguarda da criação de vínculos afetivos e coesão social.

Desta forma, Safatle (2015) identifica em Freud dois paradigmas distintos sobre o líder e a questão da autoridade. O primeiro, bastante explorado, apoia-se nas fantasias que fazem os indivíduos quanto à figura do pai, ou seja, de um soberano como base de sustentação da sociedade. Nessa lógica, no mito freudiano *Totem e tabu*¹, seria a exclusão do pai, ou seja, o lugar do pai enquanto exceção que permanece vivo e vazio na estruturação do universal da lei em que se engajam os demais e que garante a harmonia da sociedade.

Já o segundo paradigma, de acordo com Safatle (2015), abriria outras possibilidades para pensar o que instaura o social. O autor trabalha, então, o desamparo como o principal afeto na base dos vínculos em sociedade, definindo-o como a miséria do indivíduo em relação a suas próprias necessidades, entre indivíduos e entre indivíduo e sociedade. Ou seja, mesmo na satisfação das necessidades mais essenciais à vida humana verifica-se um abismo, quanto mais na satisfação de todos e cada um em sociedade.

Em 1921, na obra *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud defende que a essência de uma sociedade, ou seja, o que garante liga entre as pessoas são as ligações libidinais, grosso modo, os afetos existentes entre elas. Para Freud, a identificação é a forma mais originária de criação de um laço emocional com outro, sendo inconsciente e sempre ambivalente, ou seja, pode passar da ternura à eliminação. Um dos tempos da identificação baseia-se em poder ou querer colocar-se na mesma situação do outro, significando um ponto de coincidência inconsciente entre dois eus que só parece possível a partir do desamparo, retomando a proposta de Safatle (2015). Neste sentido, esse tempo da identificação prescindiria de uma relação de objeto e significaria trocas em sociedade, “uma qualidade comum partilhada” (FREUD, 1921, p.117). Lacan retoma o termo freudiano identificação, *einverleibung*, e sugere tratar-se mais de uma incorporação, espécie de canibalismo ou cair para dentro do corpo do outro².

¹ FREUD, S. Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990 (1913).

² Este ponto mereceria desdobramento mais cuidadoso no que diz respeito as possibilidades de uma organização social não referenciada a representação, mas a laços criados pela ideia de incorporação o que, [380] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Corpos na cidade...”, p. 375 – 386. ISSN 18092586.

Sob determinado ponto de vista, pensar a política a partir do desamparo está de acordo com a ideia hobbesiana de que o principal agenciador da sociedade seria o medo, não apenas do soberano, mas dos demais indivíduos. Neste caso, o que dispararia a coesão social seriam os fantasmas de desagregação social, de guerras e, em última instância, de morte. No entanto, Safatle (2015) pensa o social a partir daquilo que verdadeiramente pareceu interessar a Freud, o mal-estar humano, que não se deixa eliminar, mesmo submetido ao maior constrangimento possível, “aqui é possível fazer, por trás desse fato, uma parcela de natureza inconquistável” (p.93), diria Freud (1930) na obra *O mal-estar na civilização*.

Neste sentido, não se cura o desamparo nem mesmo pela mais potente coerção, “a submissão a tal poder é uma tarefa impossível devido ao excesso irreduzível de violência que a vida pulsional representa a toda ordem social que procure integrá-la” (SAFATLE, 2015, p.65). O desamparo adquire, assim, outro *status*, da necessidade do controle total pela iminência de disrupções e anormalidades no social a um estado de vulnerabilidade comum e irremediável. Safatle (2015) propõe, com isso, que se pense a política a partir do desamparo como o deserto de recursos que poderia levar-nos a metamorfosear nossos impossíveis em invenções.

Contrariamente ao medo, ou mesmo à esperança, o desamparo não projeta um horizonte de expectativas que permite aos instantes temporais ganharem a forma da continuidade assegurada pela projeção do acontecimento futuro. Medo e esperança são, a sua maneira, dois afetos complementares, pois estão vinculados em sua dependência mútua em relação à temporalidade da expectativa, temporalidade do acontecimento por vir, seja ele positivo ou negativo. É tal temporalidade que o desamparo elimina, inaugurando outra temporalidade, desprovida de expectativa, que se expressa em um caráter fundamental de indeterminação (SAFATLE, 2015, p.70).

A análise de Safatle (2015) é muito mais ampla que o âmbito deste trabalho e apesar de algumas apropriações discutíveis da psicanálise, por exemplo, para Freud os afetos não são inconscientes, apenas as ideias a eles ligadas, parece interessante ao nosso tempo pensar uma potência a partir do vazio estrutural implicado na constituição do sujeito pela linguagem, o desamparo. Nesta perspectiva, o vazio, hiato ontológico, deve ser considerado

talvez, possa ser desenvolvido a partir dos inúmeros coletivos de artes e ativismos que surgiram nas últimas décadas com organização autogestionada, sem líder.

em todas as suas conseqüências, não havendo potência ou produção de vida, como talvez buscasse Gilles Deleuze, que não seja interrompida por essa fratura do ser, o que seria na versão lacaniana o comum da experiência humana. Se trataria, de fato, de comum fora de série, não reprodutível, não representável, ou seja, que não se torna mercadoria.

