

Estética

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

v.15, n.º 42
jan./jun. 2017.1
ISSN 1809-2586



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

letra

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

v.15, n.º 42
jan./jun. 2017.1
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
Leyliane Gomes da Silva
Guido Vieira Arosa
Luciana Silva Camara da Silva
Rafael Delgado Gomes Ottati
Rogério Pires Amorim

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

Sumário

A FIGURA AUTORAL NA FICÇÃO DE AUTRAN DOURADO Andréia Silva de Araújo (Doutoranda em Literatura e Cultura, UFBA)	5
SVETLANA ALEKSIÉVITCH E O REGISTRO DO SENSÍVEL Guido Arosa (Mestrando em Teoria Literária, UFRJ)	16
O REALISMO CRÍTICO E O OLHAR PÓS-COLONIAL: ENSAIO SOBRE O LIVRO <i>A GERAÇÃO DA UTOPIA</i> , DE PEPETELA João Victor Sanches da Matta Machado (Mestrando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, UFRJ/Capes)	28
“ELE” DE KAFKA: UMA LEITURA ARENDTIANA Pedro Rhavel Teixeira (Doutorando em Filosofia, PPGF/UFRJ) Margareth Bravo (Bacheralanda em Filosofia, UFRJ)	38
LA ERRANCIA COMO MORADA EN <i>LA NOVELA ILONA LLEGA CON LA LLUVIA</i> DE ÁLVARO MUTIS Y EN LA PELÍCULA HOMÓNIMA DE SERGIO CABRERA Jenny Muchacho Sánchez (Profesora da ULA/Venezuela)	48
OS SENTIDOS DO AMOR NA POESIA DE MARIA REZENDE Laís Naufel Fayer Vaz (Mestrado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, UFRJ)	58
ESCREVER: DA LITERATURA AO A-CASO: O CORPO E A ESCRITA EM JAMES JOYCE Leonardo Alves de Lima (Mestrando em Teoria Literária, UFRJ)	71
RELAÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS EM “MADINUSA”, DE JOÃO MELO Luciano Nogueira (Doutorando em Letras Vernáculas, UFRJ)	78
TIEMPO Y CONSTRUCCIONES AMERINDIAS EN “LA NOCHE BOCA ARRIBA” DE JULIO CORTÁZAR Carlos Fernando Arroyave Ramírez (Mestre IELA, UNILA)	90
UMA BUSCA SEM FIM E O SILÊNCIO COMO RESPOSTA NA POESIA DE ANA HATHERLY E JOSÉ LUÍS PEIXOTO Matthews Cirne (Mestrando em Literatura Portuguesa, UFRJ)	101
<i>INCÊNDIOS</i> : A CONDUITA DO ESPECTADOR FRENTE AO TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE Rafael Apolinário Coutinho (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ)	114
PELAS BORDAS Danielle Magalhães (Doutoranda em Teoria Literária, UFRJ/Capes)	126
HIPERTEXTUALIDADE EM <i>FEVER</i> , DE TED HUGHES E <i>FEVER 103</i> , DE SYLVIA PLATH Sharon Martins Vieira Noguêz (Mestranda em Teoria Literatura, UNIANDRADE)	135

A FIGURA AUTORAL NA FICÇÃO DE AUTRAN DOURADO

Andréia Silva de Araújo (Doutoranda em Literatura e Cultura, UFBA)

RESUMO

O presente artigo objetiva investigar as formas pelas quais Autran Dourado entende e articula em sua produção literária a questão da autoria e a constituição de sua figura de autor. Para isso, traçamos um paralelo entre o desenvolvimento das discussões teóricas sobre a figura autoral e as formas segundo as quais elas se apresentam na produção do escritor mineiro. Por meio do cruzamento dos depoimentos do autor a respeito de sua obra e dos livros em que mais diretamente teoriza sobre ela, desenvolvemos um esforço de mapear analiticamente o investimento do autor na constituição de sua própria figura autoral. Tendo como base os estudos de Albornoz (2012), Azevedo (2007), Barthes (2012) e Premat (2009) conclui-se que a autofiguração é uma característica marcante da vida literária de Autran Dourado, escritor que se encarregou de escrever simultaneamente uma obra e a história dessa mesma obra de modo a relacioná-la a uma identidade de autor dotada de uma trajetória – sendo possível identificar o nascimento de Autran Dourado “autor”, bem como a constituição de mitologia autoral construída desde suas primeiras publicações.

Palavras-chave: Autran Dourado; Autoria; Autofiguração.

ABSTRACT

The present article aimed to investigate the ways by which Autran Dourado senses and articulates in his literary production the authorship matter and the constitution of his authorial figure. To do this, we traced a parallel between the development of the theoretical discussions about the authorial figure and the ways by which it is presented in the work of the writer from Minas Gerais. Using the crossing of the author's statement about his work and the books which theorize more directly about it, we developed an effort to analytically map the author's investment on the constitution of his own authorial figure. Using as a base the studies of Albornoz (2012), Azevedo (2007), Barthes (2012), and Premat (2009), it is concluded that the self figuration is an outstanding feature of the Autran Dourado's literary life, writer that is responsible of writing simultaneously a work and its own history in a way that connects it to an authorial identity provided with a trajectory – being possible to identify the Autran Dourado's birth as an author, as well as the constitution of the authorial mythology built since his first publications.

Keywords: Autran Dourado, authorship, authorial figure.

INTRODUÇÃO

A obra escreve o seu autor?
Autran Dourado (1982, p. 26).

Em seu livro *O meu mestre imaginário*, misto de ficção e especulação teórica publicado originalmente em 1982, Autran Dourado aponta para uma das problemáticas centrais da teoria da literatura no século XX: a figura do autor. Tendo decrescido em importância ao longo do século, e não mais vista como origem e autoridade legítima sobre os sentidos do texto, a figura autoral foi objeto de reflexão de variadas perspectivas teóricas da literatura que, ao longo do século XX, paulatinamente solaparam a concepção de uma figura autoral sacralizada, centrada numa identidade individual homogênea, determinada, estável e anterior ao texto, do qual detém as “chaves do sentido”.

Essa guinada na compreensão da figura autoral, e sua relação com a constituição dos sentidos do texto, culminou na tese da morte do autor apresentada por Barthes, em 1966: “[...] A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve [...]” (BARTHES, 2012, p. 57). Desde então, a compreensão do papel da figura do autor em relação à obra apontou para uma reconfiguração da instância autoral que rejeita a anterioridade e a primazia do autor em relação ao texto, bem como as noções de originalidade e de gênio (e seus corolários): o entendimento do autor como identidade fixa, monolítica e absoluta cede espaço para a dissolução e a dispersão de sua identidade num conjunto de citações e reminiscências de um conjunto de textos. Segundo Luciene Azevedo:

[...] Parece inegável que a crítica e a teoria literária têm posto em xeque a figura do autor como instância confiável de explicação de sua obra. A começar pelos Formalistas Russos e sua noção de literariedade, passando pela denúncia da falácia intencional feita pelos Novos Críticos, até o gesto radical da morte do autor, a teoria literária parece ter se empenhado em deslocar a autoridade exterior do autor a fim de investigar os mecanismos que tornam possíveis a emergência do literário. [...] (AZEVEDO, 2007, p. 135-136).

Todavia, e a despeito de sua propalada ‘morte’, a figura autoral continua sendo, na contemporaneidade, objeto da atenção dos estudiosos dentro de chaves interpretativas novas que, estando voltadas para o que se poderia chamar de retorno da figura autoral – na esteira da teorização de Michel Foucault sobre a ‘função-autor’ – registram e exploram as estratégias pelas quais a autoria se processa na contemporaneidade, apontando para a emergência de um novo regime representativo em que a autoria se apresenta como jogo e performance no espaço entre a figura autoral (compreendida como uma construção discursiva que agencia as esferas biográficas e midiáticas) e o discurso literário.

Tal compreensão da autoria nos permite pensar as estratégias por meio das quais um autor produz a si mesmo enquanto figura de autor, e se presentifica no discurso artístico através da construção de figuras de si mesmo que recorrem às relações entre o espaço literário e o espaço “vivido”. As fronteiras en-

tre tais esferas se tornam permeáveis através do investimento do autor na constituição de uma imagem de si e de sua obra, recorrendo para isto aos espaços público e midiático e, por meio de tal processo, podendo mesmo sugerir ao leitor, inclusive, percursos de leitura e de compreensão de sua produção.

Em palavras de Autran Dourado, “[...] Entre a obra e o autor se faz um mundo [...]” (1982, p. 24) e é justamente este mundo, compreendido como jogo de figuração, que tem despertado o interesse das teorias na contemporaneidade. Na definição de Premat (2009, p. 15) “[...] uma autofiguração implica na criação de um personagem, no interstício entre o eu biográfico e o espaço de recepção de seus textos [...]”. É em relação a tal questão que este trabalho se posiciona, tendo como objeto de estudo a forma como o escritor Autran Dourado realiza uma inflexão sobre sua própria obra através de textos escritos com a intenção declarada de servirem de comentários e possíveis chaves e caminhos de leitura de sua produção. Tal processo é perpassado pela construção de sua figura de escritor por meio também de suas entrevistas, aparições públicas e cursos ministrados em universidades, bem como no corpo de seus próprios textos ficcionais de marcado aspecto metaficcional.

A METAFICCIONALIDADE NA LITERATURA AUTRANIANA

Escritor estreante na década de 1940 com a novela *Teia* (1946), Autran Dourado compartilha a preocupação dos escritores do alto modernismo com o processo de criação artística, atitude responsável por imprimir à sua obra um caráter metaficcional. Os problemas relativos ao processo de criação artística – mais precisamente da construção da narrativa, as relações entre imaginação e memória, os limites entre o vivido e o ficcionalizado – estão presentes em seus contos e novelas desde as suas primeiras publicações. Exemplo disso são os contos de *Nove Histórias em Grupo de Três*, publicado originalmente em 1957. No conto “Inventário do primeiro dia” o autor reflete de maneira mais direta sobre as relações entre invenção e memória, encerrando a narrativa da seguinte forma:

[...] Enquanto a noite rolava, fazia um inventário completo de seu primeiro dia no internato. E então já não estava mais se lembrando, mas contando a alguém a sua história. Começava a inventar? Talvez, porque a memória não é estanque. Contava a sua história. (DOURADO, 2004, p. 115).

Imaginação e memória seriam, portanto, duas faces de um mesmo processo que envolve a captação e reelaboração subjetiva do vivido, projetado na ficção e transformado em história. A distância entre a experiência ficcional e a ‘realidade’ vivida ou biográfica elide-se no jogo que é a construção da narrativa.

O aspecto metaficcional da narrativa autraniana pode ser entendido tanto como uma tendência das produções literárias da época, já que é um traço facilmente identificável em outros autores da Literatura Brasileira como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, como resultante de um investimento do autor na criação, demarcação e expressão de uma postura autoral definida, estabelecendo e defendendo uma visão

– e uma consequente atitude – em relação à criação literária e aos percursos de recepção de sua própria obra.

Tal aspecto na escrita de Autran Dourado parece apontar para a emergência de um novo regime de escritura e de autoria que se encontra em pleno curso na contemporaneidade, identificado ao processo ao qual alude Premat (2009) em sua reflexão a respeito da literatura Argentina:

[...] A escritura moderna na Argentina supõe em paralelo com a produção de uma obra, a construção de uma figura de autor. Uma figura de autor tanto no plano tradicional e conhecido dos meios culturais, acadêmicos e editoriais, como, o que é menos previsível, um personagem de autor, uma ficção de autor nos textos [...] (p.15) (tradução minha).¹

Autran Dourado atuou como crítico de sua própria obra em publicações como *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, de 1976, em que se dedica a pensar questões teóricas da literatura voltadas especificamente para o seu universo de produção, colocando-se na posição de uma espécie de crítico autorizado de si mesmo – o que causou certo alvoroço no meio intelectual brasileiro pouco afeito a tais incursões na época. E por meio dos chamados ‘ensaios fantasia’, publicados em 1982, no livro *O meu mestre imaginário*, em que o autor simula um diálogo com seu mestre (orientador de sua criação artística) para tecer reflexões pontuais a respeito de suas concepções sobre a literatura, a arte, o papel do autor e a sua própria atuação.

Em 1989, publica *O artista aprendiz, Bildungsroman*, no qual passa em revista, de maneira ficcionalizada, aspectos de sua vivência biográfica e de sua formação como escritor, dialogando com acontecimentos da cena literária brasileira. No romance, o autor vale-se da criação de um alterego, o personagem-escritor João da Fonseca Nogueira, para pensar questões que se impuseram a seu ofício de escritor, bem como suas ‘afiliações espirituais’, destacando os circuitos mineiros de formação de escritores, aglutinados em torno da figura de Mário de Andrade e sua posição singular nessa cena, tendo optado por outros caminhos.

Em *Gaiola Aberta: tempo de JK e Schmidt*, publicado no ano 2000, Autran Dourado se lança num ousado projeto em que relata sua experiência biográfica com a política, no período em que atuou como assessor do presidente Juscelino Kubitschek, revisitando um tema ao qual já havia se dedicado no romance *A serviço del-Rei*, de 1984, e a respeito do qual declara: “É o resultado de minha vivência política no governo de Minas e na Presidência da República [...]” (SOUZA, 1996, p. 20). Valendo-se mais uma vez das ambivalências entre escrita ficcional e memória – estas apontadas logo na orelha do livro que alerta o leitor para o fato de que se trata de um livro de memórias, ao passo que a ficha catalográfica se exime de classificar a narrativa – o autor classifica a própria obra, no depoimento que serve de prefácio e conta as motivações de sua escrita, como “reportagens históricas e sentimentais”.

Em 2009, sua última publicação, *Breve Manual de Estilo e Romance*, passa mais uma vez sua formação como autor, investindo novamente numa crítica sobre a própria obra e na apresentação reiterada de

1. “La escritura moderna en Argentina supondría en paralelo con la producción de una obra, la construcción de una figura de autor. Una figura de autor, tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos.” PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

seu projeto literário se dirigindo aos jovens escritores em formação como uma espécie de mestre. Ao tom professoral do livro mesclam-se depoimentos e reflexões de ordem teórica tendo como referência sempre o próprio universo de produção e a história da formação do “escritor Autran Dourado”, por meio de um conjunto de relatos biográficos a respeito de episódios de sua trajetória literária: “[...] escrevo este livro híbrido, meio de memórias ou manual de estilo e romance [...] Assim, inicio este livro dúbio: é ao mesmo tempo de memórias de aprendizado e manual de serviço [...]” (DOURADO, 2009, p. 7-9).

Tanto nas obras de ficção de Autran Dourado, quanto em seus textos teóricos e com depoimentos abundantes sobressai o investimento simultâneo de constituição e defesa de um projeto literário, vinculado à representação de uma história de autor (no sentido mesmo da formação de uma personalidade ou *persona* literária) que serve como estratégia para consolidação de um nome que deverá persistir na Literatura Brasileira e resistir à morte do indivíduo Autran Dourado. Ou seja, trata-se de um projeto de construção e perpetuação de um nome. Reproduzindo uma conversa (terá realmente acontecido?) com Silviano Santiago, no extenso depoimento que serve de prefácio à obra *Gaiola Aberta: Tempos de JK e Schmidt*, o autor declara:

[...] Sim, quero que meus livros e romances sejam lidos e entendidos, mesmo após a minha morte, quando já terei virado fumaça, disse eu. Eles têm uma existência real, eu como pessoa não tenho a menor importância. Espero que eles perdurem no tempo. [...] (DOURADO, 2000, p.18).

Através de sua atuação no campo literário mais amplo, que envolve não apenas a escrita e a publicação, mas entrevistas, cursos, depoimentos e aparições públicas, o autor inaugura um espaço de circulação em que pode criar a um só tempo a si mesmo e posicionar a própria obra na cena literária: trata-se da constituição de um espaço de figuração.

ESPAÇOS DE CIRCULAÇÃO DO AUTOR E DA OBRA

A constituição da figura de Autran Dourado como escritor profissional, crítico e atuante na cena literária nacional e internacional, passa necessariamente por suas aparições públicas, nos espaços de circulação de suas ideias e de suas obras, em seu ativismo em prol da construção de sua identidade literária, que se faz a partir de suas preferências e de seu posicionamento ativo como autor.

Simultaneamente às publicações em livro sobre a própria obra, Autran Dourado colaborou de maneira intensa com universidades brasileiras, participando de cursos e palestras voltados especificamente para a própria produção, tais como sua presença na PUC/RJ, em 1974, a convite do Departamento de Letras e Artes.

Os depoimentos resultantes de tais encontros também são documentos importantes a serem considerados no mapeamento da preocupação do autor em criar figuração de si e da própria obra, e na determi-

nação dos caminhos de leitura e recepção de sua produção literária. Como exemplo disso temos a sua fala, em 1979, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, por ocasião da Semana do Escritor Brasileiro.

O depoimento prestado na ocasião foi mais tarde incluído no livro *Novelas de Aprendizado*, de 1980, sob o título “Começo de aprendizado”. É mais uma das contumazes incursões do autor em sua trajetória literária, constituída como uma narrativa que concorre com sua elaboração ficcional e também a perpassa:

[...] Não nos percamos nas veredas da política, recuemos outra vez no tempo, cheguemos à *idade do autor* de 17 anos. *Aos 17 anos eu* tinha pronto um livro de contos. A pedido do meu pai, que queria avaliar a minha vocação, o escritor Godofredo Rangel leu os originais [...]. (DOURADO, 2005, p.11) (grifos nossos).

Em 1992, presta mais um depoimento que será anexado à sua fortuna crítica, durante evento na UFMG. Nele, o autor mais uma vez inicia suas considerações com uma incursão simultânea no desenvolvimento de sua vida literária e em aspectos críticos de sua obra, para logo depois centrar-se em reflexões a respeito da cena literária brasileira a fim de esclarecer sua posição singular em relação aos demais autores de sua geração e seus contemporâneos de atuação: “[...] Não sei precisar que influência pode haver de Guimarães Rosa e Clarice Lispector na minha ficção. Éramos três escritores contemporâneos usando maneiras diferentes de escrever [...]” (SOUZA, 1996, p. 46).

O autor participou de eventos acadêmicos e festivais literários, com destaque para a palestra no Literarische Colloquium, em Berlim, por ocasião do Prêmio Goethe de Literatura, em 1982, o discurso de abertura da 9ª Feira Internacional do Livro em Buenos Aires, em 1983, a palestra “A Literatura e o Mito”, no 3º congresso da Abralic, em 1992, a conferência na Sorbonne sobre seu romance *Os sinos da agonia* e também em vídeo-documentários e constantes aparições públicas. Além disso, Autran Dourado colaborou como articulista para os periódicos *Jornal do Brasil*, o *Estado de São Paulo* e *Estado de Minas*.

É digno de nota que os resultados de suas atividades nesses espaços de circulação estejam sempre imbricados em sua produção ficcional, principalmente nos prefácios que narram a ‘história da história a ser contada’, compondo uma espécie de anedotário de seu processo de criação e de sua trajetória de escritor. Do mesmo modo, as aparições públicas de Autran Dourado e seus depoimentos apontam para a representação da imagem do ‘escritor-crítico-profissional’, empenhado na execução sistemática de seu projeto literário dirigido por uma consciência responsável pelo ordenamento e coerência interna de sua produção.

O CRÍTICO DE SI, A MITOLOGIA DO AUTOR

Por mais intrincado que seja o labirinto, (a obra pronta e acaba; melhor – durante e depois principalmente), há todavia um autor. Por mais que ele se disfarce, procure desaparecer na própria obra.

Autran Dourado (1982, p. 26).

“Me desculpe a imodéstia, falo do que fiz e do que sei. Se falo tanto de mim é porque sou o autor que mais conheço, vivo com ele [...]” (DOURADO, 2009, p. 17). Com tal afirmação, o autor claramente se coloca na posição de um crítico autorizado de sua própria produção, a despeito de ter declarado em seus ‘ensaios fantasia’ que “Um autor só é autor no momento exato em que escreve. Depois, passa a ser um leitor a mais de sua própria obra. Não sei mesmo se um leitor privilegiado, leitor ou gerente de si mesmo [...]” (DOURADO, 1982, p. 24). Ao que parece, observando o percurso de sua produção e atuação na cena literária, o autor decidiu-se por se considerar um leitor privilegiado e gerente de si mesmo.

Singularizando a própria figura na contramão de uma tradição que identifica na Literatura Brasileira com o ‘mito do escritor ignorante’, Autran Dourado constrói e reafirma para si a imagem de escritor consciente e ‘esclarecido’, profissional, em cujo trabalho estão presentes a pesquisa formal, especulação teórica e crítica como componentes de um sólido projeto literário de feição incomum na cena literária brasileira:

[...] O Brasil cultivava vários mitos, entre eles o do escritor ignorante. [...] Eu sempre procurei pensar a minha obra. Não somente pensar os grandes problemas do homem através de minha obra, mas pensar e repensar a minha própria obra, analisá-la e mostrar como eu a concebo e faço. Em um país como o Brasil, ainda bastante atrasado, o novelista, o poeta e o romancista não têm apenas de fazer a mágica, mas de explicar o truque. [...] (SOUZA, 1996, p. 41).

Depreende-se do comentário a representação de um autor que reflete sobre as peculiaridades de se fazer literatura no Brasil, bem como uma postura ativa e até mesmo militante no combate ao chamado do mito do ‘escritor ignorante’. Tópicos como a relação entre literatura e participação política também se fazem presentes no horizonte de questões às quais o autor se dedica, posicionando-se contra, por exemplo, a literatura a serviço da causa política e social que dá o tom das décadas de 1960/70.

A elaboração de uma linguagem artística brasileira é uma preocupação do escritor, que se reconhece como autor de literatura brasileira, tendo em vista a força da língua na constituição da subjetividade desse autor, que se expressa em língua portuguesa e tem nos clássicos da literatura portuguesa e brasileira a sua formação como escritor: “[...] Eu sou fruto da língua e da linguagem, tanto que sem a linguagem não consigo conceber, não consigo escrever. A minha pátria é a minha língua. [...]” (SOUZA, 1996, p. 48).

Digna de nota também é a relação entre a autorreflexividade e autoria na escrita autraniana. O processo autorreflexivo na construção ficcional de Autran Dourado é perpassado por uma preocupação constante de estabelecer o seu perfil de autor, investindo na formação do personagem, do nome “Autran Dourado, importante ficcionista brasileiro”. Existe um claro esforço para concepção de tal imagem, formadora de uma identidade de autor como o núcleo criador de um projeto literário consciente, consistente e acabado que antecede a elaboração ficcional:

Desde muito cedo cuidei de ter um ambicioso projeto literário. Eu queria ser, tinha a pretensão de ser o escritor mais importante da minha geração. Para que pudesse realizar esse projeto, procurei seguir outro conselho de Godofredo Rangel, que me disse uma vez

– Pague qualquer preço. Se você não quiser pagar um preço alto, não se meta nisso, vá fazer outra coisa mais rendosa e até mais agradável. (SOUZA, 1996, p. 33).

Tal investimento na elaboração de uma figura e de uma identidade autoral, detectável na produção ficcional de Autran Dourado e em sua atividade que podemos chamar de “paraliterária” (envolvendo aí os circuitos de cursos, entrevistas e aparições públicas), se relaciona à execução de um projeto que envolve criação e crítica como mecanismos responsáveis por criar e fazer repercutir uma espécie de marca autoral, um regime de escrita e de assinatura de autor que marca seu espaço e sua posição na cena literária. A respeito de tal procedimento, analisa Albornoz (2012):

Assim, o autor é, junto com sua obra, um espaço cultural a partir do qual é possível pensar a prática literária em todos os seus aspectos. Uma prática que deve ser contextualizada e que, portanto, estará relacionada com algum momento de evolução da cultura. Em alguns casos, chegam a se formar mitologias autorais, independentemente da escrita, que funcionam como relatos fabuladores e que podem desembocar em projetos performáticos. Há, por trás da figura, uma busca de sentido, assim como a construção de uma identidade que cria as condições que possibilitam a obra: um conjunto coerente, organizado, delimitado, fechado [...] (p. 40-41).

Ao mesmo tempo, Autran Dourado recusa a posição de detentor absoluto das chaves do sentido de sua obra: “Longe de mim querer dirigir a leitura de minha obra, sei que cada um tem a sua e que só ‘Deus sabe por inteiro o risco do bordado’, como diz um ditado de minha terra.” (DOURADO, 1994, p. 120). Ainda que em texto de 1982 tenha afirmado: “Mas o autor, por mais variada e ignota que seja a sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas [...]” (DOURADO, 1982, p. 26).

Os relatos fabuladores são parte importante dos depoimentos de Autran Dourado, afeito à disseminação de narrativas – algumas mesmo inusitadas, e animadas por certo tom anedótico – a respeito do seu processo de criação e de escrita, como no caso da concepção da narrativa de *Uma Vida em Segredo*, apresentada em seu depoimento prestado na UFMG, em 1992, e registrado em livro por Eneida Maria de Souza, que reproduzimos a seguir:

Assim foi a história de *Uma Vida em Segredo*. Eu estava em casa à noite sozinho, a família já havia dormido, tomando um uísque. Minha atenção se voltou para uma canastra que foi de meu bisavô. Me ocorreu então a ideia de que um dia eu poderia escrever uma história dessa canastra. Fui dormir e no sonho me apareceu uma prima de meu avô, prima Rita que, sentada na canastra, me conta toda a sua história. Era uma pessoa que não tinha a menor importância na nossa vida. Quando me lembro dela, eu era menino e prima Rita já velha. Não somente me contou a sua história, chegou mesmo a dizer um nome, que não era o dela. Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os íntimos. Acordei de repente, acendi a luz do abajur, peguei um caderno que trago sempre comigo, escrevi à taquígrafia numas três páginas tudo que ela me contara muito ordenadamente; voltei a dormir. No dia seguinte, com muita desconfiança, fui ler o que eu havia escrito. Não confio muito em bebida, droga, amor mal contrariado, como condições ideais para escrever; em geral, o que produzimos nessas circunstâncias não passa de coisa fluida, senão desconexa, sem muito valor. Pelo menos é isso o que ocorre comigo. E, para surpresa

minha, com a cabeça fria, verifiquei que a história de prima Biela estava realmente pronta, eu nada teria a acrescentar. (SOUZA, 1996, p. 39).

Por meio do relato de uma situação ‘biográfica’ (real?) o autor demonstra sua teoria pessoal acerca da criação literária, apresentada como vivência e como história que não se separa da experiência pessoal e íntima. Aproveitando-se do episódio, mais uma vez o autor afirma sua posição em relação ao fazer criativo como ato dirigido pela consciência, resultante de um trabalho racionalmente dirigido para a montagem da arquitetura da narrativa, pilar de seu projeto ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autofiguração é uma característica marcante da vida literária de Autran Dourado, escritor que se encarregou de escrever simultaneamente uma obra e a história dessa mesma obra de modo a relacioná-la a uma identidade de autor dotada de uma trajetória – seria mesmo possível identificar o nascimento de Autran Dourado autor, numa mitologia autoral construída desde o primeiro livro de contos editado pela família, os ensinamentos do mestre Godofredo Rangel, os primeiros prêmios literários e a ‘consagração’. Uma trajetória ascendente, portanto, que legitima o tom professoral de seu último livro, *Breve Manual de Estilo e Romance* (2009).

Subentende-se na análise que, para o autor, a construção de tal identidade é tão importante quanto a da própria obra e em ambas, que reciprocamente se consolidam, seriam as responsáveis por garantir à sua produção um lugar na tradição capaz de ‘salvar’ o seu nome do esquecimento. A recorrência mesmo obsessiva do autor a si mesmo, e à própria trajetória, em que divisamos uma imbricação do literário com o biográfico e ao seu projeto ficcional (um projeto de vida?) pode ser lida como uma demonstração do caráter consciente empenhado na constituição de um projeto autoral.

REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, Carla Victoria. **É ou não é?** Sistemas de escrita na obra de Osvaldo Lamborghini, César Aira e Mario Bellatin. 2012. 154f. Tese (doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e Performance. **Revista de Letras**. São Paulo, nº 47 (2), p. 133-158, jul./dez. 2007.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. Rio de Janeiro/ São Paulo: Difel, 1976.

_____. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **O artista aprendiz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. Os Sinos da Agonia: romance pós-moderno. **Revista USP**. n. 20. 1994. p. 119-124. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/>. Acesso em: 14 de jul. de 2016.

_____. **Gaiola Aberta**: Tempos de JK e Schmidt. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Solidão Solitude**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. **Novelas de Aprendizado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Breve Manual de Estilo e Romance**. Editora da UFMG, 2009.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. **Autran Dourado**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

Submetido à publicação em 21 de março de 2017.

Aprovado em 11 de maio de 2017.

SVETLANA ALEKSIÉVITCH E O REGISTRO DO SENSÍVEL

Guido Arosa (Mestrando em Teoria Literária, UFRJ)

RESUMO

Este artigo-ensaio-diário objetiva analisar (assim como a autora aqui estudada o fez em seus diários), por meio das chaves teórica e formal da guinada afetiva do amor, do feminino e do feminismo, a produção literária-histórica-jornalística da ucraniana ganhadora do Nobel de Literatura de 2015 Svetlana Aleksievitch, que passou a maior parte da vida na Bielorrússia da União Soviética e do pós-União Soviética, tendo registrado em cinco livros os testemunhos da vida comum, do “socialismo doméstico”, as mazelas e a subjetividade do povo soviético e pós-soviético, sendo três deles publicados no Brasil até o primeiro semestre de 2017 e analisados neste texto aqui em questão – “Vozes de Tchernóbil”, “A guerra não tem rosto de mulher” e “O fim do homem soviético”.

Palavras-chave: Testemunho; Feminismo; Amor; Svetlana Aleksievitch.

ABSTRACT

This article-essay-diaries aims at analyzing (as the whriter here studied did in hers diaries), by the theoretical and formal keys of the affective turn of love, of female and feminism, the literary-historical-journalistic production of the ucranian winner of 2015 Nobel Prize of Literature Svetlana Aleksiévitich, who spent the most part of her life in Belarus of the Soviet Union and the post Soviet Union, recording in five books the testimonials of ordinary life, the “domestic socialism”, the sad moments and the subjectivity of the soviet people and post soviet people, with three of this books published in Brazil till the first semester of 2017 and analyzed here in this text – “Voices of Tchernóbil”, “War does not have a woman’s face” and “The end of the soviet man”.

Key words: Testimony, Feminism, Love, Svetlana Aleksiévitich.

Hoje, se completa dez anos desde que conheci o primeiro homem pelo qual me apaixonei. Hoje... mas sempre me lembro também que hoje são os exatos mesmos dez anos da morte de um menino arrastado no asfalto, preso ao cinto de segurança do carro de sua mãe, roubado no subúrbio da cidade do Rio. “A morte é parecida com o amor” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 480), disse um dos entrevistados por Svetlana Aleksievitch.

Eu estou com muito sono, mas vou tentar escrever aquilo que não consegui escrever antes: o amor.

Svetlana Aleksievitch foi esse soco no meu coração... e não no meu estômago. Difícil escrever um texto com prazo, com teoria, com precisão, com número certo de laudas, sobre algo tão fluido, que desmancha por entre nossos dedos, que se derrama como lágrima por nosso rosto: a história das pessoas comuns, que viveram e que lutaram e que sorriram e que choraram e que amaram...

Svetlana, uma mulher nascida na Ucrânia, nos imediatos anos pós-Segunda Guerra Mundial (que para ela se chama Grande Guerra Patriótica), mas que viveu a maior parte da vida na Bielorrússia, tendo Moscou como capital, como meta, como ideal, que nem seus irmãos e irmãs soviéticos, que nem as três irmãs de Tchekhov. Fala Macha, de *As três irmãs*: “Feliz aquele que não percebe se é inverno ou verão. Acho que se estivéssemos em Moscou não me importaria com o tempo”. Macha diz isso porque acredita que estaria feliz se vivesse em Moscou e não no fim de mundo vazio em que se encontra. Moscou foi a capital de um império, o império soviético, que fez nascer e morrer tantos, durante o século XX... um império onde Svetlana foi cúmplice e denunciante.

Jornalista, Svetlana começou ainda nos anos 1970 a colher depoimentos de pessoas comuns, homens, mulheres e crianças, que viviam na e que poderiam dar uma visão particular, e por isso Histórica, da então União Soviética e dos países que surgiram de seu esfacelamento. Segundo Svetlana, ela logo se deu conta de que a caneta e o papel onde ela desejava registrar a voz do povo não eram capazes de registrar a rapidez com que queriam, para ela, contar tudo. Por isso, ganhou de presente um gravador... dado por ninguém menos que um dos maiores escritores bielorrussos, Aliés Adamóvitch, não traduzido para o português, que inspirou com sua obra o filme *Vá e veja*, de 1985... que filme... é só ruído, silêncio e expressão... conta a trajetória de um adolescente que tem sua família morta e que entra para um grupo de *partisans* na floresta bielorrussa, durante a Segunda Guerra... não há quase fala, só dor... mas esse texto não é sobre isso, o filme...

O gravador de Svetlana passou a registrar, então, a história das pessoas comuns: essa história que não entra para o Livro. Svetlana se deu conta de que para contar a história da vida da sua União Soviética (e da história que o grande país queria esquecer), ela precisava falar com as pessoas comuns, e não com o que poderia se supor ser o mais correto, metodologicamente mais científico: os políticos, chefes de estado etc. Svetlana, para contar ao mundo (e aos próprios soviéticos e pós-soviéticos) a história do desastre de Tchernóbil, a história das mulheres que durante a Segunda Guerra Mundial foram para o campo de batalha e a história de vitória e derrota do povo do antes e do depois da URSS, precisou conversar com a dona de casa, com o soldado da menor patente, com a criança internada no hospital, com a esposa dos bombeiros que apagaram o fogo da usina nuclear, com as avós que mendigavam nas ruas... Ela conversou

com quem tinha o relato, o sussurro, o entredentes, a história que não interessava... só assim ela pôde fazer a melhor radiografia, em palavra e lágrima, das dores do homem e da mulher do século XX e XXI da URSS. A conversa da cozinha é a conversa que mais revela. A casa das pessoas diz mais que o castelo dos governantes. O lugar do feminino é a casa e do masculino é o castelo. O feminino como o não-normativo (que mais revela) e o masculino como o padrão (que aparentemente mais mostra, porém que tudo esconde).

Diz Svetlana, que ganhou o Nobel de Literatura de 2015, em discurso ao receber o prêmio:

Flaubert disse de si mesmo que era um ‘homem-pena’. Posso dizer que sou uma ‘mulher-ouvido’. Escrevi cinco livros, mas tenho a impressão de que todos eles são apenas um. Um livro sobre a história de uma utopia (...). Recolhi através de pequenos fragmentos, migalha por migalha, a história do socialismo ‘doméstico’, do socialismo ‘interior’ (...). Nos meus livros, ele próprio [o pequeno grande homem soviético] conta a sua pequena história e, no momento em que faz isso, conta a grande história (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 370-373).

E, ao não conversar com os grandes sobre as grandiosidades pequenas, mas sim com os pequenos sobre as miudezas enormes, Svetlana conseguiu fazer com que seus leitores entendessem sobre política, história, guerra, coisas duras, a partir da conversa ao pé do ouvido, da conversa singela, dos relatos sobre os sentimentos, sobre o amor... de como as pessoas amaram, e morreram... O gesto feminino, a escrita de uma mulher... Uma mulher que escreveu sobre o singelo e que o deixou poderoso, mais duro que pedra. Essa é a lição de Svetlana: uma mulher, que escreveu como mulher, conversando com mulheres, registrando coisas de mulher, ou do singelo feminino, quem sabe... para falar sobre coisas que nenhum telejornal, nenhum pronunciamento governamental, nenhuma biografia escrita de modo normativo-masculino-falocêntrico, ao estilo do século XIX, seriam capazes de traduzir tão bem...

Há a pergunta: como uma mulher diz que faz literatura se o que faz, na verdade (esse “na verdade masculino”), é jornalismo, catalogação de depoimentos, uma não-literatura? “Dizem: ah, mas memórias não são nem história, nem literatura. É só a vida, cheia de lixo e sem a limpeza feita pelas mãos do artista” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 18). Seus livros são grandes aspas. Tudo são aspas de seus personagens (e reticências... mas do silêncio das reticências eu falo, tento, depois...). Svetlana entra apenas com declarações sobre suas impressões do que seus personagens dizem, de como seus personagens reagem ao que dizem, se choraram, se riram... e com seus diários de escrita-escuta. O livro de Svetlana respeita o que seus personagens, reais, dizem, e dá todo seu espaço a eles. Os livros de Svetlana não são invenção: são uma tribuna para o sofrimento real da mulher que ama, do homem que tem que matar, da criança que sabe que vai morrer.

