

Estudos de Língua Portuguesa

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

v.15, n.º 43
jul./dez. 2017.2
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

arrafar

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

v.15, n.º 43
jul./dez. 2017.2
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
Eleonora Ziller Camenietzki

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA
Flavia Trocoli

EDITORES RESPONSÁVEIS
Marlon Augusto Barbosa
Pablo Baptista Rodrigues

COMISSÃO EDITORIAL
Guido Vieira Arosa
Leyliane Gomes da Silva
Luciana Silva Camara da Silva
Rafael Delgado Gomes Ottati
Rogério Pires Amorim

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Desalinho Publicações [www.desalinhopublicacoes.com.br]

Sumário

"NENHUM NATAL SERÁ POSSÍVEL" AS METAMORFOSES DE UMA CELEBRAÇÃO EM JORGE DE SENA Luciana Salles (Professora Doutora de Literatura Portuguesa, UFRJ)	5
CLARICE LISPECTOR, AN (IM)POSSIBLE READER OF VIRGINIA WOOLF Patricia Marouvo Fagundes (Doutoranda em Literatura Comparada, UFRJ)	16
É NOITE, É SEMPRE NOITE NO FIM DOS TEXTOS: CONFISSÃO E LITERATURA EM ALEJANDRO ZAMBRA Raianny de Andrade Amaral (Mestranda em Literatura Comparada, UFRJ)	23
DIÁLOGOS POSSÍVEIS: LÉVI-STRAUSS E HAROLDO DE CAMPOS. O MITO E O ROMANCE Gustavo Reis da Silva Louro (Doutorando em Português, Yale University)	34
FORMA, FUNÇÃO E CONTEÚDO: BASE ARISTOTÉLICA E O EFEITO PLASMADO PARA UMA POÉTICA ENGAJADA Danieli Christovão Balbi (Doutoranda em Literatura Comparada, UFRJ)	43
INCERTO MIGUILIM: DO IMPENSADO AO INVENTADO Marcela Filizola (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, PUC-Rio)	55
O CÁLCULO DIFERENCIAL COMO FICÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA E MATEMÁTICA Maribel Barbosa da Cunha (Doutoranda em Literatura, UFSC)	69
O DISCURSO DO ÓDIO EM <i>PEDRO E PAULA</i> : DO NINHO FRAGMENTADO A FRAGMENTOS DE REALIDADE Mariana de Mendonça Braga (Doutoranda em Literatura Portuguesa, UFRJ)	78
UMA CANTIGA DE ANA CRISTINA CESAR OU A POÉTICA DO ARPEJO Mônica Genelhu Fagundes (Professora Doutora de Literatura Portuguesa, UFRJ)	91
O IMPERATIVO DA INVENÇÃO: POESIA CONCRETA BRASILEIRA E CRIAÇÃO INTERSEMIÓTICA (1992) Charles A. Perrone Tradução de Rafael Silva Lemos (Mestre em Música, UFRJ, e Artes Visuais, Unesp)	108
NÓS NA GRADE Leonardo de Lima (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ) Matthews Cirne (Mestrando em Literatura Portuguesa, UFRJ) Raquel Reis Rodrigues (Mestranda em Ciência da Literatura, UFRJ) Renata da Costa Netto Estrella (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)	116

“NENHUM NATAL SERÁ POSSÍVEL” AS METAMORFOSES DE UMA CELEBRAÇÃO EM JORGE DE SENA

Luciana Salles (Professora Doutora de Literatura Portuguesa, UFRJ)

RESUMO

Estudo da expressão de conceitos fundadores da poética seniana, como o Testemunho e a Metamorfose, através da leitura de uma certa construção de imaginário natalino em sua poesia e ficção.

Palavras-chave: Jorge de Sena, Testemunho, Metamorfozes, Natal.

ABSTRACT

Study of the expression of founding concepts of Jorge de Sena's work, like the Testimony and the Metamorphosis, through the analysis of a certain building of the Christmas imagery in his poetry and fiction.

Keywords: Jorge de Sena, Testimony, Metamorphosis, Christmas

A noite é igual às outras, e o clarim que toca
repete, com variantes, os clarins do mundo.
("Natal - 1945")

De acordo com Walter Benjamin, a reflexão é o principal fundamento da teoria romântica do conhecimento, por seu caráter de processo em processo, infinitamente inacabado, que se vai compondo através de um sistema de especulações (em todos os sentidos) que promovem um saber i-mediato (no sentido mesmo de sem mediação) e dinâmico¹. Nesse sentido, assim também é o processo das “metamorfozes poéticas” de Jorge de Sena, através do seu mecanismo de penetração / apropriação analógica conjugado em composições críticas que tendem a permanecer no intervalo da metamorfose incompleta, da comunicação imperfeita entre as diferenças e semelhanças que marcam a unicidade de cada um dos elementos envolvidos, promovendo uma infinita tentativa de conhecimento do outro.

O natal para Sena é, antes de tudo, um objeto cultural a ser decifrado, desconstruído, profundamente conhecido por meio de uma reflexão constante e infinita, para, por fim, surgir em estado de metamorfose poética e testemunho. Partindo de uma concepção do natal como obra produzida por uma determinada autoria, um determinado grupo sócio-histórico bem situado no tempo - a Igreja Católica que se apropria de convenções e códigos a ela anteriores para “metamorfosear” o paganismo e suas variantes em dogmas cristãos - , o poeta trata a festividade como trataria cada uma das obras de arte revisitadas em suas *Metamorfozes*, como trataria cada uma das peças de seu *Arte de Música*. O natal não será para ele, em prosa ou verso, diferente de um busto de Camões, de um quadro de Van Gogh, das Variações de Bach. Apenas um mote para a produção de uma sequência anual de poemas (de publicação esparsa em vários livros) que se inicia na década de 30 e vai até o último Natal do autor, em 1977, e para dois contos exemplares: “Razão de o Pai Natal ter barbas brancas” e “A Noite que fôra de Natal”, ambos publicados no volume *Antigas e Novas Andanças do Demônio*.

Essa leitura e sua conseqüente manifestação em obra literária, naturalmente, só são possíveis graças à posição intervalar que assume a poética testemunhal e metamórfica seniana. Mais uma vez em diálogo com a filosofia do Romantismo alemão, Sena incorpora em sua produção a noção de Friedrich Schlegel de que a ironia é “consciência clara, inteiramente lúcida”, porque se põe no “lugar entre”, no espaço em que conceitos aparentemente opostos podem ser vistos com toda a clareza de quem não se vê obrigado a prestar contas a qualquer ideologia imposta. Como afirma Luís Adriano Carlos,

Jorge de Sena personifica um rosto de Jano que traduz ao nível da sensibilidade duas estéticas reciprocamente condicionadas, como dois satélites em órbita um do outro: uma estética sensorial da finitude e uma estética do espírito infinito, isto é, nos seus traços mais característicos, uma estética do grotesco e uma estética do sublime.²

1. Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.32.

2. Luís Adriano Carlos, “Epístola aos realistas que se ignoram – Jorge de Sena e a Estética”. In: SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias; e, Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 63. (grifo nosso)

Comprometido, portanto, com um testemunho ambivalente do sensorial e do inapreensível, do grotesco e do sublime, das múltiplas facetas que o humano apresenta ao seu olhar de Jano - duplo, intervalar, fronteiro -, Sena faz questão de registrar ele mesmo sua posição com relação à dualidade corpo/espírito:

Religiosamente falando, posso dizer que sou católico mas não um cristão – o que apenas significa que respeito na Igreja Católica todo o velho paganismo que ela conservou nos rituais, nos dogmas, etc., sob vários disfarces, tal como a Reforma protestante não soube fazer. Acredito que os deuses existem abaixo do Uno, mas neste uno não acredito porque sou ateu. Contudo, um ateu que, de uma maneira de certo modo hegeliana, pôs a sua vida e o seu destino nas mãos desse Deus cuja existência ou não - existência são a mesma coisa sem sentido. Filosoficamente, sou um marxista para quem a ciência moderna apagou qualquer antinomia entre os antiquados conceitos de matéria e espírito. Não subscrevo a divisão do mundo em Bons e Maus, entre Deus e o Diabo (estejam de qual lado estiverem). Apesar da minha formação hegeliana e marxista, ou também por causa dela, os contrários são para mim mais complexos do que a aceitação oportunista de maniqueísmos simplistas.³

Confessadamente dialética será então a sua leitura do natal, com todo o respeito “ao velho paganismo” conservado pela Igreja “sob vários disfarces”, todo o respeito ao que a cristandade poeticamente converte em metáfora, em metonímia, em símbolo (processo em que se destaca a conversão de hóstia em carne e do sangue em vinho, para que os fiéis possam “engolir” o seu Deus, no que é provavelmente o mais belo exemplo de metamorfose cristã do erotismo das celebrações pagãs).

Dialética, por exemplo, é a figura do Papai Noel (“Pai Natal” para as crianças portuguesas) que, de tão parecido com o diabo, precisa deixar crescer as barbas:

Por tudo isto é que o Natal é pai e tem barbas brancas, para se distinguir do outro, que traz brinquedos do inferno, brinquedos que, como os meninos também sabem, são feitos neste mundo, tal qual como os outros brinquedos.

Ora como se vê por esta história, e ao contrário do que até eu próprio julgava quando comecei a escrevê-la, houve, não uma só, mas inúmeras razões, para o Natal ser pai e ter barbas brancas. Para acabar, não me perguntem de quem ele é pai. Não façam perguntas tolas, como as pessoas crescidas. Muito em segredo, sempre digo que não sei ao certo, o que sei não posso dizer... e, de resto, talvez os meninos venham a saber mais do que eu. (“Razão do Pai Natal ter barbas brancas” in *Antigas e Novas Andanças do Demónio*)

Escrito como uma espécie de conto infantil e, inclusive, publicado algumas vezes como tal, com ilustrações e edições de letras grandes e poucas páginas, o alerta para a semelhança entre o velhinho bondoso que traz presentes e o diabo data de 1944 - tempo de guerra, portanto. Como alegoria pouco discreta do ideário de seu autor, a narrativa traz um menino Jesus que sabe que a tradição do Pai Natal é muito anterior ao seu nascimento e que é habilidoso o bastante para enganar o diabo. Não será, contudo, o único testemunho escrito por Sena naquele natal:

3. Jorge de Sena. *Poesia I*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1988. p.21

1944

Possivelmente, meu Deus, a vossa existência não passa
de uma piedosa mentira com que vos embalam os homens
(e tanto vos embalaram, meu Deus, que respirais tranquilo
nos braços destes milhares de gerações sofrendo a vossa vinda).

Acordai, Senhor; nasci, Senhor; olhai
como se amam estes numerosos povos
que se entre-destroem furiosamente sem saber por quê,
inventando razões, procurando razões, acreditando em razões,
à semelhança do enamorado que persegue uma eterna visão,
e é (julga), porque as pernas são belas, os cabelos são louros
e o seio saltava mansamente ao cruzar por ele.

Mas basta, Senhor: não demoreis a conquista.
Deixai que vos esqueçam, que descansem, que se alegrem,
sem que a morte espalhe uma violenta alegria,
e um feroz desejo de ter imensos filhos,
e uma tremenda raiva de que levem tanto tempo a crescer,
e uma simples saudade de um azul do céu,
sob o qual se morra tranquilamente de cancro ou de tuberculose
ao conspícuo abrigo dos códigos e do Governo Civil.

24/12/44

“Possivelmente, meu Deus, a vossa existência não passa”... Assim começa o poeta que se auto-proclama ateu: não negando ou recusando, mas simplesmente, ironicamente (sem que haja nessa ironia qualquer vestígio de humor), sugerindo a possibilidade, que hegelianamente é também impossibilidade, de existência de um Deus, chamado ao texto em letra maiúscula como fazem aqueles que nele crêem como certeza, verdade absoluta. Aqui não há certezas, apenas a dúvida e a tensão de quem testemunha o momento da guerra, momento em que “numerosos povos se entre-destroem furiosamente sem saber por quê, inventando razões, procurando razões, acreditando em razões”, momento em que a crença nas razões é condicionada à ignorância dos reais motivos para o desamor e a violência.

O que se pede ao Deus cuja existência é posta em questão não é também sequer a utopia de orações profundas; apenas que a morte já não “espalhe uma violenta alegria”, e os prazeres da dor cotidiana de “um feroz desejo de ter imensos filhos,/e uma tremenda raiva de que levem tanto tempo a crescer,/e uma simples saudade do azul do céu,/sob o qual se morra tranquilamente de cancro ou de tuberculose/ao conspícuo abrigo dos códigos e do Governo Civil”.

Meia década passada após o fim da guerra, não ainda otimista a escrita seniana. O poema dedicado ao natal de 1950 é o canto possível para celebrações impossíveis:

Natal – 1950

Nenhum Natal será possível: sei
que tudo enfim suspenso aguarda
não já Natais sempre de guerra mas
a morte iluminada como aurora
entre esta gente que se junta rindo
e as luzes interiores, muitas cabeças juntas;
entre as lágrimas de ternura e os murmúrios de esperança,
entre as vozes e os silêncios, as pedras e as árvores,
entre muralhas de janelas sob a chuva,
entre agonias dos que lutam porque são mandados
e a cobarde angústia dos que apenas mandam,
no meio da vida, círculo de fogo,
à luz de que se vê uma calçada suja
de restos de comida e de papéis rasgados
– se sei, embora saiba, quanto soube:
ah canto do meu canto, olhar do meu olhar,
nenhum Natal, bem sei, mas outra gente,
e tanta gente, e mesmo que um só fosse,
já louco, envelhecido, apenas hábito,
que poderei fazer, senão humildemente
cantar?

25/12/50

Partindo da premissa de que “Nenhum Natal será possível”, que abre o poema como uma tese a ser desenvolvida, os versos vão se desenvolvendo em torno da idéia do intervalo, manifestada na seleção de vocábulos como “suspenso”, “aguarda”, “muralhas”, “janelas”, “no meio”, “calçada” (como espaço entre a casa e a rua), “restos” (o que já não é presença mas ainda não é ausência de todo) - que vão construindo a imagem de um espaço-fronteira - e, especialmente, na reiterada utilização da partícula “entre”, que em sua forma de preposição marca as divisas “entre esta gente (...) e as luzes”, “entre as lágrimas de ternura e os murmúrios de esperança”, “entre as vozes e os silêncios”, entre “as pedras e as árvores”, “entre muralhas de janelas sob a chuva”, “entre agonias dos que lutam porque são mandados e a cobarde angústia dos que apenas mandam”, mas que não deixa de ecoar sua forma verbal “entre” como um convite à semelhança do “Trouxeste a chave?” drummondiano, entre, venha, veja, observe, reflita. “Penetra surdamente” nesse intervalo entre silêncio e fala, nessa ausência de guerra que ainda não significa presença de paz, e em que um Jorge de Sena que sempre se quis tão camoniano vai na contramão da desistência épica de um “No mais, Musa, no mais”, reafirmando ao seu canto a sua continuidade, ainda que após a repetição da tese inicial “nenhum Natal, bem sei”, matematicamente somando duas negações para produzir a afirmação positiva de que “outra gente,/e tanta gente, e mesmo que um só fosse,/já louco, envelhecido, apenas hábito/que poderei fazer, senão humildemente /cantar?”.

Não canta, apenas, no entanto. Conta, na narrativa de “A noite que não fora de Natal”, a história, não de um nascimento, mas de duas mortes. Mais uma vez a matemática dos negativos se somando em positivo. Corre o boato da morte do deus Pá, o pagão entre os pagãos, representado pela cristandade com pés de cabra e rabo e chifres como os do diabo que até então a nova religião ainda não havia inventado.

Morre, numa cena de sacrifício um tanto erótica, um escravo do imperador. Anos mais tarde, Saulo, o último dos profetas católicos, vai visitar o velho amigo Marco Semprônio, testemunha do ocorrido no passado e servidor fiel do Império Romano. Intrigado com a fala do amigo, profere um discurso que se situa entre a confissão e o interrogatório:

— Saulo, vou dizer-te uma coisa. Tu falaste do poder do teu Deus sobre a Natureza. Quero crer que o teu Deus se parece com a essência divina dos alexandrinos que estimavas tanto. Mas não importa. Além de que os teus cristãos, na maior parte escravos de todos os cantos do Império, não devem, como tu eras, ser entendidos em alexandrinismos. Sabes que, vai para quarenta anos ou mais, eu era, em seu exílio voluntário, o companheiro fiel do imperador Tibério, que os deuses tenham na sua santa glória. Certa noite, e eu nunca contei isto a ninguém, nem mesmo, nessa ocasião, a Tibério, um pescador veio dizer-me que outros pescadores haviam ouvido, dentro da noite, uma voz que anunciava a morte do deus Pã. Ao imperador, um escravo muito amado, que se esvaía em sangue, anunciara, antes de morrer, oh, eram experiências que nós fazíamos, que morria feliz porque nascera um deus. Ambos os factos sucederam na mesma noite, uma noite cerrada em que nada se via. Eu não acredito em portentos. Achas que as duas coisas se relacionam? Quando foi que nasceu esse homem que os cristãos consideram Deus, um deus mortal?

A declaração da morte de “um escravo muito amado” em “experiências que nós fazíamos”, quase se perde no longo discurso, não fosse pelo fato de ter sido, aparentemente parte do anúncio (talvez a causa?) da chegada ao mundo de um deus.

Saulo diz que pelos cálculos não seria possível que a tal noite das mortes pudesse ser a do nascimento de Jesus, as datas não batem. Mas resta uma dúvida:

— Marco Semprônio, tu sempre meditaste nisso ou foi agora, ao falares comigo, que te lembraste?
— Na verdade, não sei.
— Porque é possível.
— Possível?
— Sim. Imagina que foi nessa hora que Ele reconheceu em si a sua missão, e sentiu em si mesmo que era filho de Deus e o próprio Deus. Não foi, portanto, nessa hora que o meu divino Mestre nasceu de novo, pela segunda vez, na plena integridade do seu Ser? E no momento em que Deus, Ele e a Palavra se tornaram um só, uno e indivisível, na sua consciência, não foi que o deus Pã morreu?

Inverte-se aí a ordem de causa e efeito. Não é a morte do deus pagão (e o sacrifício do escravo) que gera o surgimento do novo deus, mas a consciência do divino, a autodescoberta de um homem que de repente se percebe filho de Deus, que renasce para si mesmo e para o mundo como um novo ser, que reúne em seu corpo mortal a imortalidade de ser “Deus, Ele e a Palavra” como “um só, uno e indivisível” é que promove a morte do deus Pã. O que encerra a hipótese, entretanto, é uma interrogação. Permanecemos em suspenso, em dúvida, no terreno das ambiguidades mítico-literárias.

Irmanados na dúvida, apesar de opostos na crença, decidem compartilhar o vinho, como uma quase experiência de comunhão:

Saulo disse: — Sabes, Marco Semprônio, que o vinho santificado é o sangue do meu Mestre? Marco Semprônio pensou: «Tibério bebia o sangue dos escravos», mas respondeu apenas: — Não, não sabia. — Elevantou a taça: — Para que os deuses, todos os deuses, nos sejam propícios. — Para que o Senhor te proteja.

No pensamento do protagonista, a memória de que o imperador bebia o sangue dos escravos. E afinal, é o que todos os imperadores do mundo sempre fizeram, beber o sangue dos seus escravos, seja metaforicamente ou não. Contudo, beber o sangue de um deus crucificado não é também beber o sangue de um escravo? Não é o que fazemos todos, sempre, crentes ou não - deixar que o sangue dos escravos alimente o mundo e mate-nos a sede, natal após natal?

O encontro dos amigos, e a narrativa datada de dezembro de 1961, termina com uma celebração da amizade e da generosidade que une os povos sob o olhar de todos os deuses:

— Saulo, se fores preso, não deixarei que te torturem, que te crucifiquem. Tu, afinal, és um cidadão romano. Só podem decapitar-te.
— Eu nunca invocaria, para tanto, a minha condição de cidadão romano, que meu Mestre não foi, porque não sou mais do que Ele, na minha pequenez humana. Mas agradeço-te, porque, último dos seus discípulos, não sou digno da cruz em que Ele morreu.
— Não terei influência para mais.
— É muito já. É tudo. Deus te abençoe.
Marco Semprônio não o viu sair.

Com a garantia de que será, no máximo, decapitado, Saulo parte satisfeito. Não ser torturado e crucificado já é uma vitória. O protagonista não vê a saída de seu oponente, o que, de certa maneira, perpetua o diálogo, ou ao menos a possibilidade de diálogo, na incerteza da ausência ou presença do outro, assim como se perpetua o diálogo entre Jorge de Sena e o Deus existente ou não existente. O processo de busca por um conhecimento baseado na reflexão imediata, contínua e infinita se desenrola numa narrativa em que o paganismo, a violência dos imperadores romanos e o surgimento do cristianismo se entrelaçam e surgem diante do leitor como uma reescritura verossímil da História, em toda a sua barbárie e em toda a sua capacidade de ambivalência.

O Natal de 1969 será lido por um Jorge de Sena já exilado nos Estados Unidos, respirando a liberdade do advento do movimento hippie. Como consequência, a reflexão ganha um ar mais plural, com a “convocação” para o poema de diversos outros poetas, que comparecem à discussão por meio da citação:

Natal de 69

Dos céus à Terra desce a mor Beleza
(não foi Camões quem disse realmente)
Queimando o véu dos séculos futuros
(disse Bocage – inquisidores à espreita)
Jesus nasceu! Na abóbada infinita
(sem fé com só Parnaso é de Bilac)
Nasce um Deus. Outros morrem. A verdade
(Fernando António Nogueira Pessoa)

De novo a noite longa escura e fria
(o Cristo Régio Cristo dos Reis Pereira)
Fosse eu Jesus do céu e não viria
(era Moreira só e mais das Neves).
Brinquedos, prendas, doces, bacalhau,
missa do galo, o sapatinho, o abeto
a concorrer pagão com o presépio,
cartões de Boas Festas, e as cantigas
nacionais importadas e folclóricas,
e pombinhas da paz de maus poetas,
e a fé sem fé da crença que não crê,
ou escreve versos de Natal raivoso,
e peste e fome e guerra e dor de não
doer o coração que não existe.
Mais dia menos dia todos vão
pôr um versinho bom ou mau como ovo
e não se sabe o que nasceu primeiro
se a galinha se o ovo. Antes calar
que este sofrer de prometida glória
sem ter vivido em honra e liberdade
amando os outros como se a nós mesmos.
Que saudade de alma, e que brandura
(Fr. Agostinho espera edição crítica)
Amor que tudo vence e tudo apura
(talvez que seja Baltazar Estaço).
Dormes, Jerusalém? Acorda, acorda
(clamava o árcaide Garção, coitado)
Bairro elegante – e que miséria!
(disse em raros octossílabos Feijó)
Ó noite santa, e clara, inda que escura
(Diogo Bernardes escreveu tranquilo)
Turvou-se de penumbra o dia cedo
(por certo Ereira onde este Afonso estava)
Crianças se sumiram num incêndio...
Que rósea aurora as ressuscitará?
(há já vinte anos perguntei – não digam).

Dezembro de 1969

Camões, Pessoa, Bocage, Bilac e outros muitos citados no poema representam o viés literário de uma festa que também inclui brinquedos, doces, bacalhau e maus poemas, já que “mais dia menos dia todos vão / pôr um versinho bom ou mau como ovo / e não se sabe o que nasceu primeiro / se a galinha se o ovo”. Ressaltando, ao lado de uma intertextualidade que atravessa os séculos e ecoa como um coro grego, a futilidade vácuca de uma data que se pretende de reflexão profunda, o poema soa menos grave que os anteriores, mais sarcástico para além da ironia, mas ainda se insere na “coletânea” que se vai construindo na poesia seniana ao longo de quatro décadas, através da auto-citação com que se encerra, retirada do último verso do Natal de 1949: “Que rósea aurora as ressuscitará?/(há já vinte anos perguntei - não digam)”.

Concluimos nosso breve percurso pelos natais de Jorge de Sena - ou “anti-natais”, como escreveu Eugénio Lisboa no prefácio à antologia jamais publicada desses poemas - com um poema já da década de 1970:

Natal de 1972

Neste comércio festivo que há dois mil anos quase perdura mal cobrindo remendadamente o solstício do Inverno e os deuses sempre vivos de cuja falsa morte o mundo paga em crimes, como em vileza humana, o medo que escolheu quando ao claror da aurora rósea e livre de viver como os deuses e com eles preferiu a lei e a ordem projectadas na sombra em sombras da caverna obscura e desejou o mal em preço de ser-se homem — tudo o que em milhares de anos é tribal congrega-se feliz num doce rebolar-se da traição de que fomos contra a vida. Tão vil que levou séculos a inventar um deus assassinado para desculpá-la, e fez dele o comércio das famílias que cortam no peru as raivas de existirem, beijando-se visguentas, comovidas, tal como têm babado os pés dos deuses, ah não eles mesmos mas imagens vãs que não resplendam da grandeza humana. Alguma vez teremos o dinheiro para comprar de novo o Paraíso, em vez de prendas para o sapatinho? O Paraíso aqui — aquele que venderam no começar do mundo. E que nos trocam por outros no futuro ou nos aléns, agora, aqui, aberto a todos, claro — um sol sem fim nos bosques ou nas praias, uma nudez sem morte nos corpos sem alma.

Talvez que o só vejamos por um instante naquele espaço-tempo entre morrer e o ficar morto para os antropófagos dos deuses e dos homens, hóstia ou ossos. Entretanto, senhoras e senhores, as Boas Festas.

23/12/1972

Um dos mais duros poemas natalinos de Sena, o de 72 é uma espécie de manifesto contra a promessa de uma felicidade futura, metafísica, contra a expectativa de uma promessa de Paraíso em outra dimensão, que afasta a humanidade de uma luta cotidiana por um paraíso aqui e agora, em que o homem possa ser seu próprio Messias, salvando a si mesmo de um mundo pautado pelo “comércio festivo”. É o grito por um mundo de “um sol sem fim nos bosques ou nas praias,/uma nudez sem morte nos corpos sem alma”. Corpos imortais, por serem corpos apenas. Pedaco de natureza, não mero invólucro para uma alma invisível e subjugada a um deus desconhecido.

“Entretanto, senhoras e senhores, as Boas Festas”. Com bacalhau, com presentes e doces, mas com as dúvidas inerentes ao humano, com a necessária (por mais que dolorosa) reflexão nossa de cada dia, tão importante quanto o pão, dai-nos, Senhor, a consciência, o questionamento. Feliz Natal.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CARLOS, Luís Adriano. “Epístola aos realistas que se ignoram – Jorge de Sena e a Estética”. In: SANTOS, Gilda (org.). **Jorge de Sena: Ressonâncias; e, Cinquenta Poemas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LISBOA, Eugénio. “Os Antinatais de Jorge de Sena”. In: _____. **As vinte e cinco notas do texto**. Lisboa, IN-CM, 1987, p. 45-50

SENA, Jorge de. **Poesia I**. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Poesia II**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Poesia III**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Quarenta anos de servidão**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. **Visão Perpétua**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Antigas e Novas Andanças do Demónio**. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 1983.

Submetido à publicação em 23 de agosto de 2017.

Aprovado em 10 de novembro de 2017.

CLARICE LISPECTOR, AN (IM)POSSIBLE READER OF VIRGINIA WOOLF

Patricia Marouvo Fagundes (Doutoranda em Literatura Comparada, UFRJ)

RESUMO

O biógrafo Benjamin Moser (2011) relata que Clarice Lispector não apreciava comparações feitas entre a sua escritura e a de Virginia Woolf. Tendo se familiarizado com o trabalho da autora inglesa somente depois de ter publicado seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), Clarice Lispector afirmou que a razão pela qual refutou ter sido influenciada se devia ao suicídio de Woolf, que ela jamais poderia perdoar. De acordo com a escritora brasileira, cometer suicídio significaria interromper a continuidade da vida e, portanto, a horrível tarefa de sustentar o porvir. Entretanto, alguns trabalhos de Lispector parecem estabelecer um diálogo com as personagens icônicas de Woolf, como “Judith”, a irmã ficcional de Shakespeare de *A Room of One’s Own* (1928), por exemplo, como Moser propõe ao analisar o ensaio de Lispector, intitulado “A irmã de Shakespeare” (1952). Outro aspecto convergente nos romances de ambas escritoras é o uso de diferentes imagens do não-humano, que sugerem o indizível que jaz nos recessos da linguagem, especialmente discernível em *Água viva* (1973) e *The Waves* (1931). Este artigo busca analisar similaridades comparáveis nesses romances no que tange o complexo metafórico derivado dos diferentes usos das imagens da água, que ambas as autoras utilizam, a fim de melhor compreender as filosofias traçadas em suas obras e a (im)possibilidade de escapar a influência de outro artista.

Palavras-chave: leitura; influência; água; linguagem

ABSTRACT

Biographer Benjamin Moser (2011) has reported Clarice Lispector to have said that she did not appreciate it when comparisons were drawn between her writing and that of Virginia Woolf's. Having only become fully acquainted with the English writer's work after her first novel, *Perto do coração selvagem* (1943), had been published, Clarice Lispector stated that the reason behind this refusal to being influenced was due to Woolf's suicide, which she could never forgive. According to the Brazilian writer, to commit suicide would inevitably disrupt life's continuity and therefore one's awful duty to withstand what is still to come. However, some of Lispector's works seem to establish a direct dialogue with Woolf's iconic characters, such as Shakespeare's fictional sister "Judith" in *A Room of One's Own* (1928), for instance, as Moser proposes when analyzing Lispector's essay "A irmã de Shakespeare" (1952). Another converging aspect in both writers' novels is the use of different non-human imagery to suggest the unfathomable breach in language which words cannot operate, especially discernible in *Água viva* (1973) and *The Waves* (1931). This paper aims to analyze comparable similarities in these novels concerning the metaphorical complex derived from the different uses of the imagery of water both novelists develop so as to better comprehend the philosophies devised in each writer's *oeuvres* and the (im)possibility of evading a fellow artist's influence.

Keywords: reading; influence; water; language

Biographer Benjamin Moser (2011) has reported Clarice Lispector to have said that she did not appreciate it when comparisons were drawn between her writing and that of Virginia Woolf's. Having only been introduced to the English writer's works after her first novel, *Perto do coração selvagem* (1943), had been published, Clarice Lispector stated that the reason behind this refusal to being influenced was due to Woolf's suicide, which she could never forgive. According to the Brazilian writer, to commit suicide would inevitably disrupt life's continuity and therefore one's awful duty to withstand what is still to come. Nevertheless, some of Lispector's works seem to establish a direct dialogue with Woolf's iconic characters, such as Shakespeare's fictional sister "Judith" in *A Room of One's Own* (1928), for instance, as Moser proposes when analyzing Lispector's essay "A irmã de Shakespeare" (1952).

This brings us to the question of whether a writer can evade a fellow artist's influence or not. It seems that, however reluctant to admit the power of words in making an impression on her as a reader of Virginia Woolf, Clarice immortalizes ideas with which she becomes acquainted and an overall sensitivity developed in the works of Woolf. Echoing Jorge Luis Borges's beautiful essay entitled "Immortality", it could be argued that each time we refer to an artist's verse or phrase, we embody such experiences and feelings, all of which become part of our identity. Memory is responsible for immortalizing ideas and so ways of accessing reality through new eyes while still resonating with an inevitably contemporary sensibility. It is because the worlds envisioned by writers have such an integral depiction of reality and so they represent questions which still remain unanswered that a new perspective can be elaborated on our conditions of existence and the texture of reality in itself. With a brand new contribution to the legacy that has been passed on through generations a new piece of writing can find its fresh take on ideas and images that are still preserved and shared in contemporary times, yet meaning something else, while still echoing the voices and influences of the past. Inevitably each of us makes a difference in being in the world and so our acts, achievements and attitudes belong to the fabric of human existence, helping to immortalize as well as unite us all through memory.

Another converging aspect in both writers' novels is the use of different non-human imagery to suggest the unfathomable breach in language which words cannot operate, especially discernible in *Água viva* (1973) and *The Waves* (1931). This paper aims to analyze comparable similarities in these novels concerning the metaphorical complex derived from the different uses of the imagery of water both novelists develop so as to better comprehend the philosophies devised in each writer's *oeuvres*. From a contemporary standpoint, it is possible to consider that as readers we only fully assimilate and embody texts when they become contemporary because that way they are able to shed light on the obscurities of our times, enlightening us with a distant look from within that enables a critical appraisal of what at first only seems strangely familiar (Agamben, 2009). I would like to think that it is possible to read between the lines of both novels to make them contemporary in that various audiences can communally relate to both novelists' representation of human experiences of time, language and silence.

While in *Água viva* readers are presented with an anonymous female narrator's attempt to realize her full potential in trying to understand herself in the process of becoming, *The Waves* pluralizes this ongoing reflection through the six different voices of Bernard, Neville, Louis, Jinny, Susan and Rhoda. Gradually, though, it is clear that Bernard has a more prominent role in assessing events and situations, and

so, due to time constraints, it would be convenient to narrow down this discussion to his own attempt to recollect and discern his identity from that of his friends or, as some would argue, other selves. Despite all differences, in both novels identities are perceived as being fluid, proving especially hard to demarcate any definitive lines that would eventually result in a thoroughly fixed idea of self.

Difference, necessarily seen as inherent to identity, stresses the difficulties in trying to evaluate and discern the boundaries that separate bodies and so would allow for an immediate and easy identification. Transition zones seem to act as moving edges whose becoming mixes all characters into one continuous search for other ways of thinking and being in this process. According to Deleuze and Guattari (2012), a single abstract wave seems to propagate the plot and to intertwine characters' thoughts and actions into one movement of deterritorialization through different lines of flight. Consequently, the French philosophers contend that any attempt of circumscribing identities to various social roles, age or gender one has to perform in society would inevitably fail, because such dimensions could have their boundaries blurred by their intrinsic interpenetration. In both novels they are even combined with elements and natural kingdoms, making it impossible to crystallize vital movements that escape an absolute center, that is, a one and only way of comprehending reality.

In *The Waves* Bernard recognizes that his life cannot possibly be comprehended if not through his friends' perspectives and the way they help shape his understanding of the world and his place in it. His rich and multifaceted identity is marked by the difficulty which would lie in rationally and logically trying to analyze and separate his identity from his friends' in an antagonistic and polarizing fashion when, in fact, they are the ones that contribute and share his pain, happiness, doubts, concerns and displeasure. And so he enquires: "And now I ask, 'Who am I?' I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know" (WOOLF, 2015, p. 172). His identity is all the firmer the more it encompasses their otherness, which does not belong to other bodies only, but rather this otherness can be found in the plural individuality of a single body. Bernard is led to the conclusion that "there is no division between me and them. As I talked I felt, 'I am you'. This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome" (WOOLF, 2015, p. 173).

Similarly, in *Água viva* the narrator also engages in the process of becoming. In delving into the experience of self-discovery which she shares with an anonymous reader, she establishes a dialog with herself, her reader(s) and their otherness, all of which is made possible through language and the way words help to articulate and designate one's place of enunciation or lack thereof. And so the following could be stated: "E se eu digo 'eu' é porque não ousou dizer 'tu', ou 'nós' ou 'uma pessoa'. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu" (LISPECTOR, 1998, p. 12). Humility comes from the need to personalize oneself to be able to operate as a functional being in society and, consequently, have language become the most useful it could possibly be in signaling immediate identification and so to avoid one's becoming enmeshed into the essence of life, or as Clarice would put it, sheer *it*. Returning to this ultimate or perhaps it could be said original place from which we are sprung would mean complete abdication of personality or even the functionality inherent to words, resulting in a place of solitude and utter silence which would negate the need for words in the first place since they would diminish the scope of beings in their becoming: death.

This leads to the question of whether such immersion could actually be effected. In *The Waves*, a scene of Bernard shaving in front of the mirror gives us an opportunity to more closely follow this thread.

‘And time’, said Bernard, ‘lets fall its drop. The drop that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind, forming, lets fall its drop. Last week, as I stood shaving, the drop fell. I, standing with my razor in my hand, became suddenly aware of the merely habitual nature of my action (this is the drop forming) and congratulated my hands, ironically for keeping at it. Shave, shave, shave, I said. Go on shaving. The drop fell. All through the day’s work, at intervals, my mind went to an empty place, saying, ‘What is lost? What is over?’ And ‘Over and done with’, I muttered, ‘over and done with’, solacing myself with words. People noticed the vacuity of my face and the aimlessness of my conversation. The last words of my sentence tailed away. And as I buttoned on my coat to go home I said more dramatically. ‘I have lost my youth’.

‘It is curious how, at every crisis, some phrase which does not fit insists upon coming to the rescue – the penalty of living in an old civilisation with a notebook. This drop falling has nothing to do with losing my youth. This drop is time tapering to a point. Time, which is a sunny pasture covered with a dancing light, time, which is widespread as a field at midday, becomes pendent. Time tapers to a point. As a drop falls from a glass heavy with some sediment, time falls. These are the true cycles, these are the true events. Then as if all the luminosity of the atmosphere were withdrawn I see to the bare bottom. I see what habit covers (...)’ (WOOLF, 2015, p. 109).

In this excerpt Bernard experiences time liquefied to one impending drop, which enables him to later on have an epiphany in spite of the habitual nature of shaving. If initially the idea of having lost his youth might seem comforting because it provides him with a ready answer to his feelings of anguish, eventually it becomes clear that this initial crisis reveals something more meaningful and fundamental. Here we can witness Bernard experiencing what Virginia Woolf coined as *moments of being* in her “A Sketch of the Past” (1939), proposing that some instances in life can radically change our perception of reality because they seem to intensify human existence in its revealing intimacy with their surroundings, enabling human beings to fulfill their potential of passionate reflection and connection with themselves and the world they create even if just for one moment. As the drop falls we witness time falling and enlightening what at first could neither be contemplated nor comprehended in its entirety. Time tapering to a point illuminates what at first remains obscured by shadows of dissimulation, tricking Bernard into believing to have lost his youth, when, in fact, out of mundane day-to-day activities, which numbs us into going on about our lives in the most automatic and desensitized way, *i.e.*, out of *moments of non-being moments of being* can be experienced.

These *moments of being* hint at the possibility of glimpsing at life to its bottom, revealed in its magnitude of shade and light through the use of metaphorical language in both novels. These moments are continuously circumscribed to the unity within a cycle, such as the cycle of the waves whose rhythm seem to envelope all characters into *moments of being* and *non-being* repeatedly, “after Monday, Tuesday comes” (WOOLF, 2015, p. 160). On the other hand, in *Água viva* the narrator appears to delve into only one of these *moments of being*, or perhaps it could be said that she elongates their duration to the scope of the

whole novel. Continuity is made possible because “o tempo é quanto dura um pensamento” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Time is continuously experienced in the now-instant, whose amalgamation of successive points in time allows for a stream of conscious effort and attention to be devoted to this endeavor to which she is committed: “mais que um instante, quero o seu fluxo” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Only present time can be accounted for because in it stand both past and future as well, delineating the way present occurrences are affected by one’s past experiences and how future events can be anticipated from the present evidence that suggests great likelihood. Through memory of the now-instant the stream of life is condensed to a single scene that best illustrates this point:

Neste instante-já estou envolvida por um vago desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (LISPECTOR, 1998, p. 16).

The narrator’s state is that of one blossoming and maturing with the stream of life. Flowing water is the quintessential representation of the flux of time in this novel. And although there is a stretch of time that builds up tension to a smooth transition from a life of distractions to a life of meaning, the narrator’s rebirth seems to lead up to this imagery quoted above. She takes a deep dive into the essence of life, sheer *it* – no interruptions. Writing enables her with the ultimate alternative to successive *moments of non-being* as it allows her to concentrate her energy into a philosophy of the now-instant. This is the only way for her to commune with the essence of life, which becomes manifest in everything around her and also in her veins, propelling her to thinking and being human. Naturally, human beings, unlike any other beings, have to resort to language as the ultimate answer to reality made manifest. Through words we are restricted to our own finiteness, but we are also given the opportunity to dwell within and without, relating to otherness, thinking and being in our propriety.

All of these different images and scenes help us to reflect on the nature of such language used to fully realize the potential of words in intensifying the experiences that, due to distraction or sheer monotony, might easily pass us by but for moments of being. In her essay *Craftsmanship* (1937), Virginia Woolf suggests that the true power of words resides in their potential to signify and make sense in between what is said and what is left unsaid, leaving enough room for the sunken meanings “to remain sunken, suggested, not stated; lapsing and flowing into each other like reeds on the bed of the river” (WOOLF, 2009, p. 36). This power of suggestion intrinsic to words opens up human experience to the possibility of glimpsing into the great mysteries that still remain indecipherable and so impossible to be logically and objectively communicated to others if not through the use of images and scenes so masterly crafted by both novelists to convey the recesses of silence in language.