Desta forma, em minha comunicação no XIV Simpósio PPGCL/UFRJ, propus que as ocupações estudantis estremeceram a ordem social de forma rebelde, partindo da análise de Vinícius (2014); ou, partindo de Safatle (2015), como se o desamparo tivesse sido cuspidado nas redes saturadas do simbólico criando vazios, espaços representacionais em “um movimento recíproco de dentro para fora e de fora para dentro”, como disse uma estudante entrevistada pela revista *Latusa* (2016), publicação da Escola Brasileira de Psicanálise (LATUSA, 2016, p.13). Esse movimento criou um fora e um dentro, ou seja, um rearranjo do espaço social, “você não vivia na rotina do conforto da sua casa. Mas, ao mesmo tempo, você se sentia muito motivado porque você vivia uma transformação do espaço. O espaço foi transformado” (AGULHA, 2017, p.3), como se construísse na cidade uma negatividade de objeto.

Para essa hipótese, parti da premissa de que o mercado teria ocupado o lugar do Outro³ na atualidade, regulando as trocas sociais e manifestando-se de forma fugidia dada a queda do tripé autoridade-experiência-representação; de forma onipresente, ou seja, tudo é transformado em mercadoria e de forma ditatorial já que dita as escolhas à maneira de um imperativo categórico, forjando a constituição de subjetividades. Desta forma, o que vemos atualmente é um Outro-mercado que prevê e produz as necessidades, oferecendo a cada dia novidades vendidas como essenciais que parecem muito mais obturar o vazio ou desamparo que estrutura o ser humano, objetificando-o.

O atual momento do capitalismo, fusionado ao neoliberalismo, parece fazer oscilar o lugar do sujeito no simbólico dando a impressão de que aquele é objeto da fantasia do Outro-mercado que, por sua vez, não aparece como tal. Ou seja, parece haver um declínio

³ Os psicanalistas Fabrice Liégard e Jorge Alemán trabalham essa proposta. Para um aprofundamento: Liégard, F. *Psychanalyse du lien social et sociologie: un rencontre à élaborer. L'exemple de la délinquance juvénile contemporaine*. In : *Journal des Anthropologues*. 116-117, 2009. Alemán, J. *En la Frontera – sujeto y capitalismo. El mal estar en el presente neoliberal. Conversaciones con María Victoria Gimbel*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2014. Além disso, esse tema está sendo trabalhado pelo psicanalista Marcus André Vieira no seminário *A psicanálise do fim do mundo* que teve início em 2017 na Escola Brasileira de Psicanálise, seção Rio de Janeiro, que eu participo e agradeço o tratamento dado às questões e, sobretudo, os enigmas colocados.

gradativo do Outro enquanto agente de perda o que fatalmente coloca em questão as possibilidades da representação e também de um líder. É como se qualquer gesto, hábito ou prática pudessem, a qualquer momento, ser cooptados pelo campo do sentido dando a impressão de que já estavam lá desde sempre, simulando consistência concreta e previamente definida à história, como se não houvessem vazios de significação, ou seja, brechas a acontecimentos, invenções.

Na contramão, as ocupações estudantis parecem ter conseguido impactar a experiência, produzindo questionamentos e fazendo vacilar alguns semblantes que aparecem cristalizados como fatos, ao menos o de que *estudantes sempre aprendem em escolas* já que toda a sociedade brasileira há anos sabe, sem saber, do sucateamento das escolas públicas. Nesse sentido, impressionou a crítica da grande mídia brasileira como se as ocupações interrompessem o bom andamento do mundo tal como ele já é, daquilo que está estabelecido como possível, como se o mundo e a cultura, a ficção de mundo que criamos, fossem desde sempre idênticos, o que ignora que a cultura é construída a partir dos indivíduos. Assim, as ocupações parecem ter operado uma separação entre o sujeito da enunciação e a própria enunciação, fazendo aparecer que se trata de um semblante e não de um fato. Cabe, então, perguntar se o ativismo interpreta a cidade e o nosso tempo histórico.

Neste sentido, produzir uma espécie de negatividade de objeto no corpo social difere de ser tomado como objeto, fazendo fratura à história ou, ao menos, à sensação de que aquela é previamente definida, significando um corte no Outro do mercado. É sabida a importância que Freud e, posteriormente, Lacan deram à discussão sobre a função do objeto na constituição psíquica. Essa questão ultrapassa o contexto deste artigo, mas é importante retomar a posição de exterioridade que o objeto ocupa para Lacan quanto ao campo simbólico e quanto ao campo da realidade, chamado por ele de imaginário, sendo o objeto irreduzível à representação. Ou seja, o objeto em psicanálise é sem substância, um vazio que a pulsão contorna e que pode ser ocupado por qualquer objeto, o que, inclusive, levou Lacan a dizer que se ele teria feito alguma ontologia, seria a ontologia do buraco.