Aqui, não se tem o direito de inventar. Deve-se mostrar a verdade como ela é. Exige-se uma ‘supraliteratura’, uma literatura que esteja além da literatura. É a testemunha que deve falar (...). Ouvi mais de uma vez e ainda ouço que isso não é literatura, que é documento. Mas o que é literatura hoje? Quem pode responder? (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 372-373).

Acho que a própria Svetlana responde, ou melhor, quem dá a resposta a ela são seus personagens, seus entrevistados. Diz Svetlana sobre um momento com um dos seus, em que precisa gravar, mas que escapa... Ela fala com Aleksandr Laskívitch, então com 30 anos, em um segundo encontro – o primeiro se deu quando ele tinha 21 anos. Aleksandr, aos 21 anos, tinha acabado de voltar da guerra: homem doído, que não se adaptou à lógica do matar da guerra (a guerra, que é masculina, e ele, feminino, ao não poder matar, na guerra masculina...). Já aos 30, queria sair da Rússia, viver outra vida. Diz Svetlana (quando Svetlana diz, escreve, o faz em itálico, discreta... porque quem domina é a voz do outro):

Ele estava apaixonado, estava feliz, falando de amor. Eu até demorei a me lembrar de ligar o gravador, e não deixar escapar aquele momento em que a vida, a vida simples, se transforma em literatura, esse momento que fico sempre vigiando, tentando ouvir nas conversas, particulares e gerais. Mas às vezes me distraio na vigilância, e um ‘pedacinho de literatura’ pode reluzir em toda parte, às vezes até no lugar mais inesperado. Como nessa vez (ALEKSIÉVITCH, 2006b, p. 480).

Já disse Barthes: “(...) a literatura se origina dessas verdades” (BARTHES, 2011, p. 23).

Esse pedaço de literatura que é a voz das pessoas, a vida das pessoas... Uma mulher escreve literatura assim. Um homem... O masculino deturparia, engessaria, faria biografia indigna. Svetlana, feminina, capta, tem a sensibilidade da mãe que ouve, da mão que afaga, do ouvido... Svetlana sendo homem, escreveria, apenas: “De acordo com testemunhas ouvidas por telefone, já que a reportagem não pode entrar no local, pois radiativo, Tchernóbil etc. etc. etc. etc.”. Mas Svetlana, sendo mulher, tendo o direito de ser mulher, é feminina, tem o gesto... e por isso escreve, não só: “Sou testemunha de Tchernóbil” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 39). Primeira frase sua de seu livro sobre o desastre nuclear. Ela se coloca no texto. Depois de ler todo *Vozes de Tchernóbil* e de se deixar tomar por vozes e preces solitárias, coletivas, de quem sofreu o desastre nuclear, Svetlana nos dá um nocaute, terminando o livro com a reprodução de materiais retirados de jornais bielorrussos, de 2005, onde lemos convites para que o mundo visite Tchernóbil, como se ali fosse um grande circo, um circo dos horrores: “As pessoas perseguem novas e fortes emoções, pois encontram poucas delas num mundo já excessivamente condicionado e acessível. A vida se torna chata e as pessoas desejam algo eterno. Visitem a Meca nuclear. A preços módicos” (*Ibidem*, p. 366). Depois de nos apresentar uma voz delicada e triste, somos apresentados a uma voz explícita, pornográfica, equivocada, do meio publicitário, do periódico, sujo, torpe... Do masculino que deprecia.

Ana Cristina Cesar, em ensaio de 1982 publicado na *Folha de S. Paulo*, se pergunta, sobre a poeta Angela Melim: “Angela virou homem?” (CESAR, 2016, p. 275), porque, escreve Ana Cristina:

Acabo de reler as prosas breves de *Das tripas coração*, que se alternam e se misturam com os poemas, e a prosa que virou livro de *As mulheres gostam muito*. E confesso que levo um susto quando passo dessas prosas, todas muito orais, muito próximas de uma certa voz que a gente ouve, para as engravatadas primeiras linhas do mais recente *Os caminhos do conhecer* – um livro contínuo e inteiro em prosa, sem sombra de poema. Eu disse “engravatadas”, palavra esquisita, mas é isso que me ocorre quando bato os olhos na primeira frase do livro (“LM se viu dentro do carro, no meio do trânsito na Lagoa, indo na direção do túnel Rebouças”) e comparo com o início de *As mulheres gostam muito*, tipograficamente

já desequilibrado (“Sobre o suicídio: preciso tomar uma decisão entre pedra ou vidro, estilhaça ou espatifa, porque todas as palavras não cabem num livro”) (*Ibidem, idem*).

Svetlana, assim como a primeira Angela, mantém-se mulher, feminina, tem o toque, o gesto, e transcreve também essa “certa voz que a gente ouve”, e tem noção de que “todas as palavras não cabem num livro”, por isso é que o que mais impacta em Svetlana, ou melhor, nos entrevistados de Svetlana, são seus silêncios e choros, são as reticências do texto... Nas reticências, sabemos que alguém calou: que o depoimento parou por algum momento: porque aquela realidade que a mulher/homem/criança de Tchernóbil, a mulher da Segunda Guerra/Guerra Patriótica, a mulher/homem/criança da URSS/pós-URSS, era forte demais... E nós, leitores, precisamos ser convidados discretos, dessa conversa entre amigos e amigas. Ouvimos com respeito, e calamos junto... a dor do outro, a nossa dor.

Falar a dor para a “mulher-ouvido”... O que o povo quer é o direito de dizer. O povo, o esquecido, o que não teve sua dor exibida na televisão. Aquela dor que só se compartilha em uma conversa de cozinha. Uma conversa particular e dura. Uma conversa de família no calor da cozinha, do lar (não da casa, mas do lar...), e não no gelo do escritório. É difícil falar, mas é possível. A dor nunca vai ser totalmente exibida, traduzida, pois até ao sofredor, ao paciente, ela é misteriosa, mas o que cala por vezes diz mais. É dizível, mas não exprimível. Fala Barthes, sobre a dor de perder a mãe: “Minha tristeza é **inexprimível** mas, apesar de tudo, **dizível**” (BARTHES, 2011, p. 171). É necessário, por vezes, ter alguém disponível para ouvir, como um terapeuta... Svetlana esteve disponível para ouvir... Diz a mãe de Oléssia Nikoláieva, que era uma policial então com 28 anos, quando morreu em serviço (a mãe luta para descobrir se ela, quando estava de vigia em determinado local com mais dois policiais, homens, foi assassinada ou se matou, como seu emprego alegava): “Por que é que eu fico contando? Você não vai me ajudar em nada. Mas escreva... publique... As pessoas boas vão ler e vão chorar, enquanto as ruins... que são as mais importantes... elas não vão ler” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 524). Ter alguém para ouvir é importante, para nos incitar a dizer. Fala outra personagem: “(**Silêncio**). Não era nem para você, era para mim mesma que eu queria contar tudo isso...” (*Ibidem*, p. 446). Svetlana nos mostra, nos demonstra, o que os próprios soviéticos e pós-soviéticos pensam e escondem deles mesmos sobre suas tragédias...

Acusam Svetlana de não fazer história oral, porque história oral é uma ciência e tem regras. Svetlana colhe depoimentos e os publica, os edita... Estaria fazendo uma determinada “história oral”... mas seus “depoimentos” não seguem uma regra de catalogação, não estão salvos em um arquivo público, não tem algum tipo de ordem que a faz ter o direito de pertencer ao nível de historiador, que eu particularmente desconheço, já que não sou historiador, mas apenas estudo teoria literária. Por isso, acho que entendendo esse outro lado, esse lado poético, literário, esse lado que diz sobre a verdade sem fazer relato histórico puro e simples, mas inserindo poesia. É difícil entender a verdade com a poesia, porque parece que a poesia quer diminuir a verdade, dando lugar à invenção... Mas o poema da vida exacerba a verdade, escancara-a. “A história se interessa apenas pelos fatos, mas as emoções ficam à margem. Não é costume admiti-las na história. Eu, porém, olho para o mundo com os olhos de uma pessoa de humanas, não de historiadora. E me surpreendo com o ser humano” (*Ibidem*, p. 24). Não querendo fazer história, a fez... Svetlana entrevista um homem e uma mulher que estiveram na guerra, e o homem fala sobre a diferença

de sua experiência em relação à dela: “Eu tenho um conhecimento mais concreto da guerra, mas ela (a mulher) tem o sentimento. E o sentimento é sempre mais brilhante, sempre mais forte do que os fatos” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 140).

Que emoções são essas que Svetlana nos mostra? Que emoção à margem é essa que ela expõe? Que emoção, que é o feminino (ainda que não exclusiva da mulher), é essa que ela como mulher nos oferece? Qual, afinal, é sua metodologia, para falar do bruto do real a partir da leveza do lúdico? De como ela, como mulher, se comporta em um mundo masculino?

Não faço perguntas sobre o socialismo, mas sobre o amor, o ciúme, a infância, a velhice. Sobre música, danças, penteados. Sobre os milhares de detalhes de uma vida que vai desaparecendo. Essa é a única maneira de enquadrar a catástrofe no cotidiano e de tentar contar alguma coisa (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 24).

Falar de amor... Amor, coisa tão delicada, algo reservado à fraqueza da mulher... Fraqueza essa redimensionada pelo feminino e solidificada como estratégia de sobrevivência: do detalhe amoroso insignificante e reservado ao destempero feminino, ao amor como única forma possível de fazer viver, de reerguer o ser humano. Humano esse que sofreu as tragédias do mundo, do século XX. Uma tragédia soviética que Svetlana tenta contar, com amor... Svetlana ouve o amor dos outros, afinal: “Ninguém tem vontade de falar de amor se não for **para** alguém” (BARTHES, 1981, p. 65).

Comecei meu texto dizendo que disseram para Svetlana, que nos disse: “A morte é parecida com o amor” (*op.cit.*, p. 480)... Mas isso foi dito por um entrevistado amargurado, triste, sem o amor. Aquele Alexandr Laskívitch, de 21 anos. Essa fala é a de um homem que ainda não havia descoberto o amor... algo que só vem a acontecer na segunda entrevista que ele concede, aos 30 anos, que é como Svetlana diz e como aqui já expus: “Ele estava apaixonado, estava feliz” (*op.cit.*, p. 480). E é no amor, que digo agora: reproduzo a fala de uma mulher cujo marido bombeiro foi convocado para apagar o incêndio provocado pela explosão da usina nuclear de Tchernóbil, a 26 de abril de 1986. Ele, após o trabalho, foi enviado para um hospital em Moscou e lá se desintegrou, por conta da radiação, em pouco tempo. Ela, apaixonada, omitiu que estava grávida, apenas para ter a chance de estar ao lado do marido, no leito. Após a morte do marido, a filha que ela havia omitido por amor, também morreu. É desse depoimento, sobre isso, que Svetlana parte na seção *Uma solitária voz humana*, onde a personagem Liudmila Ignátienko diz: “Não sei do que falar... Da morte ou do amor? Ou é a mesma coisa? Do quê?” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 16). No que seu depoimento termina com, depois de ela nos contar sobre sua tragédia, onde imperou o horror, o maligno do fim, mas onde prevaleceu que... “As pessoas não querem ouvir falar da morte. Dos horrores... Mas eu falei do amor... De como eu amei” (*Ibidem*, p. 38).

É esse “mas-eu-falei-do-amor” (do amor, que é ligado à poesia, que é ligada à mulher, que é ligada ao delicado, que é ligado à fraqueza, mas que o feminismo ressignificou ao poder da transformação do humano) que interessa, apesar de difícil, apesar de solitário, já que diz Barthes sobre seu *Fragments...*:

A necessidade deste livro se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia **de uma extrema solidão**. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma **afirmação**. Essa afirmação é em suma o assunto do livro que começa (BARTHES, 1981, p. 1).

E como nos diz Svetlana, ao encerrar seu discurso do prêmio Nobel, depois de ter escrito livros inteiros que relatavam uma grande tragédia, mas por meio do sentimento amoroso, e ratificando Barthes, que determinou ser o discurso amoroso o discurso que está fora e que por isso necessita ser uma afirmação: “Mas é difícil, na nossa época, falar de amor” (ALEKSIÉVITH, 2016c, p. 383). Svetlana, então, e seus personagens, falaram de algo muito difícil, portanto...

“Não pergunto pelo socialismo, pergunto sobre o amor”... Não faço perguntas duras, faço as singelas... e para quem? Svetlana fala com mulheres, em sua maioria... Porque na União Soviética, de modo geral, foram elas que sobraram, e são elas as esquecidas. Por exemplo: segundo a autora, na Bielorrússia – que é onde Svetlana viveu maior parte do tempo – depois da Segunda Guerra Mundial, a grande maioria da população masculina havia morrido em confronto. Um dentre quatro cidadãos bielorrussos morreu na Segunda Guerra, e provavelmente a maior parte deste contingente foi masculino. Seiscentas e dezenove aldeias foram destruídas durante a guerra. Já no desastre de Tchernóbil (ocorrido na Ucrânia, mas com radiação atingindo fortemente grande parte do território bielorrusso), outras 485 aldeias foram evacuadas. O que sobrou da Bielorrússia depois da guerra e o que havia ficado desde então? “O nosso mundo pós-guerra era um mundo de mulheres. Eu me recordo, sobretudo, de que as mulheres falavam não da morte, mas do amor” (*Ibidem*, p. 367). É essa voz de mulheres que Svetlana aprendeu a ouvir e buscar. E esse assunto, amor, mesmo proveniente da tragédia, é o que Svetlana quer escrever. Foi, portanto, buscar na voz, na algaravia, dos esquecidos, esse sentimento: primeiro, na voz das mulheres que haviam se arriscado em uma guerra (necessariamente masculina, já que a arma e o matar não são naturais do feminino, na lógica de Svetlana), no campo de batalha, pela salvação da pátria soviética, e que depois foram silenciadas pelo trauma fálico opressor da mulher indigna que esteve na guerra (os homens não queriam se relacionar com mulheres que estiveram no front e as mulheres que estiveram em casa consideravam como prostitutas as que foram à guerra); em seguida, na voz de uma nação bielorrussa (em que a mulher nesses depoimentos tem papel fundamental), onde o desastre de Tchernóbil foi durante muito tempo deixado debaixo do tapete, já que o epicentro do desastre foi a Ucrânia, país vizinho; e por último, sobre a voz da cozinha de pessoas simples, cúmplices e cidadãos, que acreditaram no sonho soviético, e que com ele morreram ou renasceram após seu fim. *A guerra não tem rosto de mulher, Vozes de Tchernóbil, O fim do homem soviético...* O livro que mais evidencia a voz da mulher é, claro, *A guerra....* No entanto, a mulher está presente em absolutamente todas as páginas dos outros.

De acordo com a professora Sonia Branco, da Faculdade de Letras da UFRJ e tradutora do primeiro livro de Svetlana publicado no Brasil, *Vozes de Tchernóbil: crônica do futuro* – lançado a 26 de abril

de 2016, para lembrar o aniversário do desastre nuclear –, os títulos de dois livros não foram feitos literalmente. *Vozes de Tchernóbil* – que, aliás, em sua capa, tem estampado, na edição da Companhia das Letras, *A história oral do desastre nuclear*, apesar de a autora afirmar não fazer História e de os historiadores não concordarem totalmente quando dizem a eles que a autora faz história oral – deveria ter sido traduzido por *Precloração del/por Tchernóbil*, fala Sonia, durante uma conversa que tive em 2016 com ela, mas que a editora preferiu o outro título, digamos assim, menos calcado de religião. A professora também diz que *O fim do homem soviético* é um título mais comercial para o original *O tempo de segunda mão*. Em cada livro, é possível encontrar um trecho que explica o título: “Nós vamos esperá-lo juntos. Eu rezarei a minha prece de Tchernóbil. Ele verá o mundo com olhos de criança” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 367), diz Valentina Timofiévna, viúva de um “liquidador” do incêndio de Tchernóbil, sobre sua relação com o filho, que possui retardo mental: o filho que sempre pergunta pelo pai, e que verá o mundo com os olhos sempre de uma criança... Já em *O fim do homem soviético* – um título mais direto, mais vendível – que deveria ser *O tempo de segunda mão*, tem-se: “Antes da revolução de 1917, Aleksandr Grin escreveu: ‘E o futuro parece que deixou de estar em seu próprio lugar’. Cem anos se passaram, e mais uma vez o futuro não está em seu lugar. Chegou a época do *second-hand*” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 29). Em *A guerra não tem rosto de mulher*, há o trecho onde lemos, em depoimento de uma ex-combatente: “Será que alguém que não esteve lá consegue entender? E como contar? Com que rosto? Bom, me responda você: com que rosto isto deve ser recordado? Outros conseguem, de algum jeito... São capazes. Mas eu, não. Eu choro” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 389). O mundo editorial como o masculino...

Essas mulheres, que falam sobre amor... Esse feminino, que fala sobre afeto... Svetlana começa seu diário sobre o livro *A guerra não tem rosto de mulher* exatamente no ano de 1978, quando é lançado um livro italiano chamado *As mulheres de Ravensbrück (Le donne di Ravensbrück)*, sem tradução para o português, de Anna Maria Bruzzone e Lidia Beccaria Rolfi. O livro conta a história de mulheres guerrilheiras italianas que haviam sido deportadas para um campo de concentração da Segunda Guerra apenas para mulheres e que, somente nos anos 1970 estavam tendo a oportunidade de testemunhar, por conta da efervescência do movimento feminista e pelo interesse na voz feminina por meio da então nascente história oral, que por nascente ainda não carregava determinadas regras que, hoje, possuem, regras essas que Svetlana provavelmente rejeita ao não se considerar, como dito anteriormente, uma historiadora. “O muro da indiferença erguido diante dos sobreviventes foi particularmente severo com relação às mulheres. Seus relatos foram confinados à esfera privada” (SALVATICI, 2005, p. 34). Este livro reúne apenas quatro entrevistas autobiográficas de mulheres enviadas ao campo por suas orientações políticas, e não se compara – em questões numéricas – ao volume de depoimentos femininos colhidos por Svetlana sobre as mulheres soviéticas durante a Segunda Guerra em combate nas trincheiras. No entanto, o elo entre ambas as produções é significativo, pois surgidas no mesmo contexto de inclusão do discurso da mulher como relevante, assim como possibilitou o enaltecimento teórico do gesto, do sutil feminino, como empoderamento: “Nos relatos das mulheres, o **pathos** de esposas, mães e irmãs, geralmente retratado numa imagem de resistência feminina passiva e aparentemente confinada à esfera doméstica, adquire características de uma resistência **ativa**” (*Ibidem*, p. 37). É justamente esta guinada subjetiva do afeto que todos os livros de Svetlana Aleksiévitich expõem. Por isso que Svetlana fala em encontrar o “socialismo doméstico” para

descobrir o âmago da sociedade em que vive. E é justo nesse **pathos** feminino que adquire resistência **ativa** onde se encontra o amor...

Quando Svetlana fala do cânone da guerra, que é masculino, ela também toca em questões sensíveis ao literário, que lida com o normativo da autoria única – afinal, os “autores” de seus livros são vários –, assim como rejeita toda uma história com H maiúscula repassada entre gerações sobre o heroísmo de uma sociedade soviética, seja durante a Segunda Guerra, ou Tchernóbil, ou no labirinto econômico, político e social que era e continuou sendo a URSS antes e depois do fim.

Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres ‘normais’ (LEMAIRE In HOLLANDA, 1994, p. 58).

A guerra feminina, na URSS, e pode-se dizer em todo o mundo, foi esquecida, pois esmagada pelo macho, pelo coturno, pela falta de beleza da morte. Svetlana ouve essas mulheres que não falaram da morte, da guerra, mas sim do amor...

Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra ‘feminina’, mas a ‘masculina’. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do front, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós (...). A guerra ‘feminina’ tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana (...). Quero escrever a história dessa guerra. A história das mulheres (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 12-13).

O que é que se diz quando uma mulher está em pleno campo de batalha, no front da Segunda Guerra e recebe, ali mesmo, um pedido de casamento? Ela responde ao proponente: quando eu estiver limpa, bem vestida, como uma mulher, faça o pedido: “Você primeiro me trate como mulher, me dê flores, diga palavras amáveis... depois que eu for desmobilizada, vou fazer um vestido” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 368). O que se diz quando uma mulher na guerra ama e faz seu vestido de noiva a partir das ataduras que encontra sobrando em uma enfermaria? O que dizer quando uma mulher soviética comanda um batalhão repleto de homens e começam a gritar “Avião! Avião” e ela, sem entender, começa a procurar no céu de onde vem a ameaça, para depois perceber que era ela quem estava sendo chamada de “avião” por seus soldados: ela não sabia até então da existência do tratamento. Ou quando uma mulher, ainda muito jovem, está na guerra porque falsificou a idade – afinal, deve-se salvar a Pátria a qualquer custo – e, ao andar em meio ao pântano, durante um confronto, diz ao seu comandante, depois de se ver tomada por uma cor vermelha em seus membros inferiores: “Comandante, fui atingida, estou ferida!” No que ele responde: “Querida, não... Você ficou menstruada...” A primeira menstruação vinda em meio a um campo

de batalha... A violência, para uma mulher, que é usar um uniforme de guerra masculino... Em diversos depoimentos, cerca de quarenta anos depois do fim da guerra, várias mulheres dizem como foi triste ter de usar cuecas, pois demorou muito para que a URSS fornecesse calcinhas. Mas nenhum relato heroico masculino de guerra é capaz de dar um nó na garganta como o da então *partisan* Raïssa Grigórievna:

Começaram a bombardear Minsk... Saí correndo até o jardim de infância para buscar meu filho (...). Atrás da cerca, escutei a voz do meu filhinho, ele ainda não tinha chegado aos quatro anos: ‘Não tenham medo, mamãe falou que vão acabar com os alemães’. Dei uma espiada pela cancela: eram muitos e meu filho estava assim, tranquilizando os outros. Mas quando me viu, começou a tremer, chorar, e percebi que ele estava morrendo de medo (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 339).

A história esquecida das mulheres e a história esquecida do afeto... O espanhol Juan Goytisolo, também escritor, também jornalista, foi para Sarajevo, a convite de Susan Sontag, durante a guerra da Bósnia, nos anos 1990, para cobrir os fatos bélicos de então. Escrevendo crônicas para o jornal *El País*, Goytisolo tece a seguinte consideração, em artigo de 30 de agosto de 1993, chamado *La vergüenza de Europa*, sobre uma senhora idosa que encontra quando vai jantar na casa de uma amiga. Ela, que sempre viveu naquele país, diz que escreve. Então, Goytisolo pergunta: “¿Ha escrito algo sobre la guerra?. ‘No, nunca he hablado de política, sino de amor y sentimientos. Quiero que mi nieta conserve un recuerdo de mí y de la ciudad en que se crió, aunque ya no pueda volver a vernos’” (GOYTISOLO, 2012, p.273-274).

Segundo Natália Aleksándrovna, para Svetlana: “Para nossa história, minha menina, precisamos de mais centenas iguais a você” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 380). Diz, também, Sófía Kríguel: “Acho que se eu não tivesse me apaixonado na guerra, não teria sobrevivido. O amor me salvou. Ele me salvou...” (*Ibidem*, 291). E como não lembrar Maura Lopes Cançado? “Perguntei ao dr. A. por que Anne Frank não ficou louca. Respondeu-me: – Ela tinha amor, Maura” (CANÇADO, 2015, p. 188). No filme brasileiro *Praia do Futuro* (AÏNOUZ, 2014), o personagem de Wagner Moura tem uma relação amorosa com o personagem do alemão Clemens Schick. Em determinada cena, eles brincam de se bater e, em câmera lenta, a mão fechada de Clemens vai em direção ao rosto de Wagner Moura, como se para espancá-lo. Mas, ao tocar o rosto do amado, a cena é cortada, e vemos os dois na cama, em um gesto de amor... O amor salva, salva da violência. O sentimento amoroso – feminino – e homens podem também ser femininos – salva a humanidade.

Um homem, Adorno, escreveu: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento do por que se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2002, p. 61). Já Klara Vassíllievna, uma mulher, então na guerra como operadora de artilharia antiaérea, disse para Svetlana Aleksiévitich, outra mulher: “Depois da guerra, ficamos sabendo de Auschwitz, de Dachau... Como ia dar à luz depois disso? E eu já estava grávida...” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 336). Klara diz que, grávida, foi enviada para uma aldeia, mas ela estava destruída. Sobreviveu, no entanto, pela generosidade de desconhecidos: “Mesmo contando agora ainda me vem um nó na garganta. Que gente era aquela.

1. “A senhora já escreveu algo sobre a guerra?. ‘Não, nunca falei de política, mas de amor e sentimentos. Quero que minha neta conserve uma recordação de mim e da cidade em que se criou, embora já não possa voltar a nos ver’” (tradução minha).

Que gente!”. Sobre a mulher que mais a ajudou, diz: “Lembro do rosto dela”... Rosto esse que é o do amor, por isso lembrado, e não o da guerra, por isso odiado. Afinal, falamos aqui sobre o amor...

Comecei esse texto falando sobre o amor ser parecido com a morte. Porém, e já o conseguimos entender, depois de tudo o que foi dito: “A morte é parecida com o amor. (...) A morte não tem volta para ninguém, mas o amor tem volta” (ALEKSIÉVITCH, 2016b, p. 480).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore. Crítica cultural e sociedade. In: **Indústria cultural e sociedade**. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002, p.45-61.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução: Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

_____. **O fim do homem soviético**. Tradução: Lucas Simone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

_____. **Vozes de Tchernóbil**. Tradução: Sonia Branco. São Paulo: Companhia das Letras, 2016c;

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1981.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus. Diário I**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CESAR, Ana Cristina. Riocorrente, depois de Eva e Adão... In: _____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.275-283.

GOYTISOLO, Juan. **Obras completas VIII: Guerras, periodismo y literatura**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, p. 269-274.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: BUARQUE, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994, p.58-71.

SALVATICI, Silvia. **Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres**. Tradução: Luiz Antonio Rodrigues Ribeiro Campos. In: **História Oral**, v.8, n.1, p.29-42, jan-jun 2005.

FILMOGRAFIA

AÏNOUZ, Karim. **Praia do Futuro**. Alemanha, Brasil: 2014.

Submetido à publicação em 03 de fevereiro de 2017.

Aprovado em 24 de abril de 2017.

O REALISMO CRÍTICO E O OLHAR PÓS-COLONIAL: ENSAIO SOBRE O LIVRO *A GERAÇÃO DA UTOPIA*, DE PEPETELA

João Victor Sanches da Matta Machado (Mestrando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, UFRJ/Capes)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo delimitar aspectos de um realismo presente no livro *A Geração da Utopia*, do autor angolano Pepetela. O método de Erich Auerbach será tomado como princípio analítico para que possamos perceber no romance de Pepetela o momento da literatura revolucionária que Frantz Fanon define como *literatura de combate*, quando o intelectual deixa de mimetizar a metrópole e dedica-se à luta de libertação nacional.

Palavras-chave: Pepetela; Auerbach; Realismo.

ABSTRACT

The present work aims to delimit aspects of a realism present in the novel *A Geração da Utopia*, by the Angolan author Pepetela. The method of Erich Auerbach will be taken as analytical principle so that we can perceive in the novel of Pepetela the moment of revolutionary literature that Frantz Fanon defines as combat literature, when the intellectual stops mimicking the metropolis and dedicates himself to the national liberation struggle.

Key-words: Pepetela, Auerbach, realism.

Assim como Auerbach percebe a quebra dos modelos de representação no realismo da Idade Média e no realismo Moderno, as formas de representação que observamos no romance de Pepetela também funcionam como uma maneira de lermos as dinâmicas sociais inseridas no momento de luta contra o colonialismo. Temos que ter em mente o historicismo intrínseco ao pensamento de Auerbach que, assim como salientado por Edward Said, reconhece que “a história e a sociedade humanas são criadas num processo laborioso de desdobramento, desenvolvimento, contradição e, o que é muito interessante, de representação”. (SAID, 2007, p. 117)

Com isso, o universalismo eurocêntrico entra como foco da crítica de Pepetela que, diferente de um modelo autoritário, preocupa-se em retratar a multiplicidade da sociedade angolana através da relação de suas personagens com seus tempos e espaços específicos. A representação desse realismo na literatura pode ser percebida a partir do rompimento com o eurocentrismo e os modelos discursivos universais. Assim, por exemplo, como veremos mais abaixo, cada capítulo do romance é precedido pela demarcação temporal e espacial, possibilitando que os questionamentos partam das próprias personagens inseridas naquele tempo/espaço da narrativa.

O processo de revolução trabalhado por Pepetela no romance, que atravessa os diversos momentos da luta de libertação, caracterizam o trabalho sério com o cotidiano que Auerbach valorizava em suas análises sobre o realismo europeu. Porém, muito além das críticas ao colonialismo português colocadas no conteúdo das falas das personagens, a quebra paradigmática da obra de Pepetela acompanha todo o processo de rompimento com o discurso universalista europeu de sua época. Desta feita, Auerbach conclui que:

Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade quotidiana e prática só poderia ter lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entendimento agradável, leve, colorido e elegante. (AUERBACH, 1987, p. 499).

O trabalho sério de Pepetela com o cotidiano da luta quebra os padrões de representação da realidade da sociedade africana, tanto dos modelos de representação europeus que a colocavam no lugar do exótico, quanto dos modelos revolucionários do princípio do século XX que ainda encontravam no ocidente o referencial de um idealismo universalista. Fanon considera que esse é um momento em que o intelectual trabalha como catalizador da revolução.

(...) num terceiro período, chamado de combate, o colonizado, depois de ter tentado perder-se no povo, perde-se com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Em vez de privilegiar a letargia do povo, transforma-se em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. No curso dessa fase, um grande número de homens e mulheres que até então jamais haviam pensado em fazer obra literária, agora

que se veem colocados em situações excepcionais, na prisão, nas matas ou aguardando execução, sentem a necessidade de falar de sua nação, de compor a frase que exprime o povo, de se fazer porta-voz de uma realidade de atos. (FANON, 2005, p. 185).

O colonialismo, compreendido como sistema de opressão e controle, produziu uma realidade constituída através de um discurso antagônico. A política colonial realizada pelas metrópoles europeias produziu o colonizado como o “outro” inferior. A política discursiva do colonialismo europeu utilizou seu lugar privilegiado de autoridade epistêmica não somente para reduzir outras culturas à posição de barbárie, mas também para justificar sua ação dominante como forma de levar a civilização para esses “povos bárbaros”, prática que Walter Mignolo (2005) define como *retórica da modernidade*. Esse discurso de justificativa levou à exploração da mão de obra e dominação territorial dos povos colonizados, ocultando uma prática perversa por trás de um discurso salvacionista.

Para Mignolo a modernidade capitalista não pode ser entendida sem o papel do colonialismo como grande responsável por colocar o ocidente como lugar privilegiado de discurso. Mimesis é escrita no momento de crise dos valores modernos, como Auerbach coloca no fim do livro:

Por baixo das lutas e também através delas, realiza-se um processo de igualização econômica e cultural; ainda que há um longo caminho a ser percorrido para se chegar a uma vida comum do homem sobre a terra, mas esta meta já começa a se tornar visível. E ela se torna mais visível e concreta já agora na representação desproporcional, exata, interna e externa, do instante vital qualquer dos diferentes homens. Desta maneira, o complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo, parece tender para uma solução muito simples. Talvez ela seja demasiado simples para aqueles que, não obstante todos os perigos e catástrofes, e tanto por causa da sua riqueza vital como por causa da incomparável posição histórica que oferece, admiram e amam a nossa época. Mas estes são em número reduzido, e provavelmente não viverão para ver senão os primeiros indícios da uniformização da simplificação que se pronuncia. (AUERBACH, 1987, p. 497).

A preocupação com o princípio de uniformização indicado por Auerbach é uma preocupação latente do romance de Pepetela, porém, ele assume uma postura de questionamento desse princípio, juntamente com sua crítica à modernidade e ao colonialismo. O que percebemos é a sobreposição da vida de guerrilheiro do autor e as questões que suas personagens levantam vinculadas ao tempo em que vivem, contribuindo para um realismo que se coloca entre a história e a ficção, possibilitando uma leitura para além do discurso político/histórico oficial.

O romance *A Geração da Utopia*, de Pepetela, publicado pela primeira vez em 1992, nos apresenta uma grande diversidade de questões a respeito da luta pela libertação colonial em Angola, porém, não é possível definir um único panorama crítico que perpassa todo o romance. O que temos, portanto, é uma grande diversidade de questionamentos e críticas que acompanham as mudanças que sofrem as personagens nos diferentes tempos e espaços que são atravessados ao longo do romance.

A temática da utopia, já apresentada no título da obra, não pode ser encarada como um projeto específico que o livro pretenda retratar. Por mais que, a partir de uma leitura inicial, tendamos a salien-

tar o carácter distópico do romance, temos que observar que essa distopia não pode ser encarada de uma única forma, e nem ser tomada como conclusão crítica do autor que, ao contrário, nos apresenta um epílogo – “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma história que começa por tanto” (PEPETELA, 2013, pág. 123) – que rejeita um final concreto, acenando para a possibilidade de se reencontrar a utopia perdida (MARINANGELO, 2009). O epílogo é trazido à tona sem a sua função. Assim, a forma do romance incide sobre o próprio conteúdo. Quando Pepetela destaca um carácter de não fechamento, ele encena o movimento de questionamento que não cessa.

O romance transita por vários espaços e diferentes momentos históricos. Começa na Casa dos Estudantes do Império, em Portugal em 1961, e passa por diversos momentos da luta armada até 1991 em Angola. A história do romance retrata um grupo de jovens estudantes cujo ponto comum que compartilham é a realidade perversa do colonialismo. Apesar da inegável crítica ao sistema colonial, Pepetela consegue transitar entre os diversos anseios que habitam a subjetividade de suas personagens. Nesse sentido, “é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (BAKHTIN, 1997, p.4), podemos ler. Mais do que uma reflexão a respeito da crueldade inerente ao colonialismo, o que podemos perceber ao ler *A Geração da Utopia* é a inequívoca heterogeneidade de uma sociedade que ultrapassa o maniqueísmo clássico das ideologias revolucionárias.

Dentre as diversas críticas que cada personagem proporciona, iremos observar em Vítor/Mundial um dos aspectos mais duros da colonialidade que, nesse caso, está ligado a reprodução de um modelo político eurocêntrico e uma ideologia individualista que acaba por perverter seu próprio ideal revolucionário. A delimitação temporal e espacial do romance nos permite observar o trajeto percorrido por Mundial durante todo processo de luta pela libertação de Angola, e nos anos de instabilidade política que se seguiram. O primeiro capítulo do romance – *A Casa* – será o tempo pelo qual perceberemos o momento em que o revolucionário, ao se deparar com a realidade da luta, abdica da utopia.

A luta contra o colonialismo não pode ser entendida de forma homogênea. Quando tratamos do sistema colonial estamos encarando um sistema de opressão que se estrutura nos mais diversos níveis de discriminação. Segundo Frantz Fanon, esse sistema produz um mundo dividido em dois, porém, apesar da relação dicotômica entre colonizado e colonizador que Fanon enxerga, ele também reconhece que essa relação dicotômica produz uma sociedade heterogênea, delimitada pelo autor pela relação entre o espaço urbano e o espaço rural como esferas distintas da sociedade colonizada.

Para Fanon, a luta contra o colonizador encontra-se na capacidade da massa rural levantar-se contra o sistema colonial em um momento em que as forças urbanas encontram-se na clandestinidade. Porém, a falta de apoio das diligências urbanas que entendem o rural como atrasado, seguindo uma mentalidade moderna aprendida na metrópole, causa a constante tensão entre ambas as forças, fragmentando o projeto nacional. A força da luta pela libertação colonial – no caso de Angola protagonizada pelo MPLA e o FNLA – se inicia quando o intelectual recusa a mentalidade da metrópole e reconhece a força do campo, rompendo a barreira discriminatória criada pelo próprio colonizador. Segundo Franz Fanon: “O militante nacionalista que decide, ao invés de brincar de esconde-esconde com os policiais nos subúrbios, entregar seu destino às mãos das massas camponesas nunca perde” (FANON, 2005, p.148).

No caso da luta de libertação de Angola temos o MPLA, grupo no qual Pepetela lutou, e que possuía em sua liderança uma intelectualidade urbana que, por conta da realidade colonial distinta que vivia, sustentou uma ideologia nacional na ideia de constituição do país que pretendia suplantar as diversas tensões étnicas que são temas tratados pelo próprio Pepetela em seus romances. Em *A Geração da Utopia* percebemos como a tensão entre a ideologia multiétnica do MPLA e uma realidade desigual entre o campo e a cidade no sistema colonial acabaram por fraturar o projeto que o movimento havia idealizado para Angola.