REFERENCES

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

BORGES, Jorge Luis. A imortalidade. **Obras completas IV**. São Paulo: Ed. Globo, 2001, p. 198-208.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2**. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOSER, Benjamin. **Clarice: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

WOOLF, Virginia. **The Waves**. London: Oxford University Press, 2015.

_____. **Moments of Being**. New York: Harcourt Inc, 1985.

_____. Craftsmanship. **Thoughts on Peace in an Air Raid**. London: Penguin Books, 2009, p.32-41.

Submetido à publicação em 20 de julho de 2017.

Aprovado em 27 de setembro de 2017.

É NOITE, É SEMPRE NOITE NO FIM DOS TEXTOS: CONFISSÃO E LITERATURA EM ALEJANDRO ZAMBRA

Raianny de Andrade Amaral (Mestranda em Literatura Comparada, UFRJ)

RESUMO

“Sempre se pede perdão quando se escreve”, é pensando com Derrida (1996) que este artigo visa discutir a noção de confissão encontrada no conto *Meus Documentos* do escritor chileno Alejandro Zambra. A pergunta que norteia esse trabalho é: seria a literatura um local de experiência de confissão assim como a religião? Para respondê-la, primeiramente, diferenciaremos a confissão em duas formas distintas, o ato religioso e o ato confessional da escrita. Na primeira nos embasaremos em Foucault (2006; 2009) e Santo Agostinho (1980), para analisar o contexto cristão em que o narrador está inserido. Na segunda, veremos com Derrida (1992, 1996), a passagem de cristão para não-crente até o narrador proclamar sua devoção à escrita literária.

Palavras-chave: confissão, literatura, Meus Documentos, Alejandro Zambra.

ABSTRACT

“We always ask for forgiveness when we write”, is with the words of Derrida that this paper aims to discuss the notion of confession found in the short story “Meus Documentos” from the Chilean author Alejandro Zambra. The question that guides this paper is: is literature a place of experience of confession as well as religion? To answer it we’ll differentiate the confession into two distinct forms, the religious act and the confessional act of writing. Firstly, we’ll use Foucault and St. Augustine’s (1980) theories to analyze the christian context in which the narrator is included. Secondly, we’ll use Derrida’s theories to analyze the passage from christian to non-believer until the narrator proclaim his love for literature.

Keywords: confession, literature, Meus Documentos, Alejandro Zambra.

INTRODUÇÃO

“Meu pai era um computador, minha mãe, uma máquina de escrever. Eu era um caderno vazio e agora sou um livro” (ZAMBRA, 2015, p. 24). A última frase do conto “Meus Documentos” do escritor Alejandro Zambra é como um giro entorno da sua narrativa, mas pode ser, também, para nós, um indicador da principal ideia que queremos introduzir neste texto: a literatura como um lugar de confissão. Contudo, aqui apresentaremos duas formas distintas de ato confessional que são exercidas no conto: a confissão como ato religioso, mais especificamente cristã, e a confissão como ato de escrita. Entretanto, para entendermos essa questão e quais os teóricos usaremos para embasá-la, primeiramente, explicaremos como podemos enxergar essa transição da confissão como ato religioso para ato de escrita na narrativa do escritor chileno.

O conto é dividido em quatorze tópicos, não nomeados. No primeiro parágrafo nos é apresentado pelo narrador, que também não se nomeia, todo o plano de fundo que seguirá até o penúltimo tópico da narrativa: Santiago, Chile na década de 1980. No último tópico temos um pulo temporal: o narrador deixa de confessar o passado para confessar o presente, o ano de 2013. Queremos, aqui, dividir o conto em dois momentos: o primeiro da criação cristã e o segundo da transformação da fé cristã para a crença na literatura.

A primeira etapa da narrativa, na década de 1980, o narrador está matriculado em uma escola militar e cristã comandada por um Padre, chamado Limonta. Seu grande sonho é participar da banda militar dos estudantes, um dos lugares mais disputados pelos alunos. Não sendo aceito por sua pouca idade, e se sentindo frustrado pela tentativa fracassada, o narrador aceita o convite de seu amigo para ser coroinha de uma igreja da cidade, mesmo sabendo não podia pois não tinha feito a Primeira Comunhão. Logo após esse acontecimento, o mesmo amigo o chama para ir a sua casa, onde só estavam ele e o irmão. Após o jantar, ao assistirem televisão no quarto os dois começaram a se “tatear, a (se) tocar inteiros, sem beijos”. (ZAMBRA, 2015, p.16).

Esses dois acontecimentos são os que levam o narrador a procurar o Padre Limonta, mas ao encontrá-lo não é capaz de confessar e volta aliviado as aulas. A partir desse momento, o narrador convive com essa impossibilidade de confissão, ao mesmo tempo que ainda participa ativamente das atividades da Igreja. Contudo, depois de uma missa cansativa, o narrador diz: “resolvi renunciar ao cargo e naquele mesmo instante deixei de ser católico. Suponho que então também o sentimento religioso começou a se extinguir de todo.” (ZAMBRA, 2015, p.20)

A partir do momento que o narrador já não acredita no ato religioso da confissão, ele passa a crer no ato confessional da escrita: “Nunca tive, em todo caso, esses devaneios racionais sobre a existência de Deus, talvez por depois ter começado a crer, de maneira ingênua, intensa e absoluta, na literatura.” (ZAMBRA, 2015, p. 20)

Ao pensarmos sobre a problemática da confissão para Derrida (1996), logo nos remetemos a sua nona perifrás em *Circonfissão*, mas especificamente a frase: “Sempre se pede perdão quando se escreve”. É interessante pensar, contudo, que a frase deixa perguntas em suspenso: pede-se perdão porque? Se há um pedido de perdão há uma falta: se pede perdão por escrito por algum crime, perjúrio, blasfêmia cometidos

anteriormente ou então se perde perdão por escrever, ou seja, perdão pelo crime, perjúrio ou blasfêmia que seria o ato de escrever? Pede-se perdão a quem? A escrita confidencia algo?

A escrita e a confissão relacionam-se na construção de uma demanda de perdão? Se sim, existiria uma similaridade na experiência da falta compartilhada entre a literatura e a religião? Seria a literatura um local de experiência de confissão assim como a religião? Essas são as perguntas que norteiam os próximos dois tópicos onde propomos pensar nesse espaço entre confissão e literatura. Primeiramente, pretendemos ver a confissão como ato religioso nos remetendo a primeira parte do conto onde o narrador está inserido em um contexto de ensino cristão, a Santo Agostinho (1980) em *Confissões* e as indagações sobre a confissão em Michel Foucault (2006; 2009). No segundo tópico, veremos a confissão como ato de escrita nos remetendo a transformação do narrador de cristão a não-crente e a sua devoção a escrita literária nos embasando em Derrida (1996; 1992).

“A QUESTÃO NÃO É LEMBRAR-SE / DA PRIMEIRA COMUNHÃO / E SIM DA ÚLTIMA”: A CONFISSÃO COMO ATO RELIGIOSO

Para pensarmos o ato religioso da confissão e as implicações que o mesmo exerceu sobre o narrador de *Meus Documentos*, primeiramente, entenderemos com Foucault (2006; 2009) a confissão cristã. Para o filósofo francês ela se fundamentou baseada em um regime de verdade diferente da antiguidade greco-romana, ou seja, queremos aqui compreender como a confissão cristã está inserida naquilo que Foucault (2006; 2009) chamou de ato de verdade e como essa manifestação está relacionada a um exercício de poder.

Há para Foucault (2006; 2009) uma diferenciação no cuidado de si dos sujeitos das sociedades da antiguidade greco-romana para aquelas feitas pelos sujeitos cristãos. Para a primeira o sujeito era guiado pelo seu mestre, ou seja, aqueles que buscavam o conhecimento de si a partir das orientações de seu mestre eram impelidos ao silêncio como uma forma de caminho ao conhecimento e ao cuidado de si. Assim, diferentemente do sujeito cristão, o não-dizer é a parte crucial para a aprendizagem do aluno quanto aos ensinamentos do mestre. Foucault (2006) nos dá o exemplo das comunidades pitagóricas onde eram impostos cinco anos de silêncio aos alunos que ingressavam aos ensinamentos. Esse silêncio não significava uma mudez absoluta, mas um não-direito a opinião no que concerne aos exercícios, discussões e práticas relacionados ao ensino.

O noviço “devia escutar, escutar somente, nada mais fazer senão escutar sem intervir, sem objetar, sem dar sua opinião e, bem entendido, sem ensinar”. (FOUCAULT, 2006, p. 410). Portanto, quem deveria dizer a verdade era o mestre e não o aluno. Assim como o aluno deve calar-se aos ensinamentos do mestre, o mesmo, de acordo com o filósofo, deveria obedecer ao princípio daquilo que chamou de *parrhésia*, que seria:

o fato de tudo dizer (franqueza, abertura de coração, abertura de palavra, abertura de linguagem, liberdade de palavra). Os latinos traduzem geralmente *parrhesía* por *libertas*. E a abertura que faz com que se diga, com que se diga o que se tem a dizer, com que se diga o que se tem vontade de dizer, com que se diga o que se pensa dever dizer porque é necessário, porque é útil, porque é verdadeiro. (FOUCAULT, 2006, p. 440)

A combinação da prática do aluno e do mestre, ou seja, a junção do silêncio e da parrhésia é uma característica importante, para o filósofo, na filosofia antiga que gera a não diferenciação entre o dizer e o agir, entre dizer a verdade e praticá-la, entre o cuidado e o conhecer a si mesmo.

Contudo, ao teorizar sobre a filosofia cristã, Foucault (2006; 2009) nos demonstra uma diferenciação entre o pensamento das sociedades antigas pagãs e das cristãs. A relação muda de aluno e mestre para aquele que confessa e o superior. Não mais o silêncio leva ao cuidado e conhecimento de si, mas sim a confissão. Para Foucault, (2006; 2009) a confissão induz a obrigação de dizer a verdade sobre si mesmo, obrigação esta que está estruturada por um superior a quem se confessa tudo. Ou seja, para o filósofo a confissão cristã é “uma maneira de submeter o indivíduo, requerendo-se dele uma introspecção indefinida e o enunciado exaustivo de uma verdade sobre ele mesmo”. (GROS, 2006, p. 617).

Dessa forma, o ato confessional cristão se dá a partir do reconhecimento verbal do sujeito de suas faltas a partir de uma mediação institucional, ou seja, da Igreja Católica, para um superior que seria aquele que recebe a confissão. Após o ato confessional, é necessário a remissão dessas faltas a partir de uma pena imposta pelo mesmo superior. Assim, para Foucault (2006; 2009), a confissão é a forma do cristianismo interligar o conhecimento de si com a obediência a partir de um conjunto de ações: “a obediência incondicional, o exame ininterrupto e a confissão exaustiva”. (GROS, 2006, p.617)

A partir do momento que a confissão cristã, para Foucault (2006; 2009), é uma forma de subjetivação do discurso de verdade, ao mesmo tempo, que é a expressão da obediência, o que podemos analisar dessa impossibilidade de confissão do narrador do conto Meus Documentos? Primeiramente, é interessante ressaltar que a religião cristã, as suas doutrinas e sua linguagem, é exposta no conto de uma maneira não-sacra, descaracterizando seu teor religioso e vinculando um ar humorístico:

Eu gostava da linguagem da missa, mas não a entendia muito bem. Quando o padre dizia “eu vos deixo a minha paz, eu vos dou a minha paz”, eu escutava “eu não deixo a minha praça, eu não vou à minha praça” e ficava pensando nessa misteriosa imobilidade. E uma vez eu disse a frase “não sou digno de que entres em minha casa” para minha avó, ao abrir a porta para ela, e depois para meu pai, que logo me respondeu, com um sorriso doce e severo: “Obrigado, mas esta casa é minha” (ZAMBRA, 2015, p.10).

Mesmo introduzindo a religião e sua linguagem, a confissão só vai ver colocada em questão com a chegada de Maurício, seu amigo que o chama para ser coroinha da igreja. A relação entre falta e confissão é então exposta a partir de dois acontecimentos: quando o narrador aceita comungar mesmo sem ter feito a primeira comunhão e em um momento de intimidade entre os dois amigos no qual eles tem a curiosidade de se tocarem. Ao chegar em casa após esses acontecimentos, a primeira reação dele foi se confessar. Contudo, não foi a um Padre mas sim a Deus. “Cheguei em casa logo que começou a escurecer. Não cos-

tumava rezar, mas naquela noite rezei por muito tempo, precisava da ajuda de Deus.” (ZAMBRA, 2015, p.9). Ao pensarmos na confissão como um ato direto a Deus, sem o vínculo de uma terceira pessoa, logo nos remetemos as confissões de Santo Agostinho.

Santo Agostinho (1980) em suas confissões nos transmite o processo de sua mudança de não crente a aquele que crê, passando por sua conversão do maniqueísmo ao cristianismo católico. O tema principal é a conversão a partir da confissão direta a Deus. Contudo, no décimo livro, o filósofo se indaga da necessidade escrever essas confissões para os homens como um exemplo que ajudaria na conversão de outros cristãos. “Por isso também eu, Senhor, me confesso a Vós, para que os homens, a quem não posso provar que falo a verdade, me ouçam.” (AGOSTINHO, 1980, p. 210)

Entretanto, antes de nos adentarmos nas questões sobre a necessidade da escritura da confissão, que faremos no próximo tópico, nos aprofundaremos um pouco mais sobre a problemática da confissão direta a Deus. A confissão agostiniana não se resume somente a afirmação da superioridade de Deus, mas também na aceitação da inferioridade e da passividade daquele que a proclama, culminando em sua transformação rumo a humildade. Ou seja, afirmar a magnitude divina é o mesmo que perceber a precariedade do ser humano. Em outras palavras,

Agostinho entrelaça, nas *Confissões*, a pujança de um extenso discurso laudatório direcionado à magnitude divina com a agudeza de uma profunda análise auto-referencial, na qual o reconhecimento da inferioridade existencial humana culmina numa exortação irrestrita à humildade. (DALPRA, 2011, p. 65 - 66)

A confissão é, portanto, o exercício dessa humildade, na qual o ser humano pode se desvincilhar de sentimentos e atitudes presunçosos. Ao voltarmos ao narrador de Meus Documentos, percebemos que a confissão direta, como também a confissão ao padre, são ações inacabadas. Ao chegar em casa depois dos acontecimentos na casa de Maurício, o narrador sente a necessidade de confissão, mas ao se ajoelhar aos pés da imagem de Cristo ele somente repete rezas e não enuncia suas faltas. Ao ser aconselhado por sua vó a não somente rezar, mas também conversar livremente com Jesus, ele responde que achou “aquilo estranho e intimidador”. (ZAMBRA, 2015, p.17)

Ao longo de todo conto o narrador se sente intimidado pela confissão, pelo ato de expor suas faltas diretamente a Deus ou a um padre. Mesmo sendo instigado por sua criação cristã e por sua consciência pesada não é capaz de expor oralmente suas faltas a outro. Encontrando sempre um obstáculo, seja a impaciência e a indisponibilidade do Padre Limonta seja a sua infamiliaridade com Deus, ele se mantém nesse impasse. Até que, por fim, se confessa ao padre Limonta e, contrariamente aos ensinamentos católicos, esse é o primeiro passo para a sua descrença na fé cristã. Ao expor suas faltas, o narrador explica: “não pensei em mencionar que já havia comungado, nem sobre minha experiência erótica com Mauricio.” (ZAMBRA, 2015, p. 20). Comungou normalmente até uma certa missa onde decide não mais participar das atividades da igreja. “Resolvi renunciar ao cargo e naquele mesmo instante deixei de ser católico.” (ZAMBRA, 2015, p.20), se desfazendo de todo sentimento religioso.

É importante voltarmos a pergunta que fizemos no início desse tópico: o que podemos analisar da impossibilidade de confissão do narrador? Ao lembrarmos de Foucault (2006; 2009) percebemos que o narrador quebra com a ideia de que a confissão levaria ao conhecimento de si através do cristianismo, desconstruindo assim, as três vertentes apresentadas pelo filósofo: a obediência incondicional, o exame ininterrupto e a confissão exaustiva. O narrador não é capaz de cumprir nenhuma dessas ações e no final do conto já não se sentia culpado por não cumpri-las. Não mas acreditava na revelação da confissão cristã, por já ter “começado a crer, de maneira ingênua, intensa e absoluta, na literatura”. (ZAMBRA, 2015, p. 20)

“RELEIO, MUDO FRASES, ESPECIFICO NOMES. TENTO LEMBRAR MELHOR: MAIS E MELHOR.”: O ATO CONFSSIONAL DA ESCRITA

Voltemos a Santo Agostinho, mais especificamente, na cena de sua conversão no livro VII. Ao estar em lágrimas sentado no Jardim de Milão ele escuta uma voz que cantava e repetia muitas vezes: “Toma e lê; toma e lê” (AGOSTINHO, 1980, p. 182). Ele assim, abre a bíblia e ao lê-la expõe: “Apenas acabei de ler estas frases, penetrou-me no coração uma espécie de luz serena, e todas as trevas da dúvida fugiram” (AGOSTINHO, 1980, p.183). A partir desse momento, ele reconhece a superioridade de Deus ante aos homens, e a sua inferioridade em relação a Ele. A sua conversão é, pois, também através da leitura e será através da escrita que mostrará essa conversão aos homens.

Na segunda parte de seu livro, Santo Agostinho (1980) já convertido, e não mais confessando seu passado mas seu presente, se indaga da necessidade de escrever, e não somente falar a Deus, a sua confissão, perguntando: “que proveito, sim, que proveito haverá em confessar, neste livro, também aos homens, diante de Vós (...)” (AGOSTINHO, 1980, p. 210). Assim, é apresentado nos escritos do filósofo não somente a questão da confissão direta a Deus mas também a necessidade da escrita da mesma, pois “há muitos (...) que desejam saber quem eu sou no momento atual em que escrevo as Confissões.” (AGOSTINHO, 1980, p. 210). E é com fatos e palavras¹ que isso se cumpre para Santo Agostinho.

O narrador de Zambra (2015) passa, ao decorrer da narrativa, a não mais acreditar na confissão cristã se distanciando de qualquer pensamento religioso. Entretanto, assim como Santo Agostinho, ele crê no ato confessional da escrita e se indaga da possibilidade de exposição de seus textos: “Penso em fechar este arquivo e deixá-lo para sempre na pasta Meus documentos. Mas vou publicá-lo, quero fazer isso, embora não esteja terminado, embora seja impossível terminá-lo” (ZAMBRA, 2015, p. 24).

Assim como mostra a última frase do conto já mencionada, a escrita percorre a narrativa e a vida do narrador de maneiras diferentes. Ainda pequeno, na década de 80, quando convivia com a sua família, a mãe e a vó foram as primeiras a introduzi-lo a escrita literária. A relação familiar com a escrita chega a se traduzir para o corpo, na forma que a mãe, ao teclar as palavras, deixou cravado no narrador a imagem da máquina de escrever. Por isso, ao lembrar-se da mãe, em vez de características físicas, o narrador descrevia as ações da escrita de sua mãe:

1. “Mas esta ordem dir-me-ia pouco se o vosso Verbo, antes de me preceituar com palavras, não fosse à frente com obras. Eu cumpro-a com fatos e palavras.” (AGOSTINHO, 1980, p. 212)

Minha mãe não escrevia à máquina para algum trabalho remunerado: o que transcrevia eram as músicas, os contos e poemas de autoria da minha avó, que sempre estava se inscrevendo em algum concurso ou começando enfim o projeto que a tiraria do anonimato. Lembro de minha mãe trabalhando na mesa de jantar, inserindo cuidadosamente o papel-carbono, aplicando com esmero o corretor quando errava. Teclava sempre muito rápido, usando todos os dedos, sem olhar para o teclado. (ZAMBRA, 2015, p. 7)

As lembranças dos familiares estão envolvidas com a forma com que eles estavam interligados ou não com a escrita. É interessante perceber que a mãe, que era uma escritora assídua, é descrita por ele como uma máquina de escrever. Já a relação com o pai, não havia esse fascínio pela escrita, mas sim pela tecnologia, pelo computador. Toda vez que ia ao seu trabalho, seu pai tentava alimentar um interesse por essa novidade mas sem conquista. Assim que o pai se distraía, o narrador ia brincar na mesa da secretária, com a “máquina de escrever elétrica da Loreto (que) me parecia prodigiosa, com sua pequena tela onde as palavras iam se acumulando até que uma poderosa rajada as cravava no papel.” (ZAMBRA, 2015, p. 7)

No começo do conto a escrita é apresentada pela perspectiva do outro, da mãe, da avó, da secretária. Mas ao fim do conto, ao descrever a mãe como uma máquina de escrever e ao pai como computador, o narrador se descreve, primeiro, como um caderno vazio, e depois como um livro. Enquanto o narrador estava participando ativamente nas atividades cristãs, a sua escrita não foi desenvolvida, se vendo como um caderno vazio, sem palavras. No momento em que a fé cristã se extingue, a escrita é introduzida, para no final o narrador se tornar um livro, se tornar a escrita.

“Agora sou um livro” (ZAMBRA, 2015, p.24), essas últimas palavras do narrador nos remete a Derrida (1996) e a sua *Circonfissão*. Começamos com uma explicação do professor e teórico Panesi (1996) sobre Derrida e seus escritos confessionais:

La historia ha sido convocada a la cita: la literatura es un invento moderno, como aclara Derrida en una entrevista con Derek Attridge (...), un fruto de la Ilustración habría que agregar, y que se caracteriza históricamente por la posibilidad de decirlo todo. De decirlo todo pagando un precio, el precio de que se la escuche como ficción, e inclusive como la ficción de decirlo todo. ¿Qué otros géneros, entonces, podrían cumplir mejor con este mandato democrático moderno ligado tanto a la verdad como a la subjetividad, sino la biografía, la confesión y el diario íntimo? (PANESI, 1996, p. 3)²

Como evidencia Panesi (1996), para Derrida não há uma linguagem privada, sublinhando assim, o caráter democrático da literatura em sua possibilidade de ser, ao mesmo tempo, um discurso ligado tanto a verdade quanto a subjetividade. Ou seja, o espaço da literatura não é somente aquele de uma ficção institucionalizada mas também o de uma instituição fictícia, o que para Derrida (1992) possibilitaria, teoricamente, se dizer tudo. Como ele mesmo exemplifica “the writer can just as well be held as irresponsible. (...) This duty of irresponsibility, of refusing to reply to one’s thought or writing to constituted powers, is perhaps the highest form of responsibility. (DERRIDA, 1992, p. 38)³

2. Manteremos na língua original aquelas citações em que não encontramos tradução para o português.

3. Manteremos na língua original aquelas citações em que não encontramos tradução para o português.

Panesi (1996) evidencia que o que Derrida concebe é como um ato autobiográfico que permeia tanto a literatura, como a escrita e o texto em geral. E o que podemos também chamar de traço autobiográfico nos escritos de Derrida (1996) está bem sublinhado nos fragmentos de *Circonfissão* que vão se situar como acontecimentos entre a verdade e a ficção, ou como explica Trocoli (2017) “nem autobiografia, nem ficção, mas uma prática da escrita que produz uma terceira forma e um novo modo de enunciar” (TROCOLI, 2017, p. 6). Essa escritura significa “repetição, ausência, risco de perda e morte” (BENNINGTON, 1996, p.43) que está misturada ao sangue derramado, a crueldade, a confissão e, todas encarnadas em sua primeira palavra: cru.

Essas características encontramos na nona perífrase de *Circonfissão*. Nesse fragmento, Derrida (1996) indaga sobre a questão da verdade na escrita confessional, mencionando os escritos de Santo Agostinho. Contudo, para Santo Agostinho os seus escritos confessionais estavam carregados de verdade, “diz-lhes que eu, ao confessar-me, não minto.”⁴ Para Derrida a verdade não propicia a confiança, aquilo que chamou de confiança verdadeira, mas sim um perdão demandado, “ou melhor dizendo como demanda, à religião demandada como à literatura, antes de uma e de outra, as quais não tem direito senão a esse tempo, de perdoar, perdão, por nada.” (DERRIDA, 1996, p.43)

A literatura está nesse lugar de confissão, assim como a religião, onde é necessário um perdão, mas um perdão por se escrever. Ela perde perdão e desvia-se de Deus por meio do escrito, mais essa escritura “só interessa na proporção e na experiência do mal mesmo que se trate de fazer a verdade em um estilo, um livro e perante testemunhas”. (DERRIDA, 1996, p. 42) O narrador de Zambra está na busca dessa verdadeira confiança, nessa escritura digna de ser chamada assim por pedir perdão por se escrever. O silêncio de sua confissão é transformado nessa escrita confessional onde é pedido esse perdão. A literatura se torna sacra em sua dualidade, onde não se confessa a Deus e nem se fala a Deus, mas se confessa a própria literatura, como uma entidade. O livro se torna confiança, e o narrador conclui seu caminho para se tornar o livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meus Documentos (2015) é o primeiro conto do livro de mesmo nome de Zambra. Antes de entender-nos mais sobre essa obra, pensemos: Mas quem é Alejandro Zambra? É escritor, também já tendo passado pela profissão de professor universitário e crítico. Nasceu em Santiago, Chile, em 1975, tendo em seu currículo, livros de poemas como *Bahía Inútil* e *Mudanza* ainda não lançados no Brasil e também romances como *Bonsai*, *A vida Privada das Árvores* e *Formas de voltar para Casa* lançados aqui, respectivamente, em 2012, 2013 e 2014, pela CosacNaify e o seu último livro, *Múltipla Escolha* publicado em 2017 pela editora Tusquets. Ganhou alguns dos prêmios mais importantes de literatura chilena, entre eles: *Premio de la Crítica de Chile* em 2007 pelo livro *Bonsai* e o *Premio Altazor* em 2012 por *Formas de voltar para Casa*.

4. “Querem, pois, ouvir-me confessar quem sou no interior, para onde não podem lançar o olhar, o ouvido ou a mente. Querem-no. Contudo, dispostos a acreditar. Poder-me-ão conhecer? A caridade, porém, que os torna justos, diz-lhes que eu, ao confessar-me, não minto. É ela quem os faz acreditar em mim.” (AGOSTINHO, 1980, p. 210)

É comum o interesse, sempre presente em suas entrevistas, à sua forma de escrita e a maneira como percebe sua obra como um todo. Em uma dessas entrevistas, concedida a Folha de São Paulo no começo de 2017, Zambra argumenta que cada livro é muito diferente entre si, mas ao mesmo tempo, uma continuação. Para ele de um livro a outro, tanto ele quanto o mundo ao seu redor mudaram, fazendo, assim, com que sempre se escreva algo novo. “A ideia de ter uma obra me parece um obstáculo, uma carga. Na hora de voltar a escrever, você se libera dessa carga. Quero mudar sempre”. (ZAMBRA, 2017)

Ao focarmos na questão da continuidade de sua obra, perceberemos, assim, que entre *Meus Documentos* (2015) e *As formas de Voltar para Casa* (2014) há temas comuns que perpassam essas duas narrativas, sendo eles: a infância, a ditadura e o terremoto ocorrido em Santiago em 1985. Zambra, ao ser questionado sobre esses ecos em sua escrita, responde a revista *Clarín*:

Sí, es cierto, ese que mencionas es un texto construido sobre la base de algunos recuerdos tempranos, de comienzos de los ochenta digamos. Su tono es el de quien está intentado describir con precisión, sin catalogar demasiado de antemano la experiencia, sin controlarla, manipulando lo menos posible los recuerdos de infancia. Evitando los aspavientos y el discurso retroactivo. Me parece que ese es un texto que quiere narrar un despertar o más bien una historia personal que suena a prehistoria, por la capacidad de olvido tan grande que tenemos, y por lo ajenos que suenan, al menos ahora, para mí, algunos espacios y situaciones que sin embargo, gracias a la escritura, pude habitar nuevamente. (ZAMBRA, 2014)

Pensemos na palavra usada por Zambra: *recuerdo* (lembrança). O que ela nos relaciona com o tema desse nosso trabalho, a confissão? Usamos a questão da confissão, para pensar sobre o caminho do narrador que transitou entre a fé religiosa e a sua crença na escrita como potência transformadora. Mas ao pensarmos na ligação entre *Meus Documentos* (2015) e *As formas de Voltar para Casa* (2014) percebemos que também podemos analisar uma terceira forma de confissão, e aqui nos voltamos a Derrida (1996): o traço autobiográfico. Vemos esses temas que percorrem as duas narrativas, como um traço autobiográfico, que ligam as duas narrativas. Assim como o narrador do conto, a escrita de Zambra também tem seu tom confessional, seu traço autobiográfico. Os narradores dessas obras nos mostram uma faceta do Chile da ditadura de Pinochet, de Santiago do terremoto de 1985. O narrador do conto quer se tornar um livro, Zambra também percorre sua história para transformar-se novo em sua narrativa e assim como Derrida (1996), também pede perdão quando escreve.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Sto. **Confissões**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

DALPRA, Fábio. “O sentido do termo *confiteri* no pensamento de Agostinho de Hipona”. **Revista Ética e Filosofia Política**. v. 1, n.14, jul. 2011, p. 64-75.

DERRIDA, Jacques. **Acts of literature**. Ed. D. Attridge. Nova Iorque: Routledge, 1992.

_____. “Circonfissão”. IN: BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos**: Curso no Collège de France, 1979-1980: aulas de 09 e 30 de janeiro de 1980. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PANESI, Jorge. “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”. **Orbis Tertius/Memoria Académica**, v.1, n.1, p. 65-78, 1996. Disponível em:

<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2453/pr.2453.pdf> Acesso em: 10/07/2017

TROCOLI, Flávia. “Ali onde eu não interpreto, isso corta”. **Lacuna: uma revista de psicanálise**, São Paulo, n.3, p.6. 2017. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2017/04/28/n3-06/>> Acesso em: 10/07/2017

ZAMBRA, Alejandro. “Alejandro Zambra: ‘El tono lo permite todo’”: entrevista. (19 de maio de 2014). Buenos Aires: **Revista Ñ, Grupo Clarín**. Entrevista concedida a Mauro Libertella.

_____. **Meus Documentos**. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2015.

Submetido à publicação em 01 de julho de 2017.

Aprovado em 10 de setembro de 2017.

DIÁLOGOS POSSÍVEIS: LÉVI-STRAUSS E HAROLDO DE CAMPOS. O MITO E O ROMANCE

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

RESUMO

Neste artigo procuraremos estabelecer um diálogo entre certas considerações feitas por Lévi-Strauss nas *Mitológicas* sobre o romance e confrontá-las com o trabalho crítico-teórico do poeta Haroldo de Campos, um dos fundadores do movimento da poesia concreta. Através do trabalho interpretativo feito por Haroldo de duas narrativas modelares da literatura brasileira, *Iracema*, de José de Alencar e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, mostraremos como o problema da narrativa moderna – do século XIX e início do XX – se resolveu com uma de suas matrizes: o mito.

Palavras-chave: Lévi-Strauss, Haroldo de Campos, romance, mito

ABSTRACT

In this paper, we will seek to establish a dialogue between some reflection done by Lévi-Strauss in the *Mythologiques* about the novel and to confront them with critical-theoretical works of poet Haroldo de Campos, one of the founder of concrete poetry. By means of Haroldo's interpretation of two model narratives of Brazilian literature, José de Alencar's *Iracema* and Mário de Andrade's *Macunaíma*, we will show how the problem of modern narrative — from the 19th and early 20th century — resolved with one of its basis: the myth.

Keywords: Lévi-Strauss, Haroldo de Campos, novel, myth

DO MITO ÀS CINZAS: O PROBLEMA DO ROMANCE EM LÉVI-STRAUSS

No terceiro volume das *Mitológicas* de Lévi-Strauss, *A origem dos modos à mesa* encontramos uma ideia que foi compartilhada por mais de um autor importante do século XX: a do romance como forma degenerada e, como tal, condenada a um fim melancólico por sua própria natureza decaída. Para Lévi-Strauss, essa conclusão nasce de uma comparação desfavorável entre a natureza dos mitos por ele coligidos e estudados e os objetos romanescos com que se depara em sua própria época. Essa fraqueza do romance em relação ao mito enxergado pelo antropólogo francês se torna mais clara quando temos em vista que, quando fala dessa degeneração do romance, Lévi-Strauss tem em mente principalmente a forma do folhetim, herdada da segunda metade do século XIX.

Segundo Lévi-Strauss (2006), o folhetim é uma apropriação indébita e extremamente enfraquecida daquela que é considerada por ele como a forma mais baixa do mito: o mito de episódios (p. 117). Essa posição de inferioridade em que é colocado essa tipologia de mito se dá – como não poderia deixar de ser em Lévi-Strauss – devido à natureza de sua estrutura: sua gramática não é regida pela lógica da oposição (a base da linguística estruturalista, de que Lévi-Strauss vai tomar o método) mas a da reduplicação, “episódios sucessivos, mas todos no mesmo molde” (id, ib.). “Todos no mesmo molde” quer dizer sem oposição, portanto não surpreende que na antropologia estrutural essa seja a mais baixa das formas do mito: “Já sem nada, ou quase nada a dizer, o mito só dura sob a condição de repetir-se” (id., ib.).

O folhetim seria então uma forma ainda mais degradada do mito de episódios porque a motivação de sua periodicidade curta é exterior. Enquanto no mito ela nasce de dentro, devido à natureza do evento narrado (a visibilidade da lua no céu, por exemplo), no folhetim ela é fruto de uma imposição do próprio suporte técnico da forma, a imprensa escrita, que exige a simultaneidade. Isso coloca o folhetim, para Lévi-Strauss, a milhas de distância do mito: dele, o folhetim só absorveu o acidental e o inessencial, tornando-se uma cópia pálida do mito. Podemos dizer que é uma crítica de natureza platônica: o folhetim é uma cópia da cópia que falseia e deforma o original.

Outro traço do folhetim que o torna merecedor do mais profundo desprezo da parte de Lévi-Strauss é um de seus elementos mais característicos: o *happy ending*. A inserção de um “final feliz” forçado ao cabo das narrativas romanescas as torna inferiores aos mitos tanto no plano da forma, quanto no do conteúdo (admitindo-se, é claro, uma separação entre essas duas instâncias, o que é cada vez menos tolerado pela teoria da literatura contemporânea, mas passível no método estruturalista da antropologia de Lévi-Strauss): primeiro porque esse final feliz é completamente alheio ao desenvolvimento prévio da narrativa, mas é antes exigido por um senso de moralidade. Em seguida, vem o próprio senso de moralidade que caracteriza os folhetins. Comparada à completa amoralidade do mito, esse moralismo típico do romance na sua forma folhetinesca é visto pelo antropólogo como um dos sinais mais visíveis da decadência do gênero.

O julgamento severo de Lévi-Strauss, como fica claro, não se baseia apenas em convicções estéticas, mas também éticas – ele julga não apenas a forma, mas também o universo moral do romance moderno – e as primeiras guiam as últimas. Mas além disso, a visão de Lévi-Strauss se ressent de um certo organicismo. Para ele, a forma romanescas estaria fadada à degradação pelo seu próprio processo de

evolução, uma vez que “era inevitável que o romance contasse uma história que acaba mal e que estivesse, enquanto gênero, acabando mal”. (id., p. 118)

O “próximo passo da evolução” a que Lévi-Strauss se refere aí é o romance do século XX – já, portanto, bastante afastado da matriz folhetinesca, eminentemente novecentista – o romance que passa da queda *na* intriga à queda *da* intriga. Isto é, o romance, que já havia passado de uma estrutura episódica com base na oposição (como no mito) para uma de reduplicação (a do folhetim) passa a prescindir de episódios, ou, como resume Lévi-Strauss, “o herói do romance é o próprio romance” (*id., ib.*). Embora não os cite nominalmente, é não é difícil inferir que o romance a que Lévi-Strauss faz referência aí é o romance pós-Kafka e, principalmente, pós-Joyce. Não à toa, e como já foi dito à exaustão, a obra-prima joycena, o *Ulysses*, é a reformulação paródica de um dos mitos fundantes do ocidente e sua extensão, a *Finnegans Wake*, é não apenas um mito, mas toda uma mitologia – uma cosmogonia, no sentido mais profundo do termo.

Voltando agora à antropologia estrutural, é importante lembrar que embora as considerações que Lévi-Strauss faz acerca do romance sejam turvadas por seus preconceitos teóricos, elas são, em boa medida, acertadas na identificação do fenômeno. Suas palavras ao final da segunda parte de *A origem dos modos à mesa*, são extremamente instigantes. Diz ele:

Não apenas ele [*o romance*] nasceu da extenuação do mito, mas que se reduz a uma busca extenuante pela estrutura, aquém de um devir que espia de perto, sem poder encontrar, dentro ou fora, o segredo de um antigo frescor, a não ser talvez em alguns refúgios em que a criação mítica ainda permanece vigorosa, mas nesse caso, *contrariamente ao romance, à sua revelia*. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 118)

HAROLDO DE CAMPOS: UMA RESPOSTA INADIVERTIDA À PROVOCAÇÃO DE LÉVI-STRAUSS

Ainda que partindo de premissas diferentes (e, em certo sentido, opostas) Haroldo de Campos oferece devolve as provocações de Lévi-Strauss a respeito do romance (e sua relação com o mito) de maneira igualmente instigante. Referimo-nos aos ensaios que Haroldo publicou a respeito de dois romances publicados no Brasil, que correspondem aos dois momentos a que se refere a crítica do antropólogo francês – a folhetinesca e a paródica do século XX. São eles: *Iracema*, de José de Alencar e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que lembre-se, era próximo de Lévi-Strauss.

Esse aceite do desafio lançado pelo antropólogo francês se dá, *nota bene*, apenas no plano da nossa leitura. Os ensaios haroldianos não são respostas diretas aos questionamentos de Lévi-Strauss. Mas munidos dessa leitura, é irresistível reler os opúsculos de Haroldo sobre esses dois romances seminais sem pensar as considerações de Lévi-Strauss a respeito da forma romanesca.

Para tanto, vamos nos valer também de uma pequena ajuda de Bakhtin, que, este sim, faz parte do *paideuma* teórico de Haroldo. Vamos nos valer da distinção clássica que faz o formalismo russo entre *estilização* e *paródia*, nos termos em que Bakhtin (2010) as coloca em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Embora em baixa na teoria literária corrente, em que as noções de intencionalidade do texto parecem cada vez menos importantes (além é claro de o próprio Haroldo rejeitá-las em prol de uma concepção ampla de paródia, entendida no seu sentido etimológico de *canto paralelo*), essa distinção pode ser útil, uma vez que estamos trabalhando com formas prototípicas de narração, como as estudadas por Lévi-Strauss e Bakhtin, e que desembocarão nas variantes romanescas a que já nos referimos.

IRACEMA OU O MITO ESTILIZADO

Em dois ensaios, “Iracema: uma arqueografia de vanguarda” e “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do *Como*”, Haroldo de Campos desenvolve a hipótese de que *Iracema*, de José de Alencar é uma incursão do escritor cearense pelo pensamento mitopoético: Alencar escreveu não um romance, mas um mito de origem da civilização brasileira. Para fazê-lo, Alencar teria recorrido à “pré-história do *epos*” (CAMPOS, 2006, p. 131), ou seja, para uma forma anterior à da sistematização do mito na épica, isto é, o “fundo ritual do mito e da lenda” (id., p. 129), o mito ainda na sua versão oral.

Dessa maneira, o que Alencar produziu com *Iracema* foi uma experiência inédita: nem um romance, uma vez que a obra recusa as estruturas de narrativa e caracterização de personagens que regiam o romance modelar de sua época (de corte balzaquiano, aquele tipo que o Lukács da *Teoria do romance* designou como “romantismo da desilusão”, e que o próprio Alencar abraçaria em obras como *Senhora e Luciola*), nem epopeia, já que Alencar não é um passadista que queria retomar “o poema épico de molde camoniano, gasto por sucessivas diluições epigonais, da *Prosopopeia* de curto fôlego ao *Caramuru* e à *Confederação dos Tamoios*” (id., p. 139).

Podemos dizer, acrescentando a nossa exegese à de Haroldo, que *Iracema* é uma daquelas tentativas de que fala Lévi-Strauss de retorno da parte do romance ao “antigo frescor” do mito. É um daqueles “refúgios em que a criação mítica ainda permanece vigorosa”, ainda que, e, principalmente, como completa Lévi-Strauss, porque é construído “à revelia do romance”.