No caso das ocupações, considerando-se que o objeto tem estrutura consoante apenas com o real, a sua irrupção a partir desse registro significa uma separação que difere da castração por não ter o Outro como operador da perda, daí a ideia de uma negatividade

produzida de objeto. Neste sentido, poder-se-ia considerar as ocupações como uma prática que parte do impossível do real, fazendo um deslocamento deste ao imaginário, como se algo já falante construísse corpo.

O que parece é que as ocupações são movimentos de rebeldia, não visam à tomada do poder, mas à tomada das próprias vidas, e, assim, podem significar rupturas ao dispositivo capitalista por funcionar de forma a impedir a padronização e a transformação dessas práticas em objetos de consumo⁴. Seriam, talvez, práticas do não-objeto⁵, fugidias, começam e terminam de forma repentina, ocupando coletivamente as ruas ou espaços públicos com o próprio corpo, às vezes com um mote, mas nem sempre e, em geral, após o início, escuta-se dos ocupas muito mais que o motivo disparador daquela ocupação, como disse uma estudante no filme de Pronzato: “hoje se aprende mais política nas ruas”. Ou nas palavras de outra estudante, “a conquista maior das ocupações, a meu ver, foi dar voz a nós, jovens, e fazer crescer uma consciência política muito importante” (AGULHA, 2017, p.3). Neste contexto, parece ter sido possível viver uma intenção de mundo, “as ocupações foram um período em que os estudantes puderam colocar em prática um projeto de mundo. E esse projeto de mundo variou muito” (AGULHA, 2017, p.3), e em um traçado variável, múltiplo, que implica possibilidades não identitárias de encarnação.

Pergunta-se, então, se seria legado das ocupações estudantis uma mudança nesses alunos, em sua relação com a escola e com a sociedade. A linguagem, o simbólico, desnaturaliza o corpo do organismo que, então, deixa-se penetrar pela cultura. Porém, em tempos que a crise da tradição parece não garantir um lugar no Outro, será que a prática das ocupações, a partir dos espaços vazios criados e das possibilidades de deslocamentos aí engendradas, lida com essa força estranha que escapa à formatação e insiste, o gozo, de

⁴ Se bem que já se assiste a palavra ocupação ser usada pelo mercado, por exemplo, em uma propaganda de cosmético: ocupe seu corpo.

⁵ Cabe mencionar, não sem ressalvas dada a heterogeneidade entre os campos da política e da arte, a Teoria do não-objeto defendida por Ferreira Gullar no final da década de 50. Segundo o autor, trata-se nas obras de arte verdadeiras de não-objetos, denominação justificada por ele para enfocar problemas mais atuais da arte. Gullar considera que os artistas, a partir do impressionismo, empreenderam uma luta contra o objeto artístico já que não fazia mais sentido construir um espaço metafórico em lugar controlado: “tratava-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele ‘deserto’ de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja o seu próprio aparecimento” (GULLAR, F. Teoria do não-objeto. In: COHN, S. (org.) *Ensaio fundamentais. Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 108). Este ensaio foi originalmente publicado em 1958 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

forma diferente da segregação? Nas palavras de uma estudante ao ser perguntada sobre o que levaria da experiência: “eu tive a noção do meu corpo” (LATUSA, 2016, p.23).

REFERÊNCIAS

- AGULHA, 3X4. **Calendário de Cultura**, março de 2017, número 2.
- ANTONIO, J. Ocupações de escolas e universidades contra o pacote de Temer. **Jornal A nova democracia**. Ano XV, n.180, 2 quinzena de novembro de 2016. Acessado em 8/8/2018: <https://anovademocracia.com.br/no-180/6722-ocupacoes-de-escolas-e-universidades-contr-o-pacotaco-de-temer>.
- COMITE DE APOIO AO AND – RJ. RJ: ocupações estudantis agitam a bandeira da combatividade. **Jornal A nova democracia**. Ano XIV, n.168, 20 de abril a 5 de maio de 2016. Acessado em 8/8/2018: <https://anovademocracia.com.br/no-168/6385-rj-ocupacoes-estudantis-agitam-a-bandeira-da-combatividade>.
- FREUD, S. Psicologia das massas e análise do eu. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v. 18, 1996 (1921).
- HARD, M.; NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LATUSA. **Adolescência metamorfoses, redes e ruas**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise Seção Rio, n.21, agosto de 2016.
- NEGRI, A. **O poder constituinte**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- PRONZATO, C. **Acabou a paz! Isto aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em São Paulo**. Filme.
- SAFATLE, V. O circuito dos afetos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VINICIUS, L. **Antes de junho: rebeldia, poder e fazer da juventude autonomista**. Florianópolis: Editoria em Debate (Universidade Federal de Santa Catarina), 2014.