O processo de luta por libertação e constituição da nação angolana foi marcado pelo intenso debate entre modernidade e atraso tanto em relação ao império quanto nos conflitos entre os dois grandes movimentos emancipatórios, o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e o FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola). (BITTENCOURT, 2008). O que a obra de Pepetela nos permite é ter um panorama crítico ao movimento que já trazia em sua constituição os fatores responsáveis pelos problemas enfrentados após a independência de Angola.

A forma como a complexidade dessa realidade histórica figura na obra de Pepetela nos faz perceber o valor realista que Auerbach reconhece nas obras que analisa.

O ESPAÇO URBANO E A FORMAÇÃO DO IDEAL UTÓPICO:

A primeira parte de *A Geração da Utopia* recebe o título de “A Casa”, e tem como principal espaço A Casa dos Estudantes do Império, que se trata do lugar de encontro da juventude africana que encontra nela um lugar de debate e contato com as ideias revolucionárias e nacionalistas. O espaço da Casa se faz no romance como ponto de contestação do regime colonial salazarista, onde conhecemos as personagens, descritas no romance de forma realista, o que demarca um valor biográfico da obra (MARINANGELO, 2009).

Teremos na Casa dos Estudantes do Império um espaço múltiplo. Na casa dos estudantes podemos perceber uma extensão da casa como “terra natal”, a metáfora de uma Angola que ainda não existe. A projeção da narrativa desse capítulo em dois níveis – A Casa e Lisboa – acabam por criar uma tensão entre os espaços reais e idealizados. A Casa torna-se um projeto, uma metáfora da ideologia libertária presente no coração da metrópole. A Angola que observamos na Casa é a Angola utópica e, ainda que abrigue a tensão dos debates políticos entre os diversos estudantes, podemos perceber a aproximação dessa realidade ao conceito de comunidade imaginada de Benedict Anderson. Entender o Estado como uma comunidade imaginada é reconhecer que não se trata de algo natural, mas sim uma força simbólica capaz de gerar um sentimento de comunhão entre os indivíduos que fazem parte de uma mesma nação (ANDERSON, 2008). O pressuposto de Anderson atravessa a delimitação de um tempo homogêneo capaz de horizontalizar o reconhecimento identitário dentro de um critério de pertencimento comum, a nação.

Partha Chaterjee chama a nossa atenção para o caráter utópico do conceito de Anderson. Apesar de Benedict Anderson considerar o processo histórico pelo qual as elites locais constroem a nação para assegurar seus privilégios, Chaterjee ultrapassa seu conceito ao perceber que o Estado, enquanto nação,

se pensado a partir do modelo imaginado de um tempo homogêneo, suprime a diversidade da cultura nacional em prol de uma ideologia identitária comum. Com isso, o modelo idealizado pelo MPLA, ainda fechado em torno de uma ideologia moderna e apoiada pelo governo soviético, enfrentou uma série de desafios ao se confrontar com uma sociedade cuja realidade colonial levanta novos questionamentos e demandas que não são respondidos pelos conceitos modernos.

O caráter de contestação da casa dos estudantes encontra-se em outro aspecto além de sua função como ponto de encontro da juventude revolucionária. Logo no início do romance ela já assume uma função comparativa entre a sociedade portuguesa e a sociedade angolana. É o que percebemos através do olhar de Sara:

O português precisa sempre de qualquer coisa para estar melancólico. (...) Povo triste, pensou Sara. É do regime político ou é a essência da gente? Não vamos também culpar o salazarismo por tudo. O próprio Salazar já era tristonho, cinzento, antes de criar o seu cinzento regime. Regime de eclesiásticos e militares graves, o que convém para um povo de camponeses com pouca terra. (...) Que diferença com a esfuziante alegria dos africanos, o que os faz passar por irresponsáveis. (PEPETELA, 2013, p. 10).

O aspecto crítico da narrativa de Pepetela está na construção de um discurso que sempre parte da subjetividade de suas personagens. É através de Sara que começamos a perceber Lisboa: são suas reflexões sobre a cidade e a sociedade que primeiro nos é apresentado no capítulo e, a partir de suas ações e diálogos, que podemos reconhecer o espaço. Vítor Ramos, que depois adota o nome de Mundial, é a primeira personagem com quem Sara se encontra. Sara descreve a relação próxima de Vítor com Malongo e Aníbal, o primeiro grande copitado do sistema colonial e o segundo que seguiria para a guerra em Angola, assumindo uma posição de liderança no movimento.

O desenrolar da narrativa em Lisboa permite a Pepetela apresentar críticas aos aspectos distintos do caráter revolucionário na metrópole e na colônia. Quando alguns dos jovens africanos resolvem participar de uma manifestação contra o regime salazarista, logo se torna claro que as demandas sociais dos portugueses não incluíam a libertação de angolana. O narrador d' *A Geração da Utopia* é claro:

Quando desembocavam no Rossio, onde encontravam outras centenas de manifestantes, alguém gritou Abaixo a Guerra Colonial, Independência para as Colónias. Poucos repetiram, e em breve corria o murmúrio, é um provocador, é um provocador. Sara e Laurindo tinham gritado, acompanhando a palavra de ordem. Por que provocação? Gritar Abaixo o Fascismo não era provocação e Independência das Colónias era? Não se tratava da mesma luta? A malta da Casa teria razão, já não era? (PEPETELA, 2013, p.33).

A teoria do sistema-mundo reconhece que a luta antissísmica, como definida por Wallerstein, ocorre de forma distinta no centro e na periferia. As lutas sociais no centro são conflitos de classe em que os trabalhadores reivindicam direitos, porém ainda com preceitos sustentados no racismo e na xenofobia que, apesar das conquistas sociais, ainda reproduzem a dominação no sistema mundo. Já as lutas na periferia

teriam em sua constituição elementos anti-imperialistas, que para além da autonomia, ocorrem em meio a valores de conquista de direitos étnicos e culturais (WALLERSTEIN, 1974).

Com o desenrolar da narrativa observamos o envolvimento dos jovens angolanos na guerrilha. A clandestinidade torna-se uma temática central do capítulo, assim como o envolvimento dos estudantes com a militância e as dificuldades enfrentadas por eles. Em um dos trabalhos recebidos pelo movimento, Vítor deveria convidar Elias para um baile na Casa. O encontro das duas personagens é essencial para entendermos o desenvolvimento das relações de Mundial com o movimento e como posteriormente eles, juntamente com Elias e Malongo, viriam a personificar o caráter distópico da revolução. Nesse momento Vítor ainda está começando a se envolver no movimento, possuindo um conhecimento limitado das dinâmicas da guerrilha e da ideologia revolucionária. O narrador fala

Vítor sentia-se intimidado. Começara a ler umas coisas, a discutir com os mais-velhos, mas reconhecia a sua ignorância. Como argumentar contra um tipo que passava a vida a ler e a discutir teorias de que ele nem sequer ouvira falar? E ainda por cima sem levantar a voz, pacientemente, como um professor ou um padre que explica algo a uma criança. (PEPETELA, 2013, p. 97)

Durante sua missão, Vítor conversa com Elias que lhe apresenta a ideologia revolucionária da UPA. Durante o diálogo, Elias defende uma postura revolucionária combativa que, utilizando um conceito de Fanon de forma pragmática, sustenta a necessidade de uma violência generalizada para se romper com o sistema colonial, negando a possibilidade da convivência multiétnica defendida pelo MPLA. Apesar de discordar inicialmente, as críticas a respeito das distintas experiências coloniais começam a constituir o imaginário de Mundial:

- Utopias! Isso não funciona na prática. Eu sei, são ideias que correm na Casa dos Estudantes. Mas a Casa é dominada pelos filhos dos colonos, sejam brancos ou mulatos. No fundo, querem apenas uma melhor integração no Portugal multirracial. Todos falam da independência, mas a ideia não é a mesma. É mudar para ficar tudo na mesma, com o português dominando o negro. (PEPETELA, 2013, p.97)

O argumento de Elias perpassa a preocupação já anunciada por Franz Fanon do perigo de uma intelectualidade moldada segundo os preceitos modernos eurocêntricos que, ao negociar a independência apenas garantiria seu lugar de privilégio na nova sociedade, assegurando a manutenção das relações coloniais com os países centrais. Suas críticas então voltam-se a outro ponto da crítica fanoniana a respeito de um movimento de caráter urbano, ainda perdido na clandestinidade das cidades sem preocupar-se com a verdadeira força revolucionária que estaria no campo.

(...) E tu alinhas nessas utopias, porque teu pai não é camponês. O meu é. E a única hipótese de estudar foi aproveitando a bolsa da minha Igreja. O camponês só pode ser mobilizado para a luta por formas bem concretas, que ele entenda, por exemplo o ódio ao branco ou a repartição das terras dos brancos. Vai falar da luta contra o colonialismo

como sistema, sem tocar nos roceiros e nos comerciantes. Ninguém te segue, a não ser os intelectuais da cidade. E esses não contam numa luta destas. (PEPETELA, 2013, p.97)

Por mais que as ideias de Elias acabem envolvendo uma postura generalista quanto às forças coloniais, suas críticas a respeito dos limites das ideologias eurocêntricas já apontavam para os problemas que a revolução enfrentaria e, a partir desse momento, Mundial já possui o princípio da ruína que se tornaria seu projeto ideológico. O que não podemos esquecer é que a reflexão apresentada na narrativa não pode ser entendida como uma crítica generalizada ao movimento. Trata-se apenas de uma das muitas formas de crise ideológica que ocorre no romance.

O fracasso de se instaurar a comunidade imaginada pelo MPLA em Angola encontra diversas formas de figurar no romance de Pepetela. O caso de Mundial analisado aqui repercutiu na corrupção do revolucionário, porém outras personagens, como o Sábio, por exemplo, que escolhe o exílio frente à falha da revolução, apresentam outras formas de se encarar os limites que a guerra anticolonial encontrou na tentativa de instaurar uma sociedade igualitária e livre do colonialismo.

A trabalho de Pepetela com o cotidiano dos combatentes se desenvolve, em *A Geração da Utopia*, a partir da Casa dos Estudantes do Império até o capítulo final que coincide com o ano de publicação do livro, em 1991. A partir disso percebemos nesse primeiro capítulo a forma pela qual a construção das personagens não pode ser entendida fora de suas próprias experiências, seus lugares de origem e o tempo em que se encontram. Como observado, a riqueza do realismo de Pepetela encontra-se em sua capacidade de construir uma narrativa que quebre uma lógica homogênea de discurso. Ao representar o cotidiano da luta na experiência subjetiva de cada guerrilheiro não se assume um projeto discursivo universal, ao contrário, reconhece-se a necessidade de se dar visibilidade ao discurso daqueles que, historicamente, foram ignorados pelo paradigma ocidental ao mesmo tempo que se questiona os parâmetros ideológicos com os quais se estava a pensar Angola.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BITTENCOURT, Marcelo. Modernidade e atraso na luta de libertação angolana. In: Reis, Daniel Aarão e Rolland, Denis (org.). **Modernidades Alternativas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p. 277-294.

SAID, EDWARD. Humanismo e crítica democrática. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

MARINANGELO, Célia Regina. A geração da utopia: a lição do mar. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 125-139.

MIGNOLO, Walter D. **La idea de américa latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa, 2005.

PEPETELA. **A geração da utopia**. São Paulo: Leya, 2013.

WALLERSTEIN, I. The rise and future demise of the world capitalista system: concepts for comparative analysis. **Comparative studies in society and history**, vol. 16, p. 387-415, 1974.

Submetido à publicação em 14 de janeiro de 2017.

Aprovado em 11 de março de 2017.

“ELE” DE KAFKA: UMA LEITURA ARENDTIANA

Pedro Rhavel Teixeira (Doutorando em filosofia, PPGF/UFRJ)

Margareth Bravo (Bacheralanda em filosofia, UFRJ)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma interpretação da leitura que Hannah Arendt faz da parábola “Ele” de Franz Kafka. A autora faz um uso peculiar do texto literário, extraíndo dele um sentido filosófico. Para além da mera filosofia, Hannah Arendt descobre que ela mesma fala a partir da perspectiva do personagem de Kafka, o que significa no contexto falar do mundo de dentro do mundo para o mundo entre duas forças infinitas: passado e futuro.

Palavras-chave: Hannah Arendt; Filosofia e literatura; Kafka.

ABSTRACT

This paper aims at realizing an interpretation of Hannah Arendt's reading from Kafka's parable named "He". The author does a peculiar use of literature text, getting from it a philosophical meaning. Beyond mere philosophy, Hannah Arendt discovers she speaks from the same point of Kafka's character, it means talking to world from inside the world itself between two infinite forces: past and future.

Keywords: Hannah Arendt, Philosophy and Literature, Kafka.

A parábola de Kafka é a seguinte:

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro o ajuda na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite-, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si. (KAFKA apud ARENT, p. 33, 2013.).

Hannah Arendt extrai seu fio condutor de *Entre o Passado e o Futuro* da parábola de Kafka. Talvez ela não tivesse percebido que ao fazer isso — além de fugir da obviedade dos modelos tradicionais de filosofia — também encontrava seu lugar no mundo. Quer dizer, encontra seu lugar de pensamento, ou melhor, a partir de onde pensar: do mundo mesmo. Todos os ensaios que compõem *Entre O passado e o futuro* carregam a característica de falar do mundo a partir de um lugar situado dentro dele mesmo. Se é verdade que todas as inquietações de Arendt estão sintetizadas nesta obra, é também verdade que sua inquietação advém desse fio condutor, que só é possível alcançar de dentro do mundo. Adotando uma perspectiva mundana, Arendt escreve seus ensaios como exercícios de pensamento, mas pensamento político como a própria autora descreve, já que surgem a partir da concretude de eventos políticos. Ainda assim são ensaios de um arcabouço teórico imenso. São tentativas de conciliar a teoria com um evento ocorrido no mundo. (ARENDR, 2013.).

Escreve a autora que os seis ensaios contidos no livro não são prescrições, modelos predeterminados ou mesmo a verdade sobre os acontecimentos. O que ela quer é adquirir a experiência de como pensar (ARENDR, 2013.). Examinar cada um dos seus ensaios constitui um afã enorme, pois é ter que examinar a obra completa de Arendt. Iremos nos ater aqui a examinar a parábola de Kafka e em como Hannah Arendt encontra nela um apoio para iniciar suas experiências de pensamento, que se materializam no mundo em forma de ensaios. A questão de posicionamento começa a partir da trajetória de vida de Arendt. Judia, em meio ao turbuloso século XX e seus episódios violentos de antissemitismo, a autora se sente desapontada com seus pares filósofos e intelectuais que aderiram ao nazismo. Heidegger, em especial, ocupa um lugar central neste descontentamento. (BRUEHL, 1997.)

Como judia, Hannah Arendt não teve destino distinto dos demais judeus de sua época: foge do campo de concentração em Paris, exila-se em Lisboa e depois consegue ir para os Estados Unidos, onde escreve a maior parte de sua obra. O descontentamento arendtiano parte de um aparente paradoxo. Heidegger, um grande filósofo, é ele mesmo capaz de aderir a um partido violento, fazer uma escolha absolutamente equivocada. É bem verdade que a política não se situa no território da verdade, e isso ficou claro para Arendt em sua própria experiência vivida, mas seu descontentamento subsiste com razão de ser. Indaga-se então sobre a natureza da própria filosofia. Se ela não nos serve para fazer boas escolhas, para que então? Arendt descobre então o conflito entre filosofia e política, que culmina na forja do termo filosofia política. Descobre também que não quer estar entre tais filósofos que abdicam do mundo em detrimento da eternidade das verdades metafísicas. Diferente de Platão, Hannah Arendt não quer sair da *polis*. Ela

quer pensar a *polis* a partir de dentro dela. Daí sua inquietação, pois, como compreende a pensadora, não é possível dizer verdades sobre a política. Esta atividade humana é território da ação, do discurso e da *dóxa*, aqui entendida tanto quanto fama – para quem aparece acima dos outros e em meio deles – quanto como opinião. (ARENDR, 2011.)

O problema da verdade e da opinião se dá no texto a partir da demarcação de diferenças cruciais entre elas, dando a cada uma o seu campo de atuação. Então na política, onde os homens, por ações e palavras, aparecem uns aos outros em um princípio de igualdade. Onde a isonomia reina a única opção é a de convencer, seja pela retórica, pela argumentação, o território da política tem e deve permanecer entre pares iguais. Qualquer hierarquia minaria sua própria proposta como atividade humana, que visa, como Aristóteles afirmou, organizar todas as demais atividades feitas pelos homens. Não são formas de governo, teorias do estado, ou a chamada ciência política que Arendt compreende como política, mas sim uma atividade humana que pressupõe feitos e palavras entre homens que se forcem iguais, uma vez que são diferentes e singulares, põe-se então com isônomos para justamente para resolver ou conciliar suas diferenças (ARENDR, 2002.).

É, então, assumindo a existência de uma tensão entre filosofia e política é que Hannah Arendt escreve. A partir desta constatação a autora se inquieta e produz obras tentando resolver uma lacuna deixada por Heidegger. Esta lacuna, diferente do lapso de tempo em *Entre o Passado e o Futuro*, é o *mitsein*. Arendt percebe que o ser-com é um campo a explorar deixado pelo filósofo alemão, Arendt percebe esta lacuna em sua obra e em seu afã tenta dar conta desse ser-com os outros. O texto que começa a responder essa lacuna é, sem dúvidas, *A Condição Humana*, onde, a partir de uma distinção fenomenológica, Arendt distingue as atividades humanas pertencentes à *vita activa*, a saber, trabalho, obra e ação. (ARENDR, 2011.) Mas por que esta questão, a questão do ser-com (*mitsein*), surge nesse texto que tem por objetivo compreender o Ele de Kafka? É porque tais elementos, tanto biográficos, quanto conceituais, demonstram, ou melhor, são evidência do lugar de onde Arendt escreve e quer escrever.

É o *mitsein*, tal como Simone de Beauvoir, sobre o que Hannah Arendt busca escrever e acima de tudo compreender, sendo este um termo crucial para o entendimento de sua obra enquanto empreendimento filosófico/pensativo. É por ser encontrar, tal como o Ele, atormentada pelas forças do passado e do futuro e por entendê-las não só como sua própria condição de pensadora, mas como uma condição geral humana, e particularmente evidente no homem moderno, que a autora utiliza a parábola de Kafka como prefácio. Arendt sabe que não é possível encontrar uma solução eterna e exterior ao mundo para entendê-lo. Nem mesmo está interessada em afirmar verdades absolutas, uma vez que, no que tange o mundo, não é legítimo, porém possível, concebê-las, na medida que o mundo hoje é um mundo político e não mais um planeta perdido onde criaturas nascem e morrem sem modificá-lo e discuti-lo (ARENDR, 2011.).

Antes de retornarmos a Kafka, deparamo-nos com um trecho no prólogo da coletânea de ensaios *Responsabilidade e Julgamento*. Para Arendt, as metáforas são “o pão de cada dia de todo pensamento conceitual” (p. 73, 2004b.). A autora realiza uma explicação a respeito das metáforas, utilizando metalinguagem. Ela fala das metáforas com metáforas, para enfim tentar compreendê-las como chaves de entendimento para o que ela chama de pensamento conceitual. Através de analogias entre imagens que em

princípio não possuem relações, algo se explicita. Basta explicar o próprio trecho da autora. A metáfora seria o sustento do pensamento conceitual, sem o qual ele sequer pode ser concebido. O trecho talvez nos diga mais a respeito de como opera o espírito (*mind*) do que nos dê indícios exatos sobre a interpretação arendtiana de Kafka. O fato é: Arendt se vale de metáforas para propor suas próprias questões. No âmbito da linguagem, ela escolhe um elemento comumente encontrado na literatura e no cotidiano. Isto é então indício daquilo que se está tentando ser provado, de que a pensadora judia alemã escolheu falar a partir de dentro do mundo. A questão da metáfora é importante pois deixa evidente a proposta de Arendt que distoa das filosofias analíticas que tentam reduzir problemas e questões a fórmulas.

Deixou-nos René Char a seguinte sentença: “*notre héritage n'est précédé d'aucun testament*”. O que fazer com o tesouro? Aliás, do que trata o tesouro e no que um testamento nos seria útil? A peculiaridade aqui é que as noções não são claras, pois partem da literatura, ou melhor, especificamente de uma metáfora. O tesouro das revoluções, que não pode ser nomeado e não possui nenhuma materialidade (ARENDR, 2011.), não poderia ser concebido de outra forma senão em uma figura de linguagem. Parte do afã de Hannah Arendt é provar que aquilo que Char descobriu ser um tesouro é de fato um tesouro; ou seja, algo valioso, precioso e que, devido às suas características, deve ser mantido. A questão então é posta a partir de uma metáfora, mas por quê? O que há de peculiar na metáfora, que faz incidirem sobre o pensamento profundas reflexões?

Uma tentativa de responder esta questão está em *A Condição Humana* (ARENDR, 1989.) na sessão sobre a arte.

Retomando o fio condutor de nossa reflexão, evoca-se a parábola escrita por Kafka e tão apreciada por Hannah Arendt, no prefácio de *Entre o Passado e o Futuro*. A parábola em questão é capaz de iluminar um determinado acontecimento não no sentido vago de clareá-lo, mas, como uma radiografia, revelar sua estrutura íntima (ARENDR, p. 33, 2011.). O enredo da parábola consiste em haver dois adversários relativos a um “Ele”: o primeiro acossa-o de origem e o segundo bloqueia-lhe o caminho da frente. O primeiro acaba por ajudá-lo a derrotar o segundo empurrando-o para frente; já o segundo auxilia-o a combater o primeiro, já que o empurra para trás. O sonho do Ele de Kafka seria o de ser lançado ao ar fora da linha de combate para, com sua experiência de luta, poder ser o juiz da querela posta.

O que Arendt pretende ao tomar esta parábola como fio condutor é mostrar a ambiguidade da condição em que os humanos realizam suas ações. São como o Ele diante de uma tensão dupla, e estando exatamente no meio não podem exercer um julgamento que não seja parcial. Ao estar no mundo agindo, não se está pensando ou julgando. Estas atividades não estão em plena conciliação. O fenômeno só irá ocorrer quando o espírito se reconciliar com o mundo, conforme Hegel traduz em sua obra, e isso só se dá após a ação ter transcorrido e seus efeitos absolutamente imprevisíveis terem se tornado parte concreta da realidade do mundo. Só por meio da compreensão, que é o modo pelo qual a mente entra em acordo com o mundo, é possível estar em paz com ele.

Se, como escreveu René Char, a nossa herança nos foi deixada sem testamento, é porque somos todos como o Ele de Kafka, lançados no meio de uma tensão plena que não nos permite avaliar de imediato aquilo que escorre pelas próprias mãos. O testamento não cumpre o seu papel de outorgar direitos às gerações futuras, porque nem se sabe a qual tesouro ele se refere. Talvez fosse possível realizar um

inventário do ocorrido, só que esta ação já seria posterior a outra e poderia então se entender o próprio inventário como uma prestação de contas que propõe-se a si mesmo e aos demais herdeiros. Só que isto só pode ocorrer num momento em que a ação já se deu, ou seja, só serviria como forma de compreensão e não de pensamento para a ação. A herança inominável é o que é deixado pelas revoluções, quando um grupo de seres plurais resolve partilhar suas experiências, discuti-las e depois buscar um acordo. O caso de Char envolve a resistência francesa diante da ocupação nazista. Reuniram-se todos os tipos de pessoas que anteriormente abdicaram da política, outorgando-a aos seus profissionais, esquecendo-se de sua dimensão comum e plural, necessária para que de fato seja política, no sentido resgatado por Hannah Arendt, e não um exercício de poder. Tais agentes, como Char, Sartre, Camus e Simone de Beauvoir, realizam o próprio tesouro que receberam sem testamento: a atividade política por excelência.

Essa geração, que posteriormente foi chamada de existencialista, por recusar os impasses da filosofia moderna, foi capaz de conciliar a atividade intelectual com a ação. Arendt, que durante os anos 30 nutria um certo desprezo por Sartre, dizendo que suas ideias eram, no mínimo, tão velhas quanto as de Nietzsche (ARENDR, 2008a.), cita-o em *Entre o Passado e o Futuro* respeitosamente, sem deixar transparecer o desdém que nutria. O filósofo existencialista é como o próprio Ele de Kafka; pensa a partir de duas tensões inevitáveis. Aspira a superá-las e assim ter um veredicto justo, mas sabe de sua limitação e então com todo seu espírito lança-se ao pensamento, na tentativa de tentar compreender o que se passa.

Neste sentido, poderíamos apontar um aspecto existencialista na obra de Hannah Arendt. Ela pensa a partir desta tensão inevitável. Como diríamos no vocabulário beauvoiriano, diferente dos filósofos que tentaram mascarar a ambiguidade como situação humana, Hannah Arendt a assume como seu local de pensamento. Isto é claro no prefácio ao qual fazemos referência e estamos estudando, e ainda mais claro quando a pensadora recusa o título de filósofa, por pressupor que isso a colocaria em uma esfera fora do mundo. Arendt, em sua coragem de pensamento, não nega o laborioso afã que é partir deste local para pensar. Enfrenta-o e incorre no risco do fracasso ou da má compreensão. *Eichmann em Jerusalém* é talvez sua obra-testemunho que representa justamente a incompreensão e a injustiça diante do pensamento da autora, tendo sido traduzida para língua hebraica só em 1999.

Voltando-se para as questões do prefácio se encontra a resposta para a questão do tesouro sem testamento. O tesouro das revoluções é justamente a capacidade de sujeitos plurais se reunirem em conjunto para discutir, debater sem quaisquer hierarquias. A palavra é o meio pelo qual o evento ocorre, ou seja, através de uma discussão; de um debate, o discurso o âmbito. Aqui se encontra a igualdade, uma vez que, mesmo com os artifícios retóricos, é necessário convencer um ao outro sem nenhum poder imposto. É neste território de igualdade que se armou a resistência francesa diante de uma ameaça nunca antes vista: o nazismo. As análises arendtianas posteriores irão chegar à tese da Banalidade do Mal; contudo este é um outro assunto e aqui parece prudente retomar as considerações da autora sobre Kafka, na medida em que são cruciais, ou melhor, se trata do nosso objetivo.

A parábola de Kafka serve a Arendt como uma alegoria do pensamento. Isto quer dizer: como uma imagem do pensamento, um exemplo vivo e quase material desta atividade espiritual tão rica para Arendt que é objeto de atenção de uma obra inteira, a saber, o primeiro livro dos três de *A Vida do Espírito*. O pensamento se trata de uma atividade, como dito, é o diálogo silencioso que faço do mim comigo mesmo

ou do eu comigo. Ela utiliza a metáfora, uma figura de linguagem, para ilustrar não uma tese filosófica, mas para expor uma atividade espiritual humana. O uso de imagens na tentativa de elaborar um conceito, se o pensamento pode ser apreendido mais propriamente através de conceitos, é uma forma de fugir do tradicional tratado filosófico, que impõe uma série de cadeias argumentativas, formuladas a partir de implicações lógicas. (ARENDDT, 2010.).

O Ele de Kafka está diante de duas forças: o passado e o futuro. Dentro desta condição, não dada por natureza ou essência, é que Ele pode agir e posteriormente pensar. O que seria esta condição senão a ambiguidade postulada por Beauvoir em sua filosofia? É do seio do mundo que Ele surge como potência, vontade e pensamento. Agente do enredo do mundo, ele sente que precisa se retirar, quase em uma posição angelical de poder olhar do alto o contexto no qual está inserido. Isto, contudo, não é possível. Vimos no primeiro capítulo que, de acordo com Beauvoir, a dialética do em si e do para si não se realiza. A posição angelical, que seria a síntese dessa dialética, ou seja, sua realização, não ocorre. Então, encara-se o mundo dentro dele sem uma metafísica geral capaz de descrever a verdade sobre ele.

De acordo com Arendt, se por um apelo nos fosse imputado escrever a história de um período histórico, seria melhor fugir da forma linear de apresentar os fatos em uma narrativa cronológica e factual (2013.). Melhor seria a metáfora. Metáfora do que ocorreu aos seres em pensamento e consciência, mostrando então um vislumbre do que de fato ocorreu no fundo do espírito e revelou-se no mundo em ação. Ver-se-ia a mente do leitor em um duplo movimento, do pensamento para a ação e da ação para o pensamento. Convocado, ainda que em imaginação, a participar do desenrolar dos fatos e participando da narrativa conduzida com maestria pelas mãos do autor, poderia então ter um vislumbre da lacuna espacial de um determinado passado. Tal como Beauvoir, o leitor é convocado para participar do enredo como um outro, um *outsider* que terá que emitir um juízo acerca daquilo que assiste, ou melhor, lê e imagina.

O enigmático Kafka, após quase um século da publicação de sua obra, possui a destreza necessária para tecer em suas obras o que Arendt chama de evento-pensamento. O Ele, envolto entre o passado e o futuro como duas forças naturais, está em uma batalha, onde o passado, ao lembrar-lhe de suas origens, o empurra para o futuro, e o futuro é que o impele de volta ao passado. Ele, então, neste tempo que não é o presente, mas uma lacuna de tempo, cuja existência depende desta luta constante, realiza-se dentro deste fluxo indiferente. É sendo parte deste fluxo e não estando fora dele que se pode compreender o mundo, ao contrário da tradição iniciada por Parmênides, e em Descartes revelada em um sonho, e em Hegel, em uma esfera supra-sensível. Ao contrário, o pensamento está no mundo e não fora dele. O Ele então só se realiza em movimento; na medida em que batalha é que poder ser Ele um alguém.

O Ele, diante de duas forças, vê-se levado a ir por uma diagonal rumo ao alto, com efeito, se continuasse a subir poderia chegar a uma espécie de céu onde deslumbraria a realidade como um deus absoluto. A origem da força que elevaria o Ele por esta diagonal se sabe, e o futuro que determinaria uma direção nos escapa dentro deste ângulo fugidioso. Eis então a metáfora perfeita para o pensamento: aquilo cuja origem se sabe enquanto força e pela sombra do futuro é direcionado, mas escapa de ambos os destinos. Contudo, esta diagonal, que nos serviria para em algum ponto julgar com a posição do juiz, só ocorre em teoria. O processo de exaustão causado ao Ele o faria sucumbir e é justamente por esse motivo que as metáforas têm sentido somente aplicadas a fenômenos espirituais, pois na história nunca se alcança

esta posição absoluta. O Ele de Kafka se afirma como Ele na medida em que pensa e devido ao caráter atemporal do pensamento é um Ele, um agente, e não somente um alguém. Na medida em que consegue elaborar, narrar e dar sentido à própria história ou estória.

O Ele de Kafka é aquele ser que se realiza ao fazer falta de ser. O passado representa aquilo que fui, então como uma base sólida daquilo que já construí me empurra para frente, para aquilo que eu posso ser. O futuro é aquilo que me falta. O ser que me faz falta, a contingência de uma realização, por isso me joga para trás pois não me apresenta garantias. Não seria esta a descrição que Simone de Beauvoir faz do homem em *Por Uma Moral da Ambiguidade?* A similaridade se dá também no vocabulário (2004.). Passado e futuro, Deus, esfera extra-mundo ou suprassensível. Os termos são encontrados nas obras das duas pensadoras para descrever um fenômeno peculiar, ou melhor, uma situação peculiar que só o homem experimenta.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Odilio Alves. **Pensamento e Narração em Hannah Arendt in Hannah Arendt - Diálogos, reflexões, memórias.** Organizado por Eduardo Jardim de Moraes e Newtom Bignotto. Belo Horizonte, Editora UFMG: 2003.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana.** Tradução de Adriano Correia. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1989.

_____. **Compreender - Formação, exílio e totalitarismo.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Crises of the Republic.** Nova Iorque: Harcourt, 1972.

_____. **Entre o passado e o futuro.** Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

_____. **The Hannah Arendt Papers at the Library of Congress.** Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/arendhtml/arendthome.html>>. Acesso em 26 de maio de 2015.

_____. **Homens em Tempos Sombrios.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008a.

_____. **As Origens do Totalitarismo.** Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. **O que é Política?.** Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004a.

_____. **Responsabilidade e Julgamento.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

_____. **Sobre a Revolução.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **A Vida do Espírito.** Tradução de Cesar Augusto de Almeida, Antonio Abranches e Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

- _____. **Vita activa oder vom tätigen Leben.** Munique e Zurique: Piper Taschenbuch, 2007.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis - A Representação da Realidade na Literatura Ocidental.** Tradução da Equipe Perspectiva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. **A Convidada.** Tradução de Vítor Ramos. Editora Círculo do Livro: São Paulo, 1976.
- _____. **A força das coisas.** Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.
- _____. **Na força da Idade.** vol. I. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.
- _____. Literatura e Metafísica. In: **O existencialismo e a Sabedoria das Nações.** Tradução de Manuel de Lima e Bruno da Ponte. Porto: Editora Minotauro, 1965.
- _____. **Por uma Moral da Ambiguidade.** Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- _____. **O Segundo Sexo.** vol I. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970a.
- _____. **O Segundo Sexo.** vol II. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970b.
- _____. **The Second Sex 25 years later.** Society, Vol.13(2) (Janeiro-Fevereiro), 1976.
- BRUEHL, Elizabeth Young. **Por Amor ao Mundo - A Vida e Obra de Hannah Arendt.** Tradução de Antônio Trânsito. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997.
- CALADO, Eliana. **Literatura como Projeto Existencial: A trajetória da escritora Simone de Beauvoir em sua narrativa autobiográfica.** Revista Graphos - João Pessoa vol. 13 - n. 2. 2011.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito** – Parte 1. Tradução de Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Editora Vozes: Petrópolis, 1992.
- KATZ, Juliana Albuquerque. **Simone de Beauvoir's Case for Philosophical Autonomy and the Possibilities within the metaphysical novel.** Sapere Aude – Belo Horizonte, v.3 - n.6, p.136-147 – 2o sem. 2012.
- KRISTEVA, Julia. **Hannah Arendt: Life Is a Narrative.** Toronto: Editora da Universidade de Toronto, 2001.
- LÄFER, Celso. **Experiência, ação e narrativa: reflexões sobre um curso de Hannah Arendt.** Estudos Avançados. vol.21 no.60 São Paulo: Maio/Agosto, 2007.
- PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da Percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1999.
- POUND, Ezra. **ABC of Reading.** Boston e Londres: Editora faber and faber, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada.** Tradução e notas de Paulo Perdígão. Editora Vozes: Petrópolis, 2011.
- SIMMONS, Margaret. **Simone de Beauvoir: An Interview.** Feminist Studies, Vol. 5, No. 2 (Verão, 1979).
- _____. **Two Interviews with Simone de Beauvoir.** Hypatia vol. 3, no. 3 (Inverno, 1989).

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Edição bilíngue. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

SJÖHOLM, Cecilia. **Doing Aesthetics with Arendt - How to See Things**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.

Submetido à publicação em 17 de fevereiro de 2017.

Aprovado em 11 de abril de 2017.

LA ERRANCIA COMO MORADA EN *LA NOVELA ILONA LLEGA CON LA LLUVIA* DE ÁLVARO MUTIS Y EN LA PELÍCULA HOMÓNIMA DE SERGIO CABRERA

Jenny Muchacho Sánchez¹ (Profesora da ULA/Venezuela)

RESUMEN

A partir de la novela *Ilona llega con la lluvia* (1987) del escritor colombiano Álvaro Mutis, nos proponemos revisar la errancia como rasgo intrínseco del Gaviero (Maqroll), personaje recurrente en el proyecto estético de Mutis. A su vez, desde una perspectiva comparativa, intentaremos abordar el diálogo existente entre la obra literaria y la realización cinematográfica homónima (1996) del director Sergio Cabrera.

Palabras-clave: Errancia; Gaviero; Diálogo; Película.

1. E-mail: jennymuchacho@gmail.com

ABSTRACT

From the novel *Ilona llega con la lluvia* (*Ilona comes with the rain*) (1987) of the Colombian writer Álvaro Mutis, we propose to review the errancy as an intrinsic trait of the Gaviero, a recurring character in Mutis's esthetic project. In turn, from a comparative perspective, we will try to approach the dialogue existing between the literary work and the cinematographic realization homonymous (1996) of the director Sergio Cabrera.

Keywords: errancy, Gaviero, dialogue, movie.

EL SUJETO EN ÉXODO Y LAS FORMAS DEL ENTRELUGAR

En el libro *Conceitos de Literatura e Cultura* (2010), organizado por Eurídice Figueiredo, aparece desarrollada la noción de *entrelugar* a cargo de Nubia Jacques Hanciau. De acuerdo con la investigadora, el concepto de *entrelugar* fue acuñado por Silviano Santiago en 1970 durante su estadía en los Estados Unidos. Santiago, además de reflexionar en torno al lugar que ocupa el discurso crítico literario de Brasil y de América Latina con respecto a Europa, también indaga acerca de la producción literaria y de la cultura en provincias ultramarinas, atendiendo a las relaciones de dos culturas que se desconocían mutuamente.