Iracema é, nos termos em que o próprio Alencar o definiu e com os quais Haroldo concorda, um poema. E está situado num ponto equidistante dos outros polos aos quais tenta se contrapor: o mito, na sua forma oral, tal como foi recolhido e estudado por Lévi-Strauss, a épica clássica e o romance oitocentista. *Iracema* é uma tentativa moderna e artificial de construção de um mito de origem. Dizemos “artificial”, com todos os problemas que o termo pode ter, não porque acreditemos que haja mitos “naturais”, mas porque ao afirmar que *Iracema* é um mito, reconhecemos que não se trata por certo de um daqueles que Lévi-Strauss recolheu e estudou nas *Mitológicas*, mas se aproxima daquelas tentativas de reaproximação do mito por parte do romance que o mesmo Lévi-Strauss previu.

Sendo assim, o mito alencariano não é uma criação anônima e nem é transmitido de geração em geração de uma determinada tribo para ilustrar a origem dos animais, dos astros e dos mecanismos de parentesco e endogamia. Mas é um aceno a formas ancestrais de narrativa, a essa “pré-história” do romance, como diz Haroldo de Campos, que está presente não só no mito, mas em outras narrativas, curtas, como

o conto de fadas, e representa uma estilização delas, uma tentativa de criar, no campo da poesia uma memória coletiva e um passado mitológico.

Até mesmo o moralismo que Lévi-Strauss indigitava no romance folhetinesco parece ser, de alguma forma, subvertido em *Iracema*. Claro que estamos há anos-luz do amoralismo dos mitos em que que estupros, incestos e parricídios estão completamente incorporados à mundividência dos personagens e não provocam qualquer estranhamento. Mas o romance da índia com o português Martim já não se guia pelos mesmos padrões de beatice pudibunda que marcam outras obras do romantismo europeu e brasileiro, inclusive outro ícone do indianismo romântico do próprio Alencar, *O Guarani*, que seria ironizado por Oswald de Andrade anos depois. Haroldo se refere à flexibilização do código de conduta cavalheiresco e cristão quando entra em contato com a inconstância da alma selvagem – e a fusão do elemento autóctone com o europeu é um dos ingredientes mais fortes do mitopoema alencariano.

No entanto, o aspecto mais interessante do poema de Alencar, está na sua concepção linguística, em que ele se mostra como um desafio à teoria de Lévi-Strauss. Haroldo de Campos (amparado nos escritos do próprio Alencar) defende que *Iracema* é além de um mito de origem, é também um empreendimento tradutório, e dos radicais.

É proverbial a cruzada de Alencar pela permeabilidade, na língua escrita brasileira, à herança linguística de procedência indígena, de modo a suplantar a herança colonialista lusitanizante que, àquela época, era muito mais aferrada que hoje. *Iracema* foi seu experimento mais radical nesse sentido. Nele, Alencar procurou realmente criar uma língua: as expressões e sentimentos do “pensamento selvagem” (e como lembra Haroldo, a expressão não é um mero decalque de Lévi-Strauss, mas foi usada pelo próprio Alencar na “Carta ao dr. Jaguaribe”, prefácio à primeira edição de *Iracema*), não poderiam ser expressas num português castiço, submetido aos valores linguísticos da ex-colônia. Para que pudessem ser traduzidos com dignidade, Alencar forjou um idioma poético, ductilizado pela sintaxe e pelo vocabulário autóctone, que já haviam moldado o português brasileiro e ganhariam, com *Iracema*, dignidade poética.

É nesse sentido que, para Haroldo, Alencar se comporta como um tradutor radical, daquela linhagem de tradutores que estranham seu idioma graças ao influxo do idioma traduzido, de que fala Rudolph Panwitz, filólogo lembrado por Walter Benjamin em seu celebre ensaio sobre “A tarefa do tradutor”. Segundo ele:

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão, elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira [...] o erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito de sua própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. (Apud: BENJAMIN, 2011, p. 117)

Mas o que isso tem a ver propriamente com Lévi-Strauss? Apesar de não parecer, bastante. É interessante pensar como ao montar um mito de origem que se estrutura não apenas como narrativa, mas também como tradução, Alencar de certa maneira nos faz repensar um outro pressuposto do pensamento de Lévi-Strauss. Em *Antropologia estrutural*, ele faz uma distinção entre o mito e a poesia que se tornaria

celebre. Enquanto a poesia seria intrinsecamente intraduzível ou então extremamente difícil de traduzir, o mito seria infinitamente traduzível. Isso porque sua importância não reside “nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que nele é contada” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 225). Em termos da linguística saussurreana, podemos dizer que o mito trabalha no plano do significado e a poesia, no do significante. Enquanto na última a forma não pode ser alterada sem que isso acarrete completa descaracterização, no primeiro ela seria uma simples contingência: o mito poderia ainda ser reconhecido como mito mesmo com outra configuração, pois a sua importância reside no plano do conteúdo. Por isso diz Lévi-Strauss que “o mito poderia ser definido como modo do discurso em que o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero” (id., ib.).

E é isso que torna *Iracema* tão interessante do ponto de vista de seu projeto estético. Alencar compôs um mito que não apenas não pode ser separado da língua em que é veiculado: o mito é, ele próprio, uma tradução. No romance-poema alencariano, o mito de origem e a língua de origem – a “língua adâmica, em estado de infância e de natureza”, como diz Haroldo (CAMPOS, 2006, p. 159) – são o anverso e o reverso da mesma moeda, não é possível separá-los sem anulá-los. Sendo assim, *Iracema* na sua “busca extenuante pela estrutura” não apenas se conforma “à revelia” do romance, mas do próprio mito (ao menos, se tomado da perspectiva de Lévi-Strauss). O resultado é uma experiência linguístico-narrativa talvez única: Alencar realmente engendrou uma forma romanesca jamais repetida.

MACUNAÍMA OU O MITO PARODIADO

Se *Iracema* representa a reelaboração sério-estética das narrativas orais pré-épicas, o *Macunaíma* é a carnavalização desse paradigma. Haroldo desenvolveu essa hipótese longamente, na sua *Morfologia do Macunaíma* – que foi sua tese de doutorado – na qual lê o opúsculo marioandradino à luz do estudo estrutural feito por Vladimir Propp do folclore russo em seu *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que, segundo o próprio Propp, serviria de base para o estudo das narrativas curtas encontradas no folclore popular de diversas épocas e regiões, tese que é encampada por Haroldo.

Embora o estudo encampado por Haroldo do *Macunaíma* com base na teoria proppiana se ressentia de uma leitura excessivamente estruturalista, que embora necessária e pioneira à época, uma vez que Haroldo foi um dos introdutores no Brasil do estruturalismo e de Propp, em particular, hoje soa datada, o desenvolvimento que Haroldo faz do mote do “herói sem nenhum caráter” a alcunha de *Macunaíma* e seu principal e paradoxal traço característico como Mário de Andrade o concebeu é o que torna a *Morfologia* ainda hoje um adendo ainda hoje não apenas válido, mas muito instigante ao *Macunaíma*.

Não vamos aqui nos delongar sobre a longa polêmica em que se envolveram Propp e Lévi-Strauss a respeito da convergência ou não dos conceitos de “mito” e conto popular”. Além de merecer um trabalho inteiro à parte, essa discussão escapa aos limites de nosso estudo. Mas é interessante lembrar como, ambos em seu estudo de estruturas narrativas elementares terminaram por confrontá-las com a produção romanesca moderna.

Propp conclui seu estudo o conto maravilhoso com uma citação de outro formalista, Vesselóvski, que, refletindo sobre a possibilidade de aplicação do método estrutural nas narrativas da contemporaneidade, faz o seguinte comentário:

Pode-se apresentar neste campo uma pergunta que diz respeito aos esquemas típicos... esquemas que, transmitidos de geração em geração como fórmulas fixas, são capazes de se animarem com um novo sentido, engendrando novas formulações? A literatura narrativa contemporânea, com sua complexidade de enredos e representação fotográfica da realidade, parece descartar possibilidade desta pergunta; mas quando ela estiver diante dos olhos das gerações futuras, numa perspectiva tão longínqua quanto para nós a Antiguidade, [...] suas linhas se fundirão com aquelas que descobrimos agora, ao olharmos para trás contemplando aquela longínqua criação poética – e os fenômenos do esquematismo e da repetição irão se impor em toda a sua grandeza” (Apud: PROPP, 1984, p. 65)

No que pese uma certa fé no método, esse comentário de Vesselóvski retomado por Propp não deixa de ser instigante. Ele nos faz retomar as considerações de Lévi-Strauss sobre o futuro do romance se encontrar justamente num retorno da forma às suas matrizes míticas. Atente-se antes que o trecho de Vesselóvski faz referência, contudo à prosa “fotográfica” do romance realista-naturalista, então em voga, e cujo psicologismo era de fato bem diverso da esquematização da narrativa oral, típica do mito.

Ora como Haroldo lembra a todo instante na sua *Morfologia do Macunaíma*, foi justamente essa leitura equivocada, pela chave realista, que fez com que muitos críticos incompreendessem o raconto marioandrino, julgando-o uma obra “falhada”, “fracassada” mesmo. Em contrapartida, Haroldo, retomando um trecho das *Mitológicas*, lembra que “tomada em estado bruto, toda cadeia sintagmática deve ser considerada desprovida de sentido” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 350), atentando que o mito não faz sentido se considerado por si só, sem contraste com outro mito. Transplantando esse método para seu estudo do Macunaíma, Haroldo evidencia que rapsódia (como a chamou Mário de Andrade) macunaímica produz sentido se colocada em oposição não ao romance de corte realista, mas ao conto popular, organizando-se por um princípio paródico de composição. O *Macunaíma*, então, nos termos em que Haroldo o coloca é uma “arquifábula” (CAMPOS, 2008, p. 22), ou, ainda, uma “polimorfa metafábula” (id., p. 58), que se individua por oposição satírica, constituindo-se como “paródia do cânon fabular”. Como sintetiza o mesmo Haroldo em outra ocasião:

[O Macunaíma] Encaminha-se não para a análise do *corpus* fabular até a individuação de uma infraestrutura ou protofábula [...] pois se trata de uma obra de arte, não de uma investigação científica do folclore [...] Mário conseguiu divisar o que havia de *invariante* na estrutura do conto folclórico para, justamente, com intuítos artísticos, poder jogar criativamente com elementos *variáveis* sobre o esquema de base. Produziu uma síntese, um amálgama, um conto-mosaico, fazendo do herói dessa supersaga aquilo que que Cavalcanti Proença, com apoio na zoologia, denominou um *hipodigma*: tipo imaginário no qual estão contidos todos os caracteres encontrados nos indivíduos da espécie até então conhecidos. (CAMPOS, 2006, p. 175)

A “cadeia sintagmática” na qual está inserida a rapsódia marioandradina se lê pela chave paródica, e assim compreendida pode também ser encarada como mais um dos “refúgios” da arte narrativa moderna de que fala Lévi-Strauss, sem alcançar o “antigo frescor” do mito – e mesmo sem essa pretensão, uma vez que se trata de *paródia, derrisão*, do mito – e ao mesmo tempo “à revelia” do romance, considerando-se a matriz realista-naturalista a que se reportavam Lévi-Strauss e Propp.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra.. 5ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2006.

_____. **Morfologia do Macunaíma**. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **O cru e o cozido (Mitológicas I)**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

_____. **Origem dos modos à mesa (Mitológicas III)**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

Submetido à publicação em 17 de setembro de 2017.

Aprovado em 04 de novembro de 2017.

FORMA, FUNÇÃO E CONTEÚDO: BASE ARISTOTÉLICA E O EFEITO PLASMADO PARA UMA POÉTICA ENGAJADA

Danieli Christovão Balbi (Doutoranda em Literatura Comparada, UFRJ)

RESUMO

A arte como experiência estética arregimentadora pressupõe a consideração de um público cuja coesão e expectativas sejam, de algum modo, levados em conta para a organização do seu material, para a sua forma específica pelo autor. Quando temos no horizonte crítico a arte dita engajada, forma, função e conteúdo são, a princípio, elementos diante dos quais não se pode esquecer de indagar, a fim de pontuar as saídas encontradas por cada obra, em seu contexto específico de produção, circulação e sedimentação.

Palavras-chave: forma estética; função; arte engajada

ABSTRACT

Art as an aesthetic experience regrouping presupposes the consideration of an audience whose cohesion and expectations are somehow taken into account for the organization of their material, in its specific form by the author. When we have in the critical horizon the so-called engaged art, form, function and content are, at the beginning, elements in front of which one can not forget to inquire, in order to punctuate the outputs found by each work, in its specific context of production, circulation And sedimentation.

Keywords: aesthetic form; Function; Engaged art

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A elaboração de uma peça nunca escapa de ser um desígnio dos envolvidos em sua execução; desígnio que passa pela consideração da sua dimensão material e do efeito que provoca na assistência. Ainda que esses desígnios não sejam “orquestrados”, a forma final da peça será um resultado provisório e bem sedimentado no tempo e no espaço que jamais alcançará ignorar o estado do teatro no momento de sua produção, bem como o seu significado histórico, o conhecimento dos objetos que manipula e, sobretudo, seu potencial em relação ao que movimenta no público e na crítica. É por esse motivo que, nos limites desse trabalho, falar de teatro significa assumir a dialética entre expressão (forma, costura), conteúdo e efeito como ponto nevrálgico para o entendimento do que ele pode representar como arte, entendida a arte como manifestação concreta de uma configuração ideológica que se desdobra sempre em uma disputa no campo dos valores das ideias e sua dimensão objetiva.

O efeito, aliás, tem a função de por o teatro em evidência, como finalidade última da execução, já que este, ainda que cumpridas todas as exigências de elaboração, não pode existir sem público. Não há teatro sem uma reunião particular de espectadores, e todos os seus trabalhadores movimentam suas ferramentas no sentido de uma plateia. Seria no mínimo ingênuo pensar que a par disso possa haver tanta demanda absolutamente desinteressada na recepção. Há, inclusive, interesse em um modo particular de recepção que, mesmo negando-se como projeto, não deixa de firmar-se. Quando os trabalhadores da cena empenham-se, por exemplo, em um espetáculo sem qualquer “pretensão”, ou reúnem-se sem encaminhamentos muito definidos, esperam que seu público seja afetado de modo específico por essa situação teatral. É a partir do efeito, pois, que se acredita deverem-se desdobrar as investigações acerca das relações entre os elementos cênicos.

BASES ARISTOTÉLICAS

O desenvolvimento da teoria do teatro, como aponta Marvin Carlson em *Teorias do teatro* (CARLSON, 2012), situa-se, no que se refere à sua sistematicidade e à colocação de uma série de proposições revisitadas ao longo da história do teatro no ocidente, na *Poética* de Aristóteles. De fato, no que se liga à formulação de uma metalinguagem específica para referenciar os elementos constituintes do teatro e suas relações— em parte pelo valor que a tradição neoclássica lhe conferiu, em parte por despontar, já na época em que fora ditada, como uma resposta prática e positiva ao conceito de mimese, que marcou a relação do mundo helênico com as artes e sua influência —, a *Poética* é um texto central. Isso talvez se deva ao fato de ela ser, mais que tudo, a materialização da necessidade de uma reflexão objetiva sobre o significado do teatro no momento da civilização grega em que ele teve um caráter político eminente¹. E, por esse moti-

1. O dado não ignora as bases idealistas da filosofia aristotélica (sua ontologia ainda ligada à metafísica, assente na realidade concreta como resultado de um devir; a matéria como potencia), mas aponta, justamente, as rupturas em relação ao componente mítico-religioso-escatológico fundantes em Platão, bem como o aparecimento do método sistemático em detrimento do método dialético-dialógico, a ruptura da cisão cósmica entre metafísica e física e o interesse no plano empírico. Isso, provavelmente, resulta de uma necessidade de compreensão mais sólida do espaço e da natureza, em decorrência de sua rápida transformação e complexificação.

vo, as considerações de Aristóteles giram em torno, preponderantemente, das relações entre os elementos cênicos, a estrutura da peça e o efeito que deve o teatro provocar no público, ou no como uma forma específica se liga à produção de um efeito determinado.

De acordo com o filósofo, a arte é a imitação do mundo empírico, entendido o plano empírico como um resultado de um devir inscrito em uma verdade que se pode acessar pela observação de suas propriedades; chegar à sua objetivação (como dialética entre ato e potência), que é mesmo a sua finalidade, como a congregação determinada entre dada matéria e forma (substância). Para Platão, diferentemente, o plano empírico não apresenta verdade, apreendendo-se a forma real apenas por vias de inteligência (ou abstração); pelo recordar da alma de suas experiências transcendentais posteriores em plano suprassensível. Se, em Aristóteles, a partir da apreensão do objeto sensível pode-se chegar à sua “verdade”, então a mimese passa a apresentar um caráter positivo não proposto anteriormente. Imitar pessoas partindo das formas prováveis fabuladas através da racionalização de ações reais, por se ligar a certo sentido de condensação – inferida pela força que atribui o filósofo à arte –, requer um grau de formulação que faz chegar à apreensão do vigor (ato, energia) de uma integridade². Em Aristóteles, esse vigor é a essência e finalidade do ser, é o destino da matéria, o que determina sua forma final. Esse vigor, pois, é a sua verdade, base de suas reflexões metafísicas. O artista é aquele que consegue atuar de tal maneira sobre o concreto, que alcança abstrair dele situações ficcionais que apresentam o mais perfeito ato de congregação entre energia (ato, vigor) e potencia (sua matéria). É nisso consiste a semelhança da arte com a filosofia.

Essa reorientação da relação do plano metafísico e do plano empírico empreendida por Aristóteles está intimamente ligada a uma emergência cada vez mais prática exigida da atividade filosófica na Grécia do século IV a.C. Ela confere autonomia ontológica aos processos de construção do universo diegético, recomendando atenção aos seus particulares. No que concerne especificamente à matéria trágica – de que a *Poética* se ocupa na maior parte –, ele relaciona-a a um determinado efeito, que é também a sua finalidade: a catarse.

Aristóteles abre sua *Poética* refletindo acerca de três aspectos que elege como pilares conformativos que conferem identidade às formas artísticas, responsáveis pela sua diferenciação: meios, objetos e maneiras. Por meios, Aristóteles designa a natureza substancial da obra, sua matéria composicional, seja a melodia, a palavra e o ritmo, combinados ou não. Com relação ao objeto da imitação, Aristóteles redu-los ao caráter, que se mostra melhor do que o cidadão comum, inferior a este ou, ainda, tal qual. No tocante à maneira, Aristóteles propõe dois eixos distintivos importantes, sobre os quais se debruça mais esmiuçadamente ao longo de sua *Poética*: a narrativa e o drama, ou ação. A precaução composicional, quase morfológica, de que está eivada a obra não deve ocultar a preocupação do pensador com a necessidade e funcionalidade da arte, a partir de sua finalidade (ARISTÓTELES, 2010).

Em relação aos meios de composição, apresentam identidade a tragédia e a comédia, ainda que difiram nos objetos de imitação: esta imita ações menores, figurando a própria comicidade como ato “feio”, ao passo que aquela imita caracteres maiores do que a média (ações nobres, de forte impulso). Assemelhassem-se tragédia e epopeia em seus objetos de imitação, distinguindo-se na maneira entre encenar e

2. Essa reflexão não se liga somente à tragédia, onde se imitam “caracteres melhores que os da média dos homens” (ARISTÓTELES, 2010, P. 35), mas a todo processo de organização baseado na verossimilhança. Ou seja, no que se infere mesmo sobre as propriedades de condensação e síntese dos personagens.

narrar. A partir disso passa o filósofo a uma definição de tragédia objetiva: uma forma de arte que utiliza essencialmente a palavra, imitando homens com nobreza de caráter que, agindo, passam da ventura à desdita por um erro de julgamento e sofrem por isso, causado um efeito de temor (pela identificação do espectador com o herói) e piedade (por sentir que o castigo seja merecido à ação e não ao caráter).

Toda a escrita é uma reflexão sobre os modos práticos que culminam em uma boa tragédia e, mais de uma vez, Aristóteles coloca a catarse como objetivo da ação trágica, seja na consideração de suas partes fundamentais, no estudo dos caracteres dos personagens ou na estrutura da fábula (conjunto de ações), quando analisa a estatura do herói e os movimentos das fábulas complexas. Até mesmo a demarcação entre a verossimilhança como fundamento da diegese, a essa altura, aponta para a necessidade da catarse: uma ação provável, mas não corriqueira, maravilhosa, suspende mais o ânimo do espectador em relação ao destino do protagonista do que uma ação provável e corriqueira. Assim, todos os elementos da tragédia estão em função da obtenção de um efeito determinado, que deve ser orquestrado pelo poeta através da fabulação. Não à toa, de acordo com Aristóteles, todos esses elementos estão submetidos ao drama, é por isso que, elencando-os, confere uma importância insignificante ao espetáculo (montagem), o qual sequer merece atenção maior em suas reflexões, tida, em tom pejorativo, como não artística e a cargo do contrarregra.

As considerações de Aristóteles sobre tragédia, drama e teatro, como dito, têm importância fulcral no desenvolvimento de uma teoria própria desta forma de arte. Muitos foram os teóricos que, partindo delas, se debruçaram sobre as reflexões acerca do efeito e seu lugar em relação à ordenação do fenômeno teatral: se deve aparecer como um dado próprio de uma forma particular ou deve ser atualizado pelos idealizadores e trabalhadores da cena como um projeto consciente; se é demanda deste(s) ou daquele(s) componentes. Tais reflexões colocam duas questões permanentes: as relações tensas entre as esferas de trabalho que concorrem para a execução da cena e a dimensão política que ela assume, ou o tratamento dessa dimensão. Claro, esses problemas existem concretamente, na dilatação social do teatro e sua história, nas experiências inscritas no espaço e no tempo. A importância da *Poética*, todavia, é ter servido, durante muito tempo, como base para o seu tratamento teórico e também objetivo.

FINALIDADE E EFEITO NA CONSOLIDAÇÃO DA(S) TEORIA(S) SOBRE O TEATRO

Quase sempre, porém, quando da necessidade de se levantarem bases teóricas para a crítica e justificação de uma prática, conceituações e juízos foram se moldando pelos interesses de uma categoria de trabalhadores intelectuais ligados à conformação estrutural de seu tempo, em uma relação viva com a ideologia dominante. Tanto as referências e fontes quanto as compreensões desses trabalhadores acerca das relações entre forma, objeto e efeito se arrolavam aos seus entendimentos do teatro como fenômeno social e suas relações com outras esferas da atividade humana, como trabalho, comportamento, religião, a arena política, etc.

O classicismo romano absorveu as orientações helenísticas baseado em sua visão pragmática da filosofia e da arte. Observa-se, nesse período, um estudo das composições dramáticas cujo intuito era balizar

ensinamentos de retórica ou gramática. De acordo com Carlson, a *Arte poética* de Horácio, como síntese esparsa e indireta de uma série de proposições do classicismo helenista, destaca-se quanto uma espécie de protocolo das composições artísticas. Dentre estas, confere maior importância ao drama na consecução da finalidade da arte: “Os poetas desejam ou ser úteis ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis à vida [...] Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (HORÁCIO, 2010, p.65). O pensador deposita a responsabilidade do sucesso nos desígnios do escritor, no que estes se ligam ao efeito provocado na assistência e sua experimentação, no sentido de “conduzir os sentimentos do leitor aonde quiserem” (HORÁCIO, 2010, P.58).

Com o advento do cristianismo, uma onda de moralização e “despaganização” marca as relações entre as esferas religiosas, políticas e culturais. Tanto Tertuliano quanto Santo Agostinho, no período do classicismo tardio, condenam as encenações. Este último, baseando-se em Platão e nas releituras das escolas de sua influência, desaprova a tragédia por não enxergar nada de positivo na catarse que colaborasse com a felicidade do homem.

A idade média viu arrefecerem os interesses críticos específicos sobre o drama. O que se formulou nessa época, em sua maior parte, não foi mais que reflexões sobre a utilização da *Arte Poética* horaciana em favor da utilidade da forma à doutrinação cristã. Com a tradução da *Poética* de Aristóteles pelo sábio árabe Averróis, paulatinamente se insere o esquema proposto pelo estagirita na ordem de reflexões sobre arte e forma dramática. Seus comentários, entretanto, reforçam a ideia de um aproveitamento útil e moralizante do teatro, dão maior atenção ao texto e conciliam catarse e desígnios cristãos do poeta, insistindo em suas finalidades didáticas como efeito desejado sobre o público. Os esforços mais significativos de dar largas à teoria aristotélica da arte foram empreendidos por Benvenuto de Ímola, ao aplicar as categorias de Aristóteles, filtradas pelas considerações de Averróis, à crítica da *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

Nesse sentido, “a história da crítica dramática durante o Renascimento italiano é, essencialmente, a história da redescoberta de Aristóteles, do estabelecimento de sua *Poética* como ponto de referência central na teoria dramática” (CARLSON, 2012, P. 35). Como indica Jean- Jacques Roubine, em *Introdução às grandes teorias do teatro* (ROUBINE, 2003), três colocações de Aristóteles parecem ter formado os principais conceitos sobre os quais se erigiram as teorias do drama desse período: a ação como centro do drama, a sua necessidade em seu desenvolvimento e a verossimilhança.

O primeiro comentário sobre a *Poética* na Idade Média parte de Francesco Robortello, alinhavando os efeitos da mimese às finalidades horacianas. As considerações do dramaturgo Giambattista Giraldi sobre a finalidade do drama, ainda que mantenham preservadas as finalidades horacianas lidas pela tradição católica, dão um salto em relação à importância do público na elaboração do drama e consequente obtenção de sucesso referente ao intuito. Para além do “gênio” do poeta, seus conhecimentos sobre as reações da recepção a determinados recursos importam ao efeito. Da exigência do realismo de César Escalígero – que já aponta uma consideração sobre a importância dos outros componentes cênicos que não o texto na consecução do efeito sobre o público –, até Guarani – que relativiza a necessidade da separação de estilos sobre o efeito de realidade pretendido –, há que se atribuir grande relevância às proposições expostas por Lodovico Castelvetro em sua *Poética de Aristóteles vulgarizada e exposta*, de 1570. No primeiro comentário em italiano sobre o tema, Castelvetro propõe uma teoria baseada diretamente no efeito sobre o espectador,

insistindo no prazer da catarse, enquanto deleite puro, apenas, como única finalidade do drama. O restante da Europa, em condições próprias, formulou suas críticas e defesas da poesia com base, na maioria dos casos, em querelas já propostas nesse período de efervescência renascentista em Itália. Há que se destacar a contenda entre Lope de Vega e Miguel de Cervantes: este defendia as indicações clássicas como exigência à compreensão (baseado nas convenções e no efeito de realidade), enquanto aquele rebatia as críticas alegando a distancia no tempo e nos costumes, justamente, entre o século IV a.C e a Europa do século XVI. Também é de grande contribuição ao debate as discussões que seguiram à publicação de *Da constituição da tragédia*, do Holandês Daniel Heinsius, onde uma análise acurada da catarse leva a extensa e contundente consideração sobre a empatia entre espectador e herói, indispensável ao efeito que se pretenda em relação ao público; a exigência da identificação (CARLSON, 2012, P. 83).

As lacunas deixadas pela Poética de Aristóteles, segundo Roubine, ensejaram certa margem de manobra para a configuração de teorias totalizantes de acordo com as inclinações dos estudiosos (ROUBINE, 2003). De modo geral, a força com que se impôs uma teoria do drama baseada nas observações dos clássicos liga-se à necessidade do efeito de verossimilhança, advogada como meio de se alcançar a comoção do público graças ao poder da verdade revelada. Assim, Jean Chapelain, em seus prefácios, propõe teses que chamam atenção não tanto para a autoridade dos antigos, mas focalizam os aspectos do funcionamento do drama que eles estabelecem para o alcance da finalidade que se pretende. O rigor na indicação das regras das três unidades, a verossimilhança e a conveniência (termo que se afasta das indicações aristotélicas, operadas sobre as convenções teatrais e sociais, passando a significar uma forma de decoro na representação e no senso de realidade) por ele sistematizadas serão, durante o século XVII, tomados como base de discussão dos efeitos do teatro, sua definição e consequentes desdobramentos. Os comentadores neoclássicos também vão basear suas delimitações do escopo do teatro pela poesia (e suas limitadas formulações sobre os gêneros) na desvalorização do espetáculo encaminhada por Aristóteles. Tudo isso marca um período de tendência à “crítica essencialmente poética e totalizante” (ROUBINE 2003).

A controvérsia sobre o *Cid* de Corneille teve forte impacto na crítica teatral francesa e europeia, o que fez com que a França passasse a ocupar um lugar de destaque nesta área a partir disso. O Abade Aubignac, em seu ensaio *Prática do teatro*, traçando uma comparação entre Racine e Corneille, e apesar das concessões que faz a este, conclui a superioridade daquele justamente pela habilidade com que manipula os elementos básicos da composição indicados pelos clássicos. A resposta de Corneille, em seus prefácios de 1660, configura a mais contundente declaração de desacordo com as indicações do neoclassicismo da época. A sua afirmação do prazer como finalidade única do teatro leva-o, pois, à desconsideração da verossimilhança tal qual formulada pelos neoclássicos, em favor da necessidade.

Thomas Rymer afirma, em seu prefácio da tradução inglesa de *Reflexões sobre Aristóteles*, de René Rapin, que, apesar de sua obrigação instrucional, o fim primeiro da tragédia é deleitar. Contudo, o deleite proporcionado pela execução da ação deve estar relacionado a uma causalidade que inclua uma dinâmica de recompensa para os virtuosos e justiça para os corrompidos. É o surgimento de uma ideia recorrente na tradição dramaturgica inglesa: a necessidade de *justiça poética*. Na Inglaterra do século XVIII, a questão do prazer suscitado pela tragédia faz estreitarem-se cada vez mais soluções que congreguem prazer e correção ou didatismo moral. Importante para isso são as reflexões de René Descartes e Thomas Hobbes.

Ambos abordam com base no entendimento das emoções como reações da psicologia humana. Para o primeiro, todas as formas de emoções levam ao prazer; já Hobbes, ao tratar das emoções, distingue entre as dolorosas e as agradáveis, mas indaga-se sobre o prazer que os homens sentem na apreciação dos fenômenos trágicos. Como resposta, o filósofo desenvolve a teoria da segurança, a partir do que atribui o prazer trágico à consciência de segurança dos espectadores em face da insegurança do observado. O sucesso de *O mercador de Londres*, de George Lillo, vai colocar no centro do debate a questão da estreiteza dos gêneros clássicos e suas funções bem delimitadas. Outras questões importantes tomam forma nesse período, como as considerações sobre o primado da alegria ou dos sentimentos “profundos” na comédia, bem como reflexões sobre prazer, catarse e consciência ou alheamento da natureza ficcional do drama por parte dos seus espectadores.

Peter Szondi abre *Teoria do drama Burguês* (SZONDI, 2004) questionando-se sobre o conteúdo desse drama, e é nesse caminho que encontra um paradoxo que será a sua dialética fundadora: em termos de conteúdo, não é a ausência de elementos e convenções da tragédia neoclássica que se pode definir o drama. Se é, como se afirma pela sua inserção, um gênero revolucionário inscrito no período de acirramento da luta de classes entre a aristocracia decadente e improdutiva e a burguesia, tampouco se pode defini-lo pela representação do burguês como valor consciente; representação consciente dessa luta de classes. A dedicatória e o prólogo ao *Mercado de Londres* dão pistas de uma situação de crise no quadro da tradição aristotélica e seu estágio. Dentre elas, a função moral da tragédia operada pela catarse e o efeito na plateia (mesmo que antes tenham sido veementemente reclamados pelos aristotelistas neoclássicos) são índices do aburguesamento incidente sobre a tradição. Mais precisamente, esse indício é o deslocamento da ênfase do terror para a compaixão, propiciada por uma identificação que não é mais assente puramente em um código, mas na noção de fraternidade: o público se compadece ao reconhecer sua própria condição. O que Lillo propõe é a extensão da representação da aristocracia para a representação do burguês, segundo ele necessária para a obtenção, como base nesse princípio da identificação, do “sucesso” da correção moral na plateia também burguesa. Corneille, ao rebater a cláusula do estado, para preservar finalidade proposta por Lillo, altera seus alicerces: não seria necessário que passasse a representar burgueses na tragédia ou a aristocracia na comédia, mas o que faz sem propósito a restrição imposta pela cláusula é a pertinência de uma identificação que se conclua na ordem do individual, do humano. (SZONDI, 2004).

Na França, nem os ataques desferido por Rousseau à prática teatral, nem o componente moral proposto de maneira um tanto rígidas por Voltaire vão se tornar impeditivo para que Denis Diderot dê curso às suas reflexões sobre a nova forma de teatro lá feito, tanto em seus aspectos formais quanto à sua sedimentação social. Mesmo que demandando uma finalidade didática para o teatro, Diderot desenvolve valiosas contribuições à defesa da liberdade de encenação e entrega importantes formulações sobre a atividade do ator. Sua exigência de verossimilhança e a importância que confere ao trabalho em todas as esferas da prática cênica e seu alcance são já indícios de um teatro que atua e articula seus elementos em outras bases, cujas reações de um público bem distinto daquele dos salões começam a dar sinais. Diderot sugere um gênero situado entre a tragédia e a comédia, a exemplo do *Mercador de Londres*, o “gênero sério”, sendo suas teses sobre a seu respeito uma primeira reflexão acerca do que se pode chamar de drama burguês, ou drama. Ainda, o seu *Paradoxo sobre o ator* enobrece a arte de atuar no que ela apresenta de técnica, consid-

erada um esforço de apreensão de uma forma precisa correspondente a uma exata impressão da audiência, isso posto como uma luta produtiva entre sensibilidade e racionalização.

Na Alemanha do século XVIII os elogios a Shakespeare por Johann Elias Schlegel, em *Confronto entre Shakespeare e Andreas Gryphius*, servem como fundamento para uma tradição de subsequente valorização do processamento do drama e da apreciação crítica dos mecanismos de composição do aparelho teatral, o que levará, posteriormente, à ênfase no prazer em detrimento do efeito moral. Gotthold Ephraim Lessing, ao longo de seus estudos sobre teatro e dramaturgia, deposita atenção no efeito emocional, base de todas as finalidades que se queiram atribuir ao drama, para o que concorre a sua admissão da mistura de gêneros e a consideração do ator como coparticipante da arte teatral, tão artista quanto o dramaturgo. Enfim, o lançamento do movimento *Sturm und Drang* por Johann Gottfried Herder “forneceu os principais conceitos críticos para o movimento romântico subsequente e, portanto, para o desenvolvimento da moderna teoria teatral” (CARLSON, 2012, p. 166). A representação do suprassensível como empenho da arte fez deslocar a ênfase do enredo para o personagem, sua caracterização em termos de movimento, astúcia e distinção. Os intelectuais dos círculos de Jena e Weimar, que incluíam August W. Schlegel, Goethe e Schiller, desenvolveram seus dramas e reflexões acerca da forma sob essas bases, quando a catarse como “suspensão voluntária da descrença” – anos mais tarde formulada por Coleridge –, rumo a uma epifania, surge como finalidade e sugere uma necessidade mais substantiva de se empregarem meios de “captação precisa” do público. Certamente, o imperativo da identificação com o herói se impõe cada vez mais. Goethe, em *Legado da poética de Aristóteles*, seguiu uma linha de análise um tanto divergente na superfície, compreendendo a catarse como um movimento de agenciamento interno, objeto da harmonia do artífice, e não em relação a qualquer efeito moral ou emocional que venha a recair sobre a plateia. A contribuição de Hegel em seus ensaios sobre estética, reunidos e publicados em 1835, é, de acordo com Carlson, uma qualidade de síntese e superação da filosofia alemã até então, que chega para consolidar o idealismo romântico como *modus* da tragédia e comédia e sua interpretação. Para além de certa predileção pelas formas clássicas – as quais apresentavam uma unidade absoluta entre a ideia e a forma –, o elogio dos modernos serve como apontamento de um novo estágio na crítica do drama: a querela entre os antigos e modernos já está suplantada, e o romantismo, pautado no entendimento da forma como resultado de uma unidade entre natureza e materialização, já não debate, em Hegel, a validade ou não da composição em termos aristotélicos. O que se observa é uma análise da composição em primeiro plano, tendo em vistas uma “objetivação do suprassensível”, em termos idealistas, e seu sucesso.

Stendhal, um dos primeiros a propor uma análise da produção dramática em linhas românticas – pioneiro no emprego e apropriação do termo “romantismo” na França –, ainda procura resolver, em *Racine e Shakespeare*, a querela entre os clássicos e modernos em favor destes. Sua grande contribuição para o problema da recepção do drama e seus efeitos seja, talvez, mais que a compreensão do prazer como propósito do teatro, a admissão de que existem “dois momentos de perfeita ilusão no teatro [...] e esses momentos são a essência do prazer na tragédia – mas eles vêm em momentos de reflexão, não da ação nem da admiração [...]” (CARLSON, 2012, p.196-197). Sem dúvidas o prefácio a *Cromwell*, de Victor Hugo, foi o expressivo manifesto em favor da liberalização da mescla de gêneros para a consecução de um efeito de “arrebato” na plateia.

A grade importância de Samuel Taylor Coleridge, em seus escritos sobre Shakespeare, foi ter atentando ao duplo compromisso que concorre para o sucesso do efeito próprio do teatro, que o define na mesma medida. É um compromisso por parte dos seus realizadores com a uma forma de *semelhança* com a realidade – ainda que abstrata – e um acordo por parte dos espectadores em dar crédito aos componentes e eventos desenrolados no palco como se estes estivessem efetivando um universo relativamente correspondente ao universo empírico. Coleridge o via como uma exigência que instaurava o teatro, chamando-o de *suspensão voluntária do descrédito*. Sir Walter Scott, em seus ensaios sobre o drama, define como função da representação o estímulo, no público, dos mesmos sentimentos que presidiram a composição por parte dos seus realizadores – centrando-se no papel do dramaturgo. Grandes divergências apareceriam nas posições de Oscar Wilde e Bernard Shaw a respeito da forma e função do teatro. Wilde definia o a elaboração da forma poética como o fundamento da arte, renegando qualquer tipo de didatismo moral, ideológico, religioso, e mesmo toda forma de manifestação ou militância através do efeito provocado por alguma verossimilhança. Shaw, diferentemente, reivindicava uma função para o teatro a partir do efeito provocado pelos dramas arrolados pelo dramaturgo, conscientemente, em favor de uma pertinência social que, a ele, estaria ligada à denúncia das formas de divisão do trabalho na Inglaterra.

Para o russo Nikolai Gogol, a arte deveria desvincular-se das exigências do neoclassicismo instaurando, através do riso, uma crítica contundente à sociedade atual. Leon Tolstói, com sua visão romântico-religiosa, deplora uma arte afastada das simples convenções do povo russo, preocupado com a sua corrupção moral e com o seu afastamento dos valores cristão. A essa altura, a crítica alemã debatia-se entre as orientações idealistas dos sistemas propostos por Kierkegaard, Nietzsche e Wagner e as refutações feitas em prol de maior realismo nas composições e representações por Hermann Hettner, Franz Mehring e pelos dramaturgos Otto Brahm e Gerhart Hauptmann. Embora sem uma obra sistemática sobre princípios estéticos, as posições de Marx e Engels sobre alguns dramas e romances do período já anunciavam a necessidade do realismo como fundamento de uma arte em consonância com os objetivos da organização dos trabalhadores e conscientização do proletariado.

O reconhecimento, por Alexandre Dumas Filho, da supremacia de Balzac na composição dos caracteres, em seu prefácio a *Dama das Camélias*, de 1867, indica uma inclinação realista em curso na crítica francesa. Mais adiante, Dumas filho sairá à defesa de uma finalidade didática para o teatro em proveito da tomada de consciência social. Émile Zola, pelo contrário, ao defender a arte naturalista como último estágio do desenvolvimento do realismo, ignora qualquer forma de direcionamento da obra, uma vez que a composição total dos caracteres indicaria, por si, os caminhos à conscientização e organização social. O teatro naturalista encontrou suas mais altas manifestações no Théâtre-Libre de André Antoine e Jean Jullien. O interesse deste na ação leva-o a considerar a movimentação do ator, mais que a fábula, indispensável para a produção do efeito de realidade, sugerindo a consideração de uma “quarta parede” para os seus desdobramentos. As reações ao naturalismo, vindas de todos os lados, atingiram sua forma mais aguda nas considerações sobre o drama etéreo dos simbolistas Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck e Adolphe Apia.

Na Inglaterra do início do século XX, Gordon Craig funda um comitê internacional para reunir experimentadores da arte simbolista. Na Rússia, as divergências entre as aspirações simbolistas de Vsevolod

Meyerhold e o drama psicológico de Constantin Stanislavski foram decisivas para a formação das linhas críticas que disputavam a forma e a função do teatro nesse período, sobretudo aquele que orientava-se para as massas, como ambos desejavam. Os ensaios de Georgy Plekhanov (um dos introdutores do termo “materialismo dialético” nos domínios da crítica estética) sobre Ibsen procuram conciliar prazer moral e instrução ideológica no estabelecimento de uma função para o teatro. Os estudos da psique humana empreendidos por Sigmund Freud reavivaram as especulações acerca do prazer na arte dramática, enxergando-as como uma forma de explorar fontes de prazer de maneira segura. Nessa época, na recém União Soviética (URSS) a Organização Cultural Proletária (Proletcult) já preconizava uma rejeição, senão total, radical do passado através da criação de uma cultura integralmente proletária. Em Berlim, Erwin Piscator criava seu Teatro Proletário e focava sua atenção não tanto na discussão sobre a necessidade ou não de se desterrar uma tradição “burguesa de dramaturgia”, mas nas investigações que o levariam à descoberta de uma forma de atuar e escrever em que todas as esferas do evento cênico concorressem para um teatro político na abordagem. Um dos eminentes diretores do período, Serguei Eisenstein, concentrou seus esforços no desenvolvimento de um método de ordenação da fábula em “atrações” ou “quadros” que reforçassem a participação do espectador na atribuição de sentido ao espetáculo. Esse sentido, claro está, tinha em tudo a ver com um exercício de descoberta ideológica para a plateia. Em França, tanto Jacques Copeau quanto seu seguidor Louis Jouvet insistiam na primazia do texto e no efeito de ilusão demandado pelo dramaturgo aos encenadores e atores e se esforçavam em ver nisso um meio de construir um teatro popular.

O surgimento das vanguardas no início do século XX foi fruto de um rearranjo das atividades sociais e seu reflexo numa tradição de valores culturais, decorrência da expansão do capitalismo rumo à ampliação das suas bases industriais. Tais condições também foram decisivas para que uma efervescência política resultasse no crescente alargamento da disposição do proletariado e consequente organização dos partidos que lhes falavam diretamente. As tentativas do desenvolvimento mais produtivo de uma estética “proletária” e/ou “comunista” foi uma de suas implicações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro. Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.
- _____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin, 2001

- _____. **Sinta o Drama**. São Paulo: Vozes, 1998.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2 vols. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982, v. 2.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e terra, 2009.
- JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. **Arte e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- _____. **Marxismo e teoria da literatura**. Expressão Popular: São Paulo, 2010.
- MARX, Karl & ENGEL, Friedrich. **O manifesto comunista**. São Paulo: Hedra, 2011.
- _____. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma Introdução ao Teatro Dialético**. São Paulo: Paz e terra, 1981.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo. Cosac Naify, 2004.
- _____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo. Cosac Naify, 2011.
- WILLET, John. **O teatro de Brecht visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submetido à publicação em 27 de julho de 2017.

Aprovado em 13 de setembro de 2017.

INCERTO MIGUILIM: DO IMPENSADO AO INVENTADO

Marcela Filizola (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, PUC-Rio)

RESUMO

Este artigo procura refletir acerca de uma noção de indeterminação que se dá na materialidade da linguagem atuante na novela “Campo Geral” (1956), de Guimarães Rosa. Os silêncios e as dificuldades de pensar e de dizer presentes na narrativa sugerem uma atenção às experiências vividas, de modo que aberturas possam surgir de formas de vida aparentemente estáveis. A partir do olhar do menino Miguilim, busca-se observar como a escrita de Rosa cria experiências de passagem, fazendo transbordar uma linguagem que não se insere na lógica racional e utilitária. O trabalho analisa a estranheza da sintaxe do texto como tentativa de materializar a perplexidade e a inquietude que tornariam viva a língua escrita. No ato de fabulação de Rosa e do personagem Miguilim, nota-se que a linguagem pode acessar outros mundos. Assim, pensar, lembrar e inventar são meios de expor enigmas. Ao dar concretude ao que não pode ser explicado, são produzidas novas formas de vida, mais dispostas à vulnerabilidade; formas de vida que buscam conviver com as incertezas das experiências sensíveis.

Palavras-chave: infância, Guimarães Rosa, indeterminado, materialidade.

ABSTRACT

This article attempts to reflect upon the notion of indetermination that can be found on the materiality of language at play in the novella “Campo Geral” (1956), written by Guimarães Rosa. The silences and difficulties related to thinking and saying that are present in the narrative seem to indicate an attention towards life experiences, so that openings can emerge from apparently stable forms of life. Concentrating on Miguilim’s way of seeing things, this paper tries to observe the paths taken by Rosa’s writing in creating experiences of contact, which may lead to an overflow of language that cannot be inserted in rational and utilitarian logics. The research analyses the unconventional syntax found in the novella as a means of materializing perplexity and restlessness in order for written language to gain life. The act of creating stories of both Rosa and the character Miguilim is observed as a possibility of accessing other worlds. Therefore, to think, to remember, and to invent are ways of exposing enigmas. The concreteness given to that which cannot be explained leads to the emergence of new forms of life, more open to vulnerability; forms of life attempting to coexist with the uncertainties of affective experiences.

Keywords: childhood, Guimarães Rosa, indeterminate, materiality.

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. (ROSA, 2001, p. 27)

Com essas linhas iniciais, surge um lugar remoto e distante chamado Mutum, assim como a vida de “um certo Miguilim” e de sua família. As palavras de abertura da novela “Campo Geral” (*Corpo de baile*, 1956), de Guimarães Rosa, parecem apontar para uma indeterminação que irá ocupar as páginas seguintes da narrativa, criando a partir do Mutum e de Miguilim uma materialidade incerta que une linguagem e vida. Entre “veredas sem nome”, encontramos um lugar cujo nome nos dá mudez e silêncio; entretanto, isso não deve ser entendido como ausência de sons ou de palavras, e sim como um atentar para outra língua – aquela que escuta os ruídos de uma vida que se espalha nos movimentos da escrita. Deleuze escreve “É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (2011, p. 9) e, de fato, vemos e ouvimos em “Campo Geral” os animais e as plantas, os barulhos de ventos e chuvas, os resmungos da casa e de seus moradores por meio de um narrador em 3ª pessoa que se mescla à voz gaguejada e marcada pela dificuldade de expressão de uma criança – este “um certo Miguilim”. Talvez possamos pensar que o uso do artigo indefinido que acompanha o nome do personagem na abertura da novela seja uma indicação da “potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: (...) atingindo uma zona de vizinhança em que já não podemos distinguir-nos daquilo que nos tornamos” (DELEUZE, 2011, p. 88). Assim, misturam-se Miguilim e Mutum, tornam-se passagem, paisagem, passageiros, vidas que se fazem na língua, sendo ambos “o lugar das coisas não-ditas e intuídas, dos limites incertos das coisas (...)” (MARTINS COSTA, 2013, p. 36).

Diante dos limites porosos de “Campo Geral”, acredito que ler a narrativa de forma organizadora, buscando uma totalidade no que é contado, é uma perspectiva que enfraquece a estória. Mais produtivo seria encarar a linguagem de Rosa pelo viés do eterno recomeço, pois o texto não propõe fechamentos, e sim paradoxos, ou seja, um desencaixe com o senso comum, criando aberturas através da falta de lugar do personagem, de seu desespero diante da dificuldade de pensamento e diante de uma linguagem quebrada que se insere em outra lógica, que foge à lógica racional, como observado nesta passagem:

Miguilim forcejava, não queria, mas a ideia da gente não tinha fecho. Aquilo, aquilo. Pensamentos todos desciam por ali a baixo. Então, ele não queria, não ia pensar – mas então carecia de torar volta: prestar muita atenção só nas outras coisas todas acontecendo, no que mais fosse bonito, e tudo tinha de ser bonito, para ele não pensar – então as horas daquele dia ficavam sendo o dia mais comprido de todos... (ROSA, 2001, p. 88)

Mesmo as revelações que surgem na narrativa podem ser lidas como movimentos, já que são acontecimentos que mostram a vida em seu fluxo, sem produzir espaços fixos ou definidores. Apesar de haver um início e um fim inscritos em Mutum, lá é também o lugar no meio dos outros, de entradas que provocam partidas nesse corpo-linguagem: “‘mutum’ é um palíndromo – ‘palavra que se pode ler, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-versa’, e que em grego significa aquilo que ‘corre em sentido inverso, que volta sobre seus passos’” (MARTINS COSTA, 2013, p. 37). As vidas do Mutum, que lutam e resistem,

são vidas no “sentido inverso”, pois se voltam sobre si. Parecem ser sobrevivências que se debatem com o incerto, que clamam os desejos do corpo e da natureza que tantas vezes calamos. O embate aparece na própria linguagem da narrativa, buscando apagar uma língua congelada para recuperar uma vida-linguagem, conforme comentou Rosa em entrevista a Günter Lorenz:

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. (...) Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. (LORENZ, 1973)

Segundo o autor, algo está morto na língua, ou “oculto sob montanhas de cinzas”, e seria preciso ressuscitar a sensibilidade poética das palavras, retirando-as da estabilidade e tornando-as vivas. O processo de escrita seria então uma busca por dessubstancializar o mundo para colocá-lo em devir, de modo a produzir brechas para outras formas de vida. A linguagem poética não propõe fixar ou definir qualquer coisa, mas trazer o gestual para a materialidade das palavras. Seria uma linguagem que se apresenta em “desequilíbrio perpétuo”, levando a própria língua a vibrar e gaguejar no nível fonético, lexical e sintático (DELEUZE, 2011, p. 139). Nesses entrelaçamentos, a tessitura das experiências vividas não diz respeito à constituição de um sujeito particular; são caminhos que nos fazem atentar para as relações, para os fluxos e as forças que afetam os meios, perpassando e contaminando subjetividades distintas. Poderíamos aproximar o projeto de escrita de Rosa àquele de escrita e de filosofia de Nietzsche, pois ambos trabalham e pensam de maneira próxima com e sobre a linguagem: “O ‘Grande estilo’”, segundo comenta Vasconcellos com relação ao termo usado pelo filósofo, “é a recusa em aceitar a gramaticalidade da língua, em aceitar a subserviência ao conceito, ou mesmo a coloquialidade da linguagem” (VASCONCELLOS, 2007, p. 136), criando uma outra língua, de desvios, para torná-la viva (DELEUZE, 2011, p. 12).

A partir dessa visão da linguagem, a escrita de Rosa não busca, a meu ver, representar as angústias de Miguilim, e sim torná-las materiais. Por meio de uma sintaxe que foge ao padrão, temos a experiência da dificuldade e do desencontro da criança consigo ao enfrentar a perda de si e ao procurar uma forma de se haver com um corpo que parece transbordar. Gostaria de refletir que o gesto de tornar a palavra “novamente vida”, como diz o escritor na entrevista mencionada acima, seria um modo de dar à língua lampejos de sentido, sem a fazer assentar. Assim, a linguagem incerta e instável nos daria uma experiência de abertura e de risco diante daquilo que não pode ser apreendido ou categorizado, porque “(...) algo inelutavelmente nos escapa” e se perde nesse contato (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

A novela “Campo Geral” parece querer nos dar a experiência da perda diante de acontecimentos que não conseguimos agarrar; uma experiência diante do indeterminado. Em diversos momentos da narrativa, lemos sobre a sensação de falta de lugar de Miguilim, por exemplo ao encarar a morte de seu irmão:

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom – enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no meio das horas, ele

estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma ideia de uma vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume – quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: — “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!”. (ROSA, 2001, p. 122)

Talvez possamos pensar que o risco vivido por Miguilim seja o de estar em contato com a morte, isto é, o contato com a fragilidade do próprio corpo e com a fragilidade das vidas que o cercam. No trecho acima, observamos a vulnerabilidade do menino ao viver uma mistura de lembranças e linearidade temporal. É uma vida que se encontra no “meio das horas”, na ligeireza que é também vagarosa, na sensação de esvaziamento e diferença, ou seja, em zonas de indeterminação em que a morte não está abstraída da vida. Enfrentar essa zona de contaminação seria se oferecer ao incerto e se abrir para as experiências vividas, sem recalcar aquilo que não pode ser fixado, isto é, sem buscar explicar através da razão o que foge a ela (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38).

Como demonstra a escrita de “Campo Geral”, há uma dificuldade de viver com a perda de si ao se deparar com as diferentes subjetividades que surgem nas relações com os outros. O embate de Miguilim com a língua não deve ser separado de seu embate com a vida. Aquilo que o menino não consegue dizer está encoberto por medos e dúvidas, por uma impossibilidade de apreensão. A estória se desenvolve a partir da atenção ao que escapa à racionalidade, pois o próprio personagem é aquele que escapa, como vemos na fala de sua irmã Chica sobre ele: “Você nasceu em dia-de-sexta com os pés no sábado: quando está alegre por dentro é que está triste por fora...” (ROSA, 2001, p. 79). Miguilim, como o nome Mutum, volta-se sobre si mesmo, é aquele que nasceu na passagem dos dias, nem lá nem cá, também é um corpo de passagem, no qual as palavras não ganham lastro, porque ele mesmo não pode ser apreendido. Com o personagem, encaramos “o mundo nebuloso da infância” (MARTINS COSTA, 2013, p. 31), e a nebulosidade ganha corporalidade na escrita de Rosa, fazendo transbordar a vida de Miguilim e do Mutum, da mudez e dos dias chuvosos e embaçados. Nessas zonas *entre* as coisas, os contornos de alegria e tristeza, bem e mal, verdade e mentira, dentro e fora se diluem, retirando das palavras seus valores e dando a elas a inquietude de não serem permanentes. A linguagem desperta para a presença da pluralidade e da ambiguidade, fazendo-nos observar na escrita de Rosa um outro modo de fazer política, que quer fazer latejar os paradoxos e os espantos como afirmação de vida. O gesto político seria a não separação entre vida e linguagem, tornando a linguagem desviada uma forma política que nos faz atentar para o outro, que nos faz enxergar a diferença sem tentar explicá-la.

A novela inicia-se com o retorno de Miguilim para casa depois de uma viagem para ser crismado e termina com sua despedida do Mutum. Inicia-se com a criança querendo levar uma certeza de presente para a mãe – a fala desinteressada de um homem comentando que o Mutum é um lugar bonito (ROSA, 2001, p. 28) – e termina com essa certeza, que fora entreouvida, ganhando enfim concretude para o menino. Ao se despedir de sua casa, da família e do Mutum, ele também passa a ver a beleza do lugar. No entanto, a experiência de certeza ao fim de “Campo Geral” não se coloca como fechamento ou como lição aprendida. Ao contrário, parece ser um movimento espiralar que continua produzindo tensões, ou

indefinições, como vemos nas últimas frases da narrativa, quando Miguilim lembra as palavras de seu irmão Dito que se misturam a seu próprio pensamento: “*Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* Nem sabia o que era alegria e tristeza”. (ROSA, 2001, p. 152) Assim, a certeza por fim compreendida não aparece como uma forma de apaziguar o pensamento e as experiências de vida, pois é exatamente um outro modo de olhar, percebendo na dificuldade de definição uma potência.

Ao levar a certeza que escutou, Miguilim espera apaziguar as próprias dúvidas, além de dar um pouco de alegria para sua mãe, que acredita que a vida acontece longe de onde eles estão, atrás do morro que fecha a visão dela do mundo (ROSA, 2001, p. 29). Notamos que os adultos na narrativa escolhem não enxergar o que está perto e pode ser belo, fazendo com que as coisas boas sejam vistas como inalcançáveis. A cegueira da mãe – e dos adultos em geral – contrasta com a miopia de Miguilim revelada ao fim da estória, pois a vida para o menino não está em um espaço exterior ou distante. As experiências vividas o atravessam constantemente, e sua dor ocorre devido à dificuldade de encontrar estabilidade nas coisas. Então, dar uma certeza de presente seria também uma forma de despertar a mãe para a vida.

Miguilim quer acreditar no que foi dito para que sua percepção do entorno fique menos nebulosa, como se uma verdade adquirisse materialidade ao ser fisgada. Isso acalmaria um pouco de seu desespero diante das incertezas que sente. No entanto, uma resolução nunca chega a ser atingida em “Campo Geral”, pois Rosa parece apontar para a ideia de que a aprendizagem estaria em conviver com os atritos. O estranhamento diante da linguagem é também o estranhamento do corpo diante de nossa domesticação e do contato com outras corporalidades, fazendo-nos atentar para uma língua outra – aquela da qual esquecemos com o hábito de fixar e de conceituar as palavras para afastar a língua da experiência vivida. A linguagem morta pode ser pensada como um esvaziamento da vida justamente por seu preenchimento de sentido; é a linguagem que sufoca, que impede a existência de brechas. Portanto, para fazer viver a língua, seria preciso materializar a perplexidade. É isso que encontramos no Mutum: um lugar de inquietude, construído por uma linguagem contaminada pela vida que move o corpo e o pensamento. As palavras em “Campo Geral” são desacomodadas, entrando em uma dança ou luta ou brincadeira como jogos de força. Ao acordarmos para o fluxo incessante da língua, produzimos fissuras no sentido, sentimos os silêncios e abrimos a escuta para outras formas de vida – as vidas inumanas, carregadas de precariedade e fragilidade.

Em diversas estórias de Rosa, notamos que o autor procura trazer situações de vidas vulneráveis como potência, escrevendo personagens considerados à margem e que veem o mundo com uma sensibilidade poética, conforme lemos nesta passagem: “Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (ROSA, 2001, p. 52). Em “Campo Geral”, é através do olhar infantil que vemos a crueldade daqueles que estão abstraídos da vida e que se contrapõem à vulnerabilidade das crianças. Observamos na citação a visão que Miguilim tem da vida adulta e seu desejo de não fazer parte disso – um desejo de resistência que o acompanha ao longo da narrativa, colocando-o diversas vezes em situações de violência para escapar de se enquadrar em uma lógica anestesiada. Há uma selvageria que permanece no personagem, marcando a resistência da infância diante do mundo da lógica da utilidade e do trabalho, diante de um mundo autoritário.

É interessante repararmos no contraste entre Miguilim e um de seus irmãos mais novos, o Dito, pois cada um apresenta um modo diferente de estar no mundo e de se relacionar com a brutalidade dos adultos:

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, *o poder do Dito*, de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2001, p. 98, grifo meu)

Dito: um nome em particípio passado (TERRA, 2014, p. 4); é ele quem dá à linguagem o poder do discurso, da organização e do entendimento. Nota-se no personagem uma maneira astuta de utilizar a língua a seu favor, até para enganar a si mesmo e afastar as tristezas do pensamento. Ele apresenta outra forma de entrar no jogo da linguagem, dando a impressão de conseguir racionalizar as dúvidas e encontrar menos dor no vivido, ou então de recalcar a dor vivida. Através do discurso racional, parece que a sensibilidade é estancada ou distanciada. Tal qual o funcionamento de um verbo no particípio passado, a fala dele parece adquirir a imobilidade do que passou, como se o dito tivesse o peso da permanência, mesmo após a morte do menino. Ao entender a dinâmica das pessoas mais velhas, Dito é justamente aquele que, também como um particípio, participa do mundo dos adultos e das crianças. *O poder do Dito* está em atentar para as necessidades dos outros e compreendê-las, conseguindo, com a força da persuasão, fixar no discurso ideias verdadeiras e falsas.

É o que ocorre quando o personagem mente e contraria as ordens do pai, pedindo para cortarem uma árvore por conta do medo de morrer de Miguilim. Depois, para fugir da surra, o menino explica que fez aquilo porque estava preocupado com o adoecimento do pai, e até mesmo Miguilim, que sabia de tudo, acredita na mentira do irmão:

E o pai abraçou o Dito, dizia que ele era menino corajoso e com muito sentimento, nunca que mentia. Mesmo Miguilim não entendia o sopro daquilo; pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que o Dito falou com o pai era que era a primeira verdade. (ROSA, 2001, p. 69-70)

Como demonstra a passagem, Miguilim tem dificuldade de separar realidades ou de entender que existem diversas narrativas circundando um acontecimento. O menino habita uma forma de vida mais fantasiosa, na qual a lógica utilitária das relações de trabalho e as organizações binárias do mundo adulto se fazem com contornos difusos (ROSA, 2001, p. 86). Por essa razão, ele se vê em confrontos com figuras de autoridade em diversos momentos da novela. Para o personagem, linguagem e corpo são indissociáveis, e não meras ferramentas de comunicação, fazendo-o resistir aos jogos de linguagem das outras pessoas da fazenda. As palavras têm plasticidade, têm um peso que o atinge no próprio corpo: “Custava não ter o poder de dizer, chega desnor-teava, até a cabeça da gente doía.” (ROSA, 2001, p. 84). Nessa terra de

mudez, a língua carrega o poder da mentira, da trapaça, de atrair o mal, mas também conserva o poder mágico de acessar outros mundos, nos quais se inventam lembranças e se apagam tristezas.

A sensibilidade à flor da pele dá a Miguilim o poder da fabulação, porém também o coloca em constante confronto com ele mesmo e com os outros. Como se estivesse sempre em uma zona de indeterminação que o assusta, sua forma de sobrevivência precisa ser escancarada. Em contraste, o Dito parece compreender a necessidade de usar algumas máscaras para conseguir o que quer, conforme visto na citação acima. Contudo, também podemos ler suas mentiras como um meio de resistir, porque surgem como modos de proteger aqueles a sua volta. Enquanto fala e pensamento transbordam de Miguilim e até o fato de ser míope parece marcar a falta de lugar do menino no mundo – desconfortável, inadequado, andando aos tropeços –, Dito esvazia as palavras, manipulando os outros através de seu discurso e guardando aquilo que é seu dentro de si: “O Dito não brigava de verdade com ninguém, toda vez de brigar ele economizava. Miguilim sempre queria não brigar, mas brigava, derradeiramente, com todos. Tomara a gente ser, feito o Dito: capaz com todos horários das pessoas...” (ROSA, 2001, p. 91). Ele apresenta uma diplomacia e astúcia que o irmão mais velho não tem, o que não significa que Miguilim não apresente outras formas de juízo, segundo o próprio Dito diz na narrativa: “Você tem juízo por outros lados.” (ROSA, 2001, p. 86). Podemos perceber que ele não considera Miguilim um bobo, como outros personagens que zombam dele. Dito consegue ver a sensibilidade do irmão e sua angústia por habitar um lugar de indeterminação onde não consegue separar ou organizar suas ações (ROSA, 2001, p. 86-87). Ambos mostram maneiras diferentes de lidar com as incertezas que os acometem: Dito silencia e segue o fluxo, sem muitos questionamentos, enquanto Miguilim se vê atormentado por constantes indagações, virando para o irmão mais novo atrás de respostas, embora este muitas vezes não as tenha: “O que o Dito achava era custoso, ele mesmo não sabia bem. Miguilim perguntava demais da conta.” (ROSA, 2001, p. 109).

Portanto, parece ser na cumplicidade que os dois irmãos encontram meios de sobreviver às incertezas, aos silêncios, às brutalidades dos adultos. Podemos ver que há um movimento de mistura e preservação dos corpos nas conversas entre eles antes de dormir, como se o estado de vigília provocasse uma abertura possível para esvaziar um pouco os medos de um e de outro, compartilhando também as coragens:

O Dito já tinha adormecido. O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutúm. Mas não era toda vez: tinha dia de se ter medo, ocasião, assim como tinha dia de mão de tristeza, dia de sair tudo errado mesmo, – que esses e aqueles a gente tinha de atravessar, varar de outra banda. Cuidava de outros medos. (ROSA, 2001, p. 92)

Até mesmo o tratamento gráfico dos diálogos gera confusão, a meu ver, pois não há um novo parágrafo a cada fala, como se na escuridão já não fosse possível distinguir quem é quem. A citação acima, descrevendo o momento em que os meninos vão dormir, carrega também o anúncio do que está por vir: Dito, que adormece primeiro, é aquele que, de fato, irá adoecer e morrer, deixando medos e coragens e dias de tristeza que precisarão ser atravessados, deixando o irmão na escuridão da perda, sem voz e sem palavras ao enfrentar essa ausência.

Ao longo de “Campo Geral”, podemos observar o descompasso de Miguilim em sua luta por encontrar o próprio corpo, algo que não o faça escapular constantemente. Ele quer fisgar o que pensa e o que diz, assim como as memórias que se misturam aos sonhos ou às outras lembranças, mas não como uma tentativa de buscar formas de entendimento, e sim como um meio de criar corporalidades para se segurar em alguma certeza e segurança, em alguma garantia. A fala de Miguilim fabula e é através da criação que ele consegue acalmar as dúvidas, ou enfrentá-las, dando lugar ao indeterminado e à cisão provocada pelo medo da morte. Contar estórias não surge na narrativa como um meio de explicar e resolver as questões que apavoram a criança; é um meio de expor enigmas, de dar materialidade a eles, para que seja possível sobreviver às perdas que cercam o personagem. Desde o começo, notamos que é a partir das mortes e das perdas – dos vestígios deixados, restos que podemos chamar de lembranças – que Miguilim produz estórias, reinventando sensações e intuições em cima de fragmentos de memórias. Vemos isso no modo como o personagem lida com a perda de sua cachorra preferida, a Pingo-de-Ouro, que por simples maldade é dada por seu pai para pessoas que estão de passagem pelo Mutum (ROSA, 2001, p. 34). Ao ouvir uma estória de um menino que acha uma cuca, Miguilim a incorpora às lembranças de sua cadela e assim consegue inventar uma nova imagem, uma abertura diante da dor da perda: “Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu.” (ROSA, 2001, p. 35).

No ato de fabulação, a experiência do pensamento e da linguagem ocorre sem que nada culmine disso, isto é, sem dar respostas, mas tornando a experiência viva e expondo justamente o enigma enquanto enigma, dando forma ao enigmático sem apagar sua “abissalidade” – como descreve Vasconcellos a respeito do enigma para Nietzsche: “O enigma não como o que se esconde para ser mostrado, não como o que está escondido para ser desvelado, mas como aquilo que não pode ser dito, sob pena de perder o que lhe é mais caro: a abissalidade.” (2007, p. 135). Então, inventar estórias – e aqui penso acerca disso em relação ao escritor Guimarães Rosa e seus personagens que contam estórias – não seria um modo de decifrar enigmas, mas de expor, na experimentação com a linguagem, o que não se revela.

O processo [de contar estórias], portanto, não é apenas o de organização (ou de possível ‘fechamento’) da experiência através da estória ouvida. O processo vai além. Aglutinadas, experiência e ficção *reabrem-se mutuamente* para a contínua *recriação*. O que não significa eliminar a dor. Como vimos acima, o processo incluiu a passagem pela morte. (NOGUEIRA, 2004, p. 100)

Conforme demonstra a citação, contar estórias seria novamente uma forma de pensar sobre a noção de eterno recomeço que encontramos na palavra Mutum. Recomeçar, recriar não é retornar ao mesmo; é o movimento paradoxal de chegar ao lugar em que já se estava sem que de fato se chegue a um lugar, pois esse chegar não cessa. Desse modo, seria um gesto de afirmação da vida com seus percalços, convivendo com a indeterminação e criando algo a partir da falta de lugar. A angústia do pensamento de Miguilim traz um desejo de isolamento, e essa necessidade de solidão se reverte quando o menino conta estórias,

encontrando aí a felicidade do esquecimento de si e revelando enigmas que não buscam explicar as coisas, e sim criar uma experiência sensível de abertura para o mundo:

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava do seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. (ROSA, 2001, p. 115)

Por ocupar a posição de contador de estórias, ou seja, de sensibilidade poética, Miguilim se coloca entre as coisas, nas zonas de contato, arriscando-se ao encarar experiências de morte. Há um desejo de enfrentamento daquilo que ele não compreende, o que às vezes se dá como uma vontade inventiva diante da língua e, em outras, como recusa, ou silêncio, diante da dificuldade de domar linguagem e pensamento, isto é, diante da dificuldade de estar no fluxo que a vida impõe (ROSA, 2001, p. 88-89).

Na passagem em que o pai de Miguilim fala para o filho que ele não pode temer os bois, podemos notar como a lógica de entendimento da criança é outra. O menino não compreende que é preciso fingir não ter medo para que os animais não sintam aquilo em seu cheiro. Acreditando que o pai quer dizer que é preciso enfrentar o medo, tornando-o uma experiência vivida, Miguilim se coloca entre os bois, de forma a encarar o próprio pavor (ROSA, 2001, p. 88). Enquanto a linguagem dos adultos é carregada de metáforas, ou de sentidos velados, que a distancia da vida, a linguagem do menino – a linguagem fabular – não é metafórica, pois é uma linguagem viva, que foi despertada, na qual a fronteira do literal e do metafórico já se turvou: é uma linguagem que se mescla à experiência vivida e que carrega o enigmático, algo que não pode ser explicado. A tensão vivida pelo personagem diante do que ele não entende parece levar a uma necessidade de concretude, de dar materialidade à língua. Então o conceito do metafórico como desvio, como linguagem abstraída da vida para dizer uma coisa utilizando outra, não faria sentido na lógica da criança, pois as estórias inventadas pelo menino não são uma forma figurada de dizer, mas sim uma forma de vida, de fato, que dá a ver a perplexidade das experiências como um atravessamento. Miguilim quer pegar o pensamento com as mãos, ou quer apreender os pássaros para ver suas cores, ou quer viver o medo andando no meio dos bois, ou seja, ele quer tornar a vida uma experiência material. É “um mergulho no que o abisma” (QUEIROZ, 2007, p. 57), não para decifrar o que gera desconforto, mas para pegar “um pensamento, quase que com suas mãos” (ROSA, 2001, p. 65). Contudo, a materialidade não deve ser entendida como um modo de substancializar as coisas; seria uma materialidade em processo, que se cria nas trocas e contaminações, que se capta com os sentidos do corpo, não com operações mentais; por essa razão, apresenta contornos difusos.

Na novela “Campo Geral”, os pensamentos de Miguilim ocupam um espaço físico, aparecendo em descrições cheias de porosidade e fluidez, como zonas de passagem, tal qual vemos neste trecho: “Mas agora ele imaginava outros pensamentos, só que eram desconstruídos, tudo ainda custoso, dificultoso. Se escapasse, achava que ia ficar sabendo, de repente, as coisas de que precisava.” (ROSA, 2001, p. 70) Não parece haver um desejo de entender o que se pensa, mas de enxergar-tocar o pensamento como corpo-linguagem, criando zonas de risco e espaços de resistência ao se defrontar com as tensões da perda de

si e ao encarar a morte dentro da vida. Poderíamos refletir acerca do pensamento em Miguilim a partir da impossibilidade do pensamento segundo descreve Blanchot a propósito das atividades de escrita e vida em Artaud: “(...) pensar já é sempre não poder ainda pensar. É um ‘impoder’, diz ele [Artaud], que parece essencial ao pensamento mas transforma-o numa falta extremamente dolorosa, uma falha que brilha a partir desse centro (...)”. (2005, p. 50). Diante da irresolução e da impotência do pensamento, é preciso dar corpo a ele, como forma de sobreviver, porém seria uma sobrevivência errática e frágil. A materialidade do pensamento o coloca em situação intermediária e ambígua que pode ser pensada como exterioridade, como passagem, e não como um espaço separado, fora de outro (AGAMBEN, 1993, p. 54).

A necessidade de pensar o pensamento exige um estar consigo que traz solidão. É preciso enfrentar sozinho aquilo que não se sabe enfrentar, aquilo que permanecerá incompreendido. Criam-se corporalidades diante do abismo do impensável, diante do fora do pensamento que já é pensamento:

Tinha mentido, de propósito. Era o único jeito de sozinho poder ficar, depressa, precisava.
(...) Ah, mas livre de todos; e pensava, ah, pensava!

Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele. E isso era, era! Ele tinha de morrer? Para pensar, se carecia de agarrar coragem – debaixo da exata ideia, coraçãozinho dele anoitecia. Tinha de morrer? (ROSA, 2001, p. 65)

Esse movimento o coloca em um estado de constante tensão, onde não há possibilidade de fuga. Por um lado, tentar não pensar (o que não seria também tentar não viver?) é ficar à deriva, solto na vida de uma maneira que também o violenta, que também provoca medo, pois seria se deixar tomar pelas forças incontrolláveis do tempo e do espaço. Miguilim ainda estaria sendo atravessado por jogos de força, porém sem atentar de forma sensível para as experiências vividas. Rosa parece apontar para isto: é preciso encarar a vida com coragem e com espanto, levando a sério o incompreendido, não para decifrá-lo, mas para não se apaziguar diante de experiências afetivas. Em contato com sua sensibilidade, confrontando os próprios pensamentos, o personagem procura meios de encontrar chão, de respirar: “(...) Miguilim não achava pé em pensamento onde se firmar, os dias não cabiam dentro do tempo”. (ROSA, 2001, p. 72) O menino tenta pôr as mãos na constante dificuldade de pensar – um pensamento que está nas bordas e vaza – para que uma outra noção de organização surja a partir disso, da impossibilidade de pensar, do transbordamento, que é algo vivo e desordenado, mas que se organiza como um pensamento à margem (QUEIROZ, 2007, p. 52-53).

A materialidade do pensar, isto é, transformar em matéria a impossibilidade e as dores do pensamento ao contar histórias, seria um meio de encontrar alegria nas tristezas. Talvez seja um meio de se expor à vida e permanecer nas zonas de incerteza, porém conseguindo sobreviver neste lugar de passagem, de embates, que é uma abertura para o estranho, para aquilo que o menino desconhece de si mesmo, assim como para o desconhecido em outras formas de vida. Diante dos mistérios, daquilo que ele não entende, Miguilim não busca calar as diferenças, explicando-as e tornando-as palatáveis. Ao contrário, há um

enfrentamento da perda de si provocada pelas diferenças, como lemos nesta passagem: “Mas Miguilim estava chorando simples, não era medo de remédio, não era nada, era só a diferença toda das coisas da vida”. (ROSA, 2001, p. 75) Ele se desespera diante da possibilidade de perdas – tanto das vidas a seu redor quanto das perdas enfrentadas pelo próprio corpo através das doenças, das surras, das falas gaguejadas –, pressentindo-as como algo incontornável e incontrolável, de uma violência devastadora. O risco do pensamento (ar)risca a própria carne. Miguilim percebe que toda vida carrega também a própria morte, e isso é algo que ele não consegue deixar de enxergar: a lembrança constante da morte por vir.

Ao longo da narrativa, como demonstram algumas citações expostas aqui, notamos que há uma solidão e uma escuridão em torno do personagem. Miguilim sente uma necessidade de se isolar para tentar dar forma ao modo caótico como é perpassado por linguagem, pensamento e vida. No entanto, acredito que “Campo Geral” não deva ser lido como uma indeterminação infantil passageira no caminho para uma constituição e resolução de si que ocorreriam ao fim com a maturidade – o que, no caso da novela, chegaria com a descoberta da miopia do personagem e com sua ida para cidade para começar os estudos. As trocas que surgem a partir das diferenças e do silêncio não atuam como uma forma de constituição do sujeito. Em vez disso, seriam uma abertura para processos de desfazimento e refazimento, permitindo que Miguilim habitasse as zonas entre ser e não ser, conforme explicita este comentário sobre a noção de aniquilamento em Nietzsche, que apresenta alguns pontos de contato com a escrita de Rosa e com o ato de contar histórias do menino Miguilim: “Trata-se do silêncio que alimenta uma solidão necessária e feliz, que faz com que aquele que escreve se esqueça do que escreveu, esquecendo de si mesmo, aniquilando-se como autor, fazendo emergir a obra.” (VASCONCELLOS, 2007, p. 138).

A miopia do personagem poderia ser pensada como uma forma de *explicar* a nebulosidade vivida pelo menino – essa vida inadequada que não se encaixa na lógica racional. Entretanto, uma leitura mais produtiva seria vê-la como uma *outra sensibilidade perceptiva*. Miguilim poderia ter uma escuta voltada para o que os adultos dizem, como a de Dito (ROSA, 2001, p. 112), mas não é isso que vemos na narrativa de Rosa. A escuta do menino atenta para os animais, os barulhos e os silêncios do Mutum. O sofrimento do personagem se dá diante das experiências de diferença, entendidas como uma outra percepção, como uma cisão e uma abertura. Desse modo, a falta de visão provocada pela miopia e a morte do irmão poderiam atuar como potências, como um encontro com o enigmático que desorganiza e desierarquiza o mundo, tornando material o fluxo incerto e seus segredos e indeterminações. Gostaria de pensar que a descoberta da miopia de Miguilim ao fim de “Campo Geral” não seria uma chave de leitura para a novela, e sim aquilo que possibilitaria a alegria do encontro com o enigma enquanto materialidade: “A miopia, sendo este processo de *atenção*, é, como dissemos, ‘ver a mais’”. (NOGUEIRA, 2004, p. 113). Seria uma visão do tato, que apalpa para perceber texturas, para sentir cheiros e gostos.

As coisas aparecem como luminosidade e saturação para o olhar míope, sem contornos definidos. Ao final, colocar os óculos não será um modo de organização do mundo, mas algo que irá possibilitar algumas experiências de confirmação que se enquadram em outra forma de vida. Ao pôr os óculos, o menino irá sentir uma primeira certeza vinda do corpo: a de que o Mutum é bonito. A angústia que o acompanha ao longo da narrativa o leva a um estado de dúvida. Assim, tanto os óculos, que lhe dão a chance de ver de outra maneira, quanto a lição “roubada” de Dito, como roubava as coragens e os medos

ao dormir, de que mesmo na dor podemos encontrar alegria proporcionam uma nova abertura para enfrentar as experiências vividas.

A princípio, após a morte do irmão, Miguilim parece perder este *poder do Dito*, que o ajudava a organizar sua existência. A perda do irmão o coloca no abismo da fala, mas ao fim da narrativa Miguilim recupera o *poder de dizer* ao passar por outros enfrentamentos com a morte – como a perda do pai e do irmão mais velho, Liovaldo, duas figuras de autoridade na vida do menino –, além da descoberta do problema na vista. Isso não significa que uma experiência anule a outra ou traga uma compreensão totalizante para o personagem. São experiências de contato; portanto, ao atravessar tais perdas e então entender sua dificuldade de visão, Miguilim parece novamente criar brechas para acessar outras sensibilidades. No final, ele consegue entender um pouco da alegria da qual o Dito falava. A descoberta da miopia, assim como encarar a morte do irmão mais novo, é uma abertura para outra forma de estar no mundo. São outros modos de ver e de dizer que se afastam do olhar e da fala utilitários; são olhares e falas da escuta e do toque, que atentam para os sussurros da vida.

“Campo Geral” termina com a comprovação da certeza do início da novela, que é produzida no próprio corpo do menino ao olhar para a família reunida, despedindo-se dele. Acredito que a sintaxe desconexa de Rosa, voltada para a sonoridade da linguagem, busque produzir uma outra lógica de entendimento, em que a língua torna-se uma zona de passagem, de murmúrios do mundo, tentando dar a ver os enigmas da vida como experiência, não para explicar o inefável, mas para torná-lo vivo, fazendo um uso vibrante das palavras. Alguns estudos indicam que seria possível ler a novela pelo viés da decifração, como se uma chave de leitura fosse revelada ao fim, junto com a miopia do personagem, para levar o leitor a recomeçar o texto, lendo-o com outros olhos. E, de fato, observamos pelos comentários de Rosa a importância e o desejo de que a leitura ocorresse mais de uma vez. No entanto, neste artigo, procurei considerar que talvez a estratégia de revelar o desconhecido sirva exatamente como forma de fisgar o leitor e forçá-lo a fazer o movimento de recomeçar, entretanto sem reler a narrativa com o olhar do entendimento, o que seria um modo de fechar a leitura. A meu ver, a releitura não buscaria uma revelação do que está por vir, e sim uma experiência sensível. Ao voltarmos, reencontramos uma linguagem despertada, que não se deixa fisgar, que não se acomoda mesmo com o conhecimento da miopia de Miguilim, que nos leva a notar novas cores e saturações a cada leitura. Como comenta Deleuze, seria a experiência do devir-criança: “não é eu, mas cosmos, explosão de mundo: uma infância que não é minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo”. (2011, p. 146)

Ao recomeçarmos “Campo Geral”, deparamo-nos mais uma vez com dores e dificuldades, alegrias e brincadeiras que preenchem a infância e as incertezas da criança; enfrentamos mais uma vez os medos e as angústias de nos acharmos sem lugar e sem palavras. Mais uma vez, nos (in)quietamos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LORENZ, Günter. “Entrevista com João Guimarães Rosa no Congresso de Escritores Latino-Americanos”. In: **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: E.P.U., 1973. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2016.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza. “Miguilim no cinema: da novela ‘Campo Geral’ ao filme *Mutum*”. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 31-52, jul/dez, 2013.
- NOGUEIRA, Erich. **Percepção e Experiência Poética: estudo para uma análise de “Campo Geral”, de J. Guimarães Rosa**. Dissertação (mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.
- QUEIROZ, André. “Como fazer funcionar um corpo sem rasto”. In: QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e. **Barthes/Blanchot: um encontro possível?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 49-63.
- ROSA, João Guimarães. “Campo Geral”. In: **Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27-152.
- TERRA, Paula Simões Corrêa. **Guimarães Rosa e o abismo da metáfora como crise produtora de sentido em “Campo Geral”**. Trabalho monográfico — PUC-Rio, Faculdade de Letras, 2014.
- VASCONCELLOS, Jorge. “A escrita fragmentada, a palavra plural e o pensamento enigmático: Blanchot leitor de Nietzsche”. In: QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e. **Barthes/Blanchot: um encontro possível?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 133-139.