Desde la literatura, el cuento de Guimarães Rosa, titulado “La tercera orilla del río”² (1988) explicita ese *espacio intersticial*, puesto que esa tercera orilla “es un camino del medio, consisten esos procedimientos de dislocamiento, de nomadismo, en que el proyecto identitario podrá nacer de la tensión entre la tendencia al enraizamiento y la tentación de la errancia”³ (HANCIAU, 2010, p. 129).

En el caso de *Ilona llega con la lluvia* (novela del escritor colombiano Álvaro Mutis, publicada en 1987), el *entrelugar* de Maqroll es más simbólico y se asemeja al del padre, protagonista del cuento “La tercera orilla del río”. El éxodo constante del Gaviero puede interpretarse como una búsqueda incesante de su ser, sin olvidar que también él ha recorrido múltiples territorios: “una mesa [...] y un cromo [...] creaban ese ambiente impersonal e insípido característico de todos los hoteles que me han tocado en la vida” (MUTIS, 1987, p. 41), nos dice Maqroll cuando describe la pensión de lujo “Astor” en la que se hospeda una vez que llega a Panamá.

EL GAVIERO: FIGURA ERRANTE

La errancia es un rasgo intrínseco del Gaviero. La predilección de Maqroll por el ambiente naval es evidente en la novela y en la película. Como sabemos, en toda empresa u oficio existen “personajes” dedicados a determinadas labores. En el proyecto literario de Mutis nuestro personaje es el Gaviero, ese miembro de la tripulación encargado de vislumbrar el horizonte para advertir posibles amenazas o divisar futuras buenas nuevas. En *La nieve del almirante*, novela de 1986, leemos:

[...] Cuando era joven entré como gaviero en la tripulación de un ballenero islandés que nos contrató en Cardiff. Su gente venía enferma por una intoxicación con alimentos descompuestos. La lección del mar, las largas horas que pasé trepado en la parte más alta de la gavia escrutando el horizonte, todo eso fue para mí de una plenitud que me colmaba tan intensamente que nada, después, ha vuelto a darme la sensación de libertad sin fronteras, de disponibilidad absoluta (MUTIS, 1986, p. 38).

2. “A terceira margem do rio”

3. [...] Um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre do apelo do enraizamento e a tentação da errância.

De manera que el Gaviero es quien ocupa la gavia (lugar del barco donde se sitúa la vela), sitio que, dada su elevada ubicación, privilegia la mirada de quien se sube a ella. Los orígenes del personaje literario que protagoniza la obra narrativa del escritor colombiano y que también se asoma en su poesía (“Oración de Maqroll” en *Los elementos de desastre* 1953), han sido asociados a las lecturas de Mutis, pues él mismo confesó:

El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*), es el tipo que está más allá, arriba en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta... es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta [...] es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros (MUTIS, 1986, p. 134).

Podemos deducir, a partir de la afirmación de Mutis, que el gaviero cuenta con una especie de don que le permite ver más allá, su mirada trasciende el alcance de la de los demás, podríamos decir, que su voz (como la del poeta) anticipa lo que deviene. Así, su morada (la gavia) se erige como un “altar” en el que el silencio y la serenidad brindan las condiciones idóneas para que no haya equívocos en lo que se anuncia. Barrero Fajardo (2008) a partir de la declaración de Mutis acota que el gaviero mutisiano podría definirse por “[...] la necesidad de hallar una posición privilegiada respecto a estos, [otros miembros de la tripulación] no para juzgarlos, sino para poder contemplarlos desde otra dimensión, al tiempo que se otea el horizonte” (BARRERO FAJARDO, 2008, p.136). De modo que, aún cuando él forme parte de la tripulación, su posición le garantiza cierta distancia de los demás miembros de la embarcación, pues él “es la conciencia del barco y ve por los otros”, según el mismo escritor.

Además de su caro oficio de Gaviero, Maqroll cuenta con otra caracterización que complementa su carácter polifacético y recurrente en sus travesías por mares, selvas o ciudades. Mantilla configura nuestro personaje a través de la siguiente descripción: “Lúdico, irónico, erótico, lobo de mar, combativo, judío errante, tenaz amigo, condenado a muerte, en soledad esencial, atado a la rueda infernal del tiempo, hedónico, bohemio, nihilista, hechizado por la Naturaleza, en peligro de naufragar” (MANTILLA, 2004, p. 197). De estos atributos esbozados por el autor venezolano, nos interesa destacar la soledad y la errancia de Maqroll.

En *Ilona llega con la lluvia* somos informados de las múltiples geografías por las que se ha movido nuestro personaje (Europa, El Caribe, El cono sur), para proseguir empresas, bien sea en compañía de sus dos grandes amigos (Abdul Bashur e Ilona) o solo; para él lo vital es permanecer en perenne movimiento, como notara Susana, la esposa del capitán Wito “¡Ay, Gaviero! No sé qué le encuentras a ese perpetuo vagabundear tuyo, dando tumbos de un lado para otro. ¿Por qué no te casas y te instalas en alguna parte?” (MUTIS, 1987, p. 29). El continuo tránsito del Gaviero, en parte, se ve favorecido por su dominio de varias lenguas; tanto Ilona como él son políglotas, habilidad que les permite desenvolverse en distintas culturas. Desde el momento en que Maqroll entra en tierra firme nos percatamos de que para él, Panamá es un sitio de paso. Esto lo sabemos no sólo por el desagrado que experimenta, pues “Sentía hacia la ciudad, tal como ahora era, una profunda antipatía” (MUTIS, 1987, p. 26), sino por las iniciales palabras

que acompañan el encuentro con Ilona: “Sí, ya sé, éste no es lugar para quedarse toda la vida. No existe, por lo demás, semejante sitio. Al menos para nosotros” (MUTIS, 1987, p. 63).

Por otro lado, el intercambio que Maqroll ha tenido con forasteros ratifica su “suerte” o su necesidad de desplazarse por diversas latitudes y sin deseos de arraigarse en ninguna. Así, por ejemplo, en la novela varios personajes tienen la condición de extranjería: Ilona (de padre polaco y madre triestina); Abdul Bashur (libanés); Larissa (de origen incierto); Wito, el capitán (alemán); Cornelius el contraamaestre (holandés) y el Gaviero quien es de ninguna parte y al mismo tiempo de todos lados. Maqroll es apátrida no porque sienta rechazo hacia su lugar de origen (que lo desconocemos), sino por lo difícil que le resulta identificarse plenamente con alguna tierra en particular, para él aún cuando le incomoden ciertos lugares merece la pena recorrerlos y dejarse llevar por lo que ofrecen. Y también por la inclinación natural (podemos decir) de conocer otras cosmovisiones, al decir de Guillén:

El ser humano, pues, conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular (GUILLÉN, 1998, p. 33).

Como vimos, son varias las culturas y las topografías con las que Maqroll ha tenido contacto, el azar (como suele denominar a las circunstancias que experimenta) le ha regalado noches de caviar y vodka, pero también le ha ofrecido noches de desamparo y días de necesidad. Su vida es como un péndulo que se aferra al vaivén sin detenerse, sea porque tenga dinero para darse ciertos gustos o sólo porque posea sus harapientas prendas de vestir (como cuando lo encuentra Ilona en Panamá). En definitiva, su misión es vivir “Como quería Rimbaud, Maqroll logra vivir su vida extraña, experimenta frío, miedo, hambre, ama, corre, viaja, canta, vive” (MANTILLA, 2004, p. 198).

Hemos referido el tránsito físico del Gaviero; sus innumerables desplazamientos lo convierten en un sujeto en desarraigo sin patria alguna y en un exiliado del mar, siendo esto lo que apreciamos en *Ilona llega con la lluvia*, cuando recién llega a Cristóbal (puerto al que arriba). Así como las fronteras son simbólicas, el exilio también puede serlo. Han sido y son muchos los escritores que aún estando en su país se sienten exiliados de sí mismos, pues más allá del eterno desplazamiento perceptible del Gaviero, su condición errante puede obedecer a “una indagación sobre su propio ser” (BARRERO FAJARDO, 2008, p. 239). Claudio Guillén en su ensayo “El sol de los desterrados: literatura y exilio” (1998), da cuenta del exilio como un tema y como una experiencia inherente a las distintas civilizaciones de Occidente y de Oriente, manifiesta en las literaturas del mundo. Para el teórico español:

El exilio pasa a ser más, que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona. Lo fundamental no es que nos hallemos ante una ficción o un hecho histórico, sino el que una suerte de experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura (GUILLÉN, 1998, p. 59).

En parte, esa manera de concebir el mundo es lo que determina que el exilio sea una experiencia grata, como fue vivida por los cínicos y estoicos o, por el contrario, desfavorable como lo experimentó Ovidio. Si bien en la novela nuestro Gaviero sintió nostalgia del mar cuando abandonó el Hansa Stern y no dejaba de rememorar sus andanzas de navegante, creemos que su apreciación del destierro se acerca más a lo que pensaban los estoicos, para quienes:

[...] el exilio no es una desgracia sino una oportunidad y una prueba, por medio de las cuales el hombre aprende a subordinar las circunstancias externas a la *virtus* interior, mientras a lo lejos el sol, la luna y las estrellas confirman a diario nuestra alianza con el orden del universo (GUILLÉN, 1998, p. 34).

El hecho de que Maqroll “[...] en medio de los incontables desplazamientos [...] sin asidero ni destino” (MUTIS, 1987, p. 38), haya logrado sobrellevar las nefastas situaciones acaecidas en sus andares, nos hace pensar que, pese a su contrariedad por algunos lugares, su particular resignación ante la decisión de sus dioses tutelares, le permiten enfrentar sin mayor sufrimiento el devenir que le ofrece el destino (geográfico y fortuito). En consecuencia, su actitud ante el exilio oscila entre el estoicismo y el cinismo, dado que no es difícil imaginar la siguiente expresión de Arístipo (filósofo griego) en los soliloquios de Maqroll “Yo no me reduzco a ningún Estado en particular. Soy extranjero en todas partes” (ARÍSTIPO, citado en Guillén 1998, p. 31). Asistimos, en definitiva, a una valoración positiva sobre el continuo transitar por mar o por tierra.

ILONA LLEGA CON LA LLUVIA: LA PUESTA EN ESCENA DE LA NOVELA

La producción cinematográfica de Sergio Cabrera, estrenada en 1996, conserva el mismo título de la novela, sin embargo, y como es legítimo, presenciamos múltiples diferencias entre la novela y la película. Contrastes justificados por la naturaleza expresiva de cada arte y por la presencia de montajes paralelos. Esta decisión del director, de contar una historia paralela pero que se concatena con la novela en cuestión (*Ilona llega con la lluvia*) representa una muestra de autonomía, libertad y creatividad por parte del cineasta, lo que certifica su condición de artista. En el texto cinematográfico, al igual que en la novela, nos es narrado, en líneas generales, el encuentro de Ilona y Maqroll en Panamá, pero en aquél, además de la creación del burdel atendido por supuestas azafatas, nos son contadas las peripecias que vive uno de los amigos más fieles de la pareja, motivadas por el fuerte anhelo de poseer un barco, se trata de otra novela de Mutis: *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991). Si bien el nombre escogido por Cabrera para la película fue el de la novela publicada en 1987, creemos que la incorporación de la trama de la otra obra resultó atinada.

Ilona es la amiga y amante de Abdul y de Maqroll, de modo que ella congrega los intereses y deseos de ambos amigos, la fémina es un vínculo para los dos. Aunado a ello, la afinidad de ambos hombres por el mar permite que la historia narrada en la película goce de verosimilitud, sin percibirse abruptos en la

sucesión de los acontecimientos que configuran el relato. Y si en la novela es posible advertir la inquebrantable amistad que une al trío (Ilona, Maqroll y Abdul) en la película este hecho es explotado con mayor fuerza. En la obra literaria nos enteramos de los viajes y con ellos de los accidentes e incidentes que han vivido los tres, gracias a las remembranzas del Gaviero y, aunque en la película también estos recuerdos son mostrados mediante *flash back*, hay un elemento más que acentúa la cercanía (pese a la distancia) entre ellos. Se trata de los telegramas que Abdul y Maqroll se envían. La presencia del género epistolar, resuelta por el cineasta a través de una voz en *off* encargada de leer las breves cartas, contribuye a que la película se torne un poco más nostálgica, pues se extraña al amigo que está lejos y se experimentan como propios los pesares del otro. En la siguiente secuencia observamos a los tres amigos en medio del mar, en uno de sus tantos negocios (contrabando en este caso), orientados por la necesidad y placer de quebrantar las leyes.

A la izquierda Abdul Bashur, agitando una de las banderas falsificadas para despistar a las autoridades marinas mientras traficaban mercancía ilegal, a la derecha Ilona junto a Maqroll. Las tres figuras presentadas en un primer plano, en el que es posible apreciar su emoción, por la proximidad de sus rostros en la puesta en escena, transmiten cierta satisfacción y alegría con la empresa que en ese momento llevan a cabo. Otro aspecto técnico sobre el que podemos reflexionar y que explicita (mediante la imagen) la relación de amistad asumida en la novela, es la cercanía en la escala del plano que en este ejemplo da cuenta de la relación íntima que envuelve a los tres camaradas y cómplices. En el fotograma de la derecha, logramos divisar la inmensidad del mar, gracias a la marcada profundidad de campo que permite volver la atención hacia la expresión del rostro de los personajes. Ambos fotogramas integrantes de una misma escena (por la homogeneidad en el espacio y en el tiempo) pertenecen a una época pasada. Esto lo sabemos no sólo por el tiempo de la narración sino por el tono del azul del mar, en el que percibimos más luz y cierta tibieza, a diferencia de otros acontecimientos sucedidos (y no recordados) en el *film*, en los que el azul del mar se torna un poco más oscuro, menos cálido, lo que (como veremos más adelante) tiene que ver con el carácter nostálgico de la producción cinematográfica. Además de la iluminación y el escenario, los decorados, el maquillaje y el vestuario configuran la puesta en escena (Bordwell y Thompson, 1996). En tal sentido, el vestuario de Ilona, se ajusta de manera perfecta con el cuadro que se exhibe; por un lado, su prenda testifica que se trata de un traje de marinera con las típicas líneas y por otro, el color rojo alternado con el blanco hace que su figura contraste con el fondo marítimo que sirve de escenario.

En la novela, una vez que Maqroll desembarcó en Cristóbal tomó “un coche de tercera” hacia Panamá, durante la travesía, profiere:

Una algarabía incontenible me fue arrullando lentamente. Anécdotas de barrio, chismes de vecindad, hechos de sangre, sucesos procaces y brutales, gritos y llantos infantiles, la eterna y desvaída materia de esas vidas sin nombre y sin rostro que resume siempre para mí eso que las gentes de mar llaman ‘estar en tierra firme’ y que acaba provocándome un fastidio abrumador (MUTIS, 1987, p. 38).

En la película, esta fatiga que le ocasiona a Maqroll el primer contacto con gente de tierra firme, luego de largas temporadas en altamar, es bastante gráfica en el *film*. El ambiente festivo del Caribe, ev-

idenciado en el ritmo de la canción que suena en el transporte (“El negrito del Batey”) y el baile de las personas que van de pie, perturban el silencio al que tan acostumbrado está el Gaviero.

Pero lo que quisiéramos destacar de este escenario (interior del autobús) es el decorado, específicamente los colores (alegres y luminosos) del vestuario de quienes viajan y de la guacamaya que se antepone a la vista de Maqroll. El ave, por sí sola, con su colorido plumaje remite a la atmósfera variopinta del Caribe, diversidad cromática que puede recordarnos la “coexistencia” de las diferentes lenguas, razas y culturas que hacen vida en las Antillas. Tenemos con esto que, contraria a la “categoría de distracción” que suele atribuírsele a los decorados, éstos representan una función importante dentro del texto cinematográfico, en consecuencia “no tienen por qué ser simples receptáculos de acontecimientos humanos, sino que pueden entrar a formar parte de la acción narrativa de forma dinámica” (BORDWELL Y THOMPSON, 1996, p. 148).

Ya sabemos que Maqroll es un Gaviero. El hecho de permanecer en la gavia le facilita avizorar lo que está a lo lejos, en realidad, es su posición elevada lo que le permite darse cuenta de aquello que los demás ignoran. Días antes del encuentro con Ilona comenzó la temporada de lluvia en Panamá, en la obra literaria leemos:

Una cortina de lluvia caía sobre las sucias aguas del Pacífico y la ciudad daba, desde la ventana, la impresión de desleírse ante mis ojos indiferentes, hasta acabar en una mezcla de barro, basura y hojarasca girando en ávidos remolinos en la boca de las alcantarillas (MUTIS, 1987, p. 45).

Este hecho en el que la lluvia antecede la llegada de Ilona, lo vemos así en la pantalla:

En esta escena, la voz en *off* de Maqroll (mediante una carta) enuncia:

Querido Abdul [...] familiarizarse con las cosas de tierra requiere un plazo con el que nunca contamos al desembarcar [...] una cortina de lluvia estaba cayendo sobre las sucias aguas del Pacífico y la ciudad daba, desde mi balcón la impresión de desleírse ante mis ojos.

Como notamos, el mensaje de la carta es muy semejante al pasaje de la novela, no obstante, lo que nos interesa destacar con estas imágenes es la postura privilegiada de Maqroll quien, aunque en estos momentos no esté en el mar, desde el balcón puede observar (como si estuviese en la gavia) lo que ocurre abajo y a lo lejos: personas corriendo, huyendo de la lluvia (a la derecha). Esta ubicación del personaje es acentuada con el movimiento de la cámara que se desplaza desde abajo hacia arriba (contrapicado) logrando una sobrevaloración del actor, hasta acercarse lentamente y detenerse en un primer plano para de esta forma subrayar la presencia dramática de Maqroll, la cual se complementa con el *sound track* de fondo, con los truenos que anuncian la tormenta y con el sonido de las primeras precipitaciones. Creemos que esta toma es un atino del director porque nos recuerda que el Gaviero tiene la capacidad de vislumbrar lo que está más allá del alcance de los otros mortales. Esta facultad de trascender los límites de la mirada de

los demás (ver lo que a simple vista no es tan visible) nos permite asociarla con la intuición de Maqroll. Desde el primer momento (en la novela y en la película) nuestro personaje advirtió que Larissa ocultaba ciertas conductas enigmáticas, responsables del trágico desenlace de la trama.

En el *film*, mientras Maqroll intenta refugiarse de la lluvia en la antesala de un hotel distingue a Ilona, quien se encuentra en el *lobby* manipulando una máquina tragamonedas.

Para Maqroll haberse topado con Ilona en Panamá supuso la salvación, pues con ella ‘pitonisa fraterna’ “daba la impresión de que a su lado inaugurábamos cada vez la vida con todos los obstáculos resueltos providencialmente” (MUTIS, 1987, p. 59). Desde el punto de vista cinematográfico, el encuadre de la imagen de la derecha, a través de un fotograma clave, nos muestra el abrazo de reconocimiento de los amigos y amantes. El director aprovecha el marco ofrecido por la puerta para conducir nuestra mirada al fondo, y percatarnos de ese momento capital en la historia. Aquí, al igual que en otras escenas cuya carga dramática se desea realzar, la música se pone de manifiesto. El encuadre es definido por Martin (2002) como “la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso, organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo” (MARTIN, 2002, p. 40). Se trata de seleccionar fragmentos (cuadros) y organizarlos bajo “la sombra” del objetivo de la cámara. A lo largo de la película percibimos la recurrencia de puertas, ventanas, columnas y balcones que sirven (y coinciden) de marcos para los encuadres. Recordemos, por ejemplo, la puerta del balcón desde el que Maqroll observa la tormenta.

PARA FINALIZAR

La relación entre la literatura y el cine se ha tornado desde sus orígenes “conflictiva” como apuntara Peña Ardid (1996). Sin embargo, pese a la mirada dificultosa que algunos han querido darle al intercambio entre ambas artes, creemos que en el tránsito suscitado entre ellas reside una enorme riqueza que trasciende la mera posibilidad de “llevar” al cine un texto literario. El cineasta, en su condición de artista, comparte su lectura del texto literario. En este “mirar” y/o “escuchar” de la obra literaria emerge un verdadero diálogo en el sentido gadameriano.

Entre otras razones, las transformaciones en la realización cinematográfica obedecen tanto a la libertad inherente al director, como a los recursos técnicos y expresivos en los que se apoya y que son intrínsecos al séptimo arte. En la medida en que reconozcamos la naturaleza (física y estética) de la literatura y el cine, seremos más conscientes de la autonomía del cine ante un mecanismo de recreación literaria.

Conocer y desentrañar la complejidad que supone ser un sujeto escindido (producto del bilingüismo, de la coexistencia de religiones, de la incompatibilidad de cosmogonías, etc.) a partir del arte, puede representar no sólo un ejercicio analítico e interpretativo para dar cuenta de los proyectos artísticos de literatos y cineastas, sino que nos brinda la posibilidad de pensar que mientras las relaciones de poder, en sus distintas variantes, no se propongan anular al otro, distintas razas, lenguas, religiones y filosofías pueden coexistir en un mismo lugar. “El caos es hermoso cuando se entienden todos los elementos como

igualmente necesarios” (GLISSANT, 1990, p.71), nos recuerda el intelectual antillano, planteamiento que debería subyacer en todos los estudios interartísticos y en todas las esferas de la humanidad.

REFERENCIAS

- BARRERO FAJARDO, Mario. **La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario.** España: Universidad de Salamanca, 2008.
- BORDWELL, David; THOPSON, Kristin. **El arte cinematográfico.** Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.
- GLISSANT, Edouard. **Poética de la relación.** París: Gallimard, 1990.
- GUILLÉN, Claudio. **Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada.** Barcelona-España: Tusquets Editores, 1998.
- HANCIU, Nubia. **“Entre lugar” en Conceitos de literatura e cultura.** Eurídice Figueiredo (Comp). Brasil: Universidade Federal Fluminense y Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.
- MANTILLA, Gabriel. **Ser Filosófico y Ser Poético en la obra de Álvaro Mutis.** Mérida -Venezuela: Consejo de Publicaciones de la ULA, 2004.
- MARTIN, Marcel. **El lenguaje del cine.** Barcelona/España: Gedisa, 2009.
- MUTIS, Álvaro. **La nieve del almirante.** Santa Fé de Bogotá: Norma S.A, 1986.
- _____. **Ilona llega con la lluvia.** Santa Fé de Bogotá: Norma S.A, 1987.
- PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y Cine.** Madrid: Cátedra, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. “El entre-lugar del discurso latinoamericano” En: Adriana Amante y Florencia Garramuño. **Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña.** Editorial Biblos, (2000) [1971].

TEXTO CINEMATográfico/ FICHA TÉCNICA

Título: “Ilona llega con la lluvia”, 1996.

Guión: Jorge Goldenberg, Ana Goldenberg, Sergio Cabrera.

Director: Sergio Cabrera.

Director de fotografía: Sergio Castaño.

Director de sonido: Humberto Montesani.

Editores: Enrique Linero, Luis Triana y Máximo Spano.

Productor ejecutivo: Sandro Silvestri.

Intérpretes: Margarita Rosa de Francisco, Humberto Dorado, Imanol Arias y Pastora Vegas.

Música: Luis Bacalov.

Submetido à publicação em 14 de dezembro de 2016.

Aprovado em 15 de março de 2017.

OS SENTIDOS DO AMOR NA POESIA DE MARIA REZENDE

Laís Naufel Fayer Vaz (Mestre em Letras Vernáculas, UFRJ)

RESUMO

Com bastante lirismo, “Substantivo feminino” mostra a relação erótica existente entre homem e mulher, leitor e poema. A origem do amor é a metáfora para o surgimento da poesia. O eu lírico, na obra de Maria Rezende, é corajoso, apaixonado e poeta. Ele escreve e é escrito pelo outro que o completa. Nosso objetivo é evidenciar, portanto, a qualidade literária dos poemas desta autora carioca.

Palavras-chave: Maria Rezende; Erotismo; Poesia contemporânea; “Substantivo feminino”.

ABSTRACT

With enough lyrical, “Substantivo feminino” shows the erotic relationship between man and woman, reader and poem. The origin of love is the metaphor for the emergence of poetry. The lyrical character, in work of Maria Rezende, is courageous, passionate and poet. He writes and is written by another who completes him. Our objective is to make it clear, therefore, the literary quality of poems this writer from Rio de Janeiro.

Keywords: Maria Rezende, eroticism, contemporary poetry, “Substantivo feminino”

(...) metade de mim é amor
E a outra metade também¹.

Uma palavra abriu o roupão pra mim²

No livro “Substantivo feminino”, de Maria Rezende³, metapoesia, amor e erotismo se encontram numa travessia poética que vai desde a origem do fazer poético, do amor e do feminino, passando por uma espécie de recusa à relação amorosa até, depois de um momento de preparação e reflexão poética, chegar, em fim, a um tempo de entrega total ao sentimento amoroso. O livro se divide em “origem” e “par”, e esta última parte é composta por outras três: “não”, “quase” e “sim”. Os poemas de “Origem” trabalham a temática do fazer literário, sua gênese a partir da figura do poeta e das palavras que elege, bem como a figura feminina, o amor e o erotismo na própria origem da poesia.

Em “par”, vemos um sujeito poético em busca de seu igual. Esse pode ser tanto outra figura humana, quanto o próprio amor ou a poesia, pois, na obra de Maria Rezende é difícil distinguir o limite que separa cada um desses elementos. Todos se relacionam, fundem-se e se confundem na tessitura dos textos. A leitura dos poemas sem uma ordem específica é possível e não causa prejuízo de entendimento ao leitor, porém, parece que a sequência textual escolhida pela autora, quando seguida, proporciona um maior aproveitamento do trabalho poético.

A capa da primeira edição tem uma imagem significativa. Uma figura de mulher, ainda que não muito bem delimitada, lembrando o “Abaporu”, de Tarsila do Amaral. A tela de Tarsila foi inspiração, entre outros fatos, para o Movimento Antropofágico, do Modernismo Brasileiro, que consistia numa espécie de deglutição da cultura estrangeira, incorporando-a, no que tivesse de mais interessante, à realidade brasileira, para dar origem a uma nova cultura. Na capa de “Substantivo feminino”, a mulher, de cabeça baixa, volta seu olhar para si mesma, para seu umbigo. Na contra capa, a mesma mulher, ainda um pouco disforme, olha para cima, com o peito estufado, como quem se dá à vida. Dentro do livro, os poemas marcam essa mudança comportamental. O eu lírico, reflexivo, deglute seus pensamentos, suas experiências, tirando o melhor delas para, ao final, entregar-se ao amor e dizer “sim”.

Para pensar essa trajetória poética, escolhemos alguns teóricos que nos auxiliarão a compreender esse processo de escrita, possibilitando-nos fundamentar, da melhor forma possível, nossos argumentos e leituras. Escolhemos pensar o amor a partir de Bauman, entre outros, já que se trata de um autor que tão bem escreveu sobre a fragilidade dos vínculos humanos, a fragmentação do sentimento amoroso. Além dele, os escritores Rilke e Rubem Braga serão úteis na tentativa de corroborar um discurso esperançoso, apesar de tudo, acerca deste sentimento. Os filósofos Bachelard e Nietzsche terão suas palavras citadas neste trabalho, porém não pretendemos explorar a fundo o pensamento de tais autores, visto que isso nos tomaria um espaço que este artigo não poderia comportar. Manoel de Barros e Drummond nos ajudarão

1. MONTENEGRO, Oswaldo. “Metade”. Faixa do álbum **Ao vivo - 25 anos**. Warner, 2004.

2. BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 18

3. Maria Rezende é poeta carioca, com dois livros lançados: “Substantivo feminino” (2003) e “Bendita palavra” (2008).

com alguns belos versos. Alfredo Bosi, Vera Lins, Roland Barthes, *Leyla Perrone-Moisés*, George Bataille e Octavio Paz nos auxiliarão no diz respeito à metapoesia e ao jogo erótico que emana da linguagem poética.

Pretendemos, a partir da leitura de alguns poemas de Maria Rezende, jovem poeta carioca, evidenciar a relação erótica existente no cerne da poesia, que ultrapassa o tema e se instaura na origem da linguagem. Além disso, nosso objetivo é, percorrendo a obra da autora, desenvolver um estudo acerca da literatura de autoria feminina que contribua para pôr em relevo a competência de poetisas contemporâneas, em especial, a autora em questão.⁴ Maria Rezende, além de poeta, é também uma “dizadora” de poesia, conforme a descrição de sua página na internet⁵. A autora não se contenta com a criação verbal que registra no papel, ela quer mais, quer dar outra vida a essas palavras, dar voz a elas e, assim, fazê-las livres, pássaros pousando na alma do leitor e do ouvinte.

Com a facilidade de meios para divulgação de textos, como blogs, redes sociais, surgem muitos escritores. Porém, como sabemos, quantidade não significa, necessariamente, qualidade. Logo, cabe ao leitor, em especial, aos estudantes das literaturas identificar quais autores são dignos, por seu talento e qualidade literária, de pertencerem ao acervo da poesia brasileira. Não se trata de uma questão de gosto, já que esse é relativo, mas, sim, de uma análise dos elementos que constituem um texto. Isso nos fará distinguir poemas de bons poemas, obras de arte.

Os poemas de “Substantivo feminino” são palavras saídas de um infinito particular, de um sujeito poético bastante lúcido, que vê o mundo a partir de suas experiências, registrando seus pensamentos artesanalmente em poemas que não se restringem a um mero relato. Segundo Alfredo Bosi,

mesmo quando o poeta fala de seu tempo, de sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem.” (BOSI, 1977, p.112)

Começando pela “Origem”, escolhemos o poema a seguir para evidenciar essa riqueza nas escolhas linguísticas, imagéticas e sonoras:

Uma mulher é uma mulher ainda que.
Palavras e formas não comportam o conteúdo.
Uma mulher pode ser um jeito
Uma costela, um defeito.
Uma mulher transborda pelos cantos
Enche as medidas
Contorna o desafino
Toca punheta e toca sino.
Uma mulher pode ser um grito
Uma barriga

4. Não pretendemos desenvolver, aqui, um estudo acerca da literatura feminina. Para simplificar, e evitar equívocos, falaremos de literatura de autoria feminina.

5. Cf. <http://mariadapoesia.blogspot.com.br/>

Um precipício.
Uma mulher pode ser um abismo ou um porto
E pode ser os dois
E é.

(REZENDE, 2003, p.17)

O primeiro verso apresenta um período aparentemente incompleto, terminado pela locução subordinativa “ainda que”. Espera-se que, em seguida à locução, haja um fato contrário à ação proposta pela oração principal, mas incapaz de impedi-la. No entanto, acontece algo insólito: há um ponto final, e o período é encerrado. Contrariando a norma gramatical, a poeta cria a ideia de que não há nada que possa contrariar sua afirmação: “Uma mulher é uma mulher”. Parece, então, que a própria palavra “mulher” já carrega, de certa forma, a carga semântica do que é ser mulher. Porém, palavras e formas não comportam tal conteúdo. Sendo assim, nem a palavra, nem o verso, nem mesmo um poema, são capazes de definir algo que é maior do que um conceito comportaria. Não é possível chegar a uma definição única, a um conceito, a um rótulo. Enfim, não podemos chegar à origem do feminino, do que o faz ser o que é. Pode ser, simplesmente, um jeito, um modo, uma forma de ser, uma habilidade. Religiosamente, uma costela ou para os seguidores de Freud, um defeito.

Sendo tudo isso, a mulher não cabe numa fôrma, ela transborda as margens que buscam delimitá-la. Tocando punheta e sino, é a sagrada e a profana desafinando a lógica, instaurando um aparente paradoxo. Uma mulher pode ser um grito, expressão de dor ou de alegria. Uma mulher pode estar na origem de um nascimento, a barriga, ou no fim dele, a morte, um precipício. Sendo um abismo ou um porto, ou seja, lugar em que se perder ou ancorar com segurança, a mulher tem significados diversos. Pode ser os dois, os três...os milhares deles. Ela é.

A autora, neste poema, usa a língua conforme a poesia pede, criando imagens a partir de subversões linguísticas, bem como adaptando palavras (“desafino”), utilizando símbolos representativos de significados opostos para estabelecer paradoxos propositais, além do aproveitamento sonoro dos termos e do espaço da folha de papel. O poema se inicia com “Uma mulher é uma mulher” e termina com o verso “E é”. Não é necessário definir mais que isso, pois, pelas imagens criadas pela autora, parece que o importante não é o que está na origem da mulher, mas, sim, o fato de que a mulher está na origem de todas as coisas, inclusive, deste poema.

Roland Barthes, em “O prazer do texto”, afirma que “o texto (...) tem que me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isso; a ciência das fruições da linguagem, seu ‘kama-sutra’”. (BARTHES, 2004, p.11) As escolhas vocabulares, imagéticas e sonoras, em suma, o trabalho poético é o que garante o prazer do texto, bem como os interstícios que nos obrigam a uma leitura atenta, para podermos aproveitar os vários sentidos existentes num único poema. É o jogo erótico com a linguagem que dá ao texto a sua consistência atrativa, que provoca o desejo no leitor. Já que a linguagem poética “não é só meio de sedução”, mas o “próprio lugar da sedução.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13)

Octavio Paz define a relação entre erotismo e poesia afirmando que, sobre ela:

se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p.12).

Para Maria Rezende, “a palavra funda”, é “fundura e profundidade: fundação”, “inaugura, explode, inventa novidades”. (REZENDE, 2003, p.18) A palavra é funda porque é em sua profundidade que o poeta mergulha para fundar seu discurso. A palavra “funda” e é «funda», é verbo e adjetivo “e pode ser os dois/ e é.” (p.17).

“Mas a profundidade da palavra não tem chão/ pro pé do poeta” (*Idem, Ibidem*, p.18), ainda assim, drummonianamente, o poeta mergulha nela, com seu fôlego infinito. Nesta busca pelo fundo, pela palavra exata, Maria nos dá a prova de que seu texto nos deseja. A criação de imagens poética, juntamente com a sonoridade harmônica, a tessitura do conjunto de vocábulos retira da palavra sua função primeira - a comunicação. A mensagem que a poesia transmite é artesanalmente trabalhada, pois ela não quer comunicar, mas fazer vibrar uma ideia, expandir um sentimento, empurrar o leitor para dentro deste mar imenso e profundo de palavras, eroticamente organizadas. O poema é, portanto, linguagem de desejo, pois não só pretende alcançar o outro, como precisa dele, de suas interferências e interpretações para compor os vários sentidos possíveis do texto. Assim como na representação da atividade sexual o erotismo encena uma dança corpórea que desvirtua a finalidade primeira do sexo, a reprodução, a poesia também destitui da linguagem sua comunicabilidade comum. George Bataille, ao falar do erotismo, pensa-o na origem de todo ser, homem ou mulher, no fato de que

cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter um interesse para os outros, mas ele é o único diretamente interessado. Ele nasce só. Ele morre só. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 2004, p.21)

O autor identifica no erotismo uma recusa a este isolamento, que os torna descontínuos em relação aos outros seres, já que a morte de um não implica, necessariamente, a morte de todos. Na busca pela continuidade perdida, o sujeito precisa abrir mão de sua individualidade, o que só seria possível com a morte. Por isso, o indivíduo na atividade erótica vivencia essa continuidade desejada sem, contudo, dissolver-se nela. A experiência erótica é, para além de um encontro com a morte, um retorno ao estado primeiro de completude ontológica. Porém, trata-se de um engano, uma ilusão, já que se tem apenas a impressão da continuidade. O corpo humano é marcado, fortemente, pela presença do outro, que o invade e dilacera, mesmo quando em ausência, o corpo do poema também tem espaços de permanência, fendas para serem abertas e reabertas. A leitura de um poema perpassa o jogo erótico do movimento que

busca a continuidade, o preenchimento de lacunas, entrelugares de desejos. A poesia de Maria não é erótica apenas quando trata do tema amoroso por este viés, mas, sobretudo, porque sua linguagem deseja ser una com o leitor, dando provas disso. A linguagem é desejo de expressão, movimento de sons, silêncios e músicas deslizando pelas inúmeras possibilidades a que o texto nos conduz.

Gente pára e gente passa
A vida anda seus passos
O peito quebra em pedaços
E o amor resiste em mim

O amor sobrevive à festa
É ele que vence a batalha
É o prêmio e é a arma
Meu até depois do fim

Que o amor a gente carrega
O amor é de cada um
Substantivo feminino
De conjugação comum.