Submetido à publicação em 20 de agosto de 2017.

Aprovado em 10 de setembro de 2017.

O CÁLCULO DIFERENCIAL COMO FICÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE LITERATURA E MATEMÁTICA

Maribel Barbosa da Cunha (Doutoranda em Literatura, UFSC)

RESUMO

Este artigo se propõe a realizar um estudo envolvendo literatura e matemática. Para estabelecer essa aproximação, elegeu-se como *corpus* de análise algumas personagens do romance *O filho de mil homens* (2012), do escritor português Valter Hugo Mãe; e a matemática do Cálculo diferencial proposta por Leibniz. Assim, este trabalho tem por objetivos: (I) realizar uma breve leitura do romance *O filho de mil homens* (2012); (II) investigar a ficção no cálculo diferencial; e (III) reforçar a manifestação ficcional na literatura e na matemática. Sendo assim, este trabalho apresentar-se-á como uma intervenção que transita pelos campos evocados no conjunto da expressão: {artes ∈ literatura + filosofia ⊂ matemática}.

Palavras-chave: *O filho de mil homens* (2012). Ficção. Cálculo diferencial.

ABSTRACT

This article proposes to do a study involving Literature and Mathematics. To establish this approaches, some characters in the novel *O filho de mil homens* (2012), by the Portuguese writer Valter Hugo Mãe, were chosen as corpus of analysis; and the mathematics of differential calculus proposed by Leibniz. Thus, this work has as objectives: (I) to do a brief reading of the novel *O filho de mil homens* (2012); (II) investigate fiction in differential calculus; and (III) reinforce fictional manifestation in Literature and Mathematics. Thus, this work will be presented as an intervention that transits through the evoked fields in the whole of the expression: { Arts ∈ Literature + Philosophy ⊂ Mathematics}.

Keywords: *O filho de mil homens* (2012). Fiction. Differential calculus.

INTRODUÇÃO

O escritor português Valter Hugo Mãe, como prefere ser reconhecido no meio literário, é o nome artístico de Valter Hugo Lemos, nascido em Angola, em 1971. Mãe, que teve seu primeiro romance publicado em 2004, começa a despontar no Brasil, tendo já participado de uma conferência em Salvador (BA) e da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty) em 2011.

Os primeiros quatro romances de Valter Hugo Mãe: *o nosso reino* (2004); *o remorso de baltazar serapião* (2006); *o apocalipse dos trabalhadores* (2008); e *a máquina de fazer espanhóis* (2010), são conhecidos como a tetralogia das minúsculas, pois são escritos sem nenhuma letra maiúscula, incluindo o próprio nome do autor, pois pretendem chamar a atenção para a liberdade do pensamento literário e a igualdade das palavras na sua grafia. Já os três últimos romances constituem-se em uma outra fase do autor, são eles: *O filho de mil homens* (2011)¹; *A desumanização* (2013); e *Homens imprudentemente poéticos* (2016).

Dentre os sete livros do autor, foi escolhido como *corpus* de análise deste trabalho o romance *O filho de mil homens* (2012) por se tratar de uma literatura que também se aproxima da matemática, abordando-a de modo muito discreto em seu enredo.

Se por um lado temos a literatura de Mãe como narrativa ficcional, por outro lado, interessa-nos também apresentar a ideia de cálculo infinitesimal ou cálculo diferencial como ficção, expressão assim evocada por Leibniz em *Exasperación de la filosofía* (2006), de Gilles Deleuze.

Dessa forma, este artigo se propõe a realizar um estudo envolvendo literatura e matemática, mais precisamente, o cálculo diferencial de Leibniz e a literatura do escritor português Valter Hugo Mãe, tendo como objetivos: (I) realizar uma breve leitura do romance *O filho de mil homens* (2012); (II) investigar a ficção no cálculo diferencial; e (III) reforçar a manifestação ficcional na literatura e na matemática.

Deixa-se claro, porém, que embora este artigo trabalhe com alguns conceitos da matemática, não é seu objetivo trazer aplicações dos algoritmos do cálculo, mas de estabelecer uma aproximação entre a ideia de ficção atrelada ao cálculo diferencial de Leibniz e a ficção em algumas personagens da literatura de Valter Hugo Mãe.

¹ Para este estudo utilizaremos a versão de *O filho de mil homens* publicada no Brasil em 2012.

LITERATURA ↔ FICÇÃO ↔ MATEMÁTICA

Sir Isaac Newton (1642-1727) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) foram estudiosos muito importantes para o estudo das séries infinitas. Tanto que, até hoje, leibnizianos e newtonianos disputam a paternidade dos infinitésimos. Porém, a verdade é que nem Newton nem Leibniz foram os descobridores do cálculo diferencial.

Segundo Stewart (2016), a paternidade do cálculo diferencial é atribuída a Isaac Barrow (1630-1677), que descobriu que problemas de tangente (resolvidos através do cálculo diferencial) e problemas de área (resolvidos através do cálculo integral) estavam estritamente relacionados, concluindo assim, que a derivação e a integração eram processos inversos.

A partir daí, Leibniz e Newton exploraram essa relação e a usaram para desenvolver o Teorema Fundamental do Cálculo (TFC), que dá a relação inversa precisa entre a derivada e a integral. Nas palavras de Stewart (2016, p. 353) “O Teorema Fundamental do Cálculo é inquestionavelmente o mais importante do cálculo e realmente é um dos grandes feitos da mente humana.”

Por essa razão, quando colocamos em evidência o cálculo infinitesimal ou cálculo diferencial, atribuímos a Leibniz o cálculo associado à lógica e à metafísica, e a Newton o cálculo e suas aplicações na física e nos fenômenos naturais, já que ambos organizaram o cálculo ao mesmo tempo.

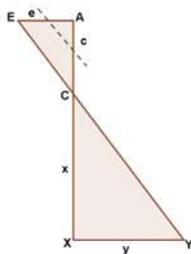
Por conta de este trabalho possuir como foco o cálculo dado pela perspectiva de Leibniz, é necessário enfatizar que o cálculo infinitesimal desenvolvido por este estudioso além de ser extremamente importante em termos de notação e terminologia, é também fundamental hoje em dia. Foi Leibniz quem convencionou utilizar a notação dy/dx (que indica a derivada) para representar uma quantidade infinitamente pequena, e o símbolo \int (que indica a integral) para representar a palavra soma. Segundo Deleuze (2006, p. 58) não seria possível existir física sem equações diferenciais tamanha sua importância.

Pois bem, acredito que já neste ponto, depois de discorrermos um pouco sobre o nascimento do cálculo diferencial, o questionamento mais óbvio que paira sobre o assunto é da possibilidade de se atrelar a matemática do cálculo diferencial à literatura de um romance, por exemplo. Entrando na brincadeira de Leibniz, diria que não só é possível

estabelecer relações entre o cálculo e a ficção, como também é *impossível*². Comumente, costumamos ver o cálculo e a matemática como um todo, como uma vilã abstrata, problemática e distante da realidade. Porém, quando aproximamos matemática e literatura, percebemos que a abstração da matemática encontra sua reverberação na imaginação, que nada mais é que uma abstração envolta no campo da ficção.

Tanto isso soa estranho quanto curioso que o próprio Leibniz utiliza a expressão *ficção bem fundamentada* para se referir à realidade da matemática. Calcular é uma atividade ficcional. Pois, em se tratando do cálculo diferencial, temos em Leibniz que esta operação matemática mobiliza conceitos que não podem ser justificados do ponto de vista da álgebra clássica ou do ponto de vista da aritmética, conforme podemos observar na figura abaixo:

Figura 1: Triângulo de Leibniz³



Fonte: DELEUZE (2006, p. 60)

Leibniz utilizou o fato de os triângulos CXY e CEA serem semelhantes para obter dy/dx , ou seja, para representar uma quantidade infinitamente pequena, uma vez que, neste caso, $c = 0$, e $e = 0$, mas c/e não é igual a zero, c/e é uma relação perfeitamente determinada, igual a x/y – incontestável e determinada. É incontestável, já que c tornou-se igual a zero e e torna-se zero; e está completamente determinada, uma vez que c/e , $0/0$ não é igual a 0 ou 1, é igual a x/y .

Ou seja, as quantidades que não são nada e que são iguais a zero são uma aritmética absurda, que não têm realidade aritmética nem realidade algébrica. Então, são pura ficção. E isso não significa que o cálculo diferencial não absorva nada de real, muito pelo contrário, o cálculo diferencial é uma ficção que pode nos fazer pensar sobre a existência. Em outras palavras, o cálculo diferencial é um tipo de união da matemática e do existente, é o

² “Serão chamadas *impossíveis*: 1) as séries que divergem e pertencem, portanto, a dois mundos possíveis.” (DELEUZE, 1991, p. 94)

³ Triângulo desenhado com o software Geogebra.

simbólico do existente; é um meio de exploração fundamental e real da realidade da existência. (DELEUZE, 2006, p. 65)

Assim como podemos pensar nas personagens literárias que compõem os romances, por exemplo. Pois, se essas personagens nada mais são que uma seleção de características, de atributos, de modos de ser e agir, que vão construindo um ser imaginário, ou seja, um conjunto de elementos que permitem a este ser ganhar densidade, podemos afirmar que a personagem ficcional tem relação com o mundo, já que se configura como uma possível emanção da realidade, sendo também uma vida possível, uma forma de vida ficcional imaginária e, que, mesmo que não faça parte do mundo real, é através dela que conseguimos ler o mundo social concreto.

Tomemos o romance *O filho de mil homens* (2012), do escritor português Valter Hugo Mãe, que nos apresenta uma narrativa viscosa, paradoxalmente sólida e líquida, que parece escorrer e aderir às entranhas dos sentimentos, tocando o profundo da alma humana.

O romance, estruturado em vinte capítulos, revela sua carga de emoções, ao evidenciar, já em seu primeiro capítulo, a aparição do personagem Crisóstomo, um pescador, que ao chegar à idade de quarenta anos, assume a tristeza de não ter tido um filho. Revela-nos uma vontade desmedida em tê-lo, para que assim pudesse sentir-se inteiro, pois a ausência de um filho lhe transformava em metade “[...] sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras [...]”. (MÃE, 2012, p. 11).

Curioso é que o próprio nome de Crisóstomo nos anuncie essa ideia de divisão, visto que etimologicamente o sufixo *tomo*, do grego τόμος, significa *pedaço cortado, parte, porção*. Crisóstomo é o ser em pedaços, é o ser-metade que procura no filho completar-se, evidenciando que os cortes são vitais para o ser. Porém, em algum momento, essas fendas são remendadas, pois outras personagens integram esse mundo de rupturas a que Crisóstomo está alocado. O órfão Camilo e a enjeitada Isaura são os pilares da invenção e da construção de um novo modelo familiar.

O romance em voga é a reverberação da realidade na ficção. Nele, até mesmo as falas são cortadas das personagens, permitindo-nos conhecer seus anseios somente pelo que o narrador nos apresenta. E, por ser composto por capítulos, que por si só já demarcam a divisão da obra, estes também sofrem cortes em virtude da sua não linearidade para que possamos conhecer as tantas personagens dessa história (e não menos importantes).

Outro ponto que fica em evidência em *O filho de mil homens* (2012) é a presença de uma matemática ingênua, confirmada através de algumas expressões, tais como: dobro, grandeza, meia, inteiro, metade, infinito, composta, complexo. Porém, isso não nos quer dizer que essas expressões sejam sinônimo único matemático, mas que se ligam com números (presente inclusive no título) que passeiam e despasseiam no romance. Em um dos excertos, o pescador Crisóstomo vê a matemática como uma divindade, constatando ser a matemática sinônimo de genialidade.

Depois, enquanto preparavam as redes, o pescador perguntou-lhe se não gostava da escola, se não gostava de estudar. E o rapaz disse que sim, que até era bom em matemática. O pescador pensou que o seu filho seria uma raridade das boas, porque ninguém percebia de matemática, só os gênios. O Crisóstomo, uns segundos antes de o dizer, pensou que aquele era o seu filho e pensou que o seu filho era gênio. (MÃE, 2012, p. 15-16)

Em Valter Hugo Mãe temos a premissa da velha matemática clichê, evidenciada pelos vocábulos *ninguém* e *só*, que separa os que sabem a matemática (os gênios) dos que não sabem. Assim, faz-se importante salientar que esta visão de uma matemática endurecida e atribuída com louvor aos que enfrentam a sua “dureza”, nos é dada pelo Crisóstomo, que até então se sentia metade pela ausência de um filho. Já em Badiou (2015), em seu *Elogio das matemáticas*, a presença da matemática se dá de um outro modo: não arbitrário, acientífico, sendo definida como uma *claridade magnífica*.

[...] Devo dizer, que o que tem me cativado verdadeiramente é a sensação de que, quando se fazem matemáticas, é um pouco como seguir um caminho extremamente retorcido e complexo, em uma floresta de noções e de conceitos, e que esta estrada conduza apesar de tudo, em um certo momento, a uma espécie de clareza magnífica. [...] (BADIOU, 2015, p. 11, nossa tradução)⁴

⁴ [...] Debo decir que lo que me ha cautivado verdaderamente es el sentimiento de que, cuando se hacen matemáticas, es un poco como si se siguiera un camino extremadamente retorcido y complejo, en un bosque de nociones y de conceptos, y que este camino conduzca a pesar de todo, en un momento dado, a una especie de claridad magnífica. [...] (BADIOU, 2015, p. 11)

Essa clareza magnífica, descrita por Badiou (2015) para traduzir o que seja a beleza da matemática, é singular. Da mesma forma, quando ele compara a abordagem matemática com um passeio na montanha. Segundo Badiou (2015), o trajeto é longo e difícil, com muitas curvas, encostas íngremes, e quando você pensa que já chegou, ainda há mais uma curva, mas quando você chega ao topo, a recompensa é absolutamente singular. Daí então você percebe que há beleza por trás do trajeto difícil, materializado numa clareza magnífica. E é dessa forma que a matemática se manifesta.

Ressaltando essa beleza oculta da matemática, Badiou (2015) aproxima-a da literatura, enfatizando que:

[...] os matemáticos podem perfeitamente ser, como os poetas, personagens anarquistas e românticos, ou contemplativos e aposentados. Porque finalmente o que conta em matemática, é a invenção que surge frequentemente ao fim das noites de trabalho incerto, em uma espécie de intuição contingente. [...] (BADIU, 2015, p. 49, nossa tradução)⁵

Em Badiou (2015) percebemos que a *invenção* é dada a poetas e matemáticos como uma reta coincidente e não concorrente. A invenção é o ponto alto que perpassa literatura e matemática, sem discriminação. Se podem ser comparadas, podem ser aproximadas, pois aproximá-las não é impossibilidade, é inventividade, é outro modo de se fazer leitura; é ficção, é *impossibilidade*.

Assim, dentre as personagens de Mãe, chama-nos a atenção a personagem Isaura, que passa de mulher enjeitada à mulher de um homem maricas. Isso se dá de um modo estilizado e decadente, porque há uma profundidade enorme em Isaura, há uma desapropriação dela mesma “era uma mulher carregada de ausências e silêncios.” (MÃE, 2012, p. 60); fazendo coro junto a mãe que também compartilhava da mesma brevidade da vida “de certo modo, ambas pareciam esgotadas do tempo prematuramente. Como esses mortos cujas almas se esqueceram de partir. Iguais.” (MÃE, 2012, p. 50). E, para tocar Isaura, devemos nos aproximar de sua ruína, do seu vazio.

Frustrada e enjeitada, aos dezesseis anos, pelo primeiro amor, casa-se com Antonino, o homem maricas. Rejeitados pelo povo, vistos como duas aberrações que se juntam para

⁵ [...] los matemáticos pueden perfectamente ser, como los poetas, personajes anarquistas y románticos, o contemplativos y retirados. Porque lo que cuenta, finalmente, en matemáticas, es la invención, que surge a menudo al cabo de noches de trabajo incierto, en una especie de intuición contingente. [...] (BADIU, 2015, p. 49)

formar uma amálgama profana, vivem seu casamento de fachada até o Antonino fugir. “Sentou-se depois a beber água. Sentia-se o calor. De tão magra que estava já não suava. Pensou que o amor era mau.” (MÁE, 2012, p. 57). À Isaura nada mais restava, a não ser abominar o fino fio de amor que ainda lhe sustinha; seu pensamento era de que o amor não era bom, era sofrimento, o amor era mau. Mas, lá no fundo, ela ainda esperava, e se esperava, é porque amava.

Amanhecera vazia, sem ninguém dentro de si mesma, e foi como se encheu com a ideia de afinal ser impossível esquecer o amor. Porque o amor era espera e ela, sem mais nada, apenas esperava. A Isaura sabia que amava alguém por vir, amava uma abstração de alguém no futuro. Ela esperava o futuro, e esperar era já um modo de amar. Esperar era amar. (MÁE, 2012, p. 59)

Isaura é a personagem mais pessoa que existe, é realidade e ficção, não se sabe se é literatura ou não é, foge a qualquer enquadramento porque “A Isaura via-se naquela instabilidade e oscilava entre querer muito e não querer nada.” (MÁE, 2012, p. 82). É aquela que vê o amor como um mal, mas o espera. “A Isaura sentiu que estava triste e feliz ao mesmo tempo.” (MÁE, 2012, p. 117). Isaura é um todo paradoxal, instável e oscilante, pois para além da ficção literária, Isaura se relaciona com o mundo social concreto, sendo a reverberação de outras tantas Isauras – mulheres enganadas e enfeitadas.

Afinal, a ficção se faz a partir de uma soma de perspectivas – sejam elas matemáticas ou literárias –, de um narrador (quando se tem) e de personagens, que criam um aglomerado em uma suposta totalidade a que chamamos de livro de romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afirmar que a ficção passeia e faz morada na literatura, não nos causa espanto, porém quando ela passa a transitar pelos cálculos matemáticos, é um movimento bastante curioso. Deleuze explora essa aproximação em *Exasperación de la filosofía* (2006) ao trazer à tona as ideias de Leibniz e sua contribuição para a matemática ao desenvolver o Teorema Fundamental do Cálculo (TFC), que trata dos estudos sobre o cálculo infinitesimal ou cálculo diferencial, enquadrando-o como uma ficção bem fundamentada em relação à existência matemática.

Dessa forma, este artigo buscou realizar uma breve leitura do romance *O filho de mil homens* (2012), do escritor português Valter Hugo Mãe; investigar a ficção a que Leibniz menciona nos estudos sobre o cálculo diferencial; e reforçar a manifestação ficcional na literatura e na matemática, aproximando assim, essas duas áreas aparentemente tão díspares.

Portanto, a partir do que Deleuze apresenta dos estudos de Leibniz, fica evidente que somente pela ficção – elo entre literatura e matemática – nos é permitido imaginar. A imaginação de cálculos e personagens é o que nos faz criar mundos possíveis na impossibilidade.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. **Éloge des mathématiques**. Café Voltaire. Flammarion. 2015.

_____. **Éloge des mathématiques**. Setembro/2015. Disponível em: <<http://www.inclassablesmathematiques.fr/archive/2015/09/19/elogue-des-mathematiques-d-alain-badiou-avec-gilles-haeri-5687081.html>>. Acesso em: 24 out. 2016.

_____. **Elogio de las matemáticas**. Outubro/2015. Disponível em: <<http://culturacientifica.com/2015/10/28/elogio-de-las-matematicas/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Exasperación de la filosofía: El Leibniz de Deleuze**. Buenos Aires: Cactus, 2006.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STEWART, James. **Cálculo**: volume 1. 4.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

Submetido à publicação em 11 de outubro de 2017.

Aprovado em 02 de novembro de 2017.

O DISCURSO DO ÓDIO EM *PEDRO E PAULA*: DO NINHO FRAGMENTADO A FRAGMENTOS DE REALIDADE

Mariana de Mendonça Braga (Doutoranda em Literatura Portuguesa, UFRJ)

RESUMO

Este trabalho procurará analisar o ódio como afeto autônomo e natural ao ser humano, tendo como objeto de estudo o romance *Pedro e Paula*, do escritor Helder Macedo, e a performance *Rhythm 0*, da artista Marina Abramovic. Investigaremos como se estabelecem as relações familiares no romance no que tange a afetos negativos, como o ressentimento e a inveja, identificando-os como formas de manifestação do ódio.

Palavras-chave: ódio; ressentimento; *Pedro e Paula*.

ABSTRACT

This paper intends to analyse hatred as an autonomous and natural affection of human being, selecting as object of study the novel *Pedro e Paula*, written by Helder Macedo, and the performancer *Rhythm 0*, by the artist Marina Abramovic. We are going to investigate how family relationships are established when it comes to negative affections, like resentment and envy, identifying them as manifestations of hatred.

Keywords: hatred; resentment; *Pedro e Paula*.

“Quantas vezes, no meu jardim, conheci a decepção de descobrir um ninho muito tarde. Já chegou o outono, a folhagem já se torna menos densa. No ângulo formado por dois galhos, eis um ninho abandonado. Portanto, eles estavam ali, o pai, a mãe e os filhotes e eu não os vi!”

(Gaston Bachelard)

O ÓDIO EXISTE

Publicado por Helder Macedo em 1998, *Pedro e Paula* é permeado por conflitos familiares que se articulam tendo como pano de fundo o cenário do pós-Segunda Guerra Mundial até o pós-25 de Abril de 1974. Utilizando o romance como objeto de estudo e, como base teórica, os textos de Peter Gay, André Glucksmann e Joaci Góes, bem como as pesquisas de Maria Rita Kehl, procurarei analisar as relações e tipos de ódio existentes entre as personagens da família Freire Montês.

Para começarmos a entender o ódio como afeto autônomo e inerente ao humano, gostaria de convidar ao texto a artista Marina Abramovic. Tendo iniciado sua carreira na década de 70, Abramovic vem testando, através de suas performances, os limites de seu corpo e de sua mente, expondo-se voluntariamente a situações que colocam sua vida em risco. Seus trabalhos exploram também a relação com o público, que é convidado a assumir uma postura ativa, participando como co-criador em sua obra.

Em 1974, a artista apresentou-se com a performance *Rhythm 0*, que colocaria à prova não apenas sua energia vital, como também os horizontes da ação da plateia. Permaneceu, assim, em atitude passiva diante do público, em uma sala com setenta e dois objetos postos sobre uma mesa: rosas, perfume, pena, pente, pão, mel, uva, vinho, maçãs, lanterna, correntes, tesouras, facas, barra de metal, um revólver e sua munição, entre outros. Objetos que proporcionam prazer e objetos de infligem a dor. Além deles, uma instrução: “Sou um objeto. Façam comigo o que quiserem”.

De acordo com Abramovic¹, o público, a princípio, portou-se de forma pacífica: olharam-na, brincaram com ela, deram-lhe flores, beijaram-na. Em seguida, alguns começaram a escrever em sua pele palavras obscenas, a beliscá-la, a derramar bebidas sobre si. Foram, então, ficando cada vez mais selvagens: carregaram-na e a colocaram sobre a mesa com uma faca cravada entre suas pernas, acorrentaram-na, fizeram-lhe um corte no pescoço e beberam seu sangue, cortaram suas roupas, furaram sua barriga com espinhos de rosa. Por fim, um homem carregou o revólver com a munição, o colocou na mão da performer pressionando-o sobre ela como a lhe provocar a apertar o gatilho. Alguém impediu o desfecho fatal. Após as seis horas estimadas, a performance terminou. Marina Abramovic abandonou a postura de boneca articulada e assumiu novamente seu eu humano, movendo-se em direção aos espectadores. Nesse momento, todos fugiram.

Em 2002, Peter Gay publicava *O século de Schnitzler*, em que escreve:

1. ABRAMOVIC, Marina. *Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974)*. Disponível em: <https://vimeo.com/71952791>.

Desde a época dos antigos gregos é sabido que se os humanos realizassem todas as suas fantasias de triunfo, vingança, dominação erótica ou prazer em infligir dor - em resumo, se houvesse álibis para essas condutas -, nada duraria mais do que um momento: nem o amor, nem a vida familiar, nenhuma ação coletiva concertada, nem a coletividade estabelecida. (GAY, 2002, p. 20)

Quantas seis horas caberiam em um momento? As instruções que objetificavam Marina Abramovic serviram às pessoas como álibi perfeito para que liberassem todo o sadismo e agressividade cerceados pelas regras de conduta social. Bastou-lhes o contrato de fingimento entre a performer-objeto e o público-sujeito avalizado pelas autoridades do Studio Morra, onde se deu a performance, para que a crueldade existente em cada um se manifestasse travestida no prazer em provocar a dor que não por acaso sugeriam os setenta e dois objetos oferecidos.

Assalta-me, aqui, a imagem dos enforcamentos públicos comuns na Europa até o século XIX, que serviam à população como catarse coletiva de seus impulsos mais agressivos. Tais espetáculos, entretanto, por mais odientos que fossem, executavam a pena de morte de supostos criminosos julgados e condenados pelas mãos dos representantes do poder. Em *Rhythm 0*, o prazer com o sofrimento do outro é também “escancarado” e de íntima relação com o gozo erótico, porém há um deslocamento nas relações de poder. Na performance, é o público que, a seu bel-prazer, provoca ativamente o mal físico e quase atenta contra a vida da imóvel e não sentenciada artista. De certa forma, Marina Abramovic consegue desvelar uma faceta ainda mais obscura do homem, que foge do enfrentamento de seus olhos temendo neles enxergar o que há de inumado em sua própria humanidade.

Tomando a performance de 1974 como ilustração, esperamos corroborar com a tese defendida por André Glucksmann em seu livro *O discurso do ódio*:

o ódio existe, todos nós já deparamos com ele, tanto na escala microscópica dos indivíduos quanto no cerne de coletividades gigantescas. A paixão por agredir e aniquilar não se deixa iludir pelas magias da palavra. As razões atribuídas ao ódio nada mais são do que circunstâncias favoráveis, simples ocasiões, raramente ausentes, de liberar a vontade de destruir simplesmente por destruir. (GLUCKSMANN, 2004, p. 11)

A CASA DE ESPUMA

Dito isto, veremos a partir deste ponto como se articulam as relações de ódio entre as personagens de *Pedro e Paula*, iniciando nossas investigações na gênese da formação familiar que dá origem aos gêmeos e, por conseguinte, ao enredo do romance.

Ana Paula Freire e José Pedro Montês se conhecem em Lisboa, na faculdade de Direito, formando uma triangulação de afetos junto a Gabriel de Vasconcelos, com quem o futuro noivo compete nos cuidados à amiga. Findo o curso, conta-nos o narrador, a decisão de se casar com um ou outro que a jovem julgara que seria difícil é facilitada pelo silêncio de Gabriel, e Ana tenta, então, se convencer de que assim

seria melhor, de que ela e José “construiriam uma vida juntos, viveriam felizes sem grandes sobressaltos emocionais”. Resignada, assume uma atitude sacrificial em relação a seu destino, anula sua personalidade com potencialidades de aventura, espírito crítico e liberdade, acentuando seu lado irritadiço e sarcástico. Submete-se também aos conservadorismos do noivo, casando-se virgem e abrindo mão de sua carreira no Direito para cuidar do lar e do marido, enquanto este sustentaria a todos com seu gordo salário de embaixador. Em suma, Ana desiste da vida.

José, por sua vez, sonha com o padrão ideal de família herdado do século XIX: esposa casta cuja profissão é o marido, filho varão namorador à procura da mulher certa para casar, filha virgem imaculada a seguir o exemplo da mãe, casa abastada sustentada pelo suor de seu trabalho. Frustra-se já de saída quando não é aceito na carreira diplomática. Pior: quando Gabriel, ao contrário, o é.

A beatificação de Ana por parte de José acarreta consequências desastrosas ao casamento, somada à já antecipada promessa de desastre. A passividade da esposa e a autoculpabilização moral do esposo no sexo pudico com direito a “carícias maternais” ao fim é elemento catastrófico para o novo modelo de união não mais arranjada pelas famílias, mas efetivada por amor que, como afirma Peter Gay, implicitamente sugere a necessidade de compatibilidade sexual entre os cônjuges, posto que “a satisfação sexual se tornava ingrediente tão importante da definição do verdadeiro amor quanto a afeição e o compromisso permanente”. Acrescenta-se a frustração sexual ao desprezo que Ana sente pelo marido, de tal modo que o tempo só reafirma sua certeza de que a escolha que não tivera – casar-se com Gabriel – teria sido a mais acertada, e temos a perfeita combinação para a construção de uma bomba-relógio de ódios e ressentimentos.

Assim encontramos logo de início o lar-doce-lar da família Freire Montês: capengando numa estrutura composta por saliva e lama, como o não idílico ninho das andorinhas de que nos fala Bachelard (BACHELARD, 1993, p. 264). Mal equilibrado entre as folhagens de sua árvore genealógica, não seria preciso uma lufada de vento para que o ninho em que seriam concebidos Pedro e Paula despencasse e se desfizesse em fragmentos dispersos. Bastaria apenas, aos ouvidos de José, a brisa leve dos mares de África a soprar a proposta de emprego na Moçambique colonizada para que as rivalidades inexistentes entre o marido e o amigo Gabriel se concretizassem numa esclarecedora discussão de relação a três e resultassem na suposta, vingativa e antecipadamente saudosa traição de Ana.

Ocorre-me uma passagem do mais recente romance de Helder Macedo. Em *Tão longo amor, tão curta a vida*, o protagonista Victor Marques da Costa conta à amante Lenia sobre um sonho que tivera. Nele, as paredes da casa da infância, em que vivera a plenitude da felicidade com seus pais, se desfazem como se fossem de espuma, bem como o cachorro que nela fica preso (MACEDO, 2013, p. 38). Assim é o onírico lar burguês que ilusoriamente se protege do lobo ameaçador que sopra no exterior da casa sem perceber que é no microcosmo da intimidade doméstica que os conflitos de ódio podem ser mais pungentes. Sem perceber que a ruína da casa se dá pela sua própria estrutura.

Fazendo um levantamento do campo semântico da palavra “casa” em *A poética do espaço*, destacamos alguns sinônimos a que esta costuma ser associada, dentre eles: abrigo, conforto, berço, agasalho, paraíso, paz e continuidade. Claro está que os termos listados em nada se aplicam à descrição do amargo lar dos gêmeos que virão a nascer. Em *Pedro e Paula*, não temos a casa enraizada a cuja proteção se sonha

retornar; temos, ao contrário, casas temporárias, descontínuas, dispersamente distribuídas entre a Europa e a África que refletem a fragmentação desarmônica dos membros da família Freire Montês.

A CULPABILIZAÇÃO DO OBJETO DE ÓDIO

José Pedro Montês, um verdadeiro pateta, como a ele se refere o pídê Ricardo Vale (MACEDO, 1999, p. 123), inicia sua trajetória no romance como um vaidoso estudante que gosta de se orgulhar de nada dever a ninguém. Sua competitividade encontra como oponente principal, no imaginário ringue, Gabriel de Vasconcelos, a quem devota uma dúbia amizade erigida em bases de admiração e inveja. Companheiros na faculdade de Direito, na amizade com Ana e nas inclinações políticas democráticas, afastam-se definitivamente quando Gabriel vai se mostrando vitorioso em todas as disputas, mesmo sem necessariamente o pretender.

Antes mesmo de se conhecerem, o amigo já teria cometido o despautério de nascer em família abastada, filho de um advogado de sucesso em Lisboa, herdeiro de terras no Norte, enquanto o pai de José era um mediano funcionário em Santarém. Em seguida, Gabriel é aceito na carreira diplomática, enquanto nosso pateta engole o orgulho à força e pede ajuda a seu antigo professor, o então ministro das colônias Marcello Caetano, que lhe oferece um cargo administrativo na colônia de Moçambique. O nocaute enfim se dá quando se torna evidente o ciúme que sente da relação entre Gabriel e Ana, e José pensa que esta o traiu com aquele que desde sempre ela teria preferido como marido.

Quando, cerca de duas décadas mais tarde, o reencontramos na narrativa, José é um patriarca falido que abriu mão de seus ideais revolucionários dos tempos do MUD (Movimento de Unidade Democrática) e passa os dias a tentar justificar por que trabalha para a polícia colonial em África. Frustra-se ainda mais pela filha Paula em nada corresponder ao protótipo de “moça honesta” que havia idealizado para ela e, para redobrado espanto seu, envolver-se amorosamente com seu intemporal rival, Gabriel. No lugar do sonhado futuro promissor como embaixador, o que tem à sua frente é, no domínio social, a guerrilha entre militares portugueses e “terroristas” africanos na qual sua interferência se resume à leitura de perversos discursos ideológicos que transformam o símbolo do massacre marcado a ferro em brasa no ombro dos negros em metáforas de metamorfose da sua Política dos Espíritos. No domínio individual, é diariamente hostilizado pela esposa ressentida, declara morta para ele a filha que, afinal, nem bem chegara a reconhecê-lo como pai, e sequer é plenamente compreendido pelo filho homem de que tanto se orgulha. A influência de suas opiniões como “chefe de família” mal se prolonga até onde vai seu limitado orçamento.

Sem autoestima ou dignidade, concentra a culpabilização por todos os seus fracassos em Gabriel, que lhe usurpara involuntariamente o amor da esposa e, agora, em outros termos, o da filha. Entretanto, o humilhado José jamais chega às vias de fato com o antigo amigo. Sequer o enfrenta em uma discussão honesta sobre os reais motivos de suas querelas que não acabe em patéticos e arremedados pedidos de desculpa, como por duas vezes acontece na época em que ainda conviviam em tempos da universidade. Nem mesmo toma satisfações à esposa ou resoluções definitivas. José, ao contrário, deixa-se consumir pelo ódio provocado pelo ressentimento que tem por Gabriel, que, afinal, enxerga como o reflexo inalcançável de

tudo aquilo que ele próprio gostaria de ter conquistado. Ou ainda, em suas palavras, como “um traidor de amizades e do país”, “a maldição de [sua] vida” (MACEDO, 1999, p. 103).

Na comunicação “Identidades sociais e ressentimento psicológico”² apresentada no programa *Café Filosófico*, Maria Rita Kehl nos conta que se interessou pelo tema do “ressentimento” não apenas por suas experiências clínicas, mas também por ter percebido que no universo literário e cinematográfico é ele que muitas vezes move a ação das personagens. Ela afirma que essa “constelação afetiva”, composta por sentimentos como mágoa, inveja e desejo de vingança reprimido, está diretamente ligada à sociedade moderna, narcísica, regida pelo ideal individualista de autossuficiência. Assim, o ressentido seria aquele que, contraditoriamente, preserva a falácia do individualismo, porém deposita a culpa pelos seus insucessos na conta do outro. Ou seja, caso vitorioso, o narcisista acredita ter por mérito todos os créditos; caso fracassado, foi o outro que lhe atrapalhou o caminho.

Joaci Góes também discorre sobre o narcisismo em seu livro *A anatomia do ódio*. Para ele, “Quando sofremos um duro golpe em nosso narcisismo, a consequência pode ser uma apatia profunda, resultante de nossa incapacidade de reunir a energia necessária para dar uma resposta irada” (GOÉS, 2004, p. 23). Se Ana simbolicamente desistiu da vida ao se casar com José, o marido foi-se deixando morrer aos poucos sublimando a força vital de seus impulsos agressivos e asfixiando-se com seu próprio ódio ressentido até voltar para si mesmo sua energia destrutiva e dar o tiro final. Assim, José circula letárgico por *Pedro e Paula*, deixando-nos a baça sensação de que se ele ou nada houvesse daria no mesmo.

O ÓDIO LIDO COMO LOUCURA

De Ana Paula Freire, já sabemos a história. Casa-se jovem com um homem por quem sente desprezo, dedica-se exclusivamente à divina função de esposa e mãe para a qual lhe faltava aptidão, e perde para sempre Gabriel, o grande amor que nunca tivera.

O declínio mental de Ana é estimulado por fantasias que alimenta em relação à paternidade de Paula, a quem segreda desde pequena que Gabriel seria seu verdadeiro pai. A rejeição sofrida na juventude a deixa presa a um tempo inexistente que o amado lhe negou, transformando-se numa mágoa que não se quer esquecer, pois esquecê-la significaria romper o único laço afetivo que manteria com seu involuntário algoz. Seu “pobre corpo já inútil” (MACEDO, 1999, p. 67) de quem não viveu o amor que poderia ter vivido, de quem não pôde ser o que poderia ter sido, vê-se obrigado à companhia do corpo de um outro que identifica como moralmente repugnante e merecedor de seu desdém. Esvazia-se numa melancolia profunda, anula-se, e é designada por todos ao lugar da ausência da razão, do “desequilíbrio” (Idem, p. 72), da “loucura”.

Paula, por sua vez, equivale a tudo aquilo que a mãe gostaria de ter sido. Enquanto Ana aceitou representar perante José e a sociedade o papel de “*virgo intacta*” (GAY, 2002, p. 98), a filha desde cedo foi em busca da cura para o que o narrador de Helder Macedo denomina “condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes

2. KEHL, Maria Rita. “Identidades sociais e ressentimento psicológico”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NokiDCIDemY&list=PLB8BC0E64443F11D9>

ficava para o resto da vida” (MACEDO, 1999, p. 24). Ao fazer dezoito anos, Paula vai à médica e lhe pede que abra seu hímen com o bisturi para que homem nenhum o pudesse romper, simbolicamente rejeitando a possível reificação de sua virgindade como troféu ou valor de mercadoria. Vive, a partir daí, a potência máxima de sua corporalidade e sexualidade, indo para a cama com toda a gente, até entender que não precisava e encontrar em Gabriel a plenitude do amor físico e espiritual.

Em carta a Pedro, Ana lhe escreve conselhos que talvez tivesse gostado de ter dado a si mesma quando jovem. Diz-lhe que não ame sua namorada Fernanda apenas por amizade ou compaixão, que fazê-lo seria “a pior das traições”, “a pior crueldade que se pode fazer a alguém de que já gostou, é trair um afeto verdadeiro com um falso sentimento” (MACEDO, 1999, p. 68). Termina a carta com um desabafo carregado de ódio por si e por José e que violentamente rechaça sua rotulação como louca:

Mas a Paulinha falou em Paris, nos benefícios para a sua pintura, que seria a nossa última contribuição para a sua educação, em “juntar o agradável ao útil”... Estás a ver a reação de vosso pai ao “agradável” perante o que disseste sobre as contraceções da inocente filhinha! Como se a inocência estivesse nessas coisas! Ou ela devesse ter ficado à espera da pomba, como a Virgem Maria! Escandalizo-te? Sim, bem sei que te escandalizo. Mas tu bem sabes, tu, o quase médico, que tens uma mãe frustrada, e neurótica, e que o teu pai diz que é louca, e que casou virgem, e que nunca deveria ter casado, virgem ou rasgada. (MACEDO, 1999, p. 69-70)

Pois bem, Ana queria ser Paula. O que é explicitamente dito por ela em pelo menos duas ocasiões: “Ah, quem me dera ser a Paulinha” (MACEDO, 1999, p. 105), “Queria tanto ser tu” (Idem, p. 179). Em ambos os momentos, a conversa se relaciona diretamente a Gabriel. Ana, entretanto, não permite que a inveja que tem da personalidade da filha e de seu namoro com o homem por quem é obcecada se manifeste como bem justificada agressividade, entendida na psicanálise como pulsão de vida. No lugar disso, queixa-se de sua infelicidade em ladainha ininterrupta e nutre um ressentimento que se articula como fantasiosa vingança em parceria com o pido Ricardo Vale, por meio das torturas que infligiam ambos à foto ampliada de Paula e, posteriormente, ao corpo de Ana, que pedia para ser chamada de Paulinha. Jogo sadomasoquista de faz-de-conta no qual, perversamente, encontra o único meio de poder fingir ser a filha.

Maria Rita Kehl aponta que, para Nietzsche, o ressentimento seria uma operação mental que faria o indivíduo fraco e acovardado enxergar, a si mesmo, como bom e ao outro, forte e corajoso, como mau, condenando-o moralmente. Entende-se “forte” e “corajoso”, aqui, como aquele que “tem vitalidade e não recua em pôr a sua vitalidade em expansão para seu prazer”³. Ou seja, ainda nas palavras de Kehl, “vida quer mais vida”. Apostar na fraqueza faria, assim, o indivíduo se tornar o sujeito que potencialmente poderia ser maravilhoso.