(REZENDE, 2003, p. 25)

O poema acima é composto em redondilhas maiores, com um ritmo bem marcado, desejoso de movimento. Gente pára, gente passa, e o poema também não parece estar quieto, inerte, mas, sim, acompanhando tais passos. A vida segue, em seu ritmo, enquanto isso, o peito quebra em pedaços. O corpo é frágil, não é tão resistente, pode quebrar. O amor é forte, resiste. As vogais abertas desses versos marcam não só o ritmo, mas, também, o som dos passos e da quebra. Porém, apesar do peito quebrado, o amor ainda resiste. O amor “resiste”, “sobrevive”, “vence”, “é prêmio”, “é arma”. Ele vence a batalha sendo sua própria arma e seu prêmio, o amor é de quem o tem até depois do fim, é eterno, ao contrário da festa, da batalha, que terminam. O amor deixa vestígios, e a gente o carrega porque ele é de cada um substantivo feminino de conjugação comum. O amor carrega, em si, a ideia do feminino, portanto, da origem, que comentamos no poema anterior. Ele também está em todas as coisas e, mais que isso, sobrevive a todas elas.

Para o poeta Rilke,

não há força no mundo exceto o amor e, quando o carregamos em nós, simplesmente o temos, mesmo que fiquemos perplexos sobre como usá-lo: ele exerce seu efeito, irradia e ajuda e adora para fora e além de nós. Não se deve jamais perder essa fé, é preciso simplesmente (...) resistir nela. (RILKE, 2007, 243).

O amor é para ser conjugado, como um verbo, em tempos, modos, número e pessoas. Entretanto, ele é substantivo que une, que liga, que busca a continuidade, numa conjugação comum, com-um. Ele perde o caráter individual do início do poema e ganha um aspecto coletivo. A autora desindividualiza o amor, que é de cada um, ao longo do poema e o torna comum a todos. No entanto, o caráter coletivo do amor só é possível a partir da constatação de sua condição individual. É exatamente porque a gente carrega o amor que é possível conjugá-lo com os outros. Essa ideia é bastante ilustrativa da definição de erotismo que demos anteriormente. A busca pela continuidade é essa tentativa de conjugação do amor. O leitor também embarca nesta busca, não só por reconhecer-se na temática tratada, mas, sobretudo, porque precisa entrar no jogo da linguagem poética para encontrar os significados possíveis no texto. O poema lido faz parte, e é o único, da seção “Par”, do livro de Maria Rezende.

As pessoas passam, param e continuam seus caminhos, assim como a vida. Todos carregam seus amores, na intenção de conjugá-los, uni-los a outros seres. Mas, enquanto isso não é possível, por diversos motivos, cabe a eterna caminhada da vida, com o peito quebrado, com o amor resistindo. O par de que fala a autora é, sem dúvidas, este outro com quem dividir o amor. Porém, nesta travessia, o maior par que se tem não é o outro ser, mas o próprio amor. É ele quem caminha ao nosso lado, sobrevivendo a tudo. Para Zygmunt Bauman, “amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível” (BAUMAN, 2004, p.24). Para o autor, ansiar por coisas prontas, completas e concluídas, não nos ajuda a viver o amor, já que é “no estímulo a participar da gênese dessas coisas” (*Idem, Ibidem*, p.21) que ele está. Bauman fala da fragilidade dos laços humanos, da necessidade que se tem de criar laços afetivos, mas não apertá-los, deixá-los frouxos, fáceis de desenlaçar. O eu lírico de “Substantivo feminino” parece pertencer a um grupo que tem a coragem para os laços fortes.

Ainda assim, o desejo de conjugar com o outro o seu amor não é uma certeza dada no livro. Nos poemas de “Não”, o eu lírico adverte: “Quero também receber, ando cansada de ser só/ remetente”. “A gente querendo se dar e quem pra ler essa carta, pra / abrir esse presente?” (REZENDE, 2003, p. 29). Nos poemas desta seção, há a vontade de amar, de se entregar, de desfazer essa fragmentação, essa descontinuidade perdida. O eu lírico aparece cansado de ser só, de só se dar sem receber, de se deixar moldar numa fôrma escolhida pelo outro. O sujeito está certo de que há surpresas no caminho, boas ou ruins, que possam ser novidades dolorosas, enganos. No último verso, do último poema da seção, o eu lírico lamenta: “É tarde da noite na cidade e já não há mais desejos” (*Idem, Ibidem*, p. 40)

O eu lírico diz “não” ao desejo, ao outro, à dor, à infelicidade que a relação com o outro pode, contudo, causar. Porém,

tal qual somos feitos hoje, somos capazes de suportar certas doses de desprazer, e nosso estômago está habituado a esses alimentos indigestos. Sem eles, talvez achássemos insípido o banquete da vida: e sem a boa vontade de sofrer seríamos obrigados a deixar escapar muitas alegrias! (NIETZSCHE, 2008, p.318)

O sujeito poético parece ter consciência disso, já que a seção seguinte no livro chama-se “quase”. É um momento de transição, já que não se pula fácil e rápido do “não” para o “sim”, são necessárias algumas reflexões e algum tempo para dar à vida um novo rumo. E Já, no primeiro poema, esta vontade é visível. A imagem da quebra volta, agora, sendo a metáfora do vidro que se tenta colar. Refazer o que está desfeito, reconstruir o peito, remendar um coração. “Superbonderinsistentemente”, tentar colar o coração, mas o eu lírico larga os velhos cacos, abre o peito e prefere seguir em frente. A esperança não nasce de uma visão tranquila e otimista do mundo, mas do dilaceramento que determinados acontecimentos provocam.

O desencanto é um oxímoro, uma contradição que o intelecto não resolve, que só a poesia pode dizer, apresentar. O desencanto afirma que o encanto não existe, mas a forma, o tom em que o diz, deixa sugerido que existe e que pode voltar à tona quando menos se espera: uma voz diz que a vida não tem sentido, mas seu som mais profundo é o eco de algum sentido. (LINS, 2013, p.17)

O poema abaixo está na seção “quase”, mas parece estar muito próximo ao “sim”:

Uma grande mulher, ele me diz.

Ele me olha com olhos de ver
e lê em mim o que de tão lá dentro acaba sempre
ficando de fora
entrelinha sutil demais pra percepção apressada que o
mundo tem do que eu sou.

Ele me lê e me sente
me capta e me cria também:
me abre em versos
me soa em rimas
me dá palavras novas
me toca como música em meus ouvidos.

Com seus olhos e boca me deu lugar no mundo dos
sentidos com que eu sempre sonhei.
Com suas palavras me fez poeta,
presente melhor que já ganhei,
presente que recebo e repasso a cada dia desse ofício
de escrever a vida em versos e dar-lhes voz,
palavra dita.

É ele quem me alarga e me expande,
quem me vê grande e gosta e pede mais.
Eu sou uma mulher do tamanho que ele me faz.

Há duas formas possíveis de leitura para o primeiro verso. Uma delas é a mais óbvia, acreditamos, e considera o trecho “Uma grande mulher” como a fala de um homem. A segunda só é significativa se considerarmos o poema inteiro, por isso a deixaremos para depois, quando chegarmos ao fim de nossa leitura. Este “ele”, este outro que aparece é um personagem fundamental no poema, visto ser o responsável por dar sentido aos vazios do eu lírico. Trata-se de um poema bastante sinestésico, na medida em que todos os sentidos humanos são utilizados na intenção de preencher de significados as entrelinhas do ser amado.

Ele a olha com olhos atentos, os “de ver”, os que buscam a essência, quebrando o vidro protetor que a aparência cria, chegando onde ninguém chega nem o próprio dono do corpo. É interessante o jogo de palavras “dentro” x “fora”, que, além de evidenciar, semanticamente, a relação de oposição entre o interior e o exterior do indivíduo, aparece espacialmente deslocado do verso. “Ficando de fora” é uma expressão que aparece como um verso solitário, fora do outro, mas mantendo uma relação sintático-semântica, constituindo um *enjambement*. Entretanto, ele não apenas olha, mas, também, lê o que há de mais escondido no íntimo do sujeito poético. É aí então que podemos começar a sugerir um outro tipo de leitura. Não se trata apenas de um poema sobre relacionamento amoroso, porém, mais que isso, é, por essa relação, que a poeta cria a metáfora que ilustra a criação poética. A partir de agora, portanto, estabeleceremos as seguintes relações metafóricas: “ele” não é só uma simples figura masculina em oposição ao eu lírico feminino, “ele” é o vocábulo que marca a presença do leitor, tanto aquele que “lê” a mulher, que dá significados às suas entrelinhas, mas, também, o leitor da poesia, marcado pela relação erótica da linguagem.

E não podemos parar por aí, pois este personagem funciona também como inspiração, “essa voz estranha que arranca o homem de si mesmo para ser tudo o que é, tudo o que deseja: outro corpo, outro ser. A voz do desejo é a própria voz do ser, porque o ser não é outra coisa senão o desejo de ser” (PAZ, 1982, p.220). Este poema tematiza o desejo. O desejo erótico do encontro entre dois seres, o desejo do autoconhecimento, o desejo da criação poética, enfim, o desejo da liberdade. Na seção “não”, como já afirmamos, há poemas que questionam e negam essa falta de liberdade. O eu lírico quer amar, mas não quer ser prisioneiro do outro, não deseja ser moldado, adaptado aos desejos alheios. Na seção “quase”, busca um amor companheiro, “um amor que amasse”⁶que enchesse de significados sua vida, pois

o amor é, fundamentalmente, não a busca do semelhante, mas busca da totalidade partida, da unidade quebrada. Por isso, o amor parte desse sabor que o ser humano experimenta de falta, de mutilação, de incompletude. O desejo de unir-se ao amado provém dessa sensação de se ser apenas parte, metade de um todo (PESSANHA, 2009, p.104).

É no «sim» que há essa união.

Bachelard afirma que “a imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão” (BACHELARD, 1996, p.190). Nos

6. Cf. LUCINDA, Elisa. “Da chegada do amor”. **Euteamo e suas estreias**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 24.

poemas de Maria Rezende, o eu lírico deseja o contato com essa imensidão particular, porém a solidão de que ele precisa não é um estar só no mundo, mas um estar ao lado de sua outra metade. Estando, então, completo, preenchido pela parte que lhe faltava, pode se descobrir, conhecer-se. É pelos sentidos sinceros do outro que o eu lírico se compõe, tal qual o poema ganha significados na medida em que é lido. Se a mulher busca um homem ideal, a poesia busca, igualmente, seu melhor leitor. A poesia também diz “não” para o leitor apressado, despreocupado e descuidado que não tem a sensibilidade aguçada para compreender que num pequeno poema há uma imensidão de sentidos. Porém, o que a poesia - e, de certa forma, todo texto - quer é poder dizer “sim” ao seu leitor, num casamento perfeito.

Quando lê, ele capta informações, ganha espaços, conquista significados e os cria também. Ele abre em versos, soa-a em rimas, dá novas palavras, tocando-a como música aos ouvidos dela mesma. Música nova, mulher nova, que sempre existiu, em silêncio, esperando ser tocada, bem tocada. Não se trata de criar um novo sentido, de fato, apenas fazer vir à luz o sentido intrínseco. Rubem Alves diz que “amamos uma pessoa pela poesia que vemos escrita em seu corpo”, o corpo é como um instrumento musical, “coisa que só fica bonita quando dele sai música. Amamos um corpo pela música que nos faz ouvir.” (ALVES, 1990, p. 71)

A terceira estrofe é marcada, metaforicamente, pela relação erótica entre homem e mulher que é a mesma existente entre leitor e poesia. Ao ser desdobrada em novos significados, a poesia se descobre e passa a ter outros sentidos, como uma mulher que, conhecendo-se, torna-se outra, que, no fundo, sempre fora, bastava apenas alguém ler as sutis entrelinhas. É o sonho realizado, a realidade tão esperada, o “sim” que tanto quer ser dito.

Na quarta estrofe, a relação entre os personagens e a poesia é ainda mais evidente. Ela não se descobre só como uma grande mulher, mas, também, como uma competente poeta - “Com suas palavras me fez poeta”. Nos poemas da autora, a palavra tem uma grande força, tudo o que a palavra nomeia é concreto, passa a existir, cria-se, inventa-se: “palavra dita”. Seus poemas não deixam de ser, também, um elogio ao vigor da palavra poética. Ele não dá as palavras para que ela as use, ele, com suas palavras, diz que ela é poeta, como diz também que é uma grande mulher. E só o fato de dizer já a torna aquilo que é dito. Ela é dita por ele, é poesia feita por ele, porque só quando ele a leu é que fez sentido. Ela já possuía as palavras, bastava-lhe alguém avisá-la disso. A musa, neste poema, é masculina, personificada na figura do amante. Assim, a ideia de musa perde a abstração, ganhando a concretude necessária na constituição do erotismo.

É pela leitura, em especial, da última estrofe que podemos ampliar o sentido do primeiro verso. Ele não dá sentidos únicos, imutáveis, ele alarga, expande, amplia os sentidos e nunca se sacia do desejo desta leitura - pede mais. No primeiro verso, “Uma grande mulher, ele me diz”. No último, “Eu sou uma mulher do tamanho que ele me faz”. Se ele a diz grande, grande ela é. Da mesma forma, a poesia é do tamanho que o leitor dá a ela. A poesia pode assumir diversos significados, cabe ao leitor buscá-los, ler nos interstícios do texto o que de tão dentro dele acaba ficando de fora das leituras. O leitor é aquele, portanto, que preenche as lacunas do poema, como o homem completa a mulher e vice-versa. Os poemas de Maria Rezende são, em sua maioria, metalinguísticos. Seja de forma objetiva ou por meio de metáforas, a origem do fazer poético é sempre tematizada de alguma forma nos textos da autora.

Na última seção do livro, “sim”, há uma dedicatória da autora, seguida da epígrafe, que precede os poemas do capítulo:

O pra sempre é uma porta
que gasta quando fecha.
Eu te amo como quem abre
(REZENDE, 2003, p.51)

Os poemas de “sim” versam sobre o encontro de duas pessoas que, de certa forma, se completam, não como num conto de fadas, em que a princesa espera, estática, o beijo do amor verdadeiro, mas num conto de suspense em que, a cada momento, tudo pode mudar, pode haver dor, perda, tristeza, pode “quase” dar errado. Porém, pode “quase” dar certo também. O importante é o que o eu lírico desses poemas embarcou numa jornada sem garantia de vitória, em que a linha de chegada era um ponto perdido no horizonte, difícil de alcançar. Com o coração quebrado, feito vidro em mão de gente desatenta, voou feito pássaro que, sozinho, consegue abrir a gaiola. Nos poemas de “sim”, há o desejo de viver o novo momento, de construir, de gerar:

(...)
e agora viajamos juntos,
grávidos um na barriga do outro,
tudo em nós sendo gerado,
um mundo real e encantado
que a gente está criando pra viver
(REZENDE, 2003, p.53)

Há nos poemas de “quase” um “eu” e um “ele”, que se encontram, misturando-se, mas são bem delimitados. Nos poemas de “sim”, a ideia da união é mais visível, seja na recorrência dos pronomes “nosso”, “nós” ou nas palavras que resguardam a ideia de “casamento”, de “estar junto”. Nesta busca pela continuidade perdida, o eu lírico vê no outro sua chance, ilusória, segundo Bataille, de ser todo. Essa unidade, segundo esse autor, só é possível na morte, quando o sujeito perde o seu caráter individual. Ser com o outro é uma continuidade ilusória, na medida em que não se pode abandonar, por completo, sua própria individualidade. Em todo caso, a poesia é, também, um artífice da criação de mundos. O poema é lugar de encontros, de infinitas possibilidades.

Com este pequeno estudo, procuramos mostrar o caminho percorrido pelo sujeito poético de “Substantivo feminino”, com a intenção de evidenciar, neste percurso, como as escolhas linguísticas e imagéticas da autora fazem do poema um espaço de encontros e despedias, ausências e presenças, amor e quase-amor. O estudo da obra de poetisas como Maria Rezende se faz necessário na medida em que a literatura brasileira está sempre sendo acrescida de novos textos, novos autores e, por isso, é preciso estudar e divulgar os novos e competentes escritores.

A obra de Maria Rezende trabalha o erotismo como temática e recurso de escrita, dando ao sentimento amoroso lugar de destaque na figura do outro. É o amor quem toma a dianteira, quem guia o eu lírico nesta jornada sem garantias. Com todo um lirismo próprio, Maria Rezende encanta o leitor que, sem dúvidas, se reconhece em suas palavras, já que também é ele metade amor e a outra metade também.

Em uma época em que, como salienta Bauman (2004), os indivíduos buscam os relacionamentos amorosos, mas não desejam manter fortes laços de comprometimento, ou seja, querem um amor fácil e indolor, sem mágoas, só com alegrias, essa espécie de coragem poética do eu lírico de “Substantivo feminino” surge um pouco deslocada, desconectada, em meio à fragilidade dos laços amorosos. Não se trata de uma busca incessante pelo amante perfeito, apenas um caminho traçado por alguém que deseja ser (descobrir-se) uma grande mulher. Seja pelo exercício poético, pela presença do outro, ou até mesmo na solidão, o importante é o amor. O amor a si mesmo, o amor à palavra, o amor pelo outro, o amor pelo amor: é essa a busca da poeta porque, como diria Vinícius de Moraes, (1971) “a vida só se dá pra quem se deu/ Pra quem amou/ pra quem chorou/prá quem sofreu”⁷.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. **Tempus fugit**. 5ª Ed. São Paulo: Paulus, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004
- BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.
- LINS, Vera. **O poema em tempos de barbárie e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2013.
- LUCINDA, Elisa **Euteamo e suas estreias**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaniha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: NOVAES, Adauto (org). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- REZENDE, Maria. **Bendita Palavra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008
- REZENDE, Maria. **Substantivo feminino**. Rio de Janeiro: M. Rezende, 2003.

Submetido à publicação em 20 de fevereiro de 2017.

Aprovado em 12 de maio de 2017.

7. MORAES, Vinícius. “Como dizia o poeta”. Faixa do álbum **Como dizia o poeta**. Universal, 1971

ESCREVER: DA LITERATURA AO A-CASO: O CORPO E A ESCRITA EM JAMES JOYCE

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

RESUMO

Está aqui o nó em que esse trabalho toma foco: investigar um corpo-gesto sustentado pela leveza da fantasmagoria em James Joyce. A prece joyciana demanda um corpo a ser introduzido no “altar de deus”: “*introi-bo ad altare dei*” (JOYCE, 2012 (a), p. 97), diz Buck Mulligan do alto da Torre Martelo. O esfacelamento do corpo em *Ulisses* aponta para um narrador que se dissolve em meio a sua própria calamidade e à multidão que perambula por caminhos sobre os quais pés mancos tropeçam. Dublin é o narrador-cidade que tem seu corpo nas ruas e prédios decadentes enquanto seu fantasma serpenteia a escrita pelas águas do *Liffey: Riverrun*. Corpo-imagem sem rosto, qualquer identificação é um acaso – a possibilidade de uma epifania; uma “maravilhosa assombração” (*Wonderstruck; Finnegans Wake*). Tal assombração desliza na ação imposta pelo discurso direto e se choca no fluxo do rio. Descrever a correnteza: aí está a assombração de um corpo sem rosto que espera o encontro do amante no leito familiar dublinense. A escrita obscena: “Há algo de obsceno e lúbrico na própria aparência das letras” (JOYCE, 2012, p. 88). Escrita da errância ao perceber um objeto enquanto coisa integral quando a relação entre suas partes é incomum. O espectro do mais comum objeto saltando aos olhos pela articulação do assombro na epifania do olhar – a chance única de ver “o viridante dervixe” (JOYCE, 2012 (b), p. 9).

Palavras-chave: James Joyce; Corpo; Epifania; Fantasmas.

ABSTRACT

Here is the knot in which that work takes focus, to investigate a body-gesture sustained by the lightness of phantasmagoria in James Joyce. Joyce's prayer demands a body to be introduced into the "altar of god": "*introibo ad altare dei*" (JOYCE, 2012 (a) p. 97), says Buck Mulligan from the top of the hammer tower. The shattering of the body in Ulysses points to a narrator who dissolves amid his own calamity and the multitude that wanders along paths on which limp feet stumble. Dublin is the narrator-city that has its body in the streets and decadent buildings while its ghost meanders the writing by the waters of the Liffey: Riverrun. Body-image faceless, any identification is a chance - the possibility of an epiphany; A "wonderful haunting" (Wonderstruck; Finnegans Wake). Such haunting slips into the action imposed by direct speech and collides with the flow of the river. Describe the current: there is the haunting of a faceless body that awaits the encounter of the lover in the family bed of Dublin. The obscene writing: "There is something obscene and lewd in the very appearance of letters" (JOYCE, 2012, p. 88). Wrong writing when perceiving an object as an integral thing when the relation between its parts is unusual. The specter of the most common object leaping to the eye by the haunting articulation in the epiphany of the look - the unique chance to see "the viridante dervixe" (JOYCE, 2012 (b), p. 9).

Keywords: James Joyce, Body, Epiphany, Ghosts.

ESCREVER: DA LITERATURA AO A-CASO — O CORPO E A ESCRITA EM JAMES JOYCE

“(…) realmente eu odeio escrever –
é uma maneira insatisfatória de dizer as coisas”
James Joyce (2012, p. 47).

O corpo enquanto gesto em James Joyce. Um bem-dizer cuja imagem toma forma na ambiguidade que surge quando o acaso se alia a linguagem. Que epifania! Está aqui o nó em que este trabalho toma foco: Investigar a possibilidade de haver um corpo-gesto sustentado pela leveza ambígua da fantasmagoria.

A fantasmagoria, e aqui falamos desde o ponto de vista benjaminiano, como a suspensão da continuidade do tempo cronológico. A fantasmagoria escapa ao tempo do trabalho ao apontar para a alienação. Alienação enquanto experiência do choque que é a modernidade. Leopold Bloom devaneia, sonha acordado – Joyce escreve entre o iludir-se ao choque, isto é, a *rêverie* que é o estabelecimento da aura – o sonho sem deixar-se iludir. O que importa para Joyce é a imagem que surge a partir da *rêverie* num esforço de atenuação da experiência do choque que é a modernidade. Aí está o interesse de Benjamin em Baudelaire que escolhe o sonho, porém sem se deixar iludir. Razão pela qual seus poemas são imagens dialéticas ao construírem alegorias na duplicidade. Não é à toa que para o modernismo o romantismo é uma representação falsa da realidade.

Estamos falando de uma determinada imagem do “bendito é o fruto do teu ventre” que na prece joyciana demanda um corpo a ser introduzido no “altar de Deus” a saber: “*introibo ad altare dei*” (JOYCE, 2012 (a), p. 97) – é o que diz Buck Mulligan do alto da Torre Martelo antes mesmo que Leopold Bloom desse seu primeiro passo sobre Dublin. Como um sacrifício pagão, um corpo precisa ser oferecido e aqui está: o Cristo bendito, morto nos braços de sua mãe. A relação de Joyce com a fé cristã parece ter sido sempre turbulenta. Mesmo depois de seu rompimento com a cristandade católica, os signos cristãos aparecem com regularidade em sua escrita, mas em que termos?

Joyce escreve para Nora Barnacle, sua esposa, em 29 de agosto de 1904¹: “minha consciência rejeita toda a ordem social atual e o cristianismo – lar, as virtudes reconhecidas, classes sociais e doutrinas religiosas” (JOYCE, 2012, p. 37). Podemos dizer, portanto, que é no sentido da negatividade que acessamos as referências da escrita de Joyce numa operação de inversão a exemplo de feio – belo; diabo – deus, que é algo presente também em Baudelaire. Cristo não se apresenta nos termos jesuíticos, invertido, não aponta para a possibilidade de redenção. Aponta para a angústia e para a dor. Aquilo (aquele/aquela) que se deseja, mas que está além do toque. Não há corpo sobre o altar em que arde o holocausto de Buck Mulligan. Não há hóstia nem eucaristia possível. Bloom e sua esposa Molly estão mais para Francesca e Paolo de Dante (ALIGHIERI, 1978, p. 15) do que para Odisseu e Penélope (HOMERO, 2013, p. 370). Há um corpo que não será tocado. A pele que não será contornada pelos dedos do desejo. Um corpo interdito e o dizer angustioso dessa imagem. Só nos resta a catastrófica prece invertida baudelaireana: “tem misericórdia satã, dessa nossa triste miséria” (BAUDELAIRE, 1995 p. 286).

1.A correspondência entre James Joyce e Nora Barnacle foi traduzida para o português por Sergio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante em uma edição, de 2012, pela Editora Iluminuras. As cartas correspondem a um período que vai de 15 de junho de 1904 a 15 de agosto de 1917, período em que Joyce fez diversas viagens entre a Itália e a Irlanda.

A imagem de um corpo sagrado e interdito, mas sensual no ato de seduzir em suas curvas e músculos nos braços de uma mulher mais jovem. A ambiguidade do sagrado sedutor feito corpo-mármore na *Pietà* de Michelangelo. O desejo por detrás das camadas endurecidas e insensíveis da pedra fria. O desejo que nos olha nos olhos.

Sobre o corpo e a pedra diz Didi-Huberman:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral, uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra talhada seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37).

É nesse sentido que dizemos que o altar de Buck Mulligan, bem como as referências religiosas em Joyce não são, de fato, constituintes de materialidade – massa/mesa de pedra talhada – artefato ou uma coleção de artefatos. Cada símbolo religioso se apresenta esvaziado de seu referente. Símbolos colecionáveis – uma coleção joyciana de inversões possíveis, inversões de significantes. Tal ajuntamento lembra muito o interesse de Walter Benjamin, em *Passagens* (2007), por miniaturas. Os bibelôs – os objetos recolhidos em meio à transformação da cidade que vai se esfarelando da pedra ao pó para servirem como persistência da memória. Objetos colocados quase que com destreza cirúrgica em locais específicos da casa. Joyce é um colecionador de signos e transtornados de significantes. O rearranjo dos signos transtorna de tal forma os significantes que já não é mais possível olhar para os antigos arranjos da mesma forma.

Em *Ulisses* (2012 (a)), o corpo petrificado está esvaziado e o que dele resta é o escombros da escultura quebrada pelo olhar. Reconhecer o desejo nesse “bendito fruto” marmóreo é um movimento – um gesto – o gesto de epifanizar algum tipo de verdade mais profunda que possa ter existido na imagem de pedra. Em nossa hipótese de leitura, o gesto não se coloca enquanto desenvolvimento de uma ação e sim um retardamento, a interrupção da experiência do choque. É nesse episódio, emoldurado em uma imagem ao representar uma condição, não no sentido de a reproduzir, – não se trata da reprodução técnica da imagem – que temos o seu descobrimento (BENJAMIM, 2012, p. 85). Tal retardamento numa operação cinematográfica de câmera lenta irrita mais ao andarilho da cidade moderna do que a interrupção em si. A interrupção represa o fluxo real da vida gerando um refluxo – *riverrun* – tal refluxo é sentido como *spleen* – o distanciamento da experiência do choque. É isso que dá margem para a rememoração de um corpo em Joyce, como observou Dirce do Amarante no prefácio de *James Joyce: Cartas a Nora*:

certa vez, Joyce ao olhar pela janela de seu apartamento viu uma mulher no edifício do lado puxando a corrente de descarga da privada. Para ele, essa cena que poderia ser considerada banal, continha profundo erotismo, ou seja, era uma epifania (JOYCE, 2012, p. 16).

A epifania esfacela o mármore, rasga a imagem, banaliza o olhar como de certa forma banalizamos aqui a *Pietà* que somente aparece nesse trabalho por puro acaso, é claro. Tal esfacelamento do corpo em *Ulisses* aponta para um narrador incapaz de encarnar e que dança entre fantasmas e fantasias. Trata-se de criar um fetiche – um fantasma para o desejo: *fantôme/syntome*, o fetiche do corpo, da moda, da publicidade, o fetiche do poder do discurso persuasivo.

Há aqui mais símbolo cristão epifanizado: a encarnação – o verbo (logos) o messias cristológico que se fez carne/homem e entre eles habitou. A secularização da palavra, a profanação da verdade diante da secularização do gesto capaz de esfacelar com o poder do discurso persuasivo e da narrativa do poder constituído. Da narrativa de um corpo intruso no poder.

Nossa hipótese de leitura gira em torno da multiplicidade que se opõe a univocidade em *Ulisses*, ou seja, Leopold Bloom se dissolve em meio a própria calamidade e à multidão sem rosto que perambula por caminhos sobre os quais pés mancos tropeçam.

Sendo, para esta análise, a poesia o espírito da prosa, Dublin é enquanto narrador-cidade um corpo-concreto armado sem corpo nas ruas e prédios decadentes enquanto seu fantasma serpenteia a escrita pelas águas do rio *Liffey*. Escrita correnteza, narração turva de águas intranquilas. *Riverrun*.

Corpo-imagem sem rosto. Qualquer identificação é um acaso – a possibilidade de uma epifania, uma “maravilhosa assombração” (*Wonderstruck, Finnegans Wake*). Tal assombração desliza na ação imposta pelo discurso direto e se choca no fluxo do rio. Significaria a tentativa de se descrever a correnteza. Não é à toa que a melhor descrição física de Leopold Bloom não é a descrição de seu rosto e sim apenas de seu bigode. Bloom é indescritível porque Bloom não possui características físicas distintivas. É um corpo que existe no exato momento de sua suspensão – somente existe no exato momento de sua experimentação. Assim diz Joyce sobre o corpo de Nora Barnacle: “Você se lembra dos três adjetivos que usei em Os mortos para falar do seu corpo? Eram estes: musical, estranho e perfumado” (JOYCE, 2012, p.47). Aí está a assombração de um corpo sem rosto que espera o encontro do amante no leito familiar dublinense: musicalidade, estranheza e perfume.

A escrita sem corpo, a letra-fluxo obscena: “Há algo de obsceno e lúbrico na própria aparência das letras” (JOYCE, 2012, p. 88). Não há como escrever sem errar, os que tentam escrever pela via do acerto erram pela impossibilidade do simples dizer “(...) realmente eu odeio escrever - é uma maneira insatisfatória de dizer as coisas” (JOYCE, 2012, p.47).

Escrita da errância ao perceber um objeto enquanto coisa integral quando a relação entre suas partes é incomum. O espectro do mais comum objeto saltando aos olhos pela articulação do assombro. Observar os ponteiros de um relógio velho ou uma mulher puxando a corrente de uma descarga não significa baratear as imagens da beleza, antes significa epifanizar o olhar. Um ato de boa vontade em meio à volta do rio, uma chance – a mesma chance baudelairiana de possuir o sabor do vinho, de se encontrar uma única passante em meio a multidão e para sempre perdê-la ainda que para sempre já estivesse perdida no exato momento de seu luto. A chance única do olhar – de ver esse “viridante dervixe” (JOYCE, 2012 (b), p. 9).

A mercadoria é a fantasmagoria do *flâneur* sem identidade. Na cidade moderna, a identidade constitui característica fundamental do corpo da cidade grife. A cidade de hoje: a cidade de granito-grife.

A grife de pedra, o novo enquanto qualidade independente de uso da mercadoria como a mulher mais nova, a “novinha”. A cidade grife pretende, aspira ao novo, mas permanece ambigualmente nostálgica. A novidade para além do vidro e do ferro. A multidão andarilha permanece em sua procissão infernal, mas já não há *flânerie*. Na haussmanização de Paris, a fantasmagoria se fez pedra. Nela, o *flâneur* é a pedra que anda – *rock’n roll*. É a voz do oráculo que, em mais um signo colecionado, diz: “nesta cidade não ficará pedra sobre pedra”.

A face da modernidade, a face desse corpo é a face da medusa, a face que petrifica:

Mostra, desvendando teu ardil,
Ó República, a esses perversos,
Tua grande face de medusa
Por entre rubros clarões
(DUPONT, 1998, p. 5).

O discurso do fantasma, a escrita do fantasma. O desejo como constitutivo da escrita fantasmática, a escrita poética. O fazer da experiência mais dela própria com vistas a alcançar significados.

Não nomeio um corpo, deixo-o ao acaso. Precisamos de um corpo? Arriscamos dizer que sim, no entanto, passível de uma multiplicidade de nomeações. Um delicioso acaso, caso a pedra se lance sobre a multidão que queima sobre as ruas e continuará queimando, a escrita que arde como fogo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução: João T. Ziler. Belo Horizonte: Veja, 1978.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **As Flores do mal**. Tradução: Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do livro, 1995.

BENJAMIM, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. 8.ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2.ed. 2010 1ª reimpressão 2013. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUPONT, Pierre. “Chanson d’ouvrier” In: **Mémoire de la chanson** - 1100 chansons du Moyen Âge. Paris: Omnibus, 1998.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Tradução: Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: Penguin, 2012 (a).

_____. **Epifanias**. Tradução: Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012 (b).

_____. **Cartas a Nora**. Tradução: Sérgio Medeiros e Dirce W. Do Amarante São Paulo: Iluminuras, 2012.

NESTROVSKI, Arthur. **Ensaio sobre James Joyce**. Tradução: Jorge Wanderley, Lya Luft, Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992.

Submetido à publicação em 28 de dezembro de 2016.

Aprovado em 11 de abril de 2017.

RELAÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS EM “MADINUSA”, DE JOÃO MELO

Luciano Nogueira (Doutorando em Letras Vernáculas, UFRJ)

RESUMO

O trabalho analisa a narrativa de título “Madinusa”, do livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009), quinta coletânea de contos do autor angolano João Melo. No enredo, uma cidadezinha do nordeste brasileiro recebe a insólita visita do presidente americano George W. Bush, que está em busca de uma garota brasileira, pois ela teria prestado uma valiosa contribuição para o Império, sendo, portanto, necessário homenageá-la. Relata-se também como aconteceu o encontro entre os pais da personagem principal durante a Segunda Grande Guerra Mundial. O que levaria um autor angolano a tecer uma história com personagens tão díspares, em lugares tão singelos (uma boate em uma pequena cidade pobre do interior brasileiro) e em momentos históricos tão marcantes (Segunda Grande Guerra e a ocupação do Iraque no início do século XXI)? Quais seriam as premissas subjacentes à sua trama, para as quais o narrador, ao mesmo tempo em que as dissimula, parece querer chamar a atenção? São essas as questões que orientam este artigo. Algumas considerações sobre as características do gênero conto são tecidas com o objetivo de evidenciar as estratégias narrativas encontradas no artefato cultural do autor caluanda, sobretudo no que diz respeito ao tratamento do espaço e do tempo.

Palavras-chave: João Melo; Conto; Espaço e tempo.

ABSTRACT

The paper aims to analyze the narrative “Madinusa”, from the book *O homem que não tira o palito da boca* (2009), fifth collection of short stories by the Angolan writer João Melo. In the plot, a little town in northeastern Brazil receives the unusual visit of the American president George W. Bush, who is looking for a Brazilian girl, since she would have made a valuable contribution to the Empire. It is also reported how the girl’s parents met each other, during the Second World War. What would lead an Angolan author to create a story with such different characters, in such simple places (a nightclub in a small poor town of Brazil) and in such remarkable historical moments (Second World War and the occupation of Iraq in the beginning of the XXI century)? What would be the premises of the plot, for which the narrator, at the same time as he conceals them, seems to want to draw attention? These are the questions that guide this article. Some considerations about the characteristics of the short story as a literary genre are made in order to evidence some narrative strategies found in the cultural artifact of the *Caluanda* author, especially those concerning the treatment of space and time.

Keywords: João Melo, short story, space and time.

A obra literária em prosa do escritor angolano João Melo compõe-se de seis coletâneas de contos por enquanto. Quase sempre com bastante ironia e humor, os temas abordados nos seus textos são os mais diversos, situações cotidianas ordinárias, infidelidades (políticas e conjugais), prostituição, questões étnico-raciais, de gênero, de classe e de geopolítica. As histórias são ambientadas, em sua maioria, em Angola, sobretudo em Luanda, nos mais variados espaços, rua, táxi, restaurante, hotel, elevador, apartamento etc. Há, contudo, algumas narrativas que se desenvolvem em outros países, como Portugal, Brasil, Estados Unidos e Israel. Neste trabalho analisa-se a narrativa de título “Madinusa”, do livro *O homem que não tira o palito da boca* (2009), quinta coletânea de contos do autor caluanda. O enredo sob investigação acontece numa cidadezinha (não nomeada) do nordeste brasileiro, que recebe a insólita visita do presidente americano George W. Bush. O Chefe do Império, nos termos do narrador, está em busca de uma garota brasileira (a protagonista da história) que teria prestado uma valiosa contribuição para o Império, sendo, portanto, necessário homenageá-la. Apesar de ser uma narrativa literalmente curta, de nove páginas apenas, a sua duração vai desde a concepção da protagonista até o momento em que o Chefe do Império a encontra, já aos dezesseis anos. Além disso, relata-se como aconteceu o encontro entre os pais da personagem principal durante a Segunda Grande Guerra Mundial.