Tal construção psicanalítica aplica-se à relação entre Ana e Paula na medida em que a melancolia da mãe cuja vida “desaconteceu” (MACEDO, 1999, p. 224) contrasta com a vitalidade fascinante da filha. Ao invés de lutar por seus desejos e ideais, Ana escolheu usar sua energia para se vitimizar, negando-se a enxergar que foi ela própria quem a princípio se submeteu a conservadorismos e humilhações – causando

3. KEHL, Maria Rita. “Identidades sociais e ressentimento psicológico”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NokiDCIDemY&list=PLB8BC0E64443F11D9>

algumas tantas também – e permitiu que as injustiças sofridas se perpetuassem e alargassem. Em suma, Ana foi um “desperdício de vida” (Idem, p. 223).

O ÓDIO CAMUFLADO DE AMOR EXCESSIVO

Chegamos, então, aos gêmeos. A afetividade que Pedro direciona a Paula se constitui em moldes polissêmicos. A relação conturbada é jocosamente anunciada pelo narrador logo depois de seu nascimento: “Se um elefante mete medo a muita gente, dois elefantes metem medo a muito mais. Que é como quem diz, irmãos é complicado mas gêmeos nem é bom pensar” (MACEDO, 1999, p. 21). Seu temperamento imperioso desde cedo enxerga Paula como uma inadmissível intrusa a tentar usurpar tudo aquilo que seria seu por direito, do leite materno à herança dos pais. Quando, na verdade, é Pedro quem sempre arruma um jeito de afanar um quinhão a mais da parte que lhe cabe do hipotético latifúndio e delega Paula à clandestinidade. Pedro reivindica a posse da casa da Padre Antônio Vieira sem compreender que esta não poderia ser simbolicamente nem de um nem de outro, posto que mesmo Ana e José já a haviam fragmentado em partes em desacordo. Reivindica a posse de um ninho já abandonado, ninho cuja folhagem se encontra seca e sem viço, pois já é chegado o outono.

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard discorre sobre o ninho primordial como “refúgio absoluto”:

Tanto o ninho quanto a casa onírica e tanto a casa onírica quanto o ninho — se é que estamos na origem de nossos sonhos — não conhecem a hostilidade do mundo. Para o homem, a vida começa com um sono tranquilo e todos os ovinhos dos ninhos são bem protegidos. A experiência da hostilidade do mundo — e conseqüentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade — são mais tardios. No seu germe, toda vida é bem-estar. O ser começa pelo bem-estar. (BACHELARD, 1993, p. 264)

A experiência primeira que Pedro e Paula têm com o mundo não se assemelha à descrita por Bachelard. Se, por um lado, a constante presença da irmã confere a Paula o papel de modelo de referência feminina do irmão, por outro, a divisão do útero materno e das atenções e cuidados parentais transformam a casa onírica da infância em terreno de competitividade e luta simbólica pela sobrevivência. Ao lar fragilmente estruturado em que nasceram, soma-se o infortúnio de terem vindo gêmeos.

Moralmente fraco, Pedro disfarça insegurança e egoísmo com máscaras de generosidade e cuidados com a irmã, “veste a maldade com o manto da virtude” (GLUCKSMANN, 2007, p. 250). A superproteção que demonstra na juventude e nas cartas que escreve a Ana e José, em que acusa a gêmea de viver em promiscuidade, são tentativas pífiás de encobrir o ciúme exacerbado de alguém cuja “sexualidade não amadurecida” descambou na “incapacidade de ultrapassar primárias relações edipianas” (CERDEIRA, 2014, p. 109). Tentativas de encobrir seus próprios desejos incestuosos. Pedro executa uma operação mental de triangulação comum às relações entre gêmeos, substituindo Ana pela irmã no lugar da figura materna, e, assim, ressentido seu afastamento quando esta vai crescendo e lançando seu olhar atento para o

mundo. O que exterioriza quando, em seus ataques de fúria, usa termos referentes à liberdade sexual de Paula para insultá-la, como na carta não enviada em que a chama de “puta” (MACEDO, 1999, p. 63) ou na discussão em que a acusa, na defensiva diante da sua autoculpabilização, de pensar que apenas ela teria direito ao aborto e ferinamente indaga: “Ou levas habitualmente no cu para evitar?” (Idem, p. 152)

Em *O século de Schnitzer*, Peter Gay escreve sobre a idealização do filho à *virgo intacta*:

Como regra geral, tão logo um rapazinho descubra os segredos da atividade sexual, será capaz de destronar a mãe de seu pedestal e concluir tristemente que ela não é melhor do que deveria ser. Se tiver sorte, o rapaz ao crescer integrará essas fantasias extravagantes em uma visão mais realista, reconciliar-se-á com a mãe e procurará um amor diferente no qual investirá suas emoções. Porém, se não a tiver, se permanecer oprimido pelo sentimento de que a mãe infel jamais lhe proporcionou o amor como desejava e merecia, ficará tentado a repetir sempre seu anseio de devolver-lhe o manto da santidade. Estará fadado ao insucesso e conservará uma patética vontade inconsciente de vingança. (GAY, 2002, p. 98)

Pedro não é um rapazinho de sorte. Mesmo crescido, nutre por Paula um ódio devastador, muitas vezes camuflado de amor excessivo. Guarda imensa mágoa diante do afeto que ela dedica a terceiros, de sua sensual desenvoltura perante o mundo. No final do romance, no derradeiro embate verbal, o único a que Paula reage, Pedro a acusa de deslealdade, mesquinhez, desatenção, e a culpabiliza por todas as suas frustrações. Nas palavras do narrador de Helder Macedo, utiliza a “retórica falsa dos sentimentos verdadeiros que nada precisam ter a ver com a veracidade” (MACEDO, 1999, p. 207). Ou, ainda, a retórica do ódio, que segundo André Glucksmann, acusa sem saber, julga sem ouvir, condena a seu bel-prazer (GLUCKSMANN, 2007, p. 12). Finalmente, Pedro acaba por se vingar de Paula em uma incontida e animalésca descarga erótica que custa ao narrador-autor um parágrafo atropelado, ofegante, despejado sobre o papel em um só jato, como se de outro jeito não houvesse forças para escrevê-lo:

Pedro avançou para a irmã de punho erguido, empurrou-a, ela caiu, ele caiu sobre ela, rasgou-lhe a camiseta, comprimiu-lhe os seios, bateu-lhe várias vezes com a nuca no chão, hesitou por um brevíssimo momento quando a percebeu atordoada, levantou-lhe a saia sobre o ventre, quebrou o elástico das calcinhas de seda, baixou-os até conseguir desbaraçá-las dos pés, abriu a braguilha, tirou das calças o pênis erecto, afastou-lhe as coxas com ambas as mãos, penetrou-a num orgasmo imediato, que esfriou rapidamente, viscoso, em parte derramado sobre a vagina contraída. (MACEDO, 1999, p. 210)

Sobre a dolorosa cena, silencio.

A INSTRUMENTALIZAÇÃO DO ÓDIO

Dentre todas as manifestações do ódio que estão presentes em *Pedro e Paula*, uma se diferencia. Enquanto as outras personagens passam, de uma ou outra forma, pela experiência do ódio, Ricardo Vale o tem como profissão. O asqueroso pede entra na narrativa a trabalho, para sondar o que estaria acontecen-

do com os filhos de Ana e José. Utiliza-se das técnicas aprendidas como inspetor “antiterrorista” da Polícia Internacional e de Defesa do Estado: “com um ar superior, cheio de desprezo, e depois a olhar para mim [Paula], a saborear, a fazer guerra psicológica, a torturar de mãos limpas, por uma boa causa” (MACEDO, 1999, p.89). Mais tarde, é o mentor das perversas torturas que inflige à foto de Paula, junto com sua mãe, indicando didaticamente os pontos em que se deve causar a dor, ensinando os métodos apropriados para o exercício da crueldade, demonstrando-o em seguida no corpo da própria Ana, a chamar-lhe de Paulinha, alimentando perversamente o desejo que ela própria teria de o ser.

O ódio de Ricardo Vale se articula não de forma “corrosiva e brutal”, porém “insidiosa e glacial” (GLUCKSMANN, 2007, p. 9). O pido não é tomado pela ira, mas, ao contrário, usa cirurgicamente seus instrumentos para apanhar a presa. Elabora armadilhas traiçoeiras, ardilosas, como metaforicamente explica em sua tese sobre o cozimento das lagostas:

Quem tinha uma curiosa teoria sobre os brandos costumes era o inspetor Ricardo Vale, que era a arte de cozinhar lagostas felizes: “Nada de brutalidades, cooperação é que é preciso.” E explicava: “Se a gente atira a lagosta viva para a panela de água a ferver ela procura saltar, é preciso segurar a tampa e a gente ainda se queima, a água extravasada molha o chão, dá muito nas vistas. Mas põe-se em água fria ou quando muito morna e a criatura está feliz. Quando a água ferve não dá por nada, morreu feliz.” (MACEDO, 1999, p. 120)

Em *O século de Schnitzer*, Peter Gay aponta os regimes totalitários e as supostas superioridades hegemônicas como álibis para o livre exercício da violência, tornando-se esta até mesmo prazerosa. Já André Glucksmann usa como epígrafe, em um dos capítulos de *O discurso do ódio*, a indagação que Poliakov formulou: “De que devastações não são capazes essas forças elementares [instintos de ódio e violência] a partir do momento em que [...] a justificativa moral e a sanção ideológica surgem para lhes dar força e estimular mais do que detê-las?” (GLUCKSMANN, 2007, p. 22) Ocorre que o sádico inspetor de polícia encontrou as justificativas perfeitas para expandir ao máximo seus instintos mais sombrios, amparado pelo Estado português e pelo regime salazarista.

Retomo, então, o começo deste artigo, em que usei a performance da artista Marina Abramovic para ilustrar a autonomia do ódio como afeto que se manifesta, por exemplo, no prazer em causar a dor e o sofrimento, avalizado então pela performer e pelas autoridades do Studio Morra. Há, porém, uma diferença que acredito ser essencial. Enquanto o público de *Rhythm 0* acovardou-se ao ser lembrado de que Marina – e é importante, aqui, nomeá-la assim – é uma pessoa, um ser da mesma espécie que ele, o pido Ricardo Vale enfatiza nas técnicas de tortura a importância de perceber a vítima como um semelhante: “A gente tem de se identificar com a outra pessoa, não esquecer que é também uma pessoa como nós.” (MACEDO, 1999, p. 128-129). Temos, assim, o ódio individual natural a todo ser humano adquirindo nuances psicopáticas e proporções gigantescas ao ser corroborado pela lei dos regimes totalitários. Receita perfeita para a destruição em massa.

DA PERFORMANCE À REALIDADE

Tendo iniciado o artigo com reflexões acerca da performance de Marina Abramovic, fui surpreendida por uma notícia divulgada no decorrer de sua escrita. A reportagem era curta: em uma galeria de arte na Flórida (EUA), uma mulher foi esfaqueada por outra nos braços e no pescoço. Os visitantes acharam que o ataque era uma performance previamente combinada e nada fizeram além de assistir com atenção⁴.

Levanto, então, duas hipóteses que não se excluem. A primeira: por ter como cenário um ambiente onde a representação artística é esperada, o público desavisado teria entendido o ocorrido como uma provocação estética que visaria, talvez, a problematizar questões como a violência. Desse modo, sua reação teria sido menos o resultado de uma apatia generalizada do que o de uma hiperintelectualização da realidade.

A segunda hipótese, que primeiro me ocorreu, concerniria à banalização da violência. Estando imersos diariamente em uma atmosfera de iniquidade e sendo bombardeados por notícias e propagandas do ódio, vendido como mercadoria a ser utilizada na disputa de audiências, o público acaba por se deixar anestesiar. O ódio se teria naturalizado não como afeto humano, mas como espetáculo. A velocidade e quantidade de informações fazem que nada nos choque por mais de alguns minutos. As seis horas da performance de Marina Abramovic seriam um tempo infundável, e a pergunta feita anteriormente teria de ser outra: quantos momentos caberiam em um rolar da barra do *feed* de notícias?

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Marina Abramovic on Rhythm 0 (1974)**. Disponível em: <https://vimeo.com/71952791>.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- CERDEIRA, Teresa. “Transfigurações da violência em cores e música”. In: **A mão que escreve – Ensaios de literatura portuguesa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- GAY, Peter. **O século de Schnitzler – A formação da cultura da classe média (1815 – 1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- GLUCKSMANN, André. **O discurso do ódio**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- GOÉS, Joaci. **A anatomia do ódio – Na família, no trabalho, na sociedade**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2004.
- KEHL, Maria Rita. “Identidades sociais e ressentimento psicológico”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NokiDCIDemY&list=PLB8BC0E64443F11D9>.
- MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- . **Tão longo amor, Tão curta a vida**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

4. Notícia disponível em: <https://www.tagthebird.com/br/tweet/6793410>.

Submetido à publicação em 17 de outubro de 2017.

Aprovado em 23 de novembro de 2017.

UMA CANTIGA DE ANA CRISTINA CESAR OU A POÉTICA DO ARPEJO

Mônica Genelhu Fagundes (Professora Doutora de Literatura Portuguesa da, UFRJ)

RESUMO

Este artigo realiza uma leitura cerrada do poema “arpejos”, de Ana Cristina Cesar, como releitura paródica de uma cantiga de amigo de D. Dinis. A partir de procedimentos e imagens do poema, e do diálogo irônico que estabelece com a cantiga, extrapola potencialidades críticas da paródia, como concebida por Linda Hutcheon.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Lírica Medieval Galego-Portuguesa; Paródia

ABSTRACT

This paper performs a close-reading of the poem “arpejos”, by Ana Cristina Cesar, as a parody of a *cantiga de amigo* by D. Dinis. From the procedures and images of the poem, and the ironic dialogue it establishes with the song, this article extrapolates critical potentialities of the parody, as conceived by Linda Hutcheon.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Galycian-Portuguese Medieval Lyric; Parody

A proposta deste trabalho é, assumidamente, uma microleitura. Interessa-nos analisar o poema em prosa “arpejos”, publicado em *Cenas de Abril*, livro de estreia de Ana Cristina Cesar, em 1979. A leitura cerrada deste poema o revela, entretanto, como exemplo emblemático de uma estratégia que seria privilegiada pela poeta em toda a sua obra: a intertextualidade paródica – o diálogo criativo e crítico com a tradição literária. E abre, assim, este estudo de vocação pontual e detalhista a potenciais generalizações no que diz respeito à poesia de Ana C., bem como o transforma num exercício hermenêutico comparativo de longo percurso, que parte da poesia carioca dos anos 1970, aproxima-se dos *Ensaíos* de Montaigne do século XVI e recua às cantigas trovadorescas galego-portuguesas do século XIII, engenhosamente relidas e reinventadas por meio do que quisemos chamar uma “poética do arpejo”.

Conforme explicam os métodos de Teoria Musical, o arpejo é uma desconstrução progressiva do acorde, com a execução sequencial das notas que o compõem. Como título do poema de Ana Cristina Cesar, e apontando para cada uma das três partes que o constituem, o termo (usado no plural: “arpejos”) pode assumir sentidos diversos. O mais imediato estará, possivelmente, relacionado à estrutura paratática tanto do conjunto como de cada um dos seus segmentos. As três partes do poema, numeradas, recuperam o esquema mais tradicional do acorde, uma tríade de notas, e funcionam como quadros de uma sequência narrativa: postas em série, formam uma história completa; mas, isoladas, têm ainda garantida a sua significação, como peças auto-suficientes. Numa espécie de derivação em abismo, este esquema estrutural se repete na construção de cada uma das partes, sintaticamente formadas pela justaposição de períodos predominantemente simples, que vão enumerando ações sucessivas. Encadeadas, estas ações perfazem uma unidade narrativa, mas cada uma delas é igualmente dotada de sentido e valor em si mesma, e se destaca como termo autônomo, à semelhança do que ocorre num arpejo, em que se ouve cada nota do acorde e a sua unidade harmônica.

Cada parte do poema poderia, portanto, ser considerada um arpejo, em coerência ao plural do título da composição, formando a série o que musicalmente se chama uma progressão harmônica; ou, alternativamente, os trechos numerados 1, 2 e 3 corresponderiam às notas de um arpejo. O plural “arpejos” remeteria, neste caso, a repetições, ou, mais precisamente, a modulações do movimento, algo que encontra eco na situação apresentada no poema, resumida por um termo que remete tanto à metáfora musical que o estrutura, como à sua realização discursiva: “Saio depois de tantos **ensaíos**.” (grifo nosso), lê-se na parte 3.

Ensaíos: exercícios preparatórios, prática, treino, mas também o gênero criado por Montaigne, batizado com um nome etimologicamente filiado ao latim *exagiare*: pesar, que tem estreita relação com pensar; e *exagium*: balança, que se aproxima também de *examen*: exame, análise, pôr à prova. E, portanto: ponderação reflexiva (COELHO, 1997, p.19-20). De fato, ao longo de “arpejos”, a narradora¹ do poema exercita sua reflexão: dobra-se sobre si mesma, sobre sua intimidade; revê um acontecimento marcante e o examina, considera seu sentido, reflete sobre o seu significado, especula. Mas o exercício intelectual é calcado na esfera da fisicalidade a que as origens da palavra ensaio remetem. Todo o poema reverte a esse plano: o signo do espelho surge repetidas vezes como instrumento necessário à reflexão. Insinua o tema

1. Optamos pelo termo “narradora”, em detrimento de “eu-lírico”, que não tem marcação de gênero, para explicitar o fato de que a voz poética de “arpejos” é feminina, marca importante da construção desse poema, bem como da obra de Ana Cristina Cesar como um todo. No mais, trata-se efetivamente de um poema narrativo, portanto não incorremos em erro.

do duplo, sugere uma relação homoerótica, alude à operação de auto-referencialidade paródica do poema, mas precisamente porque não se esvazia enquanto índice referencial. Mesmo os arpejos superam a suspeita de mera inspiração estrutural baseada na Teoria Musical para se realizarem como gestualidade no poema, que evoca dedos em movimento, cordas sendo tangidas, tendões relaxando. O corpo é insistentemente posto em evidência, numa exposição da intimidade que excede as expectativas do discurso poético tradicional, mas reafirma o papel desse corpo na formação de uma consciência de si pelo sujeito. É disso que se trata: “Falo o tempo todo em mim.”, diz uma frase da parte 2, numa formulação muito próxima aos *Ensaio*s de Montaigne, também ele interessado em se autorretratar como meio de buscar o conhecimento.

Leiamos a primeira parte do poema, o “arpejo” número 1 ou a primeira nota do acorde de Ana Cristina Cesar:

1.

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CESAR, 2013, p. 26)

Estará talvez desafinado o instrumento: o poema incomoda como um acorde dissonante. Não trata de qualquer história extraordinária, mas do cotidiano, e de um cotidiano muito pouco poético, segundo os parâmetros clássicos. De certo modo, o que se narra é a frustração de um enredo – o passeio de bicicleta ao Arpoador, que, este sim, seria admissível como matéria poética – por um impedimento que, parece, nada tem que fazer num poema, sendo mais adequado a um diário íntimo (modelo recorrente na poesia de Ana Cristina Cesar) ou mesmo a um relatório médico. O desmembramento progressivo do (anti) evento, seu detalhamento excessivo e a exposição crua, algo científica, que faz da intimidade causar estranheza. Seria o caso de se indagar – e a pergunta não é retórica, mas hermenêutica: por que contar isto?

Haverá diversas respostas possíveis, e não necessariamente excludentes, para a questão: uma provocação de cunho feminista; uma dignificação do evento banal, de raiz modernista; uma extrapolação desse projeto no contexto de contra-cultura a que se filia a poesia marginal, à qual Ana Cristina Cesar, por geração e amizades, pode ser associada... Mas a última frase do poema impõe-se como uma interessante chave de interpretação: “Em vez decidi me dedicar à leitura.”. Será o anúncio do desfecho alternativo ao plano frustrado do passeio de bicicleta, meramente concluindo essa parte do poema? Ou uma engrenagem que nos reenvia ao seu início e institui um protocolo de leitura diverso? Não será já leitura – consequência ou representação da leitura – a escrita deste poema? Se concebermos uma tal circularidade da forma, teremos de perceber um desdobramento semântico engendrado pela escritura.

Como num arpejo que desmembra em notas independentes, mas relacionadas entre si, a harmonia do acorde (para retomar a analogia musical sugerida pelo título), leremos no poema planos diversos de significação que se articulam entre si. O plano narrativo imediato: a mulher que acorda com um incô-

modo ginecológico, o auto-exame, a aplicação do medicamento, a desistência do passeio e a opção por ficar em casa, lendo. Um plano auto-reflexivo, em que a leitura deixa de ser uma atividade aleatoriamente mencionada para ser percebida como a poética mesma do poema, e sua operação. Um plano metafórico, descoberto a partir do reconhecimento e da decifração intertextual. E um plano ideológico, constituído pelas implicações do deslocamento ou, mais precisamente, da “transcontextualização” (HUTCHEON, L., 1985, p. 20) do texto original de que Ana Cristina se apropria e das convenções que transgride na sua releitura paródica.²

A consciência do ato de leitura está sempre inserida, de modo mais ou menos sutil, no corpo do texto paródico. O poema que estamos lendo encena, parodicamente, é claro, uma consulta médica, conduzida, porém, pela própria paciente. Inicia-se com a identificação do sintoma, a que se seguem o exame, a escolha de tratamento e a ordem de repouso. A investigação diagnóstica e a análise literária são postas em paralelo; e, de fato, o exame médico nada mais é que um exercício de interpretação de indícios, de sinais, de sintomas – de signos, afinal. Neste caso, trata-se um auto-exame, trabalho de uma obra auto-reflexiva, que contém em si mesma seu primeiro comentário crítico.³ A frase “Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais.” parece configurar-se, neste contexto, como um artifício astucioso, piscadela para chamar a atenção do leitor. Pois perceber que um rouge a mais tem significado a mais é precisamente o necessário para a compreensão do poema de Ana Cristina como releitura paródica de uma certa cantiga de D. Dinis, cuja estratégia metafórica faz com que elementos aparentemente simples revelem significados “a mais”, e na qual surge, muito decisivamente, “um rouge a mais”.

A cantiga a que nos referimos é “Levantou-s’ a velida”, mais conhecida por seu emblemático refrão “Vai-las lavar alva”. Antes de passarmos a ela, porém, cabe reconhecer (identificar, dar crédito a, delimitar o papel de) um outro intertexto muito decisivamente envolvido no trabalho comparativo a que aqui procedemos. Neste caso, não necessariamente um diálogo que o poema de Ana Cristina Cesar estabelece com um outro texto, mas, certamente, uma apropriação desse outro texto que o nosso próprio artigo realiza. Trata-se do ensaio “Uma Cantiga de D. Dinis”, de Helder Macedo, cuja análise e cujas conclusões não apenas nos servem de base para uma mais apurada compreensão da cantiga em si, como, sobretudo, inspiram, conduzem e sustentam a análise que propomos para “arpejos”. Já de início, porque é a leitura de Helder Macedo que define nosso objeto: percebemos o poema de Ana C. como releitura da cantiga de D. Dinis *conforme lida por Helder Macedo*. E, num movimento complementar, porque este artigo se apropria do método de análise utilizado pelo crítico para ler a cantiga de D. Dinis e o desloca para se valer dele como procedimento de leitura do poema de Ana Cristina Cesar. Portanto, o estatuto do ensaio de Helder Macedo não é aqui o de suporte teórico-crítico, mas o de texto-base, como a *ode* para a *paródia*. Num certo sentido, o ensaio de Helder Macedo está para este texto como “Levantou-s’ a velida” está para “arpejos”. Daí o aceno do título - também paródico – deste artigo.

Instituído este protocolo, leiamos D. Dinis:

2. Esta implicação ideológica da releitura de Ana Cristina Cesar justifica nossa opção por utilizar a reelaboração do conceito de paródia sugerida por Linda Hutcheon, que supera a sua definição tradicional como repetição ridicularizadora para privilegiar a percepção de uma apropriação com distanciamento crítico, e prevê uma penetração do estético no espaço do político por meio da operação de “transcontextualização”. (HUTCHEON, 1985)

3. Assim Linda Hutcheon caracteriza a metaficção pós-moderna. O comentário parece ser igualmente adequado para certa poesia do século XX.

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva
e vai lavar camisas
eno alto:
vai-las lavar alva.

Levantou-s' a louçãa,
levantou-s' alva
e vai lavar delgadas
eno alto:
vai-las lavar alva.

E vai lavar camisas;
levantou-s' alva;
o vento lh' as desvia
eno alto:
vai-las lavar alva

E vai lavar delgadas;
levantou-s' alva;
o vento lh' as levava
eno alto:
vai-las lavar alva

O vento lh' as desvia;
levantou-s' alva;
meteu-s' alva en ira
eno alto:
vai-las lavar alva.

O vento lh' as levava;
levantou-s' alva
meteu-s' alva en sanha
eno alto
vai-las lavar alva

(apud MACEDO; RECKERT, 1996, p. 219-220)

O poema de Ana Cristina Cesar estabelece uma série de correspondências estruturais e semânticas com esta cantiga de D. Dinis, que só podem ser percebidas, porém, na decifração dos subversivos deslocamentos que opera.

Em termos formais, a cantiga segue o modelo paralelístico tradicional das cantigas de amigo, organizando-se em pares de estrofes encerradas por versos de refrão. O recurso do *leixa-pren* (a recuperação do último verso variável de cada par de estrofes como primeiro verso do par subsequente) garante o encadramento da composição. Como explica Helder Macedo, “o poema não progride linearmente, mas, por assim dizer, em círculos secantes de significação, sucessivas hipóstases semânticas que o refrão [“vai-las lavar alva”] constantemente refere à primeira estrofe, o núcleo modular de todo o poema.” (MACEDO, 1996, p. 64). A princípio, não parece haver qualquer relação entre o rígido paralelismo da cantiga versificada de D. Dinis e a liberdade do poema em prosa de Ana Cristina Cesar. Lembremos, porém, a sua cadência de

arpejo, determinada pela parataxe, que secciona o acontecimento narrado em ações mínimas, reforçando, assim, a significação de cada uma delas e – será ocasião de acrescentar – sugerindo-lhes um valor simbólico, um sentido figurado para além da mera denotação. A ênfase engendrada pela construção sintática *enquadra* cada gesto isolado e o caracteriza como uma espécie de emblema que requer interpretação.

Também na cantiga de amigo se dá essa articulação de planos de significação, como ensina Helder Macedo: a representação do cotidiano medieval se revela cifra de um conteúdo metafórico, tornando-se a manifestação concreta de um sentido simbólico abstrato. Não é, porém, apenas este mecanismo estrutural que Ana Cristina Cesar retoma no seu poema: para além da semelhança na ordenação dos planos, o conteúdo mesmo do plano narrativo e a sua codificação metafórica fazem ecoar a cantiga. Numa primeira leitura, atida tão-somente ao sentido denotativo do texto, narra-se ali a pequena história de uma moça que se levanta ao amanhecer, vai à nascente do rio (o alto) lavar sua roupa íntima e se aborrece com o vento que ameaça carregar as peças, atrapalhando o seu trabalho. Esta leitura é, porém, equivocada, porque parcial. Lida em clave metafórica, a cantiga narra a primeira experiência sexual da jovem.

A polissemia da palavra alva permite que ela se refira tanto ao alvorecer do dia como à própria moça, protagonista do poema e assim caracterizada como pura, virgem, segundo o simbolismo das cores no imaginário medieval. Reforça este sentido o fato de a jovem estar ocupada em deixar alva – limpa, purificada – a sua roupa íntima, que metonimicamente a representa. Além disso, o momento de intimidade se dá na fonte, cenário típico das cantigas de amigo que, simbolicamente, representa o feminino, ligado à água, em seu estado – novamente – mais puro, original. Este cenário definido, portanto, como território do feminino e marcado por índices que remetem aos sentidos de pureza e inocência será perturbado pela interferência de um elemento estranho: o vento, que as tradições mitológica, iconográfica e literária associam ao masculino. Dotado, por um lado, de potência destruidora e, num outro sentido, agente fecundador, o vento atua como símbolo fálico na cantiga, representando a força viril e a potência sexual masculina. A sonoridade do poema efetivamente materializa os seus efeitos e a dominação que exerce: as repetições da palavra “alva” e de seus sons consonantais, que se disseminam por toda a cantiga, imitam e fazem ressoar o som do vento, que “desvia” as roupas – e a pureza – da moça virgem. Mais decisivo, porém, é o surgimento de uma outra cor nesta cantiga de início dominada pela alvura e seu simbolismo: a ira e a sanha da moça, perturbada pelo vento que ameaça arrancar-lhe as roupas e sujá-las, evocam o vermelho, prova, por assim dizer, material, do defloramento da jovem.

Ora: também no poema de Ana Cristina Cesar uma moça virgem acorda e vai até uma fonte, onde se passa um momento de intimidade feminina no qual a alvura tem papel de destaque. Exceto que a fonte é um bidê e alva é a cor de uma pomada ginecológica, para dizer, por enquanto, a menor parte. Trata-se, sem dúvida, de uma paródia: “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”, segundo a definição de Linda Hutcheon (1991, p. 47). Ana Cristina apropria-se da cantiga de D. Dinis e das convenções poéticas do trovadorismo medieval galego-português, e as desafia, numa operação que é análoga àquela do arpejo. Decompondo o acorde nas suas unidades mínimas, o arpejo opera entre a permanência e a diferenciação, como a releitura paródica, que incorpora o texto original e o desconstrói.

Com a menção do hímen no início do poema, Ana Cristina Cesar evoca de imediato o tema da cantiga de D. Dinis, mas inverte o seu artifício retórico ao utilizar o termo anatômico, referência literal da virgindade, em lugar de sugerir-la por uma imagem cifrada, como a palavra “alva”, explorada por D. Dinis em sua polissemia, ou certas sinédoques, como as “camisas” “delgadas” (a roupa íntima), entre outras muito usadas pelos trovadores galego-portugueses, como os cabelos, numa cantiga de João Zorro:

“Cabelos, los meus cabelos,
el-Rei m’enviou por ellos:
madre, que lhis farei?”
“Filha, dade-os a el-Rei.”
(apud MACEDO; RECKERT, 1996, p. 184)

Ou o anel, numa composição de Pero Gonçalves de Portocarreiro:

O anel do meu amigo,
perdi-o so-lo verde piño,
e chor’eu bela.
(MACEDO; RECKERT, 1996, p. 99)

Também a troca da fonte pelo bidê dessacraliza o código metafórico trovadoresco, desmontando sua percepção de uma natureza simbólica, concebida como manifestação de valores elevados, e pondo no lugar que ela ocupara uma referência vulgar. Trazer o bidê para o poema é uma radical trivialização da imagem original e lembra a provocação conceitual de Marcel Duchamp com a sua “Fonte” (1917), o urinol de porcelana branca que o artista assinou (com o nome inventado “R Mutt”), datou e enviou ao museu para exposição. O valor artístico dessa obra repousa no deslocamento questionador e sarcástico que impõe à noção tradicional de arte e ao espaço do museu; o mesmo poderia ser dito, respeitadas as devidas proporções, sobre o poema de Ana C. e o cânone poético. E, de fato, o que se passa nesse bidê é um ato especulativo: “No bidê **com espelhinho** examinei o local.” (grifo nosso) – gesto que já denuncia a dimensão reflexiva do poema.

A princípio, essa ida à “fonte” já não teria qualquer motivação ou fundo erótico. Este tema, central à cantiga de D. Dinis (bem como à maioria das cantigas de amigo), parece ser insistentemente renegado pelo poema de Ana Cristina Cesar. No plano narrativo, é logo de início substituído por assunto bem menos nobre, que beira mesmo o abjeto. Embora o poema mantenha um tom de absoluta neutralidade, o seu modo direto de expor a intimidade feminina dispensa o erótico jogo de mostrar e esconder da linguagem figurada, das alusões e duplos sentidos. A memória deste recurso é marcada apenas pelo avesso e muito negativamente no uso da palavra “moléstia”, que, para além de designar doença ou incômodo, lembra por proximidade o verbo molestar, que tem como uma de suas acepções: fazer tentativas impertunas de aproximação sexual. Seria, talvez, um aceno irônico que denuncia o ato erótico não consensual e marcado pela violência que se apresenta na cantiga.

Numa transcrição a reforçar a exclusão do erotismo, o refrão “Vai-las lavar alva”, que sugeria engenhosamente o sentido da pureza feminina na cantiga, e podia evocar os ritos pré-nupciais de sociedades arcaicas – o banho da jovem noiva e a limpeza da sua roupa íntima, numa preparação para o defloramento da virgem (MACEDO, 1997, p.63) – é reinventado ironicamente na indecorosa descrição da aplicação de um medicamento: “Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante.” A necessidade do remédio e, sobretudo, o uso dos adjetivos “rugosa” e “murcha” sugerem decadência e velhice, num diálogo direto, mas alterador, com o código imagético das cantigas: as flores eram constantemente citadas na poesia trovadoresca galego-portuguesa tanto como representação dos órgãos sexuais femininos como, por metonímia, da moça que estava pronta para sua iniciação amorosa. A primavera, por sua vez, o “tempo da frol”, de uma natureza fértil, impregnada de erotismo simbólico, era a estação dos amores. Tanto pelo tratamento literal que recusa a imagem das flores, como pelo adjetivo “murcha” (que evoca, mas não recupera, aquela imagem ausente), porém, a descrição da pele das partes íntimas femininas parece indicar que é já passado o tempo do amor.

Por fim, acabaria de negar o erotismo o cancelamento do passeio planejado: “Com essa, murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador”, declara a narradora do poema. A estratégia metafórica trovadoresca é assim retomada numa interessante mudança de contexto, do cenário ibérico para a paisagem carioca. Depois do vento e do alto, dos cervos e dos pinheiros das cantigas, a ponta do Arpoador é um símbolo fálico bastante convincente. Como acidente geográfico, promontório projetado em direção ao mar, incorpora o sentido do encontro do masculino – a rocha – com o feminino – a água. Além disso, o nome que recebeu guarda a memória de um tempo em que dali era costume arpoar baleias. O gesto de arremessar o arpão para capturar a baleia tem uma implicação sexual facilmente decifrável e lembra, por exemplo, a cena de uma cantiga de amigo de Fernando Esquio, em que a moça quer ir ao encontro do amigo à beira do lago, onde ele está atirando nas aves.

Vaiamos, irmãa, vaiamos folgar
nas ribas do lago u eu vi andar
a las aves meu amigo.

Em as ribas do lago u eu andar vi,
seu arco na mão as aves ferir:
a las aves, meu amigo.
(apud MACEDO; RECKERT, 1996, 0. 246)

No mais, numa tradução da metáfora para o plano real concreto, a ponta do Arpoador é, de fato – e o era certamente nos anos 1970 vividos por Ana Cristina Cesar – um ponto de encontro da juventude da Zona Sul do Rio, muito frequentado por casais de namorados. Assim, o poema parece estar sugerindo, mesmo no plano narrativo, uma segunda intenção para o passeio ao Arpoador que se confirma no plano metafórico, apenas para ser, porém, posta de lado.

Uma última imagem, o selim da bicicleta, vem reforçar esta hipótese: “O selim poderia reavivar a irritação.” Recusa-se, assim, a “ira”, que resta no poema como indício gráfico (nem sequer unidade mor-

fológica: parte do sufixo que, no plano articulatório/fônico, ameaça perder-se pela fragilidade da semi-vogal), em “coceira”: o que era um signo pleno se torna fragmento de significante, sem significado em si mesmo. “Irritação” que a princípio seria apenas o sintoma óbvio de uma inflamação, mas que parece, no contexto auto-reflexivo da composição paródica, assumir um segundo sentido: irritação como reação a um estímulo – resposta a um outro texto, neste caso.

Antes, porém, de darmos por certa essa drástica inversão temática que a primeira parte do poema de Ana C. parece operar sobre a cantiga de D. Dinis, recusando o erotismo, que era sua nota mais forte, convém prosseguirmos na leitura. Cabe lembrar novamente que o arpejo decompõe o acorde, inscrevendo uma temporalidade de sucessão no que fora simultaneidade. Também para o poema, a temporalidade será um elemento importante, sendo diversa a referência cronológica de cada uma de suas partes: a primeira trata de um passado muito recente; a segunda rememora acontecimentos da véspera; a terceira coincide com o presente da enunciação. O poema não é, portanto, linear: reconstituída a ordem cronológica, a sequência seria 2 > 1 > 3. Deslocada, a parte 2 é um *flash-back*, o que poderia sugerir uma relação de causalidade entre os eventos aí recordados e a cena apresentada na parte 1. Estaria a causa da “coceira no hímen”, que a narradora teme reavivar, nos acontecimentos que a precederam? Passemos à leitura da segunda parte:

2.

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos. (CESAR, 2013, p. 26)

A princípio, não parece haver uma conexão lógica entre o registro feito aí, de uma situação constrangimento social, e a cena de intimidade da primeira parte. A relação se revela, porém, mais uma vez, por meio da referência intertextual. Se a primeira parte do poema de Ana C. retoma quase toda a ação dramática da cantiga de D. Dinis, falta-lhe um elemento crucial: o vento, que, na cantiga, é o agente fálico do defloramento e aquele que vai alterar todo o estado de coisas, até então definido pelo branco, pelo puro que caracteriza todos os elementos associados pela polifonia da palavra “alva”: a fonte, a manhã, a roupa e, claro, a moça – a marca do feminino que contamina todos os elementos do cenário, exceto o vento, seu antagonista semântico que, no entanto, atua sobre ela transformando-a (“o vento lh’as desvia / [...] / meteu-s’alva em ira”), numa ação que a cantiga habilmente representa no seu plano mais físico: a sonoridade. O som do vento se faz ouvir na palavra alva e nas aliterações que provoca; antagonistas semânticos, alva e vento se articulam na camada sonora da cantiga: aí estão *fisicamente* unidos.

A manifestação do vento parece bem mais discreta no poema de Ana C., até nos darmos conta dele: “Senti na nuca o bafo seco do susto.”, relata a narradora, lembrando a cena com Antônia. Este vento não é qualquer ar em movimento, mas sopro que sai da boca de Antônia, prestes a beijar a amiga que lhe vira o rosto. Vem do seu corpo e vai encontrar o corpo da outra, numa espécie de carícia prenunciadora.

O que poderia parecer a frustração de um gesto de afeto, ou uma gafe apenas, abre espaço, na verdade, para a dimensão erótica – homoerótica – do poema. Antônia se converte em Zéfiro, personificação do vento, tradicionalmente masculina (mas para isso servem as paródias) e carregada de um sentido fálico cuja referência mais famosa é a tela de Botticelli, “O Nascimento de Vênus”. Ao lado da deusa do amor que surge das ondas, está um Zéfiro a soprar.

Também no poema de Ana C., como na cantiga de D. Dinis, o vento transforma irremediavelmente a situação inicial: “Não havia como desfazer o engano.” Como se inscritas na lógica de um engano, as frases seguintes podem ser lidas de dois modos completamente diversos: no plano literal, referem o constrangimento após a saudação interrompida, a tentativa de superar a situação incômoda. Mas, com o pouco esforço gramatical de ler como substantivo o que a princípio seria um verbo, “Falo o tempo todo em mim.” pode assumir plena conotação erótica. Este sentido parece reforçado pela opção pela preposição “em”, ao invés de “de”, que seria mais usual. A ação do “vento” não teria sido pontual, mas o início de um encontro amoroso, que o poema continuaria a descrever em ambiguidades sintáticas e expedientes metafóricos, que, sem abandonar de todo as referências fálicas (importantes para a percepção do tema erótico segundo a tradição), as vai transformando: “Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar.” Um novo símbolo possivelmente fálico se insinuaria na imagem da lagarta (e talvez haja aqui um aceno à personagem de Lewis Carroll e *Alice no País das Maravilhas*, uma referência que aparece outras vezes na obra de Ana Cristina Cesar), mas tanto a forma como o movimento característico do animal sugeririam com mais propriedade analógica uma língua, ou um dedo, do que um falo. Mas é sobretudo o verbo “beijando” e a indecisão sobre o seu sujeito que torna a frase interessante. De imediato se entenderia que a narradora apenas cristaliza a expressão patética do beijo não dado, sem conseguir se desvencilhar do embaraço, mas a frase pode assumir um sentido bastante diferente, quase oposto a esse. Não seria possível que estivesse ela própria (a narradora) beijando o ar (Antônia, sua personificação); beijando a “boca de lagarta” de Antônia, que não pode abri-la porque está sendo beijada? Prosseguindo neste segundo plano de significação, a frase seguinte seria ainda mais audaciosa na sugestão de um homo-erotismo velado no jogo social: “Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados.” Para além do consentimento mútuo, o beijar-se “dos dois lados” poderia sugerir uma cena de sexo oral. A conclusão desta parte do poema, “Aguardo crise aguda de remorsos.”, também faria sentido neste contexto, em que certamente estariam inscritos a culpa e o preconceito, se considerarmos que é preciso cifrar o homo-erotismo depois de se expor tão sem pudores um auto-exame ginecológico. Por outro lado, “Sorrimos o resto da noite.” revela momentos felizes, ainda que secretos.