É de se convir que os componentes da história fustigam a curiosidade. O que levaria um autor angolano a tecer uma história com personagens tão díspares (uma moça discreta e de hábitos simples e o presidente dos Estados Unidos), em lugares tão singelos (uma boate em uma pequena cidade pobre do interior brasileiro) e em momentos históricos tão marcantes (Segunda Grande Guerra e a ocupação do Iraque no início do século XXI)? Quais seriam as premissas subjacentes à sua trama, para as quais o narrador, ao mesmo tempo em que as dissimula, parece querer chamar a atenção? São essas as questões que orientam este artigo. Com o objetivo de evidenciar as estratégias narrativas encontradas no artefato cultural do autor angolano, são tecidas algumas considerações sobre as características do gênero conto, pertinentes à composição do seu texto, sobretudo no que diz respeito ao tratamento do espaço e do tempo. Nesse sentido, foi decisivo para a análise o conceito de cronotopo, desenvolvido em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (2014), pelo filósofo Mikail Bakhtin, para percepção da temática e da visão de mundo aludidas no texto do escritor luandense.

O escritor argentino Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, tentando arrolar algumas características desse gênero¹ de difícil classificação, afirma que “é útil falar do conto por cima das particularidades nacionais e internacionais”, por causa da sua “importância e [...] vitalidade” (CORTÁZAR, 2006, p. 150). A primeira característica a ser observada é o limite físico, pois, conforme Cortázar, na França, por exemplo, uma narrativa ficcional que ultrapasse vinte páginas “toma já o nome de *nouvelle*, gênero [...] entre o conto e o romance propriamente dito” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). O contista sente a necessi-

1. Conforme Ana Malfada Leite (2012), em *Oralidades & escritas pós-coloniais*, “é ‘natural’ que um escritor africano use o conto, porque é o gênero que permite estabelecer a continuidade com as tradições orais [de acordo com as características próprias de cada literatura nacional, evidentemente]” (LEITE, 2012, p. 30). A autora, no entanto, adverte que “nem todas as literaturas africanas recorrem predominantemente a esse intertexto de base [a oralidade]” (LEITE, 2012, p. 28). Embora João Melo faça uso de um recurso (destacado mais adiante na análise) que poderia ser entendido como desequilíbrio narrativo, talvez resultante de técnicas da narração oral, não se convalida neste trabalho a hipótese de que o autor angolano pretenda estabelecer uma continuidade com as tradições orais, apesar de a sua narrativa apontar, sim, para elementos que tendem a permanecer na continuidade das transformações históricas, consoante será evidenciado na sequência.

dade de eleger um acontecimento significativo que seja capaz de provocar “no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento [...] literário contido [...] no conto” (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152, grifo do autor). Diferentemente do romance, que, aos poucos, produz cumulativamente efeitos no receptor, “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Assim, o “tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a que me referia antes” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). De modo semelhante, Alfredo Bosi (1977), em “O conto brasileiro contemporâneo”, avalia que, sem essa tensão (alta pressão espiritual e formal, nos termos de Cortázar), “o conto não passa de crônica eivada de convenções, exemplo de conversa ou da desconversa média, lugar-comum mais ou menos gratuito” (BOSI, 1977, p. 9).

Claro está que, por essas particularidades do conto (tempo e espaço condensados submetidos a uma alta tensão), a descrição abundante de elementos espaciais pode trazer prejuízos à sintaxe compositiva, uma vez que a descrição - entendida como a transposição de alguma coisa que existe numa dimensão espacial para uma dimensão temporal - faz com que uma imagem, que surgiria de uma só vez em um tempo único no campo visual, surja progressivamente, temporalmente, ao ser transposta para a escrita. Evidentemente, como lembra Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, “uma grande quantidade de descrição” pode ser não “tanto um artifício de representação”, mas “uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura até o leitor entrar no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto” (ECO, 1994, p. 65). Nesse caso, contudo, esse tipo de estratégia escaparia às particularidades do conto acima descritas. Assim, o elemento significativo das narrativas curtas, a que se referia Cortázar, reside “principalmente no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício” (CORTÁZAR, 2006, p. 152-153, grifo do autor).

O tema, entretanto, reflete relações espaciais e temporais, conforme a concepção de cronotopo, de Bakhtin. Esse conceito pode ser entendido como as relações espaciais e temporais verificadas em objetos artísticos e literários, a partir das quais se revela uma concepção de mundo. As expressões de espaço e tempo, no entanto, não se apresentam separadas e se caracterizam por gradações de valor emocional. Mesmo que se informe um fato, dando indicações precisas sobre o lugar e o momento de sua realização, não se terá um cronotopo artístico, que se distingue, conforme Bakhtin, pelos “índices do tempo [que] transparecem no espaço, e [pelo] espaço [que se] reveste de sentido e é medido com o tempo”, ou, dito de outro modo, “o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Assim, apenas para efeito de análise é que se pode, numa reflexão abstrata, considerar o tempo e o espaço em separado, colocando-se à parte o seu grau de valor emocional. Vale salientar que “em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 212), o que fica evidente uma vez que se entenda que, na interligação entre as relações espaciais e temporais, o que se revela é o indivíduo histórico real. Tendo como pressupostos as observações sobre algumas particularidades do gênero conto e sobre o conceito bakhtiniano de cronotopo, sumariamente aqui expostos, é que se realiza a análise seguinte.

A história inicia-se com o relato da concepção de Madinusa, personagem que empresta o seu nome ao título da narrativa. Peter Simpson, um negro americano, mecânico da Força Aérea dos Estados Uni-

dos, estava numa cidadezinha do nordeste brasileiro, em uma de suas missões para defender o Império. Em um dos interregnos entre as suas atividades oficiais, decide desfrutar de alguns momentos de lazer, o que lhe era permitido sob a condição de, depois de aproveitar tais momentos, não olhar para trás. Assim, conhece Maria Aparecida, uma prostituta brasileira, mulata e de olhos claros, numa boate. Madinusa foi gerada justamente nesse encontro, cujo tempo necessário para a sua concepção é assim relatado: “o coito demorou exactamente dois minutos e meio nos fundos da buate onde ela [Maria Aparecida] trabalhava” (MELO, 2009, p. 55). Depois do ato, Peter seguiu fielmente as instruções do manual da Força Aérea americana, deixando Maria Aparecida, sem voltar a procurá-la, apesar de permanecer em solo brasileiro por mais três ou quatro meses.

Gerada a partir desse encontro em ritmo acelerado, Madinusa, garota de cor achocolatada escura, olhos verdes e cabelos lisos, “cresceu na mais absoluta discrição ou, para ser mais preciso, completamente ignorada pelo mundo” (MELO, 2009, p. 56), conforme o narrador, que lembra também a necessidade de dar verossimilhança aos fatos que conta. Daí que, de repente e inesperadamente, aparece na cidade de Madinusa o presidente dos Estados Unidos, G. W. Bush, “sozinho, totalmente entregue a si mesmo” (MELO, 2009, p. 57). O Grande Chefe do Império fora até “aquele ponto perdido do planeta convidar pessoalmente a jovem Madinusa – então com 16 anos de idade – a visitar Washington” (MELO, 2009, p. 58).

Antes de ressaltar as motivações subjacentes a essa visita inusitada, interessa mencionar que Madinusa nasceu em plena Segunda Guerra Mundial. Levando-se em consideração a cronologia histórica, o encontro da garota aos dezesseis anos com o presidente americano não seria possível, pois a Segunda Grande Guerra terminou em 1945 e G. W. Bush só chegou ao cargo de presidente dos Estados Unidos em 2001. Portanto, 56 anos separam o término de um evento e o início de outro. Talvez fosse válido inferir que houve um deslize do autor nesse aspecto.

Tratando-se de literatura, contudo, e levando-se em conta também a proposta do texto de Melo, deduzidas nesta análise, essa inferência não procede. Mais adequado, entende-se aqui, seria pensar que o autor luandense aproxima ficcionalmente dois períodos históricos, a fim de chamar a atenção para os elementos que, nas relações entre Norte e Sul², tendem a permanecer na continuidade das transformações, desde a Segunda Guerra Mundial até o período que se denomina como globalização³. Percebe-se também que os períodos aludidos e mesclados por João Melo no seu artefato cultural não foram aleatórios, pois coincidem com o domínio político estadunidense. Nesse aspecto, Immanuel Wallerstein (2012), no texto “A

2. Convém esclarecer que as referências aos termos Norte e Sul são tomados de empréstimo aqui do teórico português Boaventura de Souza Santos (2004), no texto *Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro*. O Norte diz respeito às formas de dominação imperial, colonial e patriarcal. As elites políticas, culturais e sociais de diversos países, a norte ou a sul, podem compartilhar da mesma percepção de dominação. Já o Sul constitui-se como metáfora do sofrimento humano causado pela modernidade capitalista. Embora tais referências não sejam geográficas, elas coincidem no texto de Melo, no que diz respeito à dominação imperial dos Estados Unidos e ao sofrimento daqueles habitantes de uma cidadezinha do nordeste brasileiro.

3. Conforme Immanuel Wallerstein (2004), em *World-system analysis*, o termo globalização “foi inventado nos anos 1980. É normalmente pensado em referência à configuração da economia-mundo que veio a existir apenas recentemente, em que as pressões sobre todos os governos para abrir suas fronteiras ao movimento de mercadorias e capital são extraordinariamente intensas. Isso é o resultado, conforme se argumenta, de avanços tecnológicos, especialmente no campo da informática. O termo é tanto uma prescrição quanto uma descrição. Para os analistas do sistema-mundo, o que é descrito como alguma coisa nova (fronteiras relativamente abertas) tem sido, na verdade, uma ocorrência cíclica através da história do moderno sistema-mundo” (WALLERSTEIN, 2004, p. 93, tradução minha).

crise estrutural no sistema-mundo”, esclarece que “entre 1945 e os anos 1970 foi também um período de hegemonia política dos Estados Unidos”. Esse “quase monopólio geopolítico [no entanto] foi quebrado” e “os Estados Unidos entraram num período de declínio hegemónico que, inicialmente lento, se acelerou durante a presidência de George W. Bush” (WALLERSTEIN, 2012, p. 19).

O G. W. Bush do escritor angolano tinha a pretensão de levar Madinusa para Washington com o objetivo de receber “uma homenagem especial, em virtude da sua inestimável contribuição àquilo que a assessoria da Casa Branca designava como Plano Estratégico para Salvar a Imagem do Império” (MELO, 2009, p. 58). Assumindo-se favorável à política norte-americana de então, o narrador afirma:

Embora a contragosto, por causa do meu pró-americanismo oblíquo, tenho de revelar, neste ponto, que a imagem do Império, naquele tempo, estava, para ser comedido, um tanto ou quanto rarefeita. Para tal contribuíam, de forma decisiva, os múltiplos e complexos ressentimentos dos povos periféricos e dos seus pseudo-intelectuais, incapazes de alcançar o verdadeiro espírito subjacente a certos actos imperiais, como a destruição da velha Mesopotâmia, a tortura dos soldados iraquianos em Abu Ghraib, os voos secretos da CIA sobre a Europa ou a manutenção da prisão de Guantánamo (MELO, 2009, p. 58).

Parece oportuno analisar a declarada inclinação pró-imperialista do narrador, a fim de evidenciar a construção irônica do seu enunciado. Beth Brait (2008), em *Ironia em perspectiva polifônica*, esclarece que, quando se trata de ambiguidade irônica⁴, o narrador, “ao mesmo tempo que simula, aponta para essa simulação” (BRAIT, 2008, p. 107). Ao afirmar que povos periféricos (dos quais faz parte) e seus pseudo-intelectuais não seriam capazes de entender o “verdadeiro espírito subjacente” a certos atos imperiais, o narrador parece mesmo estar de acordo com os procedimentos do Império. Ao se referir, entretanto, à invasão do Iraque usando expressões como “destruição da velha Mesopotâmia” e “tortura dos soldados iraquianos em Abu Ghraib”, oferece uma perspectiva valorativa negativa em relação às ações imperialistas que relata. Dito de outro modo, apesar de o narrador afirmar, no enunciado, ter apreço pelo domínio imperial, manifesta, na enunciação enunciada, uma avaliação contrária, revelando, assim, o seu verdadeiro ponto de vista.

Uma vez que Melo menciona fatos históricos no seu texto ficcional, como a Ocupação do Iraque, torna-se pertinente considerar a argumentação desenvolvida por Naomi Klein (2007), em *A doutrina do choque*, sobre o tema. A escritora canadense afirma que a investida contra o Iraque foi amplamente acompanhada de uma campanha midiática para dissimular os verdadeiros desígnios dos Estados Unidos. Difundi-se, por exemplo, que o país do Oriente Médio representava uma ameaça por causa das armas de destruição em massa que supostamente possuía. Além disso, intelectuais identificados como neoconservadores sustentavam que “o terrorismo se originava em diversos lugares do mundo árabe e muçulmano”,

4. Entre as várias definições de ironia a partir de uma dimensão discursiva, encontra-se a que pressupõe três elementos: “um narrador [...] que enuncia uma mensagem de tal forma que ela tenha como centro a narração de um acontecimento que, por ser enunciado dessa e não de outra maneira”, aparece como uma contradição, produzindo um efeito polissêmico; “um receptor [...] que no caso é o leitor a quem o narrador se dirige, estabelece uma cumplicidade [...] e um alvo dessa ironia” (BRAIT, 2008, p. 78-79), podendo haver uma coincidência parcial ou total entre esses elementos. Pode ser acrescida a essa definição a noção de que a ambiguidade irônica, para funcionar, é construída pelo narrador para ser desmascarada pelo receptor, caso contrário, o efeito irônico desaparece.

cujas causas eram atribuídas ao “déficit regional de democracia de livre mercado” (KLEIN, 2007, p. 390). As verdadeiras motivações subjacentes às ações imperiais, contudo, eram outras. O Iraque possuía vastas reservas de petróleo e o seu território, “que permanecera fora do ímpeto para construção de um mercado global, baseado na visão de capitalismo desregulado de Friedman⁵”, era adequado para a instalação de bases militares por sua localização central. Assim, depois “que a cruzada conquistou a América Latina, a África, a Europa Oriental e a Ásia, o mundo árabe passou a constituir a sua fronteira final” (KLEIN, 2007, p. 388). A apregoada criação de uma nação modelo no centro do mundo árabe encerrava em si a “suposição não declarada, desde o início, [de] que grande parte [da nação que já existia ali] deveria desaparecer [...] uma violência colonialista extraordinária” (KLEIN, 2007, p. 392).

Antes de analisar a inestimável contribuição que a personagem principal teria prestado à imagem do império, torna-se pertinente ressaltar que, além da contiguidade temporal alinhavada pelo autor caluanda, verifica-se também uma vizinhança espacial aludida no seu objeto cultural. O G. W. Bush de Melo “não tinha nada que fazer no seu rancho no Texas” e, portanto, “resolveu dar um pulinho ao seu quintal latino-americano” (MELO, 2009, p. 60). Nota-se que o autor africano promove uma aproximação entre os espaços, ao utilizar o significante “quintal”, em sentido figurado, aliás, bastante comum, significando “âmbito de influência”, vizinhança também forjada pelo uso da expressão “dar um pulinho”. Já na terra natal da moça, o ocioso Chefe do Império dirige-se ao barbeiro local e, misturando, português, inglês e espanhol, pergunta: “Ei, man! [...] Usted sabe onde posso encontrar uma menina chamada Madinusa? A CIA garantiu-me que ela mora aqui, na Ilha da Páscoa...” (MELO, 2009, p. 60). Apesar das possíveis semelhanças com a cidade de origem da moça, a Ilha de Páscoa, notoriamente, não se localiza no nordeste brasileiro. Situa-se, na realidade, no Chile⁶. Poder-se-ia pensar que, nesse ponto, Melo queira causar uma outra aproximação inusitada, porém deixa implícito que a informação fornecida pela Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos foi, na verdade, rasurada pelo próprio presidente: “Como se sabe, é difícil conversar com o Grande Chefe do Império, em especial sobre geografia” (MELO, 2009, p. 57).

Como se pode depreender dos excertos até aqui destacados, o motivo do encontro (nos termos de Bakhtin) entre Norte e Sul, com as consequências daí advindas, se evidencia como cronotopo privilegiado na narrativa do autor caluanda, o que se nota já pela relação apressada entre Peter Simpson e Maria Aparecida, carregada, contudo, de intenso valor emocional, pelo menos no que toca à prostituta brasileira. Convém, a esta altura da análise, perguntar-se que tipo de visão de mundo a composição do enredo do autor caluanda parece condensar, ao realizar aproximações espaço-temporais inesperadas, relacionando personagens que, em situações de normalidade, estariam separadas pela hierarquia social e pelo espaço, como no caso da mais ilustre figura política do mundo que, de repente, desloca-se do Império para aquele “remoto lugar”, “ponto perdido” no nordeste brasileiro, em busca da desconhecida Madinusa.

5. Conforme Klein, “Milton Friedman, grande guru do movimento pelo capitalismo sem grilhões” (KLEIN, 2007, p. 14), considerava-se um liberal. Sua ortodoxia, contudo, “é conhecida como ‘neoliberalismo’, mas também pode ser chamada de ‘livre-comércio’ ou simplesmente ‘globalização’” (KLEIN, 2007, p. 24).

6. Apenas a título de informação, para indiciar que a referência ao Chile parece não ser tão fortuita, apesar de o autor angolano não apontar outros indícios no seu texto relacionados especificamente a esse país (que faz parte do Sul), Naomi Klein lembra que George W. Bush, em relação ao Oriente Médio, afirmava pretender “‘espalhar a liberdade numa região problemática’ [...] Porém, tratava-se daquele tipo diferente de liberdade, que fora oferecido ao Chile, nos anos 1970 [...] a liberdade para as multinacionais do Ocidente se apropriarem dos Estados recentemente privatizados” (KLEIN, 2007, 391).

Ao que parece, pela observação dos elementos até aqui apresentados, a composição narrativa de João Melo evidencia uma visão de mundo em que se destaca uma versão da globalização, vista como fábula, que o autor angolano tenta desvelar, e que, conforme Milton Santos (2001), em *Por uma outra globalização*, “A partir desse mito e do encurtamento das distâncias – para aqueles que realmente podem viajar – também se difunde a noção de tempo e espaço contraídos” (SANTOS, M., 2001, p. 18-19). Outro índice que corrobora a ideia de que a temática do autor luandense diz respeito à problematização (nos limites da inteligibilidade do texto literário, por óbvio) da decantada globalização é a fala do narrador no início do texto, quando, precavendo-se de questionamentos sobre as razões que levariam um escritor angolano a escrever uma história ocorrida no Brasil, afirma provocativamente: “A cena (etimologicamente falando) agora é global, topam?” (MELO, 2009, p. 53).

Observando-se também o relato curioso do tempo de concepção de Madinusa, informação que poderia ser percebida, para ter comedimento, apenas como interessante, vale lembrar, com Bakhtin, que nenhum “gênero artístico pode ser construído sobre o que é simplesmente interessante. Para ser interessante ele deve tocar em algo de essencial. Pois somente pode ser importante uma vida humana, ou, em todo caso, algo que tenha relação direta com ela” (BAKHTIN, 2014, p. 230). Ainda sobre esse aspecto, Alfredo Bosi afirma que “a invenção do contista se faz pelo achamento [...] de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Dai *não ser tão aleatória* ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo” (BOSI, 1977, p. 8). Nesse sentido, interpreta-se aqui a cópula aligeirada entre Peter Simpson e Maria Aparecida, numa relação comercial, como metáfora – inusitada por certo, mas autorizada pela própria narrativa de Melo, também inusitada – da aceleração contemporânea, em que o mercado, “com suas exigências de competitividade, obriga a aumentar a velocidade”, nos termos de Milton Santos (SANTOS, M., 2001, p. 123).

Ainda com o teórico brasileiro, para fortalecer a hipótese colocada, importa mencionar os seus comentários sobre a percepção da globalização como uma espécie de fábula, como uma aldeia global em que a ideia de espaço e tempo contraídos permitiria “imaginar a realização do sonho de um mundo só, já que, pelas mãos do mercado global, coisas, relações, dinheiros, gostos largamente se difundem por sobre continentes, raças, línguas, religiões” (SANTOS, M., 2001, p. 41). É o que se constata, por exemplo, quando G. W. Bush finalmente encontra Madinusa, “esta não queria acreditar. A Virgem Maria tinha escutado as suas preces. Finalmente, um gringo tinha vindo salvá-la da fome e da miséria (MELO, 2009, p. 60)” e começou a:

imaginar-se desembarcando no aeroporto internacional de Washington, totalmente transfigurada (ou, se quiserdes, ‘produzida’), sendo recebida por uma efusiva claqué de – madinusetes – e encaminhada para uma limusina, igualzinha àquela que povoava os seus sonhos de menina pobre e viciada em filmes de Hollywood, a qual a conduziria pelas ruas da capital do Império até à Casa Branca (MELO, 2009, p. 61, grifo do autor).

Voltando à contribuição inestimável que Madiusa teria feito aos Estados Unidos, faz-se necessário recordar que, como anteriormente mencionado, a imagem imperial estava, à época, infamada. De modo

que era preciso “criar algum facto novo que ajudasse a salvar a face do Império” (MELO, 2009, p. 58). Tão logo foi descoberto que havia alguém com o nome de Madinusa no planeta, e que, portanto, não era personagem de ficção, resolveram imediatamente “contratar um guru de planeamento estratégico” (MELO, 2009, p. 59) para verificar a “intrínseca relação – apenas foneticamente intuída – entre esse nome e o papel civilizatório do Império” (MELO, 2009, p. 59).

As pesquisas do famigerado guru o levaram a descobrir que, durante a Segunda Guerra Mundial, a cidadezinha de Maria Aparecida foi abastecida pela Força Aérea Americana, com produtos enlatados produzidos nos Estados Unidos, que, conforme o narrador, “muito contribuíram para mitigar a fome daqueles desgraçados, filhos de Índios, negros e portugueses” (MELO, 2009, p. 60). A mãe da protagonista, aliás, foi provida por alguns desses mantimentos, como remuneração pelos serviços prestados a Peter Simpson. Tão agradecida ficou que decidiu retribuir o gesto do mecânico americano, reconhecendo “perante todos que a sua filha tinha sido *made in USA*, embora não geograficamente (tratou-se, digamos assim, de um serviço prestado a domicilio por Peter Simpson)” (MELO, 2009, p. 60).

Parecia, portanto, oportuno enaltecer essa estranha contribuição, não de Madinusa, mas do Império em relação à língua portuguesa. Dito de outro modo, o esforço de G. W. Bush, em pessoalmente procurar Madinusa, uma vez que “Madame Rice estava muito ocupada a tentar apaziguar uns povos remotos quaisquer, que teimavam em escapar às malhas do Império” (MELO, 2009, p. 60), consistia em forjar um acontecimento que relacionasse o Império do Norte a uma miserável do Sul, revestido ideologicamente como contribuição benévola, de modo que “ajudasse a salvar a face do Império. A descoberta de alguém com o significativo nome de Madinusa era rigorosamente providencial” (MELO, 2009, p. 58). Providencial também é notar a convergência entre a inteligibilidade que se pode colher do texto do autor angolano com o que diz Milton Santos sobre a veracidade das informações instantâneas em tempos de globalização:

A informação instantânea e globalizada por enquanto não é generalizada e veraz porque atualmente intermediada pelas grandes empresas de informação. E quem são os atores do tempo real? Somos todos nós? Esta pergunta é um imperativo para que possamos melhor compreender nossa época. A ideologia de um mundo só e da aldeia global considera o tempo real como um patrimônio coletivo da humanidade. [...] A história [entretanto] é comandada pelos grandes atores desse tempo real, que são, ao mesmo tempo, os donos da velocidade e os autores do discurso ideológico (SANTOS, M., 2001, p. 28).

Por um lado, é possível extrair do texto de Melo que há manipulação ideológica do Norte em relação ao Sul, através de discursos que tendem a apresentar a globalização como fábula. Pode-se, por outro lado, aprofundar essa interpretação se se entende que a personagem principal, cujo nome remete a uma produção mercadológica realizada pelos Estados Unidos, *made in USA*, no próprio território brasileiro, representa, apesar da beleza com que o autor angolano descreve os seus aspectos físicos, a miséria que o Império produz fora do seu próprio território. Subjacente a essa interpretação, é possível inferir também que o texto do escritor angolano evoca a ideia de que o desenvolvimento histórico não é unívoco e unilinear, pois distintas temporalidades podem atravessar um mesmo momento histórico, a partir das quais, configuram-se determinadas identidades de sujeito que, mesmo afetadas pelo contato com tendências

homogeneizadoras, tendem a permanecer, apesar de mudanças histórico-sociais ocorridas. Isso é o que se pode deduzir do trecho seguinte:

Felizmente, não havia *paparazzi* naquele remoto lugar do planeta onde ela tinha nascido. Assim, Madinusa pode correr à vontade pelas ruas, fazer recados para a mãe, brincar com papagaios multicoloridos, vendo-os esvoaçar pelos céus com a esperança de que pudessem levá-la com eles, namorar às escondidas nos becos (MELO, 2009, p. 56, grifo do autor).

As ações relativas ao desenvolvimento de Madinusa, como “correr à vontade pelas ruas, fazer recados para a mãe, brincar com papagaios [...] namorar às escondidas nos becos”, mostram nitidamente o real cotidiano de alguém que tenha crescido numa cidadezinha do nordeste brasileiro. Corroborando a perspectiva bakhtiniana de que “o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem” (BAKHTIN, 2014, p. 149), não há descrições de espaços estáticos no texto de Melo, mas é possível percebê-los exatamente nessa cotidianidade que indicia certa tranquilidade, e que poderia ser verificada nesse ambiente como um aspecto positivo, tanto no momento pós-Segunda Guerra Mundial quanto no início do século XXI, apesar das transformações históricas ocorridas nesse período. Há, contudo, aspectos socioeconômicos lamentáveis que, apesar da passagem do tempo, continuam no universo representado pelo autor angolano, como os revelados desde o momento em que Maria Aparecida, para matar a sua fome, recebia alimentos enlatados em troca dos seus serviços, até o encontro do chefe dos gringos com Madinusa, quando a vizinhança entusiasmada começou a rodeá-lo, fazendo com que G. W. Bush sentisse um certo temor “daqueles rostos esqueléticos, daquelas bocas desdentadas [...] enfim, daquelas figuras miseráveis e quase sub-humanas” (MELO, 2009, p. 61).

Importante, neste ponto, é destacar a questão colocada por João Melo no início do seu texto, quando se pergunta por que “um simples escritor angolano escreve uma estória ocorrida num país tão extravagante como o Brasil”, pergunta que vem acompanhada da resposta concisa de que o cenário atual é de globalização. Para ampliar a sua resposta, evoca-se aqui o conceito de exotopia, desenvolvido por Bakhtin (2011), em *Estética da criação verbal*, que também trata da relação entre espaço e tempo, mas sob a perspectiva da criação estética e do lugar do autor. Para entender esse conceito, o exemplo de Bakhtin é esclarecedor:

quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver [...] Esse *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo (BAKHTIN, 2011, p. 23, grifo do autor).

Em outras palavras, resumidamente, a exotopia diz respeito à representação do outro, no que se refere aos valores inerentes à visão que aquele que representa, a partir do lugar que ocupa, tem em relação

ao representado. No texto sob investigação, tem-se um escritor angolano, ambientando a sua narrativa em um país, nas suas palavras, de Terceiro Mundo, expondo algumas das suas chagas, como a miséria, e colocando esse mundo em contato com o Império que, alusivamente, conforme a análise tentou demonstrar, seria o causador, pelo menos em parte, dessas feridas, mas que, por mecanismos de propaganda ideológica, tenta dissimular.

O autor caluanda – cujas “mãos colocaram pedras nos alicerces do mundo. Um dos lugares onde isso sucedeu foi, precisamente, o Brasil” (MELO, 2009, p. 53) –, a partir do seu lugar de enunciação, o chamado Sul, e do seu excedente de visão, confere, sem dúvidas, visibilidade a Madinusa, personagem também do Sul, ao colocá-la no centro da sua narrativa. Percebe-se, nesse artifício de representação, contudo, uma denúncia da pobreza estrutural globalizada, politicamente produzida por atores do Norte, tanto locais quanto imperiais.

O narrador parece também se identificar com a personagem principal, sem, contudo, assumir um compromisso ético, indo ao encontro do que Bakhtin diz, em relação ao sofrimento do representado: “Devo vivenciá-lo esteticamente e concluí-lo (aqui estão excluídos atos éticos como ajuda, salvação, consolação)” (BAKHTIN, 2011, p. 23). Talvez, por ter essa advertência de Bakhtin em mente, ou outra semelhante, depois de dispor as premissas (já desenvolvidas nesta análise) que conduziriam a narrativa para um desfecho previsto, termina assim o seu conto: “O que terá sucedido, então, a Madinusa, depois do seu inesperado encontro com G. W. Bush? [...] isto não é uma novela da Globo, mas um livro de contos sérios, profundos e responsáveis. [...] Adivinhem.” (MELO, 2009, p. 62).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque: a ascensão do capitalismo de desastre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MELO, João. **O homem que não tira o palito da boca**. Lisboa: Caminho, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro**. Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt>>. Acesso: 10 abr. 2014.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

WALLERSTEIN, Immanuel. **World-system analysis: an introduction.** London: Duke University Press, 2004.

_____. A crise estrutural no sistema-mundo: para onde vamos a partir daqui? **Via Atlântica.** São Paulo, n. 21, p. 15-26, 2012.

Submetido à publicação em 29 de dezembro de 2016.

Aprovado em 10 de março de 2017.

TIEMPO Y CONSTRUCCIONES AMERINDIAS EN “LA NOCHE BOCA ARRIBA” DE JULIO CORTÁZAR

Carlos Fernando Arroyave Ramírez (Mestre IELA, UNILA)

RESUMEN

El presente texto aborda la construcción de la cuestión indígena en el cuento *La noche boca arriba* del escritor argentino Julio Cortázar, intentando una aproximación literaria y antropológica a la narración propuesta por el autor, de manera tal que se abren diferentes formas de concebir, expresar y entender lo indígena americano en el cuento y las matrices y construcciones presentes en el diálogo con la historia y la creación cuentística.

Palabras-Clave: Literatura; Antropología; Julio Cortázar; Construcción amerindia; Creación cuentística.

ABSTRACT

This article deals with the construction of the indigenous question in the story *The night face up* by Argentine writer Julio Cortazar, trying a literary and anthropological approach to the narrative proposed by the author, so open different ways of thinking, express and understand the American Indian People in the story and the structures presents in the dialogue with history and storytelling creation.

Keywords: Literature, Anthropology, Julio Cortazar, Construction American Indian, Creation Story.

TIEMPO Y NARRACIÓN, SUEÑO Y SACRIFICIO

El tiempo y su medición rectilínea, perfecta, matemática, escalonada; ese tiempo y su capacidad fugitiva, que cuesta tanto ser aprehendido y maleado, halla un cauce de expresión transgresivo contundente y preciso en el cuento *La noche boca arriba*, de Julio Cortázar.

El cuento transcurre en dos temporalidades, no se sabrá nunca cuál de ellas precede a la otra. Se trata de una conexión recreada entre una ciudad contemporánea y el conflicto vivido entre Tlaxcaltecas y Mexicas (y otros seis pueblos independientes involucrados), en el episodio histórico de la Guerra Florida.

El cuento logra la recreación literaria de acontecimientos que tuvieron lugar después de la segunda mitad del Siglo XV en Mesoamérica cuando Moctezuma Ilhuicamina era rey de México-Tenochtitlan¹.

El argumento es sencillo y claro: un personaje urbano, habitante de una ciudad contemporánea monta su motocicleta y toma un rumbo cotidiano, recorre las avenidas de la gran ciudad donde se dejan ver ministerios y comercios, ingresa a una calle larga y rica en árboles y jardines, una mujer se le atraviesa en la calle y ocurre un estrepitoso accidente. El chico queda debajo de la moto, inconsciente.

Es socorrido por los transeúntes y recogido por una ambulancia, luego se describen los procedimientos de rigor para su ingreso al hospital, donde será operado. Al instante de ser internado empieza un sueño lleno de olores y en el que huir de los Aztecas en medio de la manigua es la premisa fundamental. Los sueños y las pesadillas se vuelven cada vez más intensas en la cama de la clínica donde reposa.

Hasta que en el desenlace del relato, el lector puede darse perfecta cuenta de que el verdadero hombre que sueña es un nativo mesoamericano, quien es el soñador de un hombre que va en un extraño aparato por una ciudad desconocida llena de extrañas construcciones y que se accidenta cuando choca contra una mujer.

Al Moteca, quien finalmente es capturado, le espera la muerte, en un lugar donde él, inmovilizado y tendido boca arriba, ve a alguien acercándose con un cuchillo en la mano, entre un juego de olores, sangre y fuego.

Este relato breve hace parte de un selecto grupo de narraciones inscritas en la publicación *Final de Juego*, cuya primera edición tuvo lugar en México en el año 1956. Posteriormente la Editorial Sudamericana (Buenos Aires) también publicará hacia 1964 una versión agregando otros nueve cuentos.

Relatado en tercera persona, nos atrapa en él un narrador omnisciente con certezas y ambigüedades que constituyen la magia y el encanto de este cuento que dilata y propone una nueva perspectiva tempo-espacial. El cuento comienza con un epígrafe muy sobrio que propone

una frase: “Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; la llamaban la guerra florida”, que de entrada caracteriza enfáticamente el texto que desarrollará la narración.

1. Contreras Martínez, José Eduardo. **En torno al concepto de guerra florida entre tlaxcaltecas y mexicas**. En: Dimensión antropológica, Vol. 3, enero-abril, 1995, Págs. 7-26. Consultada la versión PDF el 31 de julio de 2014, en: <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1537>>.

1. UN DIÁLOGO CON LA HISTORIA

En *The Hispanic World I (S331) / Glosario para “La noche boca arriba” de Julio Cortázar*², se pondera una explicación para este epígrafe retomada por Alexander Coleman de la versión de Soustelle, en *The Daily Life of the Aztecs*, en la que se muestra la guerra florida como un conflicto que escapa a ser considerado como mero instrumento político de dominación y fuerza, que iba unido a todo un rito religioso, y que invitaba a asumir la contienda como una guerra mística³.

Por su parte, Contreras Martínez discute fuertemente este concepto, aunque reconoce que

El establecimiento de la guerra florida fue un acontecimiento que fijó las relaciones entre mexicas y tlaxcaltecas en un momento histórico coyuntural para ambos pueblos. El primero por estar en la cúspide del poder político y el segundo porque había llegado a ser quizás el pueblo predominante del valle Pueblo-Tlaxcala. (CONTRERAS, 1995).

Esclarece entonces Contreras su punto de vista:

Aunque la guerra fue establecida, no tuvo al parecer la frecuencia que tradicionalmente se ha pensado y lo mismo puede decirse de los sacrificios de tlaxcaltecas hechos en Tenochtitlán, por lo que su intención religiosa puede considerarse secundaria. (CONTRERAS, 1995).

En este sentido el argumento lleva a sustentar de manera firme el sentido ‘Político’ del conflicto en términos de conquista y hegemonía: pues las guerras entabladas entre mexicas y tlaxcaltecas a principios del XVI se aglutinaban por la disputa u oposición política que los mexicas veían en Tlaxcala ya que obstaculizaba la estabilidad de las provincias tributarias de Tenochtitlán,

además se había constituido en la principal fuerza política del valle poblano-tlaxcalteca en el momento en que Cortés arribó a los valles centrales de Mesoamérica. Lo anterior debido al decaimiento político de Huexotzinco y al dominio que sobre Cholula ejercían los mexicas (Cortés, 1988 y Barlow, 1990). (CONTRERAS, 1995).

Contreras Martínez, también se apoya para sostener su hipótesis en la caracterización de la fuerza política tlaxcalteca,

2. Glosario de Cinco Maestros. Cuentos modernos de Hispanoamérica. Ed. Alexander Coleman. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969. Consultado en: <<http://www.indiana.edu/~madweb/3312004/guides/glosarioboca.html>>.

3. “Where could [the Aztecs] find the precious blood without which the sun and the whole frame of the universe were condemned to annihilation? It was essential to remain in a state of war, and from this need arose the strange institution of the war of flowers, *xochiyaoyotl*... Fighting was primarily a means of taking prisoners; on the battlefield the warriors did their utmost to kill as few men as possible. War was not merely a political instrument: it was above all a religious rite, a war of holiness.” Jaques Soustelle, *The Daily Life of the Aztecs*, trans. Patrick O’Brian (London: Weidenfeld and Nicolson, 1961).

sustentada tanto en sus contingentes guerreros como en los de otomíes y chalcas... elemento de preocupación para el aparato político mexicano a sabiendas de que era una fuerza de tal naturaleza como la que había aglutinado un conjunto de elementos para destruir el dominio de los tepanecas de Azcapotzalco. (CONTRERAS, 1995).