Devemos tornar agora ao dia seguinte e à parte 1 do poema. Lida a parte 2, seria possível reconhecer a “coceira no hímen” e o “rouge a mais” como conseqüências do encontro da véspera, o que certamente faria mais sentido se os lêsemos como metáforas e não no sentido literal que inicialmente nos sugeriram. A coceira, que já aproximamos da “ira” da cantiga de D. Dinis, e a presença do vermelho poderiam funcionar como figurações da excitação sexual. Afinal, se acreditarmos na narradora, não havia “indícios de moléstia”. No caso do poema de Ana Cristina Cesar, portanto, o enredo da cantiga se inverteria, e a moça iria ter à fonte (o bidê) para purificar-se de um ato erótico já consumado, livrar-se de uma ira já instalada, mas que deveria ser contida e impedida de reavivar-se, o que o atrito com o selim da bicicleta poderia

fazer. Esta é mais uma imagem facilmente reconhecível como elemento potencialmente erótico, mas não necessariamente fálico. O que a forma do selim parece sugerir é uma duplicação da genitália feminina, atuando, portanto, como um índice do homo-erotismo inscrito no poema. Assim entendido, o selim re-verberaria o efeito do espelho que se apresenta logo na segunda frase da composição, projetando diante da narradora que se examina uma imagem duplicada da intimidade feminina, o seu objeto de desejo.

3.

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata. (CESAR, 2013, p. 26)

O espelho volta a se destacar nessa terceira parte do poema, seja como índice referencial, seja como paradigma de um esquema discursivo. A parte 3 se inicia com uma série de referências ambivalentes: “a crise”, “o gesto involuntário”, “a cena”, por exemplo, que remetem simultaneamente a diversas imagens e ações apresentadas na primeira e na segunda partes, estabelecendo, entre esses dois momentos anteriores do poema e entre os diferentes níveis de significação desses enunciados, relações de semelhança, ou, mais propriamente, de ressonância, para usar um termo musical e mesmo esperado na montagem de um poema com o título “arpejos”.

Por proximidade textual, a crise que parece controlada seria a crise de remorsos com que se encerra a passagem imediatamente anterior; por proximidade temporal, no entanto, seria a cocceira. Como equívoca – mas inequivocamente – a ambiguidade da retomada sugere, ambas seriam a mesma crise, representada de modos diversos: o contraditório sentimento de culpa e desejo pelo ato erótico interdito, revelado no tom confessional, mas cifrado, da segunda parte e expresso metaforicamente pelas imagens da primeira. A leitura, que se interpõe à crise e à sua solução, declaradamente no final da parte 1 e praticada ao longo de todo o poema, é a chave desta decifração e parece começar a resolver também o impasse da narradora.

A solução definitiva vem, porém, da reflexão. A recordação do “gesto involuntário” – ter virado o rosto? ou o que se seguiu depois? – leva a narradora a uma dramatização da cena ao espelho. Sem deixar de ser um mecanismo de ponderação, um modo de buscar compreender o acontecimento – um ensaio –, esta representação ao espelho acaba, porém, por reativar aquele mecanismo de duplicação do corpo feminino que observamos na primeira parte do poema: “Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa.”. O reflexo no espelho e o ato de representação instituem um jogo de duplos (dois corpos de mulher, a narradora e Antônia), que o poema refere por novas ambiguidades: “Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa”. Sem dúvida, a projeção de si mesma no espelho; mas não seria “a minha própria imagem” também um modo de referir a amante, mulher como ela? O adjetivo “sequiosa” fortalece esta suposição, ecoando o “bafo **seco**” (grifo nosso) de Antônia e acrescentando, às duas ocorrências dessa caracterização, o sentido de sedento, desejoso. “Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção.”: aqui a ambiguidade é mais incontestável e suporta a leitura dupla da frase anterior. “Dela” pode ter como referentes a nar-

radadora ou Antônia, o que se confirma a seguir, pela citação do nome, que definitivamente vem incluir a segunda personagem nesse jogo de espelhos: “Mas Antônia continuaria inexorável.”

Devemos nos lembrar de que esta é a segunda vez que um espelho é referido no poema, criando-se mais um eco interno e um novo efeito de duplicação, neste caso entre a cena da festa e a cena íntima da primeira parte. Para além da relação de causa e consequência que já apontamos, haveria uma convergência de sentido entre essas duas cenas. Uma cantiga de Pero Meogo se vale de um processo de construção semelhante.

Fostes, filha, em o bailar,
E rompestes i o brial.
(Poi-lo cervo i vem,
esta fonte seguide-a bem.
Poi-lo cervo i vem.
(MACEDO; RECKERT, 1996, p. 124-125)

No corpo das estrofes, a mãe ralha com a filha que rasgou o vestido no baile: mais um modo de referir a perda da virgindade com o uso de uma sinédoque. No refrão, anuncia a chegada do cervo à fonte: a metáfora preferida de Pero Meogo para representar os encontros eróticos sem ferir o princípio de decoro da poesia lírica medieval. A relação entre as cenas é mais semântica do que cronológica: por imagens diversas, figuram o mesmo tema.

Em “arpejos”, a articulação semântica se consuma na parte 3, com a frase “Represento a cena ao espelho”, que poderia servir tanto para retomar a segunda parte, conforme vimos sugerindo, como para referir a primeira. O auto-exame e a aplicação da pomada seriam, portanto, também, um modo de representar (repetir) os acontecimentos da recepção. Lida deste modo, a sequência inicial do poema poderia sugerir uma cena de masturbação, que, no entanto, se teria interrompido, ou melhor: adiado, já que a opção pela leitura – pela leitura/releitura/escritura de uma cantiga de D. Dinis – não se contrapõe, antes suporta, o desejo erótico.

Sobretudo o final do poema encaminha para esta percepção. “Saio depois de tantos ensaios”: como apontamos antes, o ensaio aqui indicaria tanto a reflexão intelectual como o trabalho do corpo. E, de forma correspondente, pensando no modo de construção do poema, tanto os exercícios musicais dos arpejos como o exercício de leitura de um texto. Mas cabe aprofundar a análise observando de perto a forma da palavra e a relação que estabelece com o verbo “saio”. O *ensaio* é apresentado como a *preparação para sair*. O (falso, neste caso) prefixo “en”, sugerido só pela proximidade saio-ensaio, indica posição interior (CUNHA; CINTRA, 2013, p. 101); uma teoria poética de formação de palavras poderia supor, portanto, que ensaio seria algo como *saio do interior*. E então convém nos lembrarmos da ocorrência da palavra “saída”, na parte 2, logo após uma referência à “boca de lagarta” de Antônia, o que amarraria essa *métaphore filée*, fazendo pensar em casulos e metamorfoses.

Liberta e pronta, a narradora sai para o seu passeio, descrito em três frases cuja construção aproxima o andar de bicicleta à execução de um arpejo e a um ato erótico. “O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros.” Seria mais exato dizer que fazer as rodas se moverem relaxa os seus tendões, mas a ênfase

sobre o movimento das rodas, com seus raios, aproxima o exercício de um tanger de cordas. A escolha do verbo desanuviar (tornar límpido, sem nuvens, em primeira acepção; tranquilizar, por extensão) parece bastante particular, mas amplia o efeito da atividade do corpo para a mente: tudo fica mais maleável e claro, como se a narradora adquirisse uma nova consciência.

A frase seguinte “Os navios me iluminam.” insiste na ideia da iluminação, da lucidez. Não devemos esquecer, porém, que, para além de um elemento objetivo da paisagem de um passeio pela praia até o Arpoador, os navios e as barcas eram imagens frequentes nas cantigas de amigo. Uma composição de João Zorro parece especialmente próxima da situação que se apresenta no poema de Ana C.:

Jus' a lo mar e o rio
eu namorada irei:
u el-Rei arma navio,
amores, convosco m'irei
[...]
U el-Rei arma navio
(eu namorada irei)
para levar a virgo,
amores, convosco m'irei.

Barcos aparecem nas cantigas de amigo em cenas de despedida, na partida para viagens, marcando a ausência do amado e o abandono da moça, ou, em contextos mais felizes, em cenas de reencontro, com raparigas que esperam ansiosamente a volta de seus amigos às suas águas. São símbolos fálicos, imagens do masculino. No caso da cantiga de Pero Meogo, a moça decide partir com o amado e vai até o foz do rio para embarcar com ele no navio. No plano metafórico, a cantiga registra a decisão de uma entrega sexual da moça, ainda virgem (virgo), ao amigo. Sentir-se iluminada pelos navios poderia registrar uma decisão semelhante da narradora de “arpejos”.

Navios e barcos também surgem muitas vezes na poesia de Ana Cristina Cesar. O poema “nada, esta espuma” traz a imagem num registro interessante para a nossa análise. Este poema se segue imediatamente a “arpejos”, em *Cenas de Abril*, e é também uma releitura, do soneto “Salut”, de Mallarmé, recolhendo fragmentos de seus versos e reordenando esses elementos. Poderia ser lido como uma espécie de sequência ou variação de “arpejos”, retomando seus temas: leitura/escritura, desejo, interdito.

nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobre à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.
(CESAR, 2013, p. 27)

Sem pretender fazer uma análise do poema, destacamos os versos iniciais, dúbios como tantas frases de “arpejos”: a insistência em escrever se dá por estar o eu-lírico afrontado pelo desejo (escrever seria, então, um alívio ou uma sublimação), ou porque quer, este sujeito, afrontar o desejo (desafiá-lo, vingar-se dele)? De um modo ou outro, a escritura é movida pelo desejo. Os versos finais confessam esse desejo que é também pela própria escrita, sem perder seu vigor erótico. A poesia, no universo imagético mallarmeano, é a espuma que resta na superfície após o mergulho das sereias, esse “nada” que aparece no título do poema de Ana C. Escrever, portanto, seria ousar ir atrás delas e perder-se. Mas Ana Cristina realça a sedução da sereia para além da construção mítica, do seu sentido cristalizado, atentando para a concretude de seu corpo, de seus seios. E intensifica o desejo pelo uso da expressão “quero tanto” – tão espontânea, e como a dizer o interdito: quero, ainda que não possa querer. O que mais nos interessa, porém, é colocar-se o eu-lírico deste poema *no navio*, a desejar a sereia. Seria esta também a posição da narradora de “arpejos”, em mais um jogo de espelhos pelo qual se identifica agora com os navios que a iluminam, a desejar a sua sereia e já decidida a entregar-se a ela?

A última frase do poema parece confirmar esta inferência: “Pedalo de maneira insensata.” O abandono do bom senso, do juízo, *topos* que se expressa também em muitas cantigas trovadorescas, sobretudo de amor, em que o amante diz ter “perdido o sém” – estar louco de amor – se combina, aqui, ao movimento vertiginoso das pedaladas, relacionado, inegavelmente, à fisicalidade, ao movimento do corpo. Parece sugerir o clímax erótico, finalmente alcançado ao final de um poema que é também de formação, ou de metamorfose, de descoberta de si. Numa perspectiva individual para a narradora, sem dúvida, o que não elimina, porém, a ampliação dessa consciência para o feminino em geral, e numa perspectiva ideológica, o que se dá como efeito da intertextualidade paródica. Como ensina Linda Hutcheon:

Imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza. Mas, muito embora seja verdade que a paródia convida a uma leitura mais literal e literária de um texto, não está, de modo nenhum, desligada do que Edward Said designa por o ‘mundo’, porque todo o acto da énonciation se encontra envolvido na activação da paródia. O status ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. (HUTCHEON, L., 1985, p. 89)

As cantigas de amigo eram compostas em voz feminina ou numa voz neutra que devassava a intimidade feminina. Seus autores, porém, até onde se sabe, eram homens. Seja qual for o sentido atribuído a esse mascaramento – perscrutação de uma psiquê desconhecida; artifício de deslocamento para propiciar o auto-elogio masculino; perversa ficção de dar fala a mulheres que não tinham esse direito, constituindo uma espoliação ainda mais grave da sua voz – a questão é que Ana Cristina Cesar, ao reler D. Dinis, cria uma cantiga de amigo – ou cantiga de mulher, como era também chamada – cuja autora é, de fato, uma mulher. Do nosso ponto de vista, isso não torna melhor ou pior o seu poema, mais “autêntico” ou menos poético. Em poesia há sempre mascaramentos e não importa medi-los em graus. Mas há uma implicação ideológica, política neste ato de leitura/escritura que não deve ser elidido, e se manifesta na escolha deste

gênero da poesia trovadoresca, da cantiga de D. Dinis em particular – onde se dá um ato erótico imposto e violento – e na sua transcrição como um poema cujos temas fundamentais são o homo-erotismo feminino e o auto-conhecimento.

As duplicidades de uma série de jogos de espelho do poema (o auto-exame, a escrita de si, o homo-erotismo se inscrevem aí), em que agora se deve incluir a relação autora-narradora, podem ser lidas como manifestações textuais da operação paródica que o dirige. Como já vimos, porém, não se trata aqui de espelhos que projetam imagens repetidas, mas metamorfoseadas. O trabalho de citação (para lembrar a expressão clássica de Antoine Compagnon) conduzido por Ana Cristina Cesar não imita nostalgicamente a cantiga de D. Dinis, no que seria uma impossível tentativa de recuperá-la e à sua poética em pleno século XX, mas a confronta e recodifica, estabelecendo “a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Diferente da moça da cantiga, surpreendida pelo vento, a narradora de “arpejos” se dá tempo para a reflexão e para a auto-descoberta, para a compreensão do seu desejo, para a expressão da sua própria voz. Decide entregar-se ao prazer como decide dedicar-se à leitura. Com maturidade, ética e consciência crítica. Que servem tanto à leitura como ao tal “mundo”.

A “homenagem oblíqua” (GREENE, T apud HUTCHEON, L., 1985, p. 21) que “arpejos” presta ao texto de D. Dinis tem como alvo menos a cantiga em si do que as convenções de uma Idade Média opressora, especialmente para o feminino, que ainda nos anos 1970 e ainda hoje informam a nossa cultura. Persistem, tantos séculos mais tarde, um certo ideal de amor, uma norma de decoro, uma percepção do feminino que limita a ação das mulheres e as submete. Ao reler ironicamente D. Dinis, Ana Cristina Cesar está desafiando as arbitrariedades do seu e do nosso tempo. Ao transcontextualizar uma cantiga do século XII, num trabalho de impressionante rigor e invenção poética, que nossa leitura cerrada buscou demonstrar, está se valendo da história da Literatura para rever e denunciar tensões históricas. De dentro para fora do texto: um en-saio, a seu modo.

REFERÊNCIAS

- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COELHO, Eduardo Prado. “O Ensaio em geral”. In: **O Cálculo das sombras**. Lisboa: Asa, 1997. p. 18-49.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 6ª Ed. Rio de Janeiro, Lexicon, 2013.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACEDO, Helder e RECKERT, Stephen. **Do Cancioneiro de Amigo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- MACEDO, Helder. “Uma cantiga de D. Dinis”. In: **Do Cancioneiro de Amigo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. p. 59-70.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. São Paulo: Penguin Companhia, 2010.

Submetido à publicação em 09 de agosto de 2017.

Aprovado em 16 de setembro de 2017.

O IMPERATIVO DA INVENÇÃO: POESIA CONCRETA BRASILEIRA E CRIAÇÃO INTERSEMIÓTICA (1992)

Charles A. Perrone

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

No final de 1991, um jornal paulista, relatando a celebração do centenário da famosa Avenida Paulista, cobriu um evento especial: leituras na rua e projeções de poemas do escritor mexicano Octavio Paz, do designer visual local Walter Silveira, do *popstar* e poeta neo-concreto Arnaldo Antunes e do grupo Noigandres, que concebeu a poesia concreta em meados da década de 1950: Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929) e Décio Pignatari (1927)¹. Elementos multimídia convergiram na maior metrópole da América do Sul para conectar o presente de uma tecnologia de comunicação sempre em desenvolvimento à infância da poesia concreta no Brasil, sua evolução extra-literária e seu contexto global.

Sob muitos aspectos, o movimento internacional de poesia concreta dos anos cinquenta e sessenta surgiu a partir de iniciativas brasileiras². No Brasil, nação periférica, falante da língua portuguesa, teoria e prática da poesia concreta desenvolveram-se mais intensamente que em qualquer outro lugar; e os controversos experimentos e inovações do Grupo Noigandres, de seu início até os atuais debates sem resolução, tiveram talvez seus mais significativos efeitos na prática poética no Brasil³. Em 1958, correntes nacionais e internacionais fluíram juntas no *plano-piloto para poesia concreta*, uma compilação de ideias interdisciplinares contidas em manifestos e artigos anteriores. Uma das melhores definições capsulares do minimalismo espacialmente orientado da poesia concreta aparece neste texto: “tensão de palavras-coisa no espaço-tem-

1. *Folha de São Paulo*, 10 de dezembro de 1991, quinto caderno, pg. 3. O jornal cosmopolita estava comemorando também seu septuagésimo aniversário. Arnaldo Antunes foi compositor e vocalista dos Titãs e é autor de *Psia* (São Paulo: Expressão, 1986) e *Tudo* (São Paulo: Iluminuras, 1990), que traz textos não-discursivos com efeitos ópticos gerados em computador.

2. Para uma história internacional, documentação e antologia, cf. a primeira referência em língua inglesa: Mary Ellen Solt (org.), *Concrete Poetry: A World View* (Bloomington: Indiana University Press, 1970) [disponível em <http://www.ubu.com/papers/solt/index.html>]. Uma fonte rara, mas muito importante é o catálogo de *Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry* (Miami Beach: privately printed, 1986). **N.T.:** A bibliografia e cronologia do movimento de poesia concreta podem ser conferidos na seção *apêndice* do livro *Teoria da poesia concreta* (São Paulo: Ateliê Editorial) e em fontes históricas como a revista *Código* nº 11 (1986; agora disponível em <http://www.codigorevista.org/nave/>). O site www.poesiaconcreta.com possui, além de cronologia, uma grande quantidade de material, como poemas, oralizações, manifestos e textos críticos.

3. A poesia concreta foi lançada em conjunto com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, num gesto propositadamente internacional, e o material de língua alemã permaneceu na vanguarda com a produção brasileira. Desde os anos 60, o adjetivo (e, por vezes, neste ensaio, o substantivo) “concreto” também referiu-se a experimentos (não-)verbais na página impressa (textos “caóticos”, garatujas, neo-letrismo, etc.) que não são comparáveis à “alta” poesia concreta brasileira, cujo veículo oficial é o assim chamado ideograma verbivocovisual. Conforme Claus Clüver, em “From Imagism to Concrete Poetry: Breakthrough or Blind Alley?,” *Amerikanische Lyrik*, ed. Rudolf Haas (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1987), pg. 125, nota: “Não há verdadeiro equivalente nos Estados Unidos para o ideograma da poesia concreta brasileira”. Quanto à teoria, Caroline Bayard, *The New Poetics in Canada and Quebec: From Concretism to Post-Modernism* (Toronto: University of Toronto Press, 1989), pg. 22, escreve: “O historiador da poesia concreta consideraria os textos teóricos brasileiros como a contribuição mais rica e articulada”.

po”⁴ (CAMPOS et al., 2006: 216). Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos adaptaram elementos específicos de obras experimentais de autores-chave da modernidade: as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, o conceito de “verbivocovisual” de Joyce, o jogo de palavras e a tipografia expressiva de Cummings, e o *caligramme* de Apollinaire⁵. Além destes, o grupo Noigandres explorou dois recursos nacionais: a poética modernista do iconoclasta Oswald de Andrade (1890-1954), particularmente sua *poesia-minuto* de caráter cubista e o *Manifesto Antropófago* (1928), e o verso econômico de João Cabral de Melo Neto (1920-1999)⁶. Antes destas fontes serem efetivamente amalgamadas em sua teoria e prática, para ser preciso, os poetas de Noigandres haviam já mostrado ousadia e imaginação no domínio da lírica do meio do século; mas o salto que deram para a poesia concreta foi tão radical que não pode simplesmente ser atribuído a uma reação contra valores dominantes. A engenhosa “aventura planejada” (idem: 19) dos irmãos Campos e Décio Pignatari não poderia ter ocorrido sem sua preparação incomum em poética, música e outras artes. O colorido *Poetamemos* de Augusto de Campos, por exemplo, o primeiro poema identificado como poesia concreta no Brasil, tem por modelo a *klangfarbenmelodie* de Anton Webern; uma exposição conjunta inaugural de 1956 apresentava poemas-cartaz em conjunto com obras de arte⁷. Artistas e poetas almejavam, de forma similar, a uma impessoalidade não-representativa e uma objetivação que pusessem a forma e outras propriedades físicas dos materiais de trabalho em primeiro plano.

“Ao colocar ênfase na materialidade da linguagem”, Augusto de Campos disse posteriormente, “a poesia concreta respondeu à provocação dos novos meios de comunicação”⁸. Tais reivindicações de condicionamento tecnocultural são recorrentes, relativamente não desenvolvidas, em explicações da poesia concreta, que foi realizada por seus criadores para ser compatível com “um certo tipo de *forma mentis* contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os *slogans*, as manchetes [...] que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais” (idem: 81). O campo visual isomórfico dos textos concretos permitiu, em teoria, uma recepção condizente com a mentalidade da era de anúncios e televisão. Ainda sobre a

4. O *plano piloto* apareceu originalmente na revista *Noigandres 4* (1958) em formato bilíngue e foi repetido em *Concrete Poetry*, de Mary Ellen Solt, pp. 72-73. Em língua inglesa, artigos representativos da poesia concreta estão presentes na tradução de Jon M. Tolman em *Poetics Today 3* (1982): Augusto de Campos, “The Concrete Coin of Speech” [A moeda concreta da fala] (originally published 1956), 167-76; Haroldo de Campos, “The Informational Temperature of the Text” [A temperatura informacional do texto] (1960), 177-87; and Pignatari, “Concrete Poetry: A Brief Structural-Historical Guideline” [poesia concreta: pequena marcação histórico-formal] (1957), 189-95.

5. Estas fontes são citadas e discutidas em diversos estudos, incluindo *Concrete Poetry*, de Solt, pp. 12-14. Douglas Thompson, em “Pound and Brazilian Concretism,” *Paideuma 6* (1977), 279-94, escaneia o uso estratégico de precursores. Um estudo completo é a tese de Frederick George Rodgers, “*The Literary Background of Brazilian Concrete Poetry: The Impact of Pound, Mallarmé and Other Major Writers on the ‘Noigandres’ Group*”, Indiana University, 1974. Teorias da composição visual também tiveram influência: os escritos de Eisenstein sobre montagem e ideograma, por exemplo, são citados no *plano piloto*.

6. Sobre autores modernistas no Brasil e bibliografia suplementar, cf. *Dictionary of Brazilian Literature*, ed. Irwin Stern (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1988), pp. 27-29, 196-99, and 203-08. A versão comentada por Leslie Bary do manifesto comparece em *Latin American Literary Review 38* (1991), 35-47.

7. Ver Claus Clüver, “*Klangfarbenmelodie* in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos,” *Comparative Literature Studies 18* (1981), 386-98. Sobre o termo *arte concreta* e seu retrospecto nas artes, ver Felipe Boso, “Concretism,” *Corrosive Signs: Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*, César Espinosa (org.), tradução de Harry Polkinhorn (Washington, D.C.: Maisonneuve Press, 1990), pp. 44-50. Para o contexto sócio-cultural de eventos artísticos no início da década de 1950 no Brasil, ver Antônio Sérgio Lima Mendonça and Álvaro de Sá, *Poesia de Vanguarda no Brasil: De Oswald de Andrade ao Poema Visual* (Rio de Janeiro: Antares, 1983), pgs. 93-98, bem como pgs. 102-07 para detalhes da primeira exposição.

8. Numa seqüência do curta-metragem *Poema Cidade*, de Tata Amaral e Francisco César Filho (1986).

declaração de Augusto, é possível que alguém pondere: que provocação? quais novos meios? Admitindo que ele entende por concreta a poesia da era da TV, o cenário de referência deverá ser o internacional. A televisão brasileira, que ainda não havia decolado quando o *plano-piloto* foi publicado, não se tornou um fator maior na formação da consciência nacional até a década de 1970. Neste sentido, a poesia concreta estava bem à frente de seu tempo no Brasil; mais do que uma resposta, ela representava uma antecipação dos novos meios de comunicação.

Os poetas de Noigandres, operando em tempos de crescimento democrático e afirmação cultural, buscavam reconciliar formalismo, tecnologia e relevância social. Boa parte do discurso cultural brasileiro em meados de 1950 estava matizado por uma consciência acerca do colonialismo e das relações hegemônicas entre as nações industrializadas e o Terceiro Mundo; intelectuais brasileiros estavam particularmente sensíveis às implicações do subdesenvolvimento. Durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1961), planos abrangentes para a industrialização e avanço econômico com o slogan “50 anos em 5” nutriram um clima de otimismo. A poesia concreta foi concebida nos anos imediatamente precedentes à administração de Kubitschek. O movimento mesmo desdobrou-se, e experimentou o olhar eufórico para o futuro do “desenvolvimentismo”. Era do interesse da declarada vanguarda do grupo Noigandres fazer “uma poesia à altura de uma sociedade moderna” (SIMON; DANTAS, 1982: 103). Dentro e além da esfera literária, “os signos da modernidade e da técnica... foram valorizados como portadores de uma consciência transformadora, aptos a superar as estruturas arcaicas” (idem). O desejo por modernidade poderia conduzir a “afirmações em abstrato a vocação para o futuro, como se a perspectiva de superação do subdesenvolvimento fosse iminente” (idem), e os poetas concretos “celebraram os sinais dos tempos modernos”. A mais vívida promulgação do crescimento brasileiro foi o plano-piloto para a construção da nova capital, Brasília, a qual Haroldo de Campos chamou retrospectivamente de “uma metáfora epistemológica da capacidade de inovação do artista brasileiro” (MEDINA, 1984). Os poetas concretos ecoaram o projeto inovador da capital chamando seu manifesto de *plano-piloto* e reconheceram a arquitetura como a arte representativa do período; ainda que esta identificação fosse declaradamente espiritual e não política ou partidária, uma vez que a poesia concreta não era efetivamente ligada a nenhuma agência ou projeto cultural do governo, ela expressa claramente, no entanto, a participação da vanguarda em seu primeiro momento, em meados dos anos 50. As implicações, porém, de tratar o grupo Noigandres como uma manifestação de seu tempo são numerosas e devem ser tratadas delicadamente. Perguntado em retrospecto se o objetivo de Pignatari de “construir poemas à altura dos objetos industriais, racionalmente planejados e produzidos” (idem) conectava a tarefa concreta ao pensamento institucional do final da década de 1950, Haroldo de Campos enfatiza o ambiente da época e nega ligações com a “ideologia desenvolvimentista” (idem) oficial. Ao fazer isto, Haroldo provavelmente responde aos recentes comentários sobre o governo de Kubitschek e suas falhas e, por associação, aquelas da poesia concreta. Modelos utópicos proporcionaram um “respaldo contextual”, afirma Haroldo, mas a poesia concreta sempre foi essencialmente uma “ruptura literária contra a poesia discursiva” (FONSECA, 1986: 62) em um país excêntrico, onde tal pensamento era possível. O pensamento do período favoreceu a poesia concreta como coletivo que, com uma sociedade mais justa no horizonte, poderia produzir novas formas poéticas.

No clima político mais radical dos anos imediatamente seguintes à revolução cubana, alguns críticos sociais e literários contestaram a adequação da poesia concreta como uma vanguarda experimental num país severamente desigual, subdesenvolvido. Em um artigo de 1962, Haroldo de Campos foi obrigado a se pronunciar sobre a possibilidade de uma “literatura de exportação” poder ser produzida em tais condições. A tentativa primordial de refazer as relações entre a literatura brasileira e as demais havia sido um dos principais modelos locais do grupo Noigandres: a “deglutição” canibal de Oswald de Andrade, ou a assimilação crítica de informação estrangeira e a re-elaboração em termos nacionais. Além disso, Haroldo de Campos encontrou apoio para o projeto concreto no conceito de “redução sociológica”: em dadas circunstâncias, um povo pode desenvolver uma “consciência crítica” (RAMOS, 1996: 46) e, não mais satisfeito de importar produtos acabados, desenvolver outros objetos que, em termos de forma e função, expressam e satisfazem novas demandas históricas. Esta “redução” pode ser aplicada não somente a coisas, mas, argumenta Haroldo, igualmente a ideias⁹. O processo vai da importação à produção de novas coisas/ideias, e então para a exportação. A instância literária, é claro, é a poesia concreta, que surgiu “em condições brasileiras, [entre poetas e leitores] no convívio com uma realidade urbana (tão nacional como a rural), onde se podia meditar a máquina, a civilização técnica, a relação homem (operário)-máquina, a relação homem (operário)-nova arquitetura, e respectivas contradições, em condições que não poderiam jamais ocorrer, p.ex., a um barbudo artista da *Rive Gauche...*” (CAMPOS, 1962: 86). O eixo do argumento é que a poesia concreta, “totalização até a radicalidade de uma linha mestra da poética de nosso tempo - a verdadeiramente crítica e comprometida com a fisionomia de sua época [...] - exportou-se” (idem, 87). O orgulho palpável de Haroldo de Campos aqui é comparável ao da exclamação de Maiakóvski em 1922, quando pela primeira vez os construtivistas russos, ao invés dos franceses, tinham a última palavra em arte. Na década de 1960, com o crescente interesse internacional na poesia concreta brasileira, uma arte inovadora foi exportada, como Oswald de Andrade havia teorizado. O processo de importação, o fluxo convencional de informação da metrópole para a colônia foi invertido. Considerando que, em sua estratégia industrial para substituir produtos importados, o Brasil ganhou nova capacidade de produção em linha de montagem, enquanto o conhecimento tecnológico relevante permaneceu em seus países de origem, no caso da poesia concreta, “nós exportávamos know-how”¹⁰ (RISÉRIO, 1977: 60).

A poesia concreta que os brasileiros expuseram no exterior desenvolveu-se em três etapas, entre o início dos anos 1950 e o fim dos 60. Na primeira fase (1953-1956), a produção “orgânica” ou “fenomenológica” foi marcada pela espacialização das linhas e pela dispersão das palavras, como em, por exemplo, *lygia fingers*, poema da série *poetamemos*, de Augusto de Campos. Na segunda fase (1965-1961), da “clássica”, “alta” ou “ortodoxa” poesia concreta, os poetas geraram textos como *terra*, de Décio Pignatari, de acordo com princípios de composição racionais, “matemáticos”. Após 1962, noções mais fluidas e flexíveis de “invenção” prevaleceram. Este período cobre as publicações da antologia *Teoria da poesia concreta* (1965) e do periódico interdisciplinar *Invenção* (1962-1967). A diversificação desta última fase inclui peças deliberadamente sócio-políticas; “variações semânticas” e a prosa-poesia densamente aliterativa e

9. Na segunda edição de *Redução sociológica: Introdução ao Estudo da Razão Sociológica* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965), pgs. 19-20, Guerreiro Ramos reconhece o paralelo estético sugerido por Haroldo de Campos.

10. Outros observadores apontam para desenvolvimentos contemporâneos, como o Brasil assumindo a liderança no futebol através da carreira de Pelé e a emergência da bossa nova como música planetária.

paronomástica de *Galáxias*, obra singular de Haroldo de Campos; colagens [*collages*] semantizadas de Augusto de Campos¹¹; publicidade criativa e “poemas semióticos” providos de chave léxica de Pignatari e outros poetas; e contribuições várias, como as *tatuagens* de Edgard Braga, os *logogramas* de Pedro Xisto e outros espécimes que se movem em direção a uma *intermedia* e uma materialidade literal da visualidade¹². Após o que Pignatari chamou “concreto sem palavras”, a ontologia do poema foi questionada em termos absolutos. Em meados dos anos 60, as fronteiras da poesia, *qua* arte verbal, começaram a dissolver-se em meio a arte gráfica¹³. No que foi chamado de “poema processo”, as palavras abrem caminho para códigos semaforicos, animações abstratas e colagem [*collage*]. “Processo”, com o último de uma série de manifestos de grupos, representa a completa exaustão do poema como um construto literário no Brasil¹⁴.

Em seguida ao experimentalismo e a poesia política da década de 1960, a poesia brasileira dos anos setenta e do início dos oitenta é de grande pluralidade. Por comparação, a produção parece espontânea, sem documentos, plataformas ou objetivos missionários. A poesia da geração nascida entre, digamos, meados dos anos 40 e meados dos anos 50 engloba, em um extremo, a assim chamada “poesia marginal”, caracterizada pelo coloquialismo neo-romântico; esta produção em mini-imprensa¹⁵ foi entendida como uma reação contra a intelectualização concreta e a não-oralidade. No outro extremo, há as montagens gráficas da autodenominada “poesia intersignos”¹⁶. Um termo mais geral, “criação intersemiótica”, cobre publicações (muitas vezes incluindo as produções mais recentes dos membros de Noigandres) construídas na interação entre sistemas sígnicos, representações espaço-tipográficas variadas, verso ilustrado, fotografia e outras combinações e podendo ainda incluir lírica “construtivista”¹⁷. Nesta arena surgiram tensões

11. *popcretos*.

12. Para uma síntese da poesia dos anos 60 e leituras de exemplos particulares, cf. os dois ensaios de Claus Clüver: “Reflections on Verbivocovisual Ideograms,” *Poetics Today* 3 (1982), 137-48, and “Languages of the Concrete Poem,” *Transformations of Literary Language in Latin American Literature: From Machado de Assis to the Vanguard* (Austin: Abaporu Press, 1987), pp. 32-42. Para exemplos traduzidos em língua inglesa, cf. a antologia *Brazilian Poetry 1950-1980*, organizada por Emanuel Brasil e William Jay Smith (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983), pp. 58-84, 110-35, 136-37, and 146. **N.T.:** Para ter em conta a poesia das décadas de 1960 e 1970, ver o site da revista *Código* (citado na nota 2) e o catálogo da exposição *Artéria 40 anos* (disponível em https://issuu.com/espacoliquido/docs/a40_catalogo-sp_web). Com curadoria de Omar Khouri e Paulo Miranda e realizada pela produtora Espaço Líquido, a exposição ocorreu na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2015 e na Caixa Cultural de São Paulo em 2016. Tendo sua primeira edição em 1975, a *Artéria* - fundada pelos poetas Omar Khouri e Paulo Miranda - é a revista de poesia experimental mais longeva ainda em atividade no Brasil. Para comentários sobre poetas deste período, ver ainda *O livro das mil e uma coisas*, de Omar Khouri (disponível em http://www.nomuque.net/mileumacoisas/livro_mileumacoisas.pdf).

13. Sobre a transição do concreto para uma experimentação mais permissiva, cf. a introdução de César Espinosa em “Corrosive Signs: For a Liberating Writing,” *Corrosive Signs*, Espinosa (org.), pp. 5-22. A questão relevante de um concreto “limpo” vs. um concreto “sujo” é reconhecida por Marjorie Perloff em *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), pp. 114-16.

14. O manifesto de tom científico e múltiplos exemplos desta produção aparecem em *Processo: Linguagem e Comunicação*, compilado por Wladimir Dias-Pino, 2ª ed. (Petrópolis: Vozes, 1973). Os raros manifestos tardios foram afirmações individuais, não documentos de movimentos associados. Ver, p. ex., Márcio Almeida, “The DEYEdeitic: A Post-Reading of Visual Poetry” (1985), *Corrosive Signs*, Espinosa (org.), pp. 99-07.

15. Geração que também ficou conhecida por seu modo de impressão e divulgação dos poemas como *geração mimeógrafo*.

16. Em *Poética e Visualidade: Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea* (Campinas: Editora da Unicamp, 1991), Philadelpho Menezes engendra três categorias para a “poesia visual” (da década de 1960 à de 1980): colagem, onde o visual é dominante; embalagem, onde o visual simplesmente “decora” palavras; montagem (“intersignos”), um balanço ideal ou interpenetração de signos, não necessariamente verbais. A categorização é problemática no tratamento de construtos verbais com elementos gráficos integrados (mais “poéticos” que “visuais”), onde estariam incluídos algumas das produções brasileiras mais ricas.

17. O termo guarda-chuva *criação intersemiótica* era o subtítulo dos dois primeiros números da revista de artes *Qorpo Estranho*. Escritores jovens usavam o termo “construtivista” para dissociar seu trabalho da indisciplinada poesia marginal e para alinhar-se

naturais entre a expressividade subjetiva e as preocupações óticas objetivas: sintomaticamente, o poeta Régis Bonvicino chamou a si mesmo de “repórter sígnico” e “um concretista que não sabia o que fazer com o seu coração” (apud DANTAS, 1986: 43). Poetas essencialmente líricos, por exemplo, Duda Machado (1944) e Carlos Ávila (1956), mostraram interesse em linguagens industriais (como a propaganda) e nos aspectos extra-verbais da produção textual (como imagem, fonte, cor, etc.). Ambiciosos “construtivistas” moldaram versos com uma aguda consciência fonética, qualidades alfabéticas e forma textual, exibindo um esperado senso de rigor e consciência na fatura do texto e valorizando a subordinação da experiência às explorações linguísticas. Em muitas destas buscas figuram proeminentemente elementos de quebra, paronomásia e concisão.

Nesta época, as marcas do concretismo, tanto a poesia concreta quanto a crítica literária, teoria e tradução realizadas pelo grupo Noigandres são extremamente variadas. A canção era um reconhecido canal para a poesia e o interesse de Augusto de Campos na música popular incitou experiências que incluíam conceitos concretos¹⁸. A ênfase dos poetas na semiose sobre as funções referenciais e emotivas implica em um reconhecimento claro, mas não-restritivo, dos ideais concretos. Enquanto manifestações que evoquem a poesia concreta de forma “orgânica” e “inventiva” são numerosas, a poesia concreta “ortodoxa” figura somente como referente histórico, o que reflete seu caráter único. A principal influência de Noigandres ocorre em uma propensão contínua para a brevidade: ver, por exemplo, o cartaz minimalista de Duda Machado, *cachê / michê / clichê*, um retorno marcadamente ousado aos ideogramas do fim da década de cinquenta. No entanto, independentemente do quão importante a poesia concreta possa ter sido na década de 70, o termo pós-concreto é de essencial valor cronológico¹⁹.

Durante este contínuo redescobrimto da lírica, houve muitas afirmações de suas limitações genéricas e suas interrelações com a música e as artes plásticas. Jovens vozes expressaram ansiosamente novos modos de perplexidade sócio-cultural no contexto de expansão tecnológica e ditadura militar que durou de 1964 a 1985. A *Rosa Tatuada* (1974), de Duda Machado, evoca a experiência da prisão durante a ditadura (“a longa vista no presídio / o grande amor pela guanabara / uma coincidência sinistra”); dentro do triângulo formado pelas palavras “policial”, “político”, “poético”, o poema exhibe a tatuagem de um prisioneiro, e ao pé da página oferece uma glosa deste misterioso texto²⁰. Esta geração de poetas foi levada a questionar o lugar da poesia, explorar gêneros, testar fronteiras. Materiais extra-verbais foram transferidos para a página como recursos fáticos ou de expressividade. Testes intencionais da página estenderam-se à sondagem do formato do livro em si e à fabricação de recipientes alternativos para o texto. Um experimento notável é o bem humorado *mercado* (1969), de Eliane Zagury, seis círculos concêntricos de palavras sobrepostos com instruções do tipo faça-você-mesmo para diversas possibilidades de montagem

a uma posição consciente de internacionalismo.

18. Cf. Charles A. Perrone, “From Noigandres to ‘Milagre da Alegria’: The Concrete Poets and Contemporary Brazilian Popular Music,” *Latin American Music Review* 6 (1985), 58-79. **N.T.:** Para os artigos de Augusto de Campos sobre música popular, ver *Balanço da Bossa e outras bossas*. (São Paulo: Perspectiva, 1974).

19. De acordo com Carlos Avila, “Constructive Language: The Generation of the 1970s in Brazil,” *Corrosive Signs*, Espinosa (org.), p. 113.

20. Duda Machado, *A ROSA TATUADA*. In: CAMPOS et al., *Navilouca: Almanaque dos Aqualoucos* (Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1974). Uma versão abreviada aparece no livro de Duda Machado, *Crescente (1977-1990)* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990). **N.T.:** para um panorama das revistas que aparecem aqui citadas, cf. *Revistas na era pós-verso*, de Omar Khouri (São Paulo: Ateliê Editorial, 2003).

de um livro. Grupos e indivíduos divulgavam poesia (muitas vezes ao lado de objetos “grafocêntricos”) em diferentes tamanhos de papel e cores, em sacolas, fichários e pastas. Nestes casos, as variações físicas davam margem à individualidade ou particularidade no contexto de um coletivo *ad hoc* ou de uma coletânea do mesmo autor.