La organización jerárquica de los mexicas, también apoya esta tesis, donde los militares gozaban de un nivel privilegiado, que influía en las directrices del gobierno, desarrollando la necesidad mítica de la guerra florida para sus fines y beneficio:

Este mito 'Aseguraba de modo muy efectivo el orden jerárquico de dicha sociedad. Fundadas en el mito, protegían contra cualquier cambio social tanto al mecanismo selectivo como a la jerarquías que este conformaba: demostraban a la sociedad que no se podía prescindir de los guerreros y en tanto se creía en el mito, la posición de los guerreros permanecía inexpugnable (Erheim, 1982: 205). (CONTRERAS, 1995).

Este hecho, también se apoya por último, en la documentada imposición de leyes luego de la institucionalización de la guerra florida, en la que Moctezuma Ilhuicamina

impuso ciertas leyes y ordenanzas que favorecieron a la jerarquía guerrera y en cambio inhibió el desarrollo de otros estratos sociales. También Axayácatl, sucesor de Ilhuicamina, impuso fuertes restricciones sociales a los mercaderes, principalmente a los de Tlatelolco, las cuales duraron hasta el momento de la Conquista europea, mientras favorecía aún más los privilegios guerreros (Durán 1967). (CONTRERAS, 1995).

En todo caso, el escenario ofrece múltiples y diversos comentarios, ambas interpretaciones (Coleman y Contreras) ofrecen puntos de vista bastante interesantes, que invitan a introducirse de una manera más juiciosa y sistemática en las matrices de pensamiento y en las cosmovisiones pormenorizadas que los contendientes mesoamericanos albergaban en su sociedad.

Varios datos muy interesantes a este respecto, los ofrece Julio González Molina en su texto *Políticas de salud y vida saludable en México-Tenochtitlán*⁴, cuando en el apartado denominado 'Las Guerras de los Aztecas' afirma que

La guerra sagrada era un deber cósmico y para hacerla existían reglas que se respetaban rigurosamente; para atacar una ciudad se necesitaba un *casus belli* y uno frecuente era la agresión que recibían los comerciantes durante los viajes, o la negativa a comerciar. Pero el conflicto no llegaba sino después de agotar negociaciones laboriosas por medio de delegaciones, regalos y discursos. (GONZÁLEZ, 2001, p. 111).

4. GONZÁLEZ MOLINA, Julio. *Políticas de salud y vida saludable en México-Tenochtitlán*. En: Rev. Fac. Nac. Salud Pública, 19(1), 2001, Págs. 103-113.

También encuentra algunos datos sólidos y bastante reveladores sobre las contiendas militares practicadas al interior de las sociedades mesoamericanas prehispánicas de las cuales venimos conversando y que vienen a cuento:

Dicha guerra no se parece a la actual. Aquella iniciaba y terminaba con una negociación basada en el principio de que el vencedor, favorecido por los dioses, tenía todos los derechos pero podía renunciar a ellos por una compensación y por un tributo. A cambio, la ciudad vencida conservaba sus instituciones, sus ritos, sus costumbres y su lengua. Esta concepción explica por qué la última guerra de Tenochtitlán terminó de una manera tan desastrosa para la civilización mexicana. Españoles y mexicanos no hacían la misma guerra; en el campo de lo social y de lo moral no pensaban en la guerra de la misma manera. Todas las reglas tradicionales fueron violadas por los invasores; lejos de negociar antes del conflicto, asesinaban por sorpresa y, en lugar de hacer prisioneros, mataban a todos los guerreros. Cuando todo estaba consumado, los dirigentes mexicanos no recibían la oferta del tributo que deberían pagar. Ellos no concebían la aniquilación total. (GONZÁLEZ, 2001, p. 111-112).

Vale entonces rescatar aquí, la lectura que podría hacerse desde una óptica no occidental, esto es, desde una visión capaz de explicar el fenómeno con la mirada de sus propios protagonistas, lejos de las lógicas de la racionalidad occidental-dominante, y posiblemente sea esa precisamente la búsqueda que propone el cuento de Cortázar.

Puede decirse que logra hacerlo desde la perspectiva de Tiempo y desde la manera misma en que encara la narración con su consecuente y selecta disposición de palabras y escenas. Un tiempo que no es tiempo, sucesión, linealidad; es más bien algo que crea y da forma a los espacios, que se torsiona o se moldea sin dificultad. Que va de un lugar a otro sin necesidad de máquina o artificio. Que es. Que no se traduce en pasado o presente o futuro, que simplemente se vive en un ahora no partido ni divorciado; que ha sido, es y será con una misma dimensión; un ser y estar simultáneo, sin tiempo.

Una Centroamérica prehispánica y una ciudad contemporánea ambas absolutamente conectadas y mutuamente dependientes. Un espacio sin tiempo y un 'no tiempo' capaz de hacer besar el espacio desarticulado con simultaneidad y existencia inmediata. Ahí está la maestría y el logro antropológico y narrativo: un verdadero encuentro con lo otro y con el otro, un salir y entrar del ropaje, y ojos nuevos para una manifestación tanto nueva como antigua.

La recurrencia, la convalecencia, el elemento onírico logran una comunión envidiable, bocarriba en la camilla ante el bisturí, bocarriba en el inminente sacrificio ritual. Como lo esboza la escritora Annie Altamirano "El cuento plantea también la dificultad de deslindar límites entre historia y literatura, ficción y realidad y realidad y sueño... la existencia de una realidad dual en la que no se puede separar claramente la vigilia"⁵.

En este entramado también surge una claridad histórica bastante apasionante, repasada por González Molina, al explicar que

5. ALTAMIRANO, Annie. 2012. *La noche boca arriba*. Consultado el 1 de agosto de 2014, en: <<http://www.revistaimprescindibles.com/sin-categoria/la-noche-boca-arriba>>.

hay que percibir la idea de que la guerra era un juicio de los dioses. Los guerreros no trataban tanto de matar enemigos, sino de capturarlos para sacrificarlos después. Si bien la guerra buscaba capturar enemigos, el objetivo final era derrotar al adversario. La derrota era una convención; la ciudad se declaraba vencida cuando los adversarios habían logrado penetrar hasta su templo, incendiando luego el santuario de su dios tribal. La toma del templo equivalía a la victoria, pues así los dioses habían pronunciado su sentencia. (GONZÁLEZ, 2001, p. 112).

Esta acepción interpretativa, nos pone también de cara a la relación muerte-sueño-dioses. Una *troika* interesante que articula el intercambio, la multidimensionalidad desde la perspectiva de que cualquier alternativa, está abierta y es posible. Lo real pierde su frontera. O por lo menos se abre como interrogante: ¿Qué es lo Real? Desde una cosmovisión ajena a nuestra educación y formación ¿habrá siquiera un indicio de esta frontera?

Está pues ahí la incursión de lo que puede percibirse en textos como “América Barroca”⁶, donde se analizan las fuentes históricas americanas y sus límites, que concentran la mirada en la certeza de algo bien diferente a una América diseñada por los cronistas, por su lenguaje eurocéntrico y su tradición greco-romana. Que aún hoy nos lleva a descartar o a entrar en detrimento de otros abordajes más fragmentarios, considerados poco objetivos o significativos para el discurso historiográfico u otros discursos.

Aquí se abre (al igual que sucede con Carpentier, con Borges, Bioy Casares y muchos más) la posibilidad de ir a unas raíces que organizan el mundo de una manera completamente distinta, capaces de susstraerse a las referencias ampliamente publicitadas y diagramadas por siglos; capaces de empezar a formular categorías propias, sin un principio ordenador importado⁷, sin prejuicios.

2. LO FANTÁSTICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO INDÍGENA

Otra posible lectura que podría articularse a la exégesis del cuento, es la que se abre a partir de la noción de lo fantástico, con Todorov⁸, quien establece y diferencia categorías para caracterizar los relatos ficcionales, desarrollando teorías específicas acerca de lo fantástico, lo maravilloso y lo insólito. Todorov afirma que para que un relato sea considerado fantástico

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética”. (TODOROV, 1981, p. 24).

6. Theodoro, Janice. *América Barroca: Tema e Variações*. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, Editora Nova Fronteira, 1992.

7. Ídem. p. 86.

8. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy, Segunda edición, 1981, PREMIA editora de libros s.a., Morena - México, 131 p.

Como también explica el texto “Teorías sobre el género fantástico”⁹, cada uno de estos géneros (lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico) se basan en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narración. Así, nos indica, si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en *Los crímenes de la Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, estamos en el género de “lo insólito” y si el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante “lo maravilloso”. Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura.

Según esta misma explicación, desde el ángulo de Todorov el género fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Asimismo, rechaza el que un texto permanezca fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Según él, lo fantástico no ocupa más que ‘el tiempo de una incertidumbre’, hasta que el lector opte por una solución u otra.

Esta consideración de lo fantástico, pertenece a un camino opuesto a la búsqueda que ciertamente emprende Cortázar y que Jaime Alazraki denomina sólidamente como la aparición de lo “neofantástico”¹⁰, que “difiere radicalmente del cuento fantástico tal como lo concibe y practica el siglo XIX” y que se apoya en lo que el mismo Julio Cortázar explicaba al advertir su instalación en un terreno diferente al de lo fantástico tradicional: “casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre (1962: 3)”¹¹, noción que adquiere mucha más fuerza cuando descubrimos que: “lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir”.¹²

Esta manera de asumir la construcción narrativa, define claramente una novedad reveladora donde lo fantástico no implica la irrupción de un elemento ajeno a la atmósfera narrativa, sino que se instala desde un comienzo en ella, hace parte de la misma: se vomitan conejitos con toda naturalidad, porque es una realidad implícita, dada; no llega como extrañeza o intromisión foránea que descoloca o provoca desconcierto en la realidad narrativa o en el mismo lector.

Es una construcción que en palabras del mismo Cortázar no es impostada:

...No es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes. No, claro, lo fantástico moderno es muy diferente (53-54). (CORTÁZAR en ALAZRAKI, 1990, p. 32).

Dice con toda seguridad y complementando:

9. FUNDACIÓN ALONSO QUIJANO de fomento a la lectura (Autor corporativo). *Teorías sobre el género fantástico*. Sin fecha de publicación. Consultado el 31 de julio de 2014, en: <<http://www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/paginas%20word/teorias%20sobre%20el%20genero.htm>>.

10. ALAZRAKI, Jaime. *¿Qué es lo neofantástico?* En: Mester- UCLA, Vol. XIX, No. 2, 1990, p. 21-33.

11. Citado por Alazraki de: CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*. Casa de las Américas, p. 15-16, 1962.

12. Citado por Alazraki de: González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona. Edhasa, 1981.

Mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft -público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir-, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial... Lovecraft empieza por crear un decorado que ya es fantástico pero anacrónico, parece cosa del siglo XVIII o XIX. Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés. Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, en el Metro, mientras Ud. venía a esta entrevista (42) (CORTÁZAR en ALAZRAKI, 1990, p. 27).

Es por tanto, una construcción atada a lo cotidiano, al sueño, es una experiencia íntimamente humana, ubicada en un plano no dividido, nunca más allá de lo natural o de lo posible.

En ese entorno, y regresando al cuento que nos convoca, allí la construcción de lo indígena es multiforme, dialogante, se vale de la intuición, de la libertad en la otredad, de la capacidad. Del arco iris espacial, mental y de los sentidos. Es fantástica y es real, es juguetona y principalmente participante de una cosmovisión no atrapada en términos occidentales.

La construcción de lo indígena presente allí, provoca una conversación con temas históricos (una guerra que tuvo un lugar con un contexto geopolítico), también con el plano de una sensibilidad tan desestructurada como estructurada (olores y sensaciones¹³, muerte y sueño); una conversación que también se procura aboliendo límites, entendiendo (diferente al entendimiento racional), dejando volar implícitos y explícitos que invocan un tiempo contundentemente conectado a dos experiencias de muerte y vida, asumidas con unicidad y apertura total.

Se interrumpe el discurso historiográfico convencional, y lo que éste hunde en el cálido imaginario cotidiano. Ante el cálculo y la definición, intervienen otras fuerzas que ganan otro partido.

Es por ello que el cuento *La noche boca arriba*, sigue y seguirá despertando los más prolíficos enigmas e intuiciones, también variedades inmensas de significados que siempre irán a contra pelo del entramado discursivo que a veces se niega a superar el discurso lúgubre de la sucesividad, la invasión y la destrucción. Otras nociones han pervivido, mestizado y aquí están muy presentes de mil formas.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, J. **¿Qué es lo neofantástico?** En: Mester- Ucla, Vol. XIX, No. 2, p. 21-33, 1990.

_____. **Relectura de “La noche boca arriba”.** En: Revista hispánica moderna, Vol. 49, No. 2 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Susana Redondo de Feldman), p. 227-231, 1996.

13. “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano”, “Lo que más lo torturaba era el olor”, “Huele a guerra, pensó”, “Olió los gritos y se enderezó de un salto”, “El olor a guerra era insoportable”, “Pero olía a muerte”.

ALTAMIRANO, A. **La noche boca arriba**. 2012. Consultado el 1 de agosto de 2014, en: <<http://www.revistaimprescindibles.com/sin-categoria/la-noche-boca-arriba>>.

AMÍCOLA, J. **La noche boca arriba como encrucijada literaria**. En: Revista Iberoamericana Vol. LXIII, No. 180, p. 459-466, Julio-Septiembre 1997.

CONTRERAS M., J. E. **En torno al concepto de guerra florida entre tlaxcaltecas y mexicas**. En: Dimensión antropológica, Vol. 3, p. 7-26, enero-abril 1995. Versión PDF disponible en: <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1537>>.

COELHO, Pablo Martins Bernardi. **A permanência de Tlaxcala frente ao poderio Mexica nos séculos XV e XVI**. 148 Págs. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2010. Versión PDF disponible en: <<http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/pablo.pdf>>.

CORTÁZAR, J. **El perseguidor y otros relatos**. 1 Edición. Barcelona: Editorial Bruguera S. A., Septiembre de 1980.

DÍAZ DE LEÓN, M. **El otro julio: aproximación hermenéutica a casa tomada, la noche boca arriba y el perseguidor de Julio Cortázar**. 361 págs. Tesis de grado para optar al título de Maestra en letras modernas, Universidad Iberoamericana, México 2006. Versión PDF disponible en: <<http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014674/014674.pdf>>.

Fundación Alonso Quijano de Fomento a la Lectura (Autor corporativo). **Teorías sobre el género fantástico**. Sin fecha de publicación. Consultado el 31 de julio de 2014, en:

<<http://www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/paginas%20word/teorias%20sobre%20el%20genero.htm>>.

GONZÁLEZ MOLINA, J. **Políticas de salud y vida saludable en México-Tenochtitlán**. En: Rev. Fac. Nac. Salud Pública, 19(1), p. 103-113, 2001. Versión PDF disponible en: <<http://www.bvsde.paho.org/bvsacd/cd26/fulltexts/0765.pdf>>.

GORDON, Samuel et al. **El tiempo en el cuento hispanoamericano, antología de ficción y crítica**. (Apartado dedicado a la Noche boca arriba de Edelweis Serra, Págs. 39-55). 1 edición. México: UNAM, 1989.

INDIANA UNIVERSITY (Autor corporativo), The Hispanic World I - Course: introduction to Latin American literatura. **Glosario de Cinco Maestros. Cuentos modernos de Hispanoamérica**. Ed. Alexander Coleman. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969. Consultado el 26 de julio de 2014, en: <<http://www.indiana.edu/~madweb/3312004/guides/glosarioboca.html>>.

NIEUWENHUIJSEN, D. **Revolución en la Noche boca arriba**. En: Nueva Revista de Filología Hispánica, Tomo 36, No. 2, p. 1277-1300, 1988.

SILVA, Cínthia Renata Gatto. **Realismo Mágico no conto La noche boca arriba de Julio Cortázar: uma leitura**. En: Saber Académico, Revista Multidisciplinar da UNIESP, nº 05, jun. p. 238 – 239, 2008.

THEODORO, J. **América Barroca: Tema e Variações**. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, Editora Nova Fronteira, 1992.

TODOROV, T. **Introducción a la literatura fantástica**. Traducción de Silvia Delpy, Segunda edición, Morena – México: PREMIA editora de libros s.a., 1981.

YAGMOUR, J. **Aproximación Estructural a “La Noche Boca Arriba” de Julio Cortázar.** 2008. Consultado el 28 de julio de 2014, en: <<http://proyectotecnet.blogspot.com.br/2008/08/aproximacion-estructural-la-noche-boca.html>>.

Submetido à publicação em 11 de novembro de 2016.

Aprovado em 12 de fevereiro de 2017.

UMA BUSCA SEM FIM E O SILÊNCIO COMO RESPOSTA NA POESIA DE ANA HATHERLY E JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Matthews Cirne (Mestrando em Literatura Portuguesa, UFRJ)

RESUMO

Este artigo objetiva aproximar a poesia de Ana Hatherly, especificamente no que concerne a releituras em torno da poesia de Rainer Maria Rilke, e a poesia de José Luís Peixoto, com o livro *A criança em ruínas* (2012). Vemos que o encontro dessas escritas do abismo é marcado pela Revolução dos Cravos, em Portugal, e que existe uma tentativa de preenchimento de uma falta, seja pelas marcas do luto, seja pela impossibilidade de ir ao encontro do outro, o que configura a impossibilidade das relações na contemporaneidade.

Palavras-chave: Plagiotropia; Impossibilidade; Angelismo; Silenciamento; Revolução dos cravos.

ABSTRACT

This article aims to approach the works of Ana Hatherly concerning Rainer Maria Rilke to that of José Luis Peixoto, with *A criança em ruínas* (2012). These works are marked by the Revolução dos Cravos, in Portugal, and they try to fulfill absences through the marks of mourning or the impossibility of reaching other, what configures the impossibilities of contemporary relations.

Keywords: *Plagiotropia*; Impossibility; Angelism; Silent; *Revolução dos Cravos*.

*É uma longa caminhada
no sentido do outro
buscando
a esquiva consonância do encontro...*

Ana Hatherly, *O Pavão Negro*, 2003.

O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? - mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade conta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar.

Giorgio Agamben, *A ideia da prosa*, 1999.

José Luís Peixoto nasceu em 1974, em Galveias, e licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês e Alemão) pela Universidade Nova de Lisboa. No decorrer de sua trajetória literária, recebeu diversos prêmios, como o Prémio Literário José Saramago, Prémio Cálamo Outra Mirada, Prémio de Poesia Daniel Faria e o Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores. Peixoto carrega as marcas de uma tradição portuguesa ditatorial. É possível notar que a luta contra a ditadura, a postura artística transgressora que perdurou até o fim domínio de Salazar em Portugal, possibilitou que a temática do desejo passasse por um processo de libertação e se tornasse mais acentuada após esse período. Anna Maria de Lourdes Rocha Alves Hatherly foi licenciada pela Universidade Clássica de Lisboa, em Filologia Germânica, com formação também pela Universidade de Berkeley e pelo *International London Film School*. Tais aspectos bibliográficos são relevantes neste primeiro momento do encontro entre Ana e Peixoto, pois a formação de ambos os autores foi crucial para as suas escritas de poesia. No que se refere à influência da cinematografia sobre suas escritas, podemos observar o romance *Nenhum Olhar* (2000), de Peixoto, e as *Tisanas*, de Ana Hatherly, sendo que estas foram publicadas separadamente ao longo de sua carreira. A formação em literaturas germânicas, principal dado a ser utilizado a propósito deste estudo, contribuiu para que ambos os autores recebessem a influência da poesia de Rainer Maria Rilke. A respeito dessa influência rilkiana sobre Hatherly, a autora relata na *Carta a Elfriede Engelmeyer sobre a génese de Rilkeana*, datada de 9 de julho de 1999:

O primeiro contacto que me lembro de ter tido com a poesia de Rilke foi através de um programa de rádio da então Emissora Nacional em que foram lidas algumas <<Elegias de Duíno>> em tradução portuguesa, muito provavelmente de Paulo Quintela. Isso foi ainda nos anos 50. A impressão que me causaram esses poemas foi imensa. Anteriormente (nos primeiros anos da minha adolescência) só a poesia de Fernando Pessoa me causara um impacto semelhante. Por essa altura eu também lera *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, outro marco decisivo na minha formação. Nos anos 60, o contato com Hermann Hesse foi também muito importante. Outras obras da literatura em língua alemã me causaram uma funda impressão, como por exemplo, o *Fausto* de Goethe, ou *O homem sem Qualidades*, de Musil, mas nada que se comparasse a Rilke ou Mann ou Kafka. Kafka é outro assunto. (HATHERLY, 2004, p. 125)

Diante das palavras de Hatherly, vemos que do período em que ocorreu o seu primeiro contato com as obras de Rilke, até o ano de 1999, quando o livro *Rilkeana* é publicado, existe, sobretudo, um período de maturação dentro dos textos do poeta que a inspirou a compor as suas variações e subvariações de *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*. Ana Hatherly, trazendo sua releitura para os tempos atuais, possibilita o encontro com a poesia de José Luís Peixoto, no que diz respeito à temática que aborda, e que vai ao encontro do que Peixoto explicita no livro *A casa, a escuridão* (2014), que é a impossibilidade amorosa, todavia, no diálogo que aqui se realiza, iremos nos aprofundar no livro *A criança em ruínas* (2001).

Um aspecto motivador da obra de José Luís Peixoto é a morte do pai. É esse acontecimento marca e distingue sua escrita, tanto em *Morreste-me*, como em *Nenhum Olhar* e *A criança em ruínas*, pois são livros inaugurais de uma poética e de uma prosa traçadas pelas marcas do luto. Assim, podemos comparar os seus poemas com os de Ana Hatherly, pois ambos têm a mesma visão sobre as relações amorosas: elas são impossíveis. De antemão, temos o poema *Sem amor*, de Hatherly, inserido em *A Neo-Penélope*, seu último livro de poesia:

Viver sem amor
É como não ter para onde ir
Em nenhum lugar
Encontrar casa ou mundo

É contemplar o não-acontecer
O lugar onde tudo já não é
Onde tudo se transforma
No recinto
De onde tudo se mudou

Sem amor andamos errantes
De nós mesmos desconhecidos

Descobrimos que nunca se tem ninguém
Além de nós próprios
E nem isso se tem

(HATHERLY, 2007, p. 26)

Neste poema de Hatherly, as referências camonianas são visíveis, ao identificarmos a tentativa de definição para o amor, através das conjugações verbais no tempo presente. Se Camões nos diz como é viver com o sentimento do amor, “amor é fogo que arde sem se ver”, Ana Hatherly diz o inverso, o que acontece àquele que vive sem amor, tomando Camões como ponto de partida para o desenvolvimento da temática amorosa na atualidade, mostrando o deslocamento causado nas relações modernas: “Sem amor andamos errantes / de nós mesmos desconhecidos”. Na obra *A criança em ruínas*, José Luís Peixoto também mostra a sua visão de amor:

fico admirado quando alguém, por acaso e quase sempre
sem motivo, me diz que não sabe o que é o amor.
Eu sei exactamente o que é o amor. o amor é saber
que existe uma parte de nós que deixou de nos pertencer.
o amor é saber que vamos perdoar tudo a essa parte

de nós que não é nossa. o amor é sermos fracos.
o amor é termos medo e querer morrer.

(PEIXOTO, 2012, p. 57)

Ao dizer ao leitor o que é o amor, Peixoto trata esse sentimento como sendo acessível, mas lançando mão da ironia. Nos poemas de ambos os escritores, vemos que existe o descentramento de si, o des-pertencer a si mesmo em favor do ser amado, no entanto, em Hatherly e em Peixoto, há o sentimento de solidão pela “parte de nós que deixou de nos pertencer” ou por saber que “nunca se tem ninguém / Além de nós próprios / E nem isso se tem”. O poema em prosa de Peixoto ainda possui um valor de entrega e encontra-se em conformidade ao poema *Dar-se*, de Ana Hatherly, em que a entrega amorosa pressupõe “o querer no outro transformar-se” (HATHERLY, 2005, p. 55), da mesma forma com que Peixoto escreve. Neste caso, amar é perdoar a si mesmo, por estar projetado em outro ser.

Na poesia de José Luís Peixoto e Ana Hatherly, as imagens do luto também são frequentes e aparecem juntamente com as marcas do amor. Vejamos no poema a seguir:

a morte é esta caneta que não é os meus dedos.
lâmina, de encontro às paredes, a explodir.
um homem
invisível numa seara.
explodiram corpos de pássaros em pleno voo,
as palavras calaram-se dentro dos gritos,
e também isso é a morte.

mesmo que a primavera e as crianças,
os livros chorarão piedosamente lágrimas resolutas
e outros cardos que nunca serão os meus olhos.
e se houver nuvens, sim haverão,
ressuscitará nos meus braços um abismo que
não será o abismo dos meus braços,
e será isso a morte.

a morte: escritos, os troncos das árvores
impossíveis de ler.
um homem
invisível numa seara.
um dia maior que um mês, um ano,
a agitar tempestades dentro das sombras,
como um mistério.

(PEIXOTO, 2012, p. 27)

Nos primeiros versos da primeira estrofe, “a morte é esta caneta que não é os meus dedos”, já podemos definir a morte como traço marcante da poesia de Peixoto, como vimos anteriormente. Ao defini-la como uma “caneta”, podemos por em evidência o próprio ato de escrita, e o principal utensílio do ofício da escrita, por apresentar a forma fálica, revela o desejo da escrita. Aqui temos a poesia tomando uma forma que sobrepuja a figura do “homem / invisível numa seara”. Nos versos que seguem no poema: “explodiram corpos de pássaros em pleno voo, / as palavras calaram-se dentro dos gritos, / e também isso é a

morte”, temos outra definição para a morte. As vozes que se calam no poema nos remetem à Revolução dos Cravos, no que se refere especificamente às formas de censura. Assim, a palavra escrita, nesse poema, torna-se arma também para o poeta, detentor da palavra. Na segunda estrofe, o poeta constrói um jogo nos versos “e se houver nuvens, sim haverão, / ressuscitará nos meus braços um abismo que / não será o abismo dos meus braços, / e isso será a morte”. Ora, o que ressuscitará nos braços do eu lírico que não seja os seus próprios braços, é o abismo da escrita, que por sua vez, também é a morte. O gesto escritural, por fim, é hermético, impossível de ler, como “os troncos de árvores”, e misterioso, como a própria morte. Leiamos agora o poema *Sob os silêncios do céu*, de Ana Hatherly:

Sob os silêncios do céu
caminho solitária
apoiada só na minha ironia

É como se fosse Domingo
ao fim da tarde
quando as viúvas
caminham devagar
olhando as vitrines
com seus olhos cansados

Mas o voo não termina com a juventude
e o mágico engenho do desejo
continua
enchendo a esperança
o bater de asas do juvenil orgulho

Sob os silêncios do céu
neste novo Inferno
a cada um só resta
mas resta ainda
o seu próprio voo solitário

(HATHERLY, 1999, p. 88)

Neste poema, Ana Hatherly deixa explícito na primeira estrofe, um dos principais aspectos que permeiam a sua escrita, que é a ironia, da mesma forma que a morte é o ponto de partida para a leitura da obra de José Luís Peixoto. Os versos da primeira estrofe do poema de Peixoto, “explodiram corpos de pássaros em pleno voo, / as palavras calaram-se dentro dos gritos...”, nos levam ao voo também retratado por Ana Hatherly, ao dizer que “...o voo não termina com a juventude / e o mágico engenho do desejo / continua / enchendo a esperança / o bater de asas do juvenil orgulho”. As vozes silenciadas, percebidas no poema de *A criança em ruínas*, assemelha-se ao êxtase juvenil presente no poema de Hatherly, no entanto, existe nesses versos uma crítica à própria cultura portuguesa, conforme o faz Cesário Verde em *O sentimento dum ocidental*: “E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!... Vêm sacudindo as ancas opulentas! / Seus troncos varonis recordam-me pilastras; / E algumas, à cabeça, embalam nas canastras / Os filhos que depois naufragam nas tormentas.” (VERDE, p. 94-95) O olhar do sujeito poético é de inconformidade, e podemos ler no próprio poema, na segunda estrofe: “É como se fosse Domingo / ao fim da tarde / quando

as viúvas / caminham devagar / olhando as vitrines / com seus olhos cansados”. Notamos que existe uma lassidão e estagnação que permeia este poema, e podemos sugerir, portanto, que o “mágico engenho do desejo” seja a própria magia da palavra poética.

Octavio Paz, em *O arco e a lira*, afirma que “uma das formas da magia consiste no domínio de si mesmo para depois dominar os outros.” (PAZ, 2012, p. 61) Ora, tal pensamento entra em consonância com os dizeres de Gérard Lebrun, em *O conceito de paixão*, inserido na compilação de ensaios intitulada *Os sentidos da paixão*, de Adauto Novaes. Para este estudioso do tema, as paixões, no sentido aristotélico, pressupõem o domínio do homem sobre as mesmas, não como forma de repressão, mas o conduzimento do homem ao seu bom uso, já que a paixão é “um obstáculo a ser transposto, uma força que deve ser vencida” (LEBRUN, 2009, p. 18), e dessa maneira, “nasce a tendência irracional, ou pathos, que submete minha conduta ao meu sentimento de prazer ou de dor. Ela não é uma força estranha que me obriga, mas o sintoma de uma fraqueza da alma.” (LEBRUN, 2009, p. 22) Assim, podemos inferir que para que o sujeito poético da poesia hatherliana consiga chegar ao objetivo de materialização do Anjo, é preciso dominar a si mesmo, o que nos remete às palavras de Eduardo Lourenço, ao afirmar que o anjo na poesia é sinônimo da própria impotência do homem, é “a sua própria palavra incapaz de se falar, tornada gloriosa” (LOURENÇO, 2003, p. 123).

A narratividade presente na segunda estrofe da variação de Hatherly, nos remete também aos versos de José Luís Peixoto: “mesmo que a primavera e as crianças, / os livros chorarão piedosamente lágrimas resolutas / e outros cardos que nunca serão os meus olhos.” Dessa forma, a negatividade que surge de forma intrínseca ao desejo de escrita na poesia de Hatherly também se faz presente na poesia de Peixoto. No “Domingo ao fim da tarde”, (como lemos anteriormente na variação rilkeana), e na presença de crianças no período da primavera, como constatamos nos versos de Peixoto, não poderíamos esperar nada mais do que a subversão do lugar-comum, o que provoca no leitor o efeito sinestésico do tom elegíaco propagado por esses versos que acabamos de ler. A solidão também é firmada nos versos de ambos os poetas, temos um “homem invisível numa seara” e a concepção de que “a cada um só resta / mas resta ainda / o seu próprio voo solitário”, e enquanto nos versos da terceira estrofe do poema de Hatherly nos apontam para uma esperança, ainda que a negatividade se faça presente, no poema de José Luís Peixoto, a mesma se prolonga, pois “um dia maior que um mês, um ano, / a agitar tempestades dentro das sombras, / como um mistério”. Podemos sugerir aqui, que a solidão é valoroso fator, por sinalizar o rigor de escrita trazido por estes poetas em estudo, e as progressões temporais evidenciadas pelos versos, nada mais é do que a duração do processo criativo. Assim sendo, podemos verificar os ecos da poesia de Rainer Maria Rilke tanto na poética hatherliana, como nos versos de Peixoto.

Da impotência humana à palavra gloriosa tomada pelos poetas, falaremos acerca dos abismos da escrita de Ana Hatherly e José Luís Peixoto. No poema de Peixoto analisado anteriormente, *a morte não é esta caneta que não é os meus dedos...*, vimos que parecem existir dois abismos, o dos braços do eu lírico e o da morte. Notamos também que ambos convergem para o abismo da própria poesia, permeada pelo tom elegíaco. Na obra *Rilkeana*, de Ana Hatherly, podemos verificar outro tipo de abismo que a autora destaca ao dialogar criticamente com a obra de Rilke. Diferentemente dos braços que lemos no poema de Peixoto, que são abismos, na poesia de Hatherly podemos ler, na *Variação I*, “lançando de meus braços

o desejo” (HATHERLY, 1999, p. 29-31), apensar de estes serem “vazios / cheios só de vozes / inaudíveis” (HATHERLY, 1999, p. 29-31), configurando, em sua poesia, o abismo do outro, completamente idealizado:

II-B

No seu abismo
o segredo
o ideal do outro

Extravagante fantasma
a memória
a divindade do sentido

Não querer mais procurar
a linha tênue

No estreito círculo
dentro
dentro
uma indizível esperança

(HATHERLY, 1999, p. 39)

Nesta subvariação elegíaca, existe o abismo interior, onde se encontra “o segredo” e o “ideal do outro”. Neste estágio da paixão do sujeito poético e do estado de ânsia pela materialização do objeto de desejo, o Anjo, é revelada a dimensão fantasmagórica da figura alada e uma resistência, por “não querer mais procurar / a linha tênue” do humano e do divino. A idealização revelada neste poema, é identificada pela “indizível esperança”. Apesar de o eu lírico ter a plena consciência da impossibilidade de satisfazer o seu desejo, aqui percebemos a sua insistência. A interiorização da voz que clama pelo Anjo também é percebida pela relação que se efetiva de fato no interior do eu lírico. Isso é constatado pelo “estreito círculo” em que essa relação é revelada. Ainda que não seja implícita, existe uma idealização de uma relação em circularidade com o ser divino. A respeito do “extravagante fantasma”, que é a “memória”, a “divindade do sentido”, Giorgio Agamben nos diz que

...se poderia dizer que a retração da libido melancólica não visa senão tornar possível uma apropriação em uma situação em que posse alguma é, realmente, possível. Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível. (AGAMBEN, 2012, p. 45)

Assim, a partir do tom elegíaco que permeia a poesia de José Luís Peixoto e, certamente, a poesia de Ana Hatherly, já que a plagiotropia que a autora faz dos poemas rilkeanos se trata de uma operação tradutora, podemos verificar que a melancolia, própria desse gênero, não é uma regressão de um amor sentido, mas uma necessidade de torná-lo um fantasma ou um simulacro. “Fazer aparecer como perdido

um objeto inapreensível”, em ambos os poetas, parece ser uma atitude poética intencional, enquadrada no fazer criativo que é peculiar a cada um deles. Agamben ainda prossegue:

Na melancolia, o objeto não é nem apropriado nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. E assim como o fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo, o sinal de algo e da sua ausência, e deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado.” (AGAMBEN, 2012, p. 46)

Este filósofo nos apresenta a busca pelo objeto de desejo como “objeto da intenção melancólica”. Isto é compreensível, tendo em vista que o que existe de fato é uma intenção, e como esta não é satisfeita enquanto desejo, é perpassada pela melancolia. Entretanto, na fala de Giorgio Agamben, as características desse objeto é “real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado”. Todos esses traços são visíveis nos poemas de Ana e Peixoto. É real e irreal, porque na poesia de Ana, o Anjo já faz parte da realidade do sujeito poético, portanto, está incorporado a ele. A figura do Anjo, na poesia de Peixoto, se faz ausente, no entanto, o poeta procura dar sentido ao silêncio que permeia toda a sua poética, e isso também faz parte de uma busca pela satisfação do desejo, todavia, como diz Octavio Paz: “...todo silêncio humano contém uma fala... O silêncio humano é um calar, e portanto, é comunicação implícita, sentido latente. (PAZ, 2012, p. 63) Suprir a ausência do pai se transmuda em uma busca desejante pela satisfação, e como vimos anteriormente, esta se efetiva na própria palavra poética. A afirmação e negação do objeto de desejo, o objeto da intenção melancólica, na perspectiva agambiana, podemos verificar nos próprios versos dos poetas:

não te pergunto de onde chegas?,
porque sei para onde vais.
hoje é a hora exacta em que até o vento
até os pássaros desistem.
e a noite a teus pés é um instante
e um destino.

não te pergunto onde está o teu rosto,
tantas vezes ocluso e pisado sob os ramos,
onde está o teu rosto?
nem te peço que incendeies o teu nome
numa nuvem nocturna,
nem te procuro.

és tu que me encontras
ficas no rio que passa,
nada de um tempo que não existe,
nem correntes, nem pedra, nem musgo.
nem silêncio.