Ludismo, justaposição de códigos e a exibição de instrumentos figuram constantemente nos trabalhos típicos de poetas “intersemióticos” ou “construtivistas”. Uma mentalidade de organização criativa organiza a junção de imagens de Antonio Risério, e fotos versáteis atuais de uma criança emergindo de uma casca de ovo gigante e tipografia oriental estilizada dão ensejo a uma quadra: “risos estalam sisos / rios mudam a plumagem / quando renasce das cinzas / o kamikaze da linguagem” (1977)²¹. Alguns experimentadores pós-concretos foram influenciados pela eletrônica ao ponto de fazê-la a substância de seus textos. Um exemplo do alcance da tecnologia na arte da página verbal é de Philadelpho Menezes, a foto de de dígitos de uma calculadora (612309) vista pelo negativo, onde se lê nos dígitos a palavra “poesia”²². Esta evocação da lírica através do computador uma ambivalência e uma perspectiva compartilhadas por numerosos poetas de sua geração: uma preocupação com a poesia *per se* com uma aversão aos pilares-padrão da lírica convencional. Tais exemplos buscam estabelecer a diferença de resposta a um imperativo de invenção herdado. Por trás desses experimentos “intersemióticos” é possível encontrar uma aceitação da declaração de meados dos anos 1950 sobre a morte do verso tradicional, no sentido de que a manipulação da visualidade representa em si mesma uma prática “avançada”, e uma crença de que ainda é válido prosseguir nas opções de experimentação abertas pela poesia concreta.

Apesar dos esforços semi- ou quasi- verbais, o que sobressai da produção recente é a recuperação da palavra que consegue administrar uma não-renúncia à síntese visível alcançada pela poesia concreta. Desde 1975, Augusto de Campos enriqueceu os campos fraseológicos com elementos gráficos como a tipografia, cor e *layout* que reforçam os efeitos e funções de constituintes estruturais (embora talvez não reconhecidas) *de facto*, como tom, modo verbal, espaço e significado abstrato. O oportuno poema *pós-tudo* é um questionamento “pós-tudo” do pós-modernismo como moda e uma afirmação ambígua (a referência de “mudo” à mudez e à mudança) de silêncio (implicando tudo o que foi dito no poema) e de mudança (implicando a representação temática do princípio da mudança perpétua)²³. Da parte de Haroldo de Campos, o repensar da lírica e sua noção de “poema pós-utópico” são caracterizados por um senso de transformações históricas contínuas pelas quais passa a poesia²⁴. A poesia concreta como movimento de vanguarda, por sua vez, pode hoje ser vista somente em perspectiva histórica. O projeto de Noigandres, porém, ainda permanece como modelo de potencial interdisciplinar para a lírica e, especialmente, da preocupação com as qualidades concretas da linguagem. Os objetivos dos irmãos Campos e de Décio Pignatari de fazer uma poesia em compasso com a realidade presente permanecem na ofensiva de uma atenção à substância lingüística, pois seja no Renascimento ou às vésperas do fim do século XX, estes

21. Antônio Risério, *kamikaze da linguagem*. In: SALOMÃO, Waly et al., *Muda* (São Paulo, 1977).

22. Philadelpho Menezes, *achados* (São Paulo, 1980). Repetido em *nova leva: riocorrente construtiva 0* (1986), que não é paginada com números, mas com semáforos.

23. Augusto de Campos, *pós-tudo*. In: CAMPOS, Augusto de. *Despoesia* (São Paulo: Perspectiva, 1994).

24. Haroldo de Campos, “Poesia e Modernidade: O Poema Pós-Utópico,” *Folhetim*, suplemento literário da *Folha de São Paulo*, 14 de outubro de 1984, 3-5. **N.T.:** cf. também “*Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico*”, texto de *O arco-íris branco* (São Paulo: Imago, 2010): pp. 243-270

guardiões de uma vanguarda de trinta e cinco anos sustentam que “Aquilo no que toda a poesia, todos os poetas, convergem ao fim e ao cabo, isto é, a materialidade do signo. Isto [a preocupação com a materialidade] existe em um poema de Camões como existe em um poema de Cummings, como em um poema nomeadamente ‘concretista” (ORTEGA, 2000: 4)²⁵. E uma poesia adaptada às condições atuais deve manter à vista, tanto em novos versos na página como em projeções de textos estabelecidos, o horizonte de invenção.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”. In: **Revista Tendência 4**. Minas Gerais, 1962.

DANTAS, Vinícius. “A Nova Poesia Brasileira & A Poesia”. In: **Novos Estudos CEBRAP**: São Paulo, n.º 16, pp. 40-53, dez. 86.

FONSECA, Albenísio Fonseca. “Entrevista com Haroldo de Campos”. In: **A Tarde**. Salvador Bahia, 17 de dezembro de 1986, pg. 62.

MEDINA, Cremilda. “Haroldo de Campos, Perseguidor da Poética Universal”. In: **Estado de São Paulo. Suplemento Literário nº 938**. 22 de setembro de 1984, pg. 9. Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp655/pag1213.htm>

ORTEGA, Julio. **Taller de la escritura: conversaciones, encuentros, entrevistas**. México: Siglo veintiuno, 2000.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A Redução Sociológica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RISÉRIO, Antônio. “Poesia Concreta: Por Dentro e Por Fora”. In: **Revista de Cultura Vozes 71**, 1977.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. **Poesia Concreta**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Submetido à publicação em 14 de setembro de 2017.

Aprovado em 10 de outubro de 2017.

25. Disponível em língua inglesa como “Concrete Poetry and Beyond: A Conversation Between Haroldo de Campos and Julio Ortega”. Tradução de Alfred J. Mac Adam, *Review: Latin American Literature and Arts* 36 (1986), 40.

NÓS NA GRADE

Leonardo de Lima (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ)

Matthews Cirne (Mestrando em Literatura Portuguesa, UFRJ)

Raquel Reis Rodrigues (Mestranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

Renata da Costa Netto Estrella (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Registro da intervenção artística realizada nas grades da Assembleia legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) no dia 28/06/2017 fruto do seminário de pós-graduação Poética das Ocupações, Poéticas da Intervenção – entre arte e ativismo ministrado pelos professores João Camillo Penna (PPGCL/UFRJ) e Ricardo Basbaum (PPGARTES/UERJ e PPGCA/ UFF) durante o primeiro semestre de 2017. Afetados pelas leituras e pelas aulas, decidimos sair de nosso lugar de conforto enquanto pós-graduandos em Letras / Literatura, o texto, para algo além dele. Isso é, em si, um efeito em nós do curso. Nós de força foram espalhados pela grade frontal da ALERJ. No centro de cada laço, uma flor. A ação ocorreu na sede da ALERJ, no Palácio Tiradentes, onde ficou preso Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, enquanto aguardava a sua execução pública na forca. A ideia era representar o estrangulamento empreendido pelo Estado às instituições públicas e, principalmente, ao servidor, hoje a flor mais vulnerável no centro do laço que estrangula. Nos quatro colocaríamos nossos próprios pescoços na forca. Ressignificar a grade, em uma poética da ocupação, que impede o acesso àquilo que é (deveria ser) público, e o fazer artístico para além do cubo branco, do espaço institucional. Investigar de forma prática o artista militante.

Palavras-chave: Intervenção artística; poéticas das ocupações; artista militante, política, psicanálise.

ABSTRACT

Record of an artistic intervention in the grids of the Legislative Assembly of the State of Rio de Janeiro (ALERJ) on June 28, 2017. It is a result of the post-graduate seminar Poetics of Occupations, Poetics of Intervention - between art and activism taught by professors João Camillo Penna (PPGCL / UFRJ) and Ricardo Basbaum (PPGARTES / UERJ and PPGCA / UFF) during the first semester of 2017. Affected by the readings and the classes, we decided to leave our place of comfort as students of literature for something beyond the text. This is itself an effect on the seminar. We tied knots at the front grille of ALERJ. In the center of each tie, a flower. The action took place at ALERJ, in the Tiradentes Palace, where Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes, was arrested while waiting his public execution on the gallows. The idea was to represent the stranglehold taken by the state on public institutions and, especially, on the public server, now the most vulnerable flower in the center of the stranglehold. We would put our own necks on the gallows. In a poetics of occupation to resignify the grid which prevents access to what is (should be) public and the artistic making beyond the white cube, the institutional space. Investigate the militant artist in a practical way.

Keywords: Artistic intervention; poetics of occupations; militant artist, politics, psychoanalysis.



O que fazer, quando tudo já foi feito? Partimos do seminário de pós-graduação Poética das Ocupações, Poéticas da Intervenção – entre arte e ativismo ministrado pelos professores João Camillo Penna (PPGCL/UFRJ) e Ricardo Basbaum (PPGARTES/UERJ e PPGCA/UFF) durante o primeiro semestre de 2017 e de pergunta feita por Ronaldo Brito no século passado, em 1980, ao tratar do moderno e do contemporâneo nas artes ou o novo e o outro novo, subtítulo de seu ensaio. O texto de Brito, de onde retiramos a pergunta que abre essa breve nota de rodapé, além dos demais textos hospedados pelo seminário, das discussões, do engajamento dos participantes, muitos sem vínculo institucionalizado, e dos professores foram uma espécie de forma que nos uniu enquanto coletivo, acolheu e deu corpo a questionamentos, indignações, afetos, inscrevendo-os em nossas histórias pessoais e no centro da cidade no dia 28/06/2017, mais especificamente nas grades colocadas para dificultar o acesso à Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ).

Desde 2013, quando ocorreram inúmeras manifestações em praticamente todas as capitais do Brasil que refletiram descontentamentos variados da população, o governo brasileiro esforça-se em dificultar o acesso dos cidadãos às instituições de gestão, especialmente do executivo e do legislativo. Chegou-se ao ponto, em 2016, quando o Brasil viu-se afundado em novo golpe, desta vez passando vergonhosamente pelos rituais previstos pela constituição de 1988, da mídia anunciar à população gastos de mais de R\$200 mil em grades em torno do senado (Estadão, São Paulo, 5/8/2016).

A ALERJ, cuja sede é no Palácio Tiradentes, onde ficou preso Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, enquanto aguardava a sua execução pública na forca ocorrida em 1792, historicamente é palco de importantes decisões e também de relevantes manifestações da população que refletem àquelas dos

gestores. Inclusive, o congresso nacional funcionou no Palácio Tiradentes até 1960. Em 2013 o Palácio Tiradentes viveu cenas de guerra civil com confrontos entre a polícia militar, o exército e manifestantes. O governo do estado decidiu, então, gradear o prédio sempre que presente a possibilidade de novos levantamentos. O que ocorreu em novembro de 2016, dois dias antes da votação do pacote de medidas de austeridades para enfrentamento da crise financeira do estado.

Em meio a graves denúncias contra os principais gestores, com o último governador preso no mesmo mês de novembro/2016 acusado de desviar mais de R\$220 milhões, de lavagem de dinheiro, de pertencimento à organização criminosa entre outros crimes, o estado do Rio de Janeiro foi constrangido por medidas para combate ao rombo orçado em R\$52 bilhões. O pacote previu aumento de impostos, corte de programas sociais e secretarias, a de cultura, por exemplo, foi unificada à secretaria de ciência, tecnologia e inovação, reajuste nas passagens de transporte urbano, aumento de desconto da previdência, atraso e corte de salários dos servidores do estado e foi apelidado por muitos de pacote de maldades (G1, Rio de Janeiro, 4/11/2016).



Observa-se, assim, o sucateamento dos setores públicos, já bastante precarizados, com exoneração de funcionários, fechamento de hospitais, abandono da Universidade do Estado do Rio de Janeiro que corre o risco de interromper suas atividades, para citar apenas os setores saúde e educação. A população ficou com a corda no pescoço: falência, depressão, pânico, adoecimentos variados, aumento da violência,

do número de pessoas nas ruas e muitos casos de suicídios de servidores do estado (G1, Rio de Janeiro, 19/6/2017; Brasil de Fato, São Paulo, 18/1/2017).

Em 1980 Ronaldo Brito se pergunta sobre as condições da arte seguir criando já que a modernidade teria esgarçado as possibilidades artísticas, “parecia possível fazer tudo, com tudo, em qualquer direção: bigode e cavanhaque na Mona Lisa, peças de mictório em museu, assim por diante” (p.202), ao ponto de se tornar essencial a questão sobre onde se localizaria a arte hoje. Em lugar de representar uma espécie de duplo da realidade aparente, projeto talvez nunca realizado, mas discutido desde Aristóteles, as artes passaram a questioná-la, dissolvê-la, denunciá-la, em um processo contraditório que, de acordo com Ronaldo Brito (1980), matava a própria arte para libertá-la. Ou seja, a arte perdia o seu lugar, os seus pontos de fuga e de perspectiva ao colocar-se contra a realidade e contra si mesma enquanto unitárias.

o gesto de liberar implica uma situação de opressão, uma situação insustentável. A liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era sobretudo uma revolta, um desejo crítico frente às coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito que não reconhecia mais o mundo enquanto tal. E de um objeto – o mundo – que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o Sujeito. A correlação organizada – amarrada mesmo por laços de autoridade indiscutíveis – entre Sujeito e Objeto, a famosa razão do século XIX, dissipava-se ao sabor dos ventos no cotidiano massificado. Era desconstruída minuciosamente nos laboratórios de pesquisa e salas de aula. Por que os ateliês ficariam alheios a essa, digamos, Confusão Esclarecedora? (Brito, 1980, p.202).



Seguindo os argumentos de Brito (1980), ao manifestar-se por liberdade, a modernidade desvelou diferenciação importante entre um saber da arte e um saber sobre a arte, entre as invenções das obras artísticas e o que se instituiu como discurso da história da arte, percebendo que o valor da arte era fabricado pela estrutura ideológica que a circundava e não o contrário. O esclarecimento, tomado no sentido de Adorno, sem laços de autoridade como em Kant, pressuporia a superação dos mitos pelo saber, “o programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (Adorno e Horkheimer, 2006, p.16), libertando o humano de todas as dominações.

Já a confusão, processo previsto por Adorno em outra perspectiva, de forma contínua a partir da dialética, remete à transformação do esclarecimento em mito, ou seja, as vanguardas – que deveriam remeter-nos a momento anterior àquilo que se institucionaliza – teriam sido absolvidas pelo discurso dominante. No que diz respeito às artes, então, Brito (1980) defende que a modernidade, mesmo que não toda, foi institucionalizada, aquilo que antes causava surpresa, tornou-se ideal, modelo que transcende ao mundo, “incorporada à tradição, a modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda” (Brito, 1980, p.205).

É neste contexto que Ronaldo Brito (1980) coloca à arte contemporânea a pergunta o que fazer. Segundo ele há um eterno retorno da tradição moderna que não foi totalmente incorporada – se tenta-se argumentar perfeita aderência da modernidade ao processo histórico instituído, encontram-se partes que escapam; se tenta-se argumentar que a arte moderna está em oposição absoluta aos modos de produção capitalista, chega-se a discussão vazia – e é justamente essa inadequação que, para o autor, abre espaço à contemporaneidade. Assim, o fazer artístico contemporâneo situa-se nessa descontinuidade, tencionando os limites da modernidade, o que parece significar “um novo tipo de hegemonia que age pelo descentramento, pela expansão volátil” (p.207), como colocado por Brito (1980) sobre a mudança da liderança no mercado das artes da central Paris para Nova York.

Ronaldo Brito (1980) faz, por fim, algumas considerações sobre como tem se dado a arte contemporânea, obviamente fugindo da rasa definição de ser aquilo que acontece no momento. Na contemporaneidade vê-se um sem número de teorias coexistindo em tensão – ou não; o próprio do contemporâneo resiste às tentativas formalistas da academia; o trabalho no contemporâneo seria tratar as rupturas modernistas, “elucidá-las, ‘desidealizá-las’, rompê-las” (p.211, grifo do autor); ao contemporâneo é imposta auto reflexão por conter em si dúvida sobre si; os objetos contemporâneos não são produtos de um processo contínuo, pelo contrário, contém em si a heterogeneidade pela “diferença conflitante entre o que são e como chegam a ser” (p.213), movimento que questiona a produção tecnológica de mercado já que objeto e resultado são diversos; desta forma, para Ronaldo Brito (1980), a arte contemporânea retomaria quase que fora da legalidade sua força de expressão, fazendo falar o que não é formalizável, “o íntimo informalizável do Sujeito, preso em uma objetividade totalmente organizada” (p.213-14), e que, ao mesmo tempo, não está livre das determinações sociais.



Uma pequena digressão ao conceito lacaniano de sujeito adjetivado como do inconsciente talvez seja interessante para nos ajudar com a ideia de uma singularidade que não se formaliza, mas que pode por meio da cultura tornar-se transmissível. Para Jacques Lacan não há significante que represente o sujeito do inconsciente que é representado nos intervalos da cadeia significante. Partindo do ato cartesiano de colocar a verdade em questão pela inadequação entre intelecto e aquilo que se percebe da realidade sensível, Jacques Lacan (1966) no escrito *A Ciência e a Verdade* defende que a modernidade articulou a verdade a uma causa, inaugurando divisão entre saber e verdade.

Discussão que desde Descartes é cara à filosofia, a torção que faz Lacan é considerar a existência de um saber mais próximo da verdade, um saber singular e não consciente, o que faz com que se diga mais do que se sabe; um saber que não é puramente objetivo, mas lacunar e articulado a quem o enuncia. Assim, o cogito cartesiano ligou o ser à ação de pensar e não ao pensamento, balançando a ideia do saber como algo que se sabe apenas de forma consciente, que, ao se pensar, poder-se-ia enunciar-lo, instaurando-o como universal e descolado de quem o enunciou. Neste sentido, isso que não é representável fala entre 'couro e carne' (Lacan, 1964-5, p.48), ou entre percepção e consciência, perturbando todo o sistema.

Retornando a Ronaldo Brito (1980), podemos visualizar uma possibilidade de representação da complexidade em que se situa a arte contemporânea a partir da ideia do Diagrama desenvolvida pelo artista plástico Ricardo Basbaum que, entre texto e imagem, nos expõe à forma enigmática, com diferentes acessos, bordas e articulações, descentrada e que pode comportar infinidade de significados. Na Figura 1 vê-se exemplo interessante de Diagrama feito pelo artista em conjunto com João Camillo Penna a fim de tratar das manifestações ocorridas no Brasil em 2013. Neste gesto os autores mapearam importantes aspectos dos protestos, muitas vezes contraditórios, mas funcionando a partir de relações entre si, o que deixa aparecer a heterogeneidade e não linearidade do momento.





Para Ricardo Basbaum e João Camillo Penna 2013 foi acontecimento político importante ao proporcionar brecha na nossa democracia que vislumbrou maior participação social e possibilidades de funcionamento direto, ou seja, não mediado pelo sistema de conchavos entre partidos políticos e destes com o mercado que os financia e redireciona a conta a pagar à população. No entanto, analisam os autores, esse movimento foi rapidamente cooptado pela política partidária representativa, apesar de sua clara falência, com consequências catastróficas em 2016 já mencionadas, o que dificultou a análise das manifestações mais propriamente.

Neste sentido, reaparece a tensão problematiza por Ronaldo Brito (1980) no âmbito das artes, a instituição da negatividade ou o que fazer, o que é possível entre instituinte e instituído? Tínhamos, então, como cenário, o atual momento do capital financeiro que dita as regras sociais, incorporando em seus processos de forma onipresente tudo o que poderia ser exterior, negativo, exceção, singular, resto, como se fosse a história que determinasse os modos de vida e subjetividades e não as invenções humanas que construíssem ou editassem a história. Ou, como esclarece Ronaldo Brito (1980) ao tratar das artes, “não é mais a arte que permite a história da arte e sim o inverso – a História da Arte, esta construção a posteriori, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la” (p.207).



Cenário encarnado nos recentes acontecimentos políticos brasileiros que são, assim, contextualizados pelo modelo contemporâneo do mercado e sua conseqüente destruição social e cultural acoplada à crescente desigualdade e violência. João Camillo Penna (2017) no livro *o tropo tropicalista* propõe pensar o golpe de 2016 – “interrompe-se a experiência lulista de um governo que concilia a velha política com um programa de transferência de renda aos mais pobres sem alterar os ditames da economia” (p.26) – como uma espécie de atualização modificada pelo contexto histórico atual – “ditames estes agora devidamente revistos e corrigidos pela ortodoxia do capital financeiro” (p.26) – do golpe militar de 1964, lembrando-nos de seus fundamentos. Assim, João Camillo Penna (2017) coloca em questão a repetição da história, invertendo a equação ao perguntar-se se a democracia seria em verdade rara entre o fundo de golpes contínuos.

O espectro da repetição do golpe de 1964 retorna com força, e tem-se dificuldade de discernir o que há de invenção nessa nova interrupção e o que há de continuidade; se vivemos uma continuidade de golpes encadeados, interrompidos por breves surtos democráticos, e se a interrupção seria a própria rara democracia ou o inverso (Penna, 2017, p.26).

Com objetivo de analisar o reflexo desse pano de fundo na cultura, João Camillo Penna (2017) situa-se também entre institucionalizado e instituinte, em diálogo com Roberto Schwartz que representaria a produção e crítica literárias da academia, a exemplo do método Paulo Freire proposto por Schwartz para tratar da desigualdade brasileira, e Caetano Veloso como principal representante do tropicalismo, contracultura brasileira surgida durante a ditadura militar e considerada por Schwartz como reiteração e não tratamento das questões brasileiras. João Camillo Penna (2017) questiona, então, o que garante que no primeiro caso, o método Paulo Freire que contém o mesmo contraste do tropicalismo, contraste da realidade brasileira, haja a possibilidade de passagem entre um lado e outro da desigualdade, não vislumbrada por Schwartz para o tropicalismo.

De acordo com Penna (2017) não é apenas coincidência o surgimento concomitante do autoritarismo e da contracultura, onde o autor situa “os movimentos de rua, ocorridos em junho de 2013, que retraduziram algo do mesmo espírito contracultural nos anos 1960-1970 em nova afinação” (p.26-7). Assim, João Camillo Penna (2017), vinte anos depois, dá conseqüências a relação sugerida por Caetano Veloso (1997) em *Verdade Tropical* de que há uma pedra no cerne do autoritarismo que resiste. Penna (2017) distende esse mesmo sistema de forças – guerra fria, guerra do Vietnã, golpes militares latino-americanos, para citar algumas manifestações autoritárias, ao que seguem-se elementos contraculturais de resistência, o hippismo, a ‘revolução qualquer’ surrealista, por exemplo – situando o tropicalismo na cena planetária e, ao mesmo tempo, no seio de nossa ditadura militar. “É no bojo dessa contradição estruturante que surgem as manifestações de utopias existenciais, políticas e sexuais, que florescem através do mundo sob as mais diversas formas” (Penna, 2017, p.29).

De fato, se consideramos que a fundação de um universal se faz de forma violenta pela exclusão de ao menos um elemento que a esse universal não se submete, como trabalhou Jacques Lacan, em oposição a considerar o universal como uma espécie de anterioridade, como em Aristóteles, encontramos mais uma

vez o “ímpeto de um engajamento subjetivo que subverte as categorias pretensamente pacíficas da lógica formal” (p.1), como discutido pelo psicanalista Antônio Teixeira (2015).



Na linha de pensamento de Carl Schmitt, retomada por Jacques-Alain Miller (2005), Antônio Teixeira (2015) constrói sua argumentação em diálogo com Aristóteles e Peirce a fim de demonstrar o quão distante um universal está da lógica indutiva pela “inclusão do indivíduo na espécie e da espécie no gênero” (Teixeira, 2015, p.1) ou mesmo da lógica dedutiva, “como se a universal simplesmente se continuasse na particular” (Teixeira, 2015, p.2). Nesse sentido, o que interessou Jacques Lacan foi justamente a forma como o sujeito intromete-se na lógica significante que o condiciona.

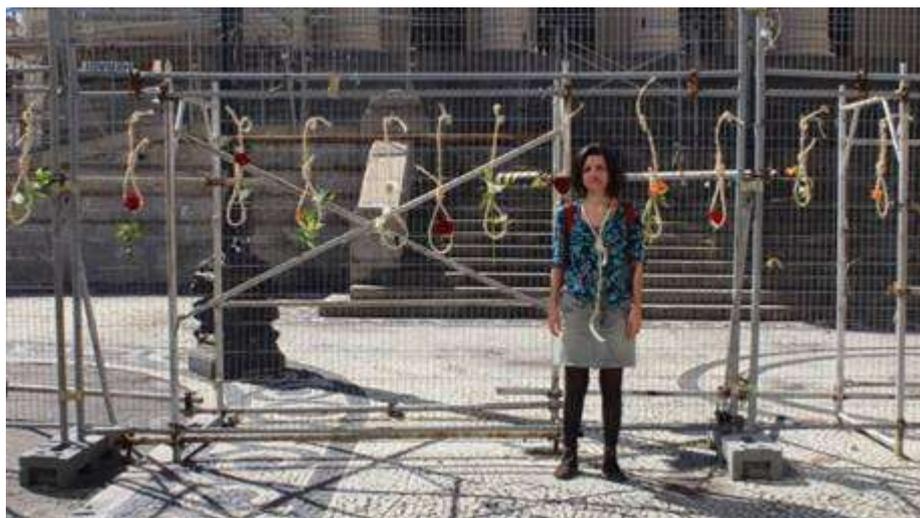
ao passo que o slogan da universal ‘todo soldado deve morrer pela pátria’, proferido pelo comandante da tropa pode ser facilmente admitido, produzindo, entre os soldados que escutam seu pronunciamento, quando muito uma reação de bocejo, quando se passa à particular subalterna ‘algum soldado deve morrer pela pátria’, a reação, agora de espanto e de medo, vem mostrar que não se trata de uma decorrência tão simples (Teixeira, 2015, grifos do autor).

Aparece, então, a questão do engajamento do sujeito ou não na proposição universal. Neste sentido, o enunciado todo soldado deve morrer pela pátria pode ser proferido por um qualquer sem que necessariamente este se engaje em sua afirmação ou negação, demonstrando que o universal não alude obrigatoriamente a algo existente. Mas, é no nível da existência – há soldados que não querem morrer pela pátria – que um universal efetivo se funda – nessa trincheira nada de soldados que não queiram morrer pela pátria. Dito de outra forma, é preciso negar a existência, excluir ao menos um elemento contrário para se ter um universal concreto cuja “necessidade se funda, por conseguinte, na contingência do traço

particular que se pode isolar” (Teixeira, 2015, p.5). Assim, a unidade em que o sujeito em psicanálise dá-se a conhecer acontece a partir da violência de duas negações ou como na afirmação nada de.

Pensar o que aparenta unidade ao sujeito dividido que não pode ser representado e que possui um saber que não é seu, nos ajuda a identificar a importância do universal como semblante e não encarnado ou pleno de sentido. Nesta lógica, se retomamos o mito freudiano Totem e tabu, seria a exclusão do pai o que garantiria a harmonia da sociedade. O lugar do pai enquanto exceção permanece vivo e vazio na estruturação do universal da lei em que se engajam os demais.

No entanto, o que parece ocorrer gradativamente em nosso tempo é a consistência de um universal que não admite exceção e, portanto, não faz semblante. “Estamos doentes do Um, doentes de fazer do Outro o Um” (p.207), diria Jacques-Alain Miller (2005) em ensaio intitulado Sobre Carl Schmitt. O autor faz um paralelo não incomum entre o decisionismo de Carl Schmitt, existe ao menos um, e o normativismo de Hans Kelsen, para todos ou para todos como um só, indicando torção importante aos psicanalistas, sobretudo na atualidade, da clínica à política, ‘a clínica se torna política’ (p.210), se o necessário é desconsistir o universal fazendo transparecer os semblantes.



Entre os anos 1966 e 1967 Jacques Lacan trabalhou no seminário ainda não publicado A lógica da fantasia quando disse a famosa tese, o inconsciente é a política. Por um lado, essa tese pode ser lida entendendo-se o inconsciente articulado aos processos sociais, à cultura, à linguagem; por outro lado, desvela também na política a singularidade que não faz série. Se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, outra frase de Lacan bastante conhecida, e é também a política, pode-se pensar a política estruturada como uma linguagem, ou seja, contendo espaços vazios entre significantes que não significam. A política assim pensada consideraria o sujeito do inconsciente enquanto singularidade que não se formaliza. Nesse sentido, e como defendia Carl Schmitt, a política situa-se mais na exceção.

A ideologia liberal pretenderia despolitizar o grupo humano, ela pensa poder neutralizar a relação intersubjetiva. Eu digo: estabeleçam um regime administrativo puro e vocês verão o retorno do Mestre, de um verdadeiro Mestre. É de fato perigoso procurar apagar a soberania pela administração (Miller, 2005, p.211).

Miller (2005) trata ainda do conceito de soberania, caro a Carl Schmitt, e que para Miller (2005) não suprimiria a exceção já que o soberano é esvaziado da norma, ele pode tratar das exceções, mesmo submetido ao comum do para todos. Estas ideias mereceriam maiores desenvolvimentos que, no entanto, extrapolam esta nota. Por ora, o que podemos extrair de consequência, retornando à João Camillo Penna (2017), parece sempre haver uma espécie de pedra que faz resistência no interior de regimes totalitários, é a hipótese de que a contracultura, tomando-a como um exemplo dessa pedra, reflete necessidade do ser falante em alargar ou amplificar a consistência espessa do Outro próprio do autoritarismo, pleno de sentido e que parece não fazer semblante.

Jacques Lacan (1966-67), no seminário já citado, que ocorreu em Paris um ano antes de maio de 1968, ocupou-se de construir a lógica que estrutura a fantasia, uma defesa, chegando à equação ser rejeitado. Grosso modo, uma outra forma de dizer que a unidade que pensa ter o sujeito, o narcisismo, se funda de forma violenta a partir de uma exclusão, “porque no fundo a única sanção de que sei o que digo é isso que não digo!” (p.359), ou uma recusa a ser engolido pela proliferação significativa do Outro – aproximada por Lacan (1966-67) na lição do dia dez de maio ao capitalismo.

Assim, a contracultura pode ser entendida como uma tentativa de interpretação da cultura que, neste gesto, pode dividir o sujeito da enunciação, fazendo aparecer o semblante. É esforço de trazer a contradição, a dúvida sobre si, para retomar as ideias de Ronaldo Brito (1980). Por conter em si seu próprio absurdo, a cisão que a constitui enquanto outra, “incide e embaralha a partilha do sensível vigente”, como problematizado em contramanifesto de 2015 pelo Coletivo 28 de Maio. Esse tipo de ação produz, em geral, surpresa e reflexão como ao policial militar que nos abordou notificando não ser liberado manifestar-se nas grades da ALERJ e teve dúvidas do que fazer ao explicarmos ser uma ação fruto de um seminário de pós-graduação da UFRJ / UERJ/ UFF. Tivemos a oportunidade de conversar com ele sobre as medidas de austeridade impostas pelo Estado à população.



O coletivo 28 de Maio foi fundado em 2014 e é formado por dois professores universitários da cidade do Rio de Janeiro que sentiram a necessidade de criar outros modos de fazer teoria que fizessem ruptura tanto com as normas e hierarquizações da academia, quanto com as produções artísticas que respondem ao mercado das artes. Evita-se, com a noção de coletivo, o falar sobre ou o intervir em nome de outro, tão comuns na academia, a favor do “falar sob o efeito (ataque) daquilo que nos acontece e que nos força a nos vincularmos ao outro no seu modo singular de disposição prático-discursiva”, conforme o contramanifesto. Repaginada atualmente, a ideia de coletivo toma cada vez mais força como uma saída ao controle do mercado. No Brasil, sobretudo após as manifestações de 2013, surgiram diversos coletivos de arte, de bairros, com temáticas específicas, por exemplo, hortas comunitárias, troca de roupas e objetos, alimentos sem agrotóxicos, cosméticos naturais etc.

Proposição importante a esta nota, ainda do coletivo 28 de Maio, são as ações estético-políticas. Uma ação estético-política é uma prática, anticapitalista, uma tomada de posição política face à arte contemporânea, nesse sentido, contra o mercado das artes. É uma ação que pode ser realizada por todos e qualquer um, “é arte sem artista”, trazendo contradição essencial, uma indeterminação, uma despossessão que parece hoje importante ao mundo e sobretudo às artes. Neste sentido, toma o cuidado possível de agir contra a cooptação do mercado ou a serialização dos objetos artísticos e dos artistas. É importante mencionar que o coletivo 28 de Maio não ignora as teorias, a história, a filosofia das artes, mas pretende refletir sobre as questões que nos são colocadas na contemporaneidade. Neste sentido, o que o mercado quer ignorar, a singularidade que não faz norma e que é comum a todos é colocada no centro do debate. Para uma ação estético-política não importa autoria, não importa definir se é arte ou protesto ou crime ou abismo, pouco importa o universal.

Por fim, vale a pena mencionar a exposição inaugurada por Georges Didi-Huberman (2017) cuja pesquisa é o gesto de levantar, ‘um gesto sem fim’ (p.40), que passou neste ano por grandes museus do mundo, do Jeu de Paume em Paris, à Cidade do México, Buenos Aires, Barcelona, Montreal, chegando até São Paulo. Nomeada Levantes, a exposição traz uma série de obras de artistas célebres, Joan Miró, Francisco Goya, Alberto Korda, Nuno Ramos, para citar alguns, que representam esse gesto que escapa à

definição e contraria as leis de que temos notícias. Esse movimento, que Georges Didi-Huberman (2017) considerou intenso, mexe com o corpo, “cada corpo protesta por meio de todos os seus membros” (p.49), modificando a prostração, a submissão, “é quebrar certo presente” (p.49).

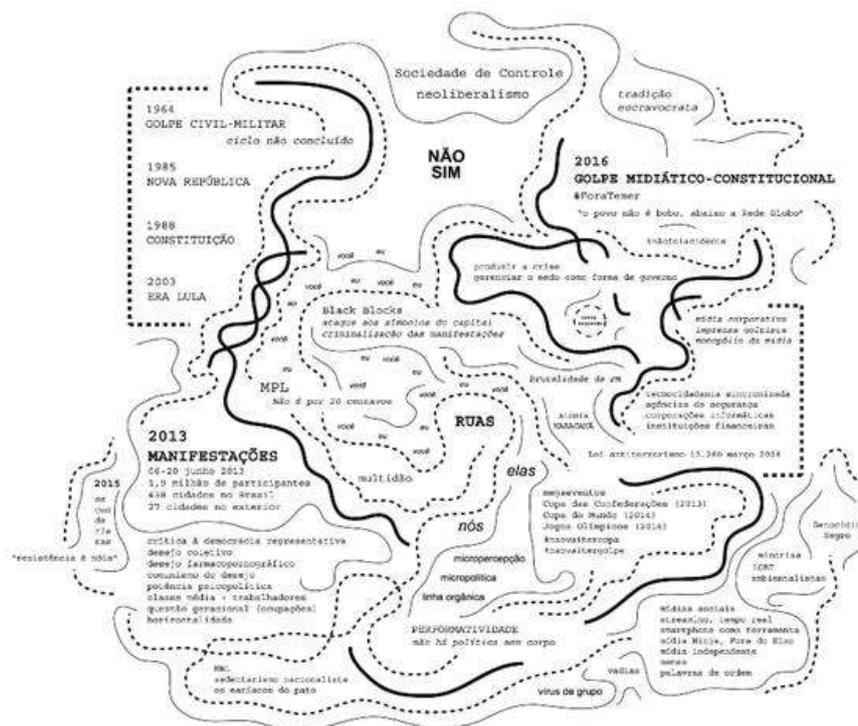


Levantes inscreve-se no texto da contemporaneidade discutido, medidas de austeridade impostas pelos países da Europa, desastres de guerras, refugiados e policiamento ostensivo, com fronteiras fechadas ao estrangeiro, “o céu está pesado” (p.33). Georges Didi-Huberman (2017) está sob este céu, esforça-se em alcançar essas pessoas que perderam tudo nas guerras, que tiveram que sair de suas casas, de seu país, às pressas, e buscam qualquer coisa, comida, um sorriso, lugar. Mas, não sem contradições, faz questão que o autor, célebre escritor e crítico, levante essas problematizações em um catálogo de arte de uma grande exposição de sua casa aquecida em Paris. De toda forma, Georges Didi-Huberman (2017) é atento a essas complicações e à proposta de pesquisar o gesto de levante – objeto que não se objetiva – o que poderia enrijecê-lo ao partir de uma perspectiva em uma quantidade determinada de obras.

Apesar dos contrastes, a exposição nos lembra que mesmo nas piores condições, campos de concentração, ditaduras, prisões, hospícios, submetido a variados cerceamentos e torturas, o ser falante busca manifestar-se, há algo que insiste e que não pode ser ignorado ou reprimido pela norma. Georges Didi-Huberman (2017) retoma tese de Sigmund Freud sobre a indestrutibilidade do desejo, definindo-a como “buscar uma luz apesar de tudo” (p.37). Desta forma, a alma – para fazer referência à famosa formulação de Margaret Thatcher nos anos 1980, a economia é o método. O objetivo é modificar o coração e a alma – não pode ser forjada. Georges Didi-Huberman (2017) se coloca como hipótese a constituição de uma dimensão poética, ou seja, de surpresa, de exceção a partir do oco dos gestos de levantes ou tomando-os, os gestos de levante, em uma dimensão poética. Dizer, então, nos manifestamos é perceber que alguma coisa emergiu.



(<https://www.youtube.com/watch?v=mbyXByJXcTg>)



REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos.** Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BASBAUM, R.; PENNA, J.C. **Diagrama** (manifestações) versão no. 2, 2016. Post-Election Artists Dossier. Grey Room 65, Fall 2016.
- BOECKEL, C.; SILVEIRA, D. “Pacote de medidas do RJ extingue programas sociais e corta secretarias”. **G1**. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 2016, 10h59m, atualizado em 17 de novembro de 2016, 15h47m. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/11/governo-do-rj-apresenta-pacote-de-medidas-para-combater-crise.html>>. Acesso em: 24 nov. 2017.
- BONFIM, I. Senado pode gastar até R\$201 mil com grades de proteção em votações do impeachment. **Estadão**. São Paulo, 5 de agosto de 2016, 13h54m. Política. Disponível em <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,senado-pode-gastar-ate-r-201-mil-com-grades-de-protecao-em-votacoes-do-impeachment,10000067190>>. Acesso em: 24 nov. 2017.
- BRITO, R. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: **Arte Brasileira Contemporânea - Caderno de Textos 1**. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- COLETIVO 28 DE MAIO (i.e. Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel). “O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). Publicado originalmente em **Revista Vazantes**, no. 1. Dossiê: Matéria, Materialização, (Novos) Materialismos). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Ceará (UFC), 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. “O peso dos tempos. Levantes – exposição”. In: **Levantes**. Catálogo da exposição organizada e concebida pelo Jeu de Paume, Paris, em colaboração com o Sesc e com a embaixada da França no Brasil. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2017.
- FREUD, S. **Totem e Tabu**. Imago: Rio de Janeiro, 1913.
- LACAN, J. **O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 269 p., 1964-5.
- LACAN, J. “A Ciência e a verdade”. In:_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966. p. 869-892.
- LACAN, J. **Le séminaire Livre XIV**. Inédito. 1966-67/1986.
- MILLER, J.A. Sobre Carl Schmitt. In:_____. **O sobrinho de Lacan**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.207 a 2017.
- PENNA, J.C. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito / Azougue, 244 p., 2017.
- RODRIGUES, M. “Um ano após estado de calamidade, servidores do RJ relatam vergonha, depressão e dívidas”. **G1**. Rio de Janeiro, 19 de junho de 2017, 5h, atualizado em 19 de junho de 2017, 11h03m. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/um-ano-apos-estado-de-calamidade-servidores-do-rj-relatam-vergonha-depressao-e-dividas-veja.ghhtml>>. Acesso em: 24 nov. 2017.
- RODRIGUES, F. “Rio de Janeiro está à beira do caos social, apontam especialistas”. **Brasil de Fato**. São Paulo, 18 de janeiro de 2017, 9h57m. Geral. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com>>.

br/2017/01/18/rio-de-janeiro-esta-a-beira-do-caos-social-apontam-especialistas/>. Acesso em: 24 nov. 2017.

TEIXEIRA, A. “A fundação violenta do universal”. In: **Revista Derivas Analíticas**. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, n.3, set 2015.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Submetido à publicação em 17 de outubro de 2017.

Aprovado em 22 de novembro de 2017.