(PEIXOTO, 2012, p. 28)

Na poesia de José Luís Peixoto existe o completo conhecimento dos gestos do objeto de intenção melancólica, vemos isto nos versos “não te pergunto de onde chegas?, / porque sei para onde vais”. Mais do que os gestos que não são procurados, existe uma recusa na busca por uma face já desconhecida da voz que fala no poema, e podemos constatar isto no segundo questionamento: “onde está o teu rosto? / nem te peço que incendeies o teu nome / numa nuvem nocturna / nem te procuro.” Além dos gestos que são deixados de lado por total conhecimento do outro, não vemos mais aqui uma procura pelo objeto de desejo, que já sabemos, é a presentificação do pai, que está intencionalmente no próprio poema como “a memória”, a “divindade do sentido”, retomando o poema de Hatherly. Neste poema de Peixoto a busca se dá a partir do outro e a voz que fala se torna uma voz lassa. As buscas incessantes são reduzidas ao nada: “és tu que me encontras / ficas no rio que passa, / nada de um tempo que não existe, / nem correntes, nem pedra, nem musgo. / nem silêncio.” A falta do objeto desejado também está presente no poema *A ausência*, de Ana Hatherly, do livro *A idade da escrita* (1998), onde vemos que “a face do amor é ausência de rosto” (HATHERLY, 2005, p. 72)

Nos poemas de José Luís Peixoto, especialmente no livro *A criança em ruínas*, diante da morte do seu pai, vemos que a todo momento, seus versos apontam para uma busca de sentido para o silêncio à sua volta. Leiamos o poema:

há o silêncio circunscrito à tua volta
e no entanto a tua pele é o silêncio
há a noite que entrou dentro de ti
e no entanto o interior não é onde
adormecem as crianças é onde se perdem
os cegos não é onde há lua e estrelas
é onde o negro não quer ser tão negro
existes e só és o teu absoluto vazio
um homem são os homens que o acompanham

(PEIXOTO, 2012, p. 19)

A relação implícita e circular que pudemos ler anteriormente nos poemas de Ana Hatherly, também são presentes nos poemas de Peixoto. Vemos que o “silêncio circunscrito à tua volta” não nos aponta para um estado de êxtase místico, mas é visto de uma forma negativa, todavia, não deixa de ser valorizado por esse escritor. Outro poeta, E. M. de Melo e Castro, também precursor da Poesia Experimental Portuguesa juntamente com Ana Hatherly, discorre sobre a valorização estética do silêncio no livro *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual* (1973):

A rigor o silêncio é ausência de palavras, porém enquanto houver palavras podem dizer-se coisas, coisas que criam o silêncio. Existe pois uma margem limitada entre o que se pode dizer, e o que se não pode dizer com as palavras, pois as palavras servem também para dizer o que se não pode dizer com elas (palavras), sendo assim as palavras a substância física do silêncio, e também do não-silêncio, que é o dizer. (CASTRO, 1973, p. 9)

Na poesia de José Luís Peixoto, falar da morte é incontornável, visto que este é o tema central da sua poesia, no entanto, vemos uma busca por um sentido existencial através da valorização estética do silêncio na sua escrita. Por outro lado, temos a memória como aspecto fundamental nesta poesia, então, podemos sugerir que a “margem limitada entre o que se pode dizer, e o que não se pode dizer com as palavras”, nos aponta também para o peso da Revolução dos Cravos, ocorrida no ano de seu nascimento e vivenciada pelo seu pai. O silêncio, que também nos possibilita diversas leituras acerca da poesia de Peixoto, nos lembram novamente que o silêncio também é a “verificação física do provável” (CASTRO, 1973, p. 9). A propósito da ausência de seu pai e da importância dada à família, sua escrita nos remete imediatamente aos versos de Álvaro de Campos: Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou. / Quanto quiz, quanto não quiz, tudo isso me fórma. / Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim. (PESSOA, 2016, p. 265) Vemos que na poética de Luís, o poeta é o reflexo do pai, no que concerne a tudo o que lhe forma enquanto indivíduo. A palavra poética, produto da memória, é formativa, a partir da qual e na qual o poeta se reconhece. Também no poema de Ana Hatherly, *A alta pirâmide da fala*, do livro *O pavão negro* (2003), temos a revelação da busca do sujeito poético, não pela figura do Anjo, como em *Rilkeana*, mas pelo sentido do silêncio enquanto parte integrante do poema: “Uma efêmera aliança / se esconde no enigma do sentido / no mistério do acidente / Tudo são zonas de silêncio / e intervalo / Um emaranhado só” (HATHERLY, 2005, p. 92).

Na ausência do rosto, temos também a ausência da voz e a busca dos poetas por darem sentido a um silêncio exterior e interior, já que não há resposta ao monólogo que ilustra essa busca. Ao final dessa “longa caminhada” (retomando os versos de Hatherly na epígrafe), o que resta é o grito. Na primeira variação elegíaca de *Rilkeana*, Ana Hatherly escreve: “Se eu gritar / alguém me ouve / em todas as coisas? / Nenhum anjo / escruta o meu grito / que não penetra a noite / e só encontra eco de nenhum desejo” (HATHERLY, 1999, p. 29-31) Para estes versos, em que o grito desesperador do eu lírico se faz presente, temos a leitura psicanalítica de J. D. Nasio, em *O livro da dor e do amor*:

Mas o que é um grito, senão a expressão mais fiel da nossa impotência? Nossos gritos sempre uivam a nossa ira por estarmos submetidos aos nossos limites e a nossa fraqueza para superá-los. Assim, podemos dizer que, se o grito exprime a impotência original do ser humano, também exprime a fonte primeira de todos os motivos morais. Na psicanálise, eles têm um nome preciso: o supereu... Com o grito, estamos na própria raiz do supereu. O nascimento do supereu só é possível no seio da relação com outrem, qualificada por Freud na compreensão mútua. (NASIO, 1997, p. 151-152)

Vemos que psicanaliticamente, tanto o grito como a presença do Anjo em poesia, como vimos na leitura de Eduardo Lourenço, nos sinalizam a impotência do homem diante das suas próprias fraquezas, fazendo-nos perceber que tais poetas nos mostram o olhar que o homem deve ter sobre si mesmo. A busca pelo objeto de desejo é uma projeção do olhar que o ser humano precisa ter sobre si mesmo, e isso se dá poeticamente e de forma simultânea, tanto em Ana Hatherly como em José Luís Peixoto. A fala de J. D. Nasio também nos leva à apreciação do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, pois a única forma de materialização do Anjo é na arte, e isso pode se efetivar de forma crítica, como faz esse pintor.

O produto artístico dessas escritas do abismo é certamente o luto que está marcado pela elegia a partir do qual esta leitura dos poemas de Hatherly e de Peixoto foi feita. Walter Benjamin discorre sobre essa temática na *Origem do drama barroco alemão*:

O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara enigmática. Cada sentimento está vinculado a um objeto apriorístico, e a representação desse objeto é a sua fenomenologia. A teoria do luto, que emergiu inequivocadamente como uma contrapartida da teoria da tragédia, só pode em consequência ser desenvolvida por meio da descrição do mundo que se abre ao olhar do melancólico. Pois os sentimentos, por mais vagos que eles pareçam na ótica da autopercepção, reagem, como num reflexo motor, à constituição objetiva do mundo. (BENJAMIN, 1984, p. 162-163)

Diante da leitura de *Rilkeana* e de *A criança em ruínas*, percebemos que no percurso de leitura, o leitor como participante ativo recebe as sensações próprias do luto, pela densidade dos poemas, pelas repetições e pelo caráter enigmático das escritas de Hatherly e Peixoto. O reânimo pelo enigma se dá pelo luto, inevitável, dessa maneira, esperar uma saída para essas escritas de circularidade, seja pela excessiva busca dos sujeitos poéticos, seja pela forma, que no caso de *Rilkeana*, é o conjunto de variações e subvariações dos sonetos e elegias de Rilke.

Temos aqui, portanto, a releitura crítica da tradição feita por Ana Hatherly, ao retomar Rainer Maria Rilke e temos as referências à elegia e o diálogo com Ana Hatherly, realizados por José Luís Peixoto. Diante de dois poetas de duas épocas distintas, Octavio Paz nos alerta que “a tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo, entre o distante e o próximo” (PAZ, 2014, p. 18). Inseridos em uma tradição do moderno, que se renova incessantemente, temos escritas poéticas que dialogam entre si e que traduzem com excelência as vivências de suas épocas, rompendo as barreiras entre passado e o presente, e trazendo a revelação do segredo do anjo, o poema.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. O objeto perdido. In: **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. **O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual**. Quíron: São Paulo, 1973.
- HATHERLY, Ana. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.
- _____. **Rilkeana**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.
- _____. Carta a Elfried Engelmeyer sobre a gênese de *Rilkeana*. In: **Interfaces do Olhar – Uma antologia crítica, uma antologia poética**. Lisboa: Roma Editora, 2004.

- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: **Os sentidos da paixão**. Aduauto Novaes (Org.). 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. Angelismo e poesia. In: **Tempo e Poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.
- NASIO, J. D. **O livro da dor e do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PEIXOTO, José Luís. **A criança em ruínas**. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.
- PESSOA, Fernando. **Obra completa de Álvaro de Campos**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.
- VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde seguido de algumas poesias dispersas**. 14ª ed. Lisboa: Editorial Minerva, s.d.

Submetido à publicação em 04 de março de 2017.

Aprovado em 11 de maio de 2017.

INCÊNDIOS: A CONDUTA DO ESPECTADOR FRENTE AO TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE

Rafael Apolinário Coutinho (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Através deste trabalho, pretendemos pensar a tragédia no contexto literário contemporâneo, mais precisamente no drama de Wajdi Mouawad, *Incêndios*. A análise é precedida de um panorama da obra do Líbano-canadense – que é filiado à tradição brechtiana – bem como de uma discussão acerca da função da estética trágica em contextos contemporâneos e mesmo na obra do referido dramaturgo. A análise pretende considerar as potencialidades de transformação do imaginário do espectador quanto ao povo do oriente médio, retratado em *Incêndios*.

Palavras-chave: Tragédia; Drama; Literatura contemporânea; Recepção.

ABSTRACT

Through this work, we intend to think the tragedy in the contemporary literary context, more precisely in the drama of Wajdi Mouawad, *Incêndios*. The analysis is preceded by a panorama of the work of the Lebanon-Canadian – which is affiliated with the Brecht's tradition – as well as a discussion about the function of the tragic aesthetics in contemporary contexts and even in the work of the said dramaturgist. The analysis intends to consider the potentialities of transformation of the spectator's imaginary about the Middle East people, portrayed in *Incêndios*.

Keywords: Tragedy; Drama; Contemporary literature; Reception.

1 – INTRODUÇÃO

A dramaturgia contemporânea é de configuração extremamente peculiar. A segunda parte da tetralogia de Wajdi Mouawad, *Incêndios* (2013), mundialmente conhecida pela sua adaptação cinematográfica, é prova disso. A dramaturgia de Mouawad reúne, em uma obra dramática, elementos da tragédia com o contexto da guerra civil libanesa e, com isso, levanta inúmeras questões a serem trabalhadas.

A primeira é a possibilidade da tragédia nos dias atuais em dois eixos: o primeiro repensa a distinção do teatro épico com o trágico, sendo aquele, moldado dentro de uma realidade próxima e, assim, mais contextualizado a nossa realidade. A questão é que cada estética de representação implica uma recepção, e o teatro épico questiona a conduta contemplativa do espectador trágico. Será possível perceber a beleza trágica contemporaneamente? Será possível passar pelo processo da catarse diante de individualidades e ações não superiores? Essa segunda pergunta nos liga ao segundo eixo de discussão que é a possibilidade do trágico em uma sociedade liberal (ou mesmo neoliberal) e, conseqüentemente, as intenções dessa estética nesse tempo.

A análise retoma momentos marcantes do texto do Líbano-canadense e os relaciona com a tradição, demonstrando as potencialidades comparativas das duas épocas e dos sentimentos de determinadas personagens, sejam elas clássicas ou contemporâneas.

2 – O TRÁGICO E O ÉPICO NA OBRA DE WAJDI MOUAWAD

A obra do dramaturgo Wajdi Mouawad, apesar de consagrada nos festivais de teatro francófonos, sobretudo o festival de Avignon, ganhou grande reconhecimento do público a partir da adaptação de Denis Villeneuve de *Incêndios* (2013) para o cinema. O curioso da repercussão dessa obra, especificamente, é que, enquanto texto, ela é uma exceção dentro da obra de Mouawad, mesmo dentro da tetralogia da qual *Incêndios* é a segunda parte. Isso se deve a grande influência do teatro épico na tetralogia, intitulada *Le sang des promesses*. Em *Incêndios*, existe uma experiência peculiar que se aproxima de outro gênero teatral: a Tragédia.

O enredo retrata um casal de gêmeos em busca da verdade de suas origens. Após a morte da matriarca da família, Jeanne e Simon que moram na província do Quebec, no Canadá, partem para o Líbano, terra natal de Nawal, com sua mãe (concidentemente a terra natal de Mouawad) em busca de um pai que pensavam estar morto e um irmão de que desconheciam a existência. O desfecho da história irá nos mostrar que o pai e o irmão são a mesma pessoa, e que este fora o torturador da própria mãe e, que esta, dera à luz aos gêmeos em uma prisão militar.

No nível do enredo, a aproximação com a obra de Sófocles, Édipo Rei, é clara e nos coloca defronte de percepções e dilemas: a constatação da possibilidade de emergir uma história carregada do tema da Fortuna já no fim do século XX, e, com isso, o questionamento sobre as possibilidades do trágico em tempos globalizados e com “heróis” que não são de ordem superior, como dizia a cartilha. Outra questão

de grande interesse é a postura dramaturgica que uma obra de cunho trágico pode exercer hoje em dia, visto que vivemos um momento pós-Brecht, que não entendia a contemplação como algo transformador.

Para refletirmos mais sobre a questão, é necessária uma retomada.

2.1 – A FUNÇÃO PEDAGÓGICA DO TEATRO, NO TRÁGICO E NO ÉPICO.

Para pensarmos a tragédia em si, retornaremos ao tempo áureo deste gênero, que, certamente, é a antiguidade grega. A observação da forma de organização social daquela época é crucial para análise da função exercida pelo gênero. Lúcaš (2000) nos diz que a antiguidade grega era como um “universo integrado”, isso nos remete à coletividade de identidade bem definida, o que é imprescindível para uma das etapas do processo de recepção do trágico: a identificação.

Aristóteles nos diz em sua *Poética* (2013): “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos, é ele o mais imitador, e por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado”. Essa reflexão está de acordo com a tese aristotélica da função social do gênero dramático, que irá, através dos atores, imitar em cena ações superiores ou inferiores (respectivamente oriundas da tragédia ou da comédia) para a formação pedagógica do sujeito. Valendo ressaltar que o discípulo de Platão reconhece a poesia homérica também como imitação harmoniosa do mundo conhecido. E a boa imitação é preciosa para que o processo pedagógico dê certo, já que o público precisa ter um sentimento de identificação, não necessariamente com as personagens, mas com a situação em questão, e isso vem através da verossimilhança das ações e também com a representação do mito, que é identificável e corrobora para a noção de *todo* do filósofo grego, que é essencialmente o belo. Só um *todo organizado* pode inspirar beleza em seus contempladores.

Mas, o processo pedagógico vem da *catarse*, que parte da combinação de *terror* e *piedade*. Sendo o ser humano, um ser imitativo, ele veria a moral da história através da negativa, os infortúnios mostrariam ao grego como não agir. Como a última fala de Édipo Rei nos mostra:

Coro:

olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo
decifrador do enigma insigne. Teve
o bem do Acaso – Týkhe –, e o olhar de inveja
de todos. Sofre à vaga do desastre.

Atento ao dia final, homem nenhum

Afirme: *eu sou feliz!*, até transpor

– sem nunca ter sofrido – o umbral da morte. (SÓFOCLES, 2009, p. 111)

O coro, elemento típico da coletividade e que seria banido no teatro renascentista, traz a lição que se pode extrair do infortúnio do então rei de Tebas, Édipo. E isso é um ponto significativo sobre a repre-

sentação de uma sociedade integrada, a presença do povo por meio do coro, e mesmo de um Rei, que os representa.

Ainda pensando nas denominações de Lucaks, o surgimento da sociedade burguesa fragmentaria a representação. O indivíduo não se reconhece pela coletividade, a ascensão do modo de vida liberal da o poder de cada pessoa adquirir o modo de vida que lhe convém. Mas esse não seria o fim da tragédia, as mudanças graduais do formato de gênero também acompanham as mudanças do sentimento trágico na sociedade. Em um período renascentista, Shakespeare inauguraria um novo *modus* para o gênero, levando em conta o choque entre mudo prático e mundo contemplativo, sensível e inteligível. Mas trataremos disso adiante.

O salto temporal que daremos em nossa reflexão nos levará ao século XX, para pensarmos a pedagogia teatral segundo Brecht.

O teatro épico, ou o teatro pedagógico, ou o teatro político se coloca de forma distinta da tragédia e do teatro burguês quanto à recepção. Brecht acreditava que o teatro tinha o poder pedagógico, mas, diferente da tragédia, não pela identificação e experiência afetiva, mas pelo *distanciamento* e *impulso de modificação*.

A questão para o teatrólogo estava extremamente relacionada com seu contexto de época, o entre guerras da Alemanha. E qualquer representação de arte que se afasta do ser humano, do entendimento do seu mundo de forma material, não era bem visto por Brecht. Anatol Rosenfeld diz sobre o alemão:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais (...) mas também as determinantes sociais dessas relações (...) o homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente do mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas. (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e leva-lo a transformá-la. (ROSENFELD, 2006, p. 147-148)

A experiência de exceção não poderia ser contemplada, mas deveria ser um instrumento propulsor de uma mudança. O processo de *estranhamento* ou *distanciamento* serviria para desfamiliarizar o que está familiarizado, de forma que a plateia pudesse ver a narrativa como um mecanismo de questionamento das suas próprias vidas.

Dessa forma, como poderia hoje haver uma obra que engloba uma situação de guerra, como *Incêndios*, e que não adote uma metodologia de acesso ao público que vise a transformação, como é a brechtiana? Como contemplar o todo bem acabado, o belo, em volta de todo horror proporcionado pela guerra? E ainda: existem ações superiores, ou mesmo o dualismo entre o sensível e o inteligível em nossos tempos? Para essas questões, recorreremos à reflexão de Raymond Williams, em *Tragédia moderna* (2002).

2.2 – O TRÁGICO HOJE

A experiência da exceção, a fragmentação maior de um mundo que, mesmo alavancado pelo *ethos* liberal, ainda tinha alguma unidade, traz o grande horror às massas, e a multiplicidade das experiências dentro desse horror. O teórico Raymond Williams coloca em questão a possibilidade da existência do trágico em tempos de fragmentação. Segundo ele, a tragédia passa por quatro pontos essenciais: ordem e acidente; destruição do herói; ação irreparável e sua vinculação com a morte; e a ênfase sobre o mal.

A guerra traz diversas narrativas, que nos dão indícios do fim da metafísica, tanto na literatura quanto na filosofia. De forma que a ideia de um grande todo ordenado seria impossível. É como se decretássemos a culpa de um deus sobre todo o horror vivido na terra. E uma das questões levantadas é o sentimento trágico frente a acontecimentos teoricamente acidentais, mas que não são isentos do sofrimento. Mais uma vez, acontecimentos que não estão ligados a uma ordem universal que o desencadeie, que gere reações. O acidente não é trágico no sentido estético dentro de uma visão tradicional, e Williams critica essa visão.

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão de nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles em sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002 p. 73).

O sentido da ordem, em nossos tempos, segundo o teórico, está em construção, mas nem por isso podemos nos desprover da compaixão que o sentimento trágico nos provoca.

Quanto à destruição do herói, Raymond Williams chama a atenção para o erro de tomar a parte pelo todo, como conceber o destino de Hamlet separado do destino da Dinamarca, sendo ele seu príncipe (WILLIAMS, 2002). A ideia de que a vida retoma seu curso após as reviravoltas provocadas pela ação do herói são questionáveis em nosso tempo, visto que a morte de uma pessoa, hoje, só pode nos remeter ao sentido de que a morte vem para todos.

Williams, ao discutir sobre a ação irreparável, tradicionalmente vista como a morte dentro da estrutura clássica, percebe uma mudança de ênfase sobre essa nos desfechos trágicos contemporâneos. Segundo o autor, na sociedade liberal, o findar do homem através da morte revela os sentimentos individuais do vazio, da solidão diante de uma suposta evolução do homem em vida frente ao seu apagamento. Mas também destaca que o sentido universal da morte é discutível na sociedade contemporânea, já que, o contato com a pluralidade cultural, nos ensina modos de visão sobre a morte que não a considera como o fim. Dessa forma, a morte, atriz indispensável da tragédia, se torna eventual e assume outros contornos na escrita contemporânea.

O último ponto de análise das características da tragédia é a ênfase sobre o mal, e esse é um ponto de grande desacordo temporal. Na sociedade liberal, sendo o homem absoluto, não haveria razão de crer em um mal transcendente, já que o sujeito é senhor de suas ações. Nas palavras de Williams, a realização de um mal transcendental, além das possibilidades de ação das pessoas, faria da tragédia um “lembrete salutar contra as ilusões do humanismo”. O crítico postula a tese de que o mal que nos apresenta a tragédia, portanto, não seria universal e sim particular, já vivenciado e aceito. O que Raymond Williams destaca é a necessidade de reconhecer o sentimento trágico em consonância com sua época de produção, as peculiaridades sociais que implicam esse sentimento, o *ethos* e o *pathos* de cada sujeito em seu contexto.

O foco da análise do crítico Galês, para por à prova a sua ideia do trágico particular, evocado pelo próprio texto e sua época, não é igual ao foco que devemos dar à obra de Wajdi Mouawad. Williams trabalha com textos modernos, de Ibsen até o próprio Brecht, estacionando sua análise específica no contexto do entre guerras. No entanto, a metodologia proposta pelo crítico nos interessa, a fim de enxergarmos as especificidades trágicas de um texto do século XXI, que remete a realidade de um país oriental. Se Raymond Williams está correto, não há realidade absoluta, mesmo em formatos seculares, justamente pela forma teatral da tragédia referir-se a algo mais profundo no ser humano.

Portanto, pensaremos o trágico em *Incêndios*, observando a apresentação da forma trágica nesse texto bem como a reverência a tradição que a dramaturgia se presta.

3 – INCÊNDIOS

A riqueza de um mundo globalizado consiste na possibilidade de acesso a inúmeras narrativas do Outro. Entenderemos esse outro como toda a experiência não eurocentrada que guiou todo o nosso conhecimento até o final do século XX. Embora Brecht, em sua metodologia do distanciamento, buscasse a reflexão sobre o outro, o humano, sobretudo em situações de exceção, sua obra não deu conta de pensar esse outro dos nossos dias - evidentemente isso não é um problema do dramaturgo alemão que é produto de seu tempo. As guerras do nosso tempo, as guerras orientais de nosso tempo, reestruturam a alteridade de forma potencializada, não é o outro do campo de batalha tradicional, como o que nos mostra Hemingway, mas sim uma cultura que nos é estranha, um modo de vida que nos é misterioso, línguas que não mantêm parentesco com a nossa: o Outro, oculto.

Antoine Berman, crítico francês ligado aos estudos da tradução, tem um conceito que intitula um de seus livros: *O albergue do longínquo* (2007). Berman distingue duas posturas entre as traduções, a primeira, *domesticadora*, que é a tradicional, sobretudo no francês, que visa formatar a obra a ser traduzida para o seu leitor destinatário. Uma postura de busca por equivalências, adaptações e mesmo invisibilidade do tradutor – uma boa tradução faria o leitor esquecer que se tratava de uma tradução. A segunda, *estrangerizadora*, já busca o contrário, assume que não se trata de uma obra na língua de chegada, de que há diferenças de nacionalidades, linguísticas e culturais implícitas. Dessa forma, a tradução é o albergue do longínquo, recebe o outro mas lhe mantém, sem deformá-lo.

Assim é com a língua, e assim também é com a experiência alheia. Ou é domesticadora ou é estrangeirizante. Berman recorre a Heidegger para a reflexão:

Fazer uma experiência com o que quer que seja (...) quer dizer: deixa-lo vir sobre nós, que nos atinja, que caia sobre nós, nos derrube e nos torne outro. Nessa expressão, “fazer” não significa em absoluto que somos os operadores da experiência; *fazer* quer dizer, aqui, passar, sofrer do início ao fim, aguentar, acolher o que nos atinge ao nos submetemos a ele. (HEIDDEGER *apud* BERMAN, 2007, p. 18).

A partir da lógica de transposição de experiências podemos retomar a discussão da postura aristotélica na obra de Wajdi Mouawad. Por que não optar pela postura Brechtiana já que o estado de guerra implica ações transformadoras? Somos levados a crer que a postura de Mouawad tenciona nos aproximar de uma cultura, de um povo que é visto como um grande outro. Trabalhar a aproximação a esse outro por meio do temor e piedade, abrigo suas narrativas na língua que mais representou o eurocentrismo até o fim da segunda guerra mundial, o francês, nos parece mais eficaz no processo de imersão na experiência alheia a nossa.

A narrativa do horror fora da uma diegese catártica poderia não aproximar o leitor dos atores da ação. Impressões do mundo contemporâneo nos dão alguns indícios dessa tese: existe, nas redes sociais, uma comoção por qualquer sofrimento sofrido a aqueles que consideramos iguais (mesmo que com critérios duvidosos), como foi o caso dos atentados de Paris, em novembro de 2015. Diferente da comoção geral com a guerra da Síria, mesmo com toda falta de interesse das mídias hegemônicas.

A aproximação da experiência do outro também nos é indiciada na diegese da peça teatral. No enredo, Nawal, em seu testamento, convoca seus filhos a descobrirem o paradeiro do pai e do irmão. O detalhe do pedido é que em vida, Nawal havia descoberto que o filho Nihad morava no Canadá, mas não revela a informação aos filhos na carta, obrigando-os a partirem ao Líbano (País natal dos gêmeos, mas que nunca fora visitado pelos irmãos) em busca de suas origens.

Aqui, aproximamos a decisão da protagonista de esconder a grande revelação de sua vida dos filhos à recusa de Édipo às revelações de Tirésias. Fatos localizados no limite entre o acaso e o destino podem ser difíceis de serem entendidos pela palavra, pela declaração. Dessa forma, o entendimento da jornada de vida de Nawal e mesmo da jornada de Édipo só seriam entendidos através da experiência, do choque.

Em seu consagrado ensaio *O mundo da arte*, Arthur Danto coloca em contraposição as ideias de Hamlet e Platão acerca do “efeito espelho” da arte. Para o filósofo grego, a arte é espelho da vida por ser um processo de mimese problemático, já que mimetiza uma realidade que é em si mimese. Já o protagonista da tragédia de Shakespeare vê a arte como espelho da vida, pois só através de um espelho é que podemos nos reconhecer, saber de nós mesmos. E esta hipótese tem como plano de fundo a famosa cena da “representação dentro da representação” de *Hamlet*, na qual o príncipe da Dinamarca expõe seu tio às suas suspeitas para perceber uma possível identificação e, dessa forma, incriminá-lo.

Nawal, da mesma forma que Hamlet, deseja a materialização da verdade através da sua representação, ou, se usarmos léxicos de outras línguas, como (jouer e play) através de sua realização, performance.

A investigação dos gêmeos Simon e Jeanne também é a aproximação viva com seus parentes, que até então permaneciam desconhecidas. A estrutura das cenas e dos diálogos não respeitam as unidades de tempo e espaço, de forma que ao mesmo tempo em que Jeanne fala, fala sua mãe Nawal, em outro tempo, e, ao mesmo tempo em que Simon busca seu irmão, fala Nihad, seu irmão e pai, em outro tempo e espaço.

A condução do enredo é caótica, em espiral como um furacão e não circular como as narrativas trágicas clássicas, ordenadas. De forma que um evento do presente encontra equivalência em um do passado só que em outro ponto de profundidade. Dessa forma, podemos pensar que, tanto a questão da ordem e do acidente quanto à questão da ênfase sobre o mal, categorias da tragédia levantada por Williams, não podem ser avaliadas fora do furacão, do caos da guerra civil libanesa que conduz as personagens a ações contraditórias, que não podem ser julgadas sob critérios universais. É de se destacar o embate das personagens Sawda e Nawal, que ao refletir sobre as condutas na guerra, se antagonizam com uma visão de indignação por parte de Sawda, e uma visão de sacrifício que beira ao estético de Nawal.

SAWDA

Então o que fazemos? O que fazemos? Ficamos de braços cruzados! Esperamos? Compreendemos? Compreendemos o quê? (...) Que a gente fica com nossos livros e nosso alfabeto para achar isso “tão” lindo, achar isso “tão” belo, achar isso “tão” extraordinário e “tão” interessante! “Lindo. Belo. Interessante. Extraordinário”. São escarros no rosto das vítimas. Palavras! Pra que servem as palavras, me diz, se hoje não sei o que devo fazer! O que a gente faz, Nawal?

(...)

NAWAL

E te juro, Sawda, que seria a primeira a pegar em granadas, a pegar em dinamites, bombas e tudo o que pudesse causar o maior estrago, eu as enrolaria em volta de mim, eu as engoliria e iria direto pro meio desses homens imbecis e eu me faria explodir com uma alegria que você nem suspeita. Eu o faria, juro, porque não tenho mais nada a perder, e meu ódio é grande, muito grande, a esses homens! (...) Mas fiz uma promessa para uma velha mulher de aprender a ler, a escrever, a falar, para sair da miséria, sair do ódio. (MOUAWAD, 2013, p. 93).

Adiante, Nawal comenta seu plano de matar o chefe dos milicianos e orienta Sawda:

NAWAL

E eu como vou fazer pra viver sem você? Lembra do poema que aprendeu há muito tempo, nós éramos jovens. Eu pensava ainda encontrar meu filho. Recita cada vez que tiver saudade de mim, e quando você estiver precisando de coragem, recita o alfabeto. E eu, quando precisar de coragem, vou cantar, vou cantar, Sawda, como você me ensinou. E minha voz será a tua voz e sua voz será a minha voz. Assim, vamos ficar juntas. Não há nada mais lindo do que estar junto. (MOUAWAD, 2013, p. 94).

Nawal, quando capturada, reage à tortura com a música, sendo nomeada a *mulher que canta*. Beleza e crueldade se chocam, de forma a nos incitar os modos de apresentação do bem e do mal.

Uma das categorias de Raymond Willians se destaca na obra *Incêndios*: a ação irreparável. Willians destaca a transformação da ocorrência dessa categoria ao longo dos séculos, demonstrando que em muitos casos, não é a morte que traz o desfecho, mas os desvelamentos dela e sobretudo, as implicações dela na vida. Hamlet, segundo o galês, é um personagem que reflete a morte todo o tempo, com seu discurso fora do mundo prático e seu luto inconsolável. É a morte do pai que desencadeia ações em vida. Em *Incêndios* vemos duas perspectivas distintas para com a morte, a de Nihad e a de Nawal.

Nihad, em sua jornada de órfão é cooptado pelas forças rebeldes e se torna um franco-atirador. No entanto, o seu ofício comprometido com a morte há a visão de uma profunda beleza por parte do personagem, de modo que Nihad se considera um *artista*.

Sozinho. Walkman (modelo de 1980) nos ouvidos. Segurando um fuzil do tipo M16 como uma guitarra, ele interpreta apaixonadamente os primeiros acordes de “the logical song”, do Supertramp.

(...) Ele atira uma vez recarrega rapidamente. Atira de novo ao mesmo tempo em que vai se deslocando. Atira de novo, recarrega, fica imóvel e atira mais uma vez. (...) Nihad pega uma máquina fotográfica. Ele aponta na mesma direção, focaliza, tira uma foto. (...) Ele volta, puxando um homem ferido pelos cabelos. Ele joga-o no chão.

FOTOGRAFO

Não! Não! Não quero morrer!

(...)

NIHAD

Você tirou uma foto de mim?

FOTOGRAFO

Tirei... Queria tirar de um franco-atirador... Vi você atirando... Subi... Mas posso lhe dar os negativos...

NIHAD

Eu também sou fotografo. Me chamo Nihad. Fotografo de guerra. Olha. Fui eu que tirei isso tudo.

(...)

Remexendo dentro da bolsa do fotografo, Nihad tira uma máquina com dispositivo automático móvel.(...) Ele pega na sua bolsa um rolo de fita adesiva e prende a maquina fotografica no cano do seu fuzil. (...) Nihad atira. A maquina fotografica tira fotos ao mesmo tempo (MOUAWAD. 2013, p. 110).

Mais uma vez, a noção do mal e da beleza se encontram em uma união violenta.

Já postura de Nawal quanto à morte é parecida com a de Hamlet, resignação. Podemos considerar como uma morte simbólica a de Nawal quando esta descobre que o filho que ela procurou a vida toda é o algoz que a torturou e que é o pai de seus outros dois filhos. Nawal se silencia até o dia da morte, suas últimas palavras vem em forma de carta para os filhos, carta essa que gera toda a ação transformadora da peça. Tal como fez o príncipe da Dinamarca com sua peça de teatro, ao sue tio Claudio.

Por fim, a destruição do herói se apresenta com contornos unificados em *Incêndios*. Não há uma figura que consiga conduzir toda dor e toda a representação da peça, todas as personagens estão interligadas e

todas comungam o mesmo destino, que, de certa maneira é paralelo ao desfecho da guerra civil Libanesa. A ação da busca pela verdade é igual em Nawal, Simon, Jeanne e, ao seu modo, Nihad. A verdade é a demolição, de forma que ela encerra o espetáculo.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada é fortuito em uma composição contemporânea, apesar de inúmeros críticos a verem como uma desordem. A contra parte do aspecto desordenado e extremamente acidental em diversas composições de nosso tempo se deve à metodologia do diálogo – entre artes, épocas e estéticas. No prefácio de *Incendios*, na edição canadense, Wadji Mouawad desenvolve um pouco sobre seu procedimento.

Pour moi, une histoire, ce n'est pas quelque chose que j'invente. Je la rencontre dans la rue. Et c'est en général une beauté à couper le souffle et je me demande comment ça se fait que les autres ne la regardent pas. Elle s'approche de moi et elle me dit : Salut, tu t'appelles Wajdi, je réponds «oui» - elle me dit : «j'ai une copine, elle m'a parlé de toi, elle s'appelle *Littoral*, elle m'a dit que je pouvais venir te voir, j'ai vraiment besoin de quelqu'un car je suis une histoire et j'ai vraiment besoin d'aide et puis, d'après *Littoral*, qui est une très très bonne amie, il paraît que, me connaissant et te connaissant, on devrait bien s'entendre».

¹ (MOUAWAD, 2009, p. 19).

O canadense encontra as histórias nas ruas, da mesma forma que poderia encontrar nos atores de uma sala de encenação. O choque entre tradição e conflito atuais nos dá indícios de uma aproximação, uma espécie de escuta mútua entre os dois mundos apresentados: o da tragédia grega e o conflito no oriente médio, nesse caso, especificamente, no Líbano.

A tragédia provoca humanização, a compaixão é um elemento imprescindível para a catarse, o que nos faz crer em um movimento do Líbano Canadense de trazer a humanidade para seus conterrâneos dentro das regras do jogo ocidental e em uma língua ocidental. E o resultado não é apenas transformador, na medida em que reformula o olhar do espectador para o povo ali retratado, como também por dar um sopro de juventude à tragédia, grande alicerce da civilização e da arte ocidental.

1. Tradução nossa: Para mim, uma história, não é algo que eu invento. Eu a encontro na rua. E é, em geral, uma beleza dilacerante e eu me pergunto como isso acontece sem que os outros vejam. Ela se aproxima de mim e me diz: Olá, você se chama Wajdi, eu respondo “sim” – ela me diz: “Eu tenho uma companheira, ela me falou de você, ela se chama *Littoral* (peça anterior da tetralogia), ela me disse que eu posso vir te ver, eu realmente preciso de alguém, pois eu sou uma história e realmente preciso de ajuda e, depois de *Littoral*, que é uma grande amiga, me parece que, me conhecendo e te conhecendo, a gente deveria se escutar.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, “Poética”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Trad. de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007
- DANTO, Arthur C. “O mundo da arte”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- KNOX, Bernard. **Édipo em Tebas**. São Paulo: Perspectiva. 2002.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MOUAWAD, Wajdi. **Incêndios**. Trad. De Angélica Leite Lopes. Rio de Janeiro. Cobogó, 2013
- _____. **Incendies**. Leméac/ Actes Sd- papiers. Montréal. 2009
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2002

Submetido à publicação em 31 de janeiro de 2017.

Aprovado em 13 de abril de 2017.

PELAS BORDAS

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

RESUMO

Derrida começa *Espectros de Marx* (1994) dizendo “é preciso aprender a viver com os fantasmas”. O poeta Alberto Pucheu (*Mais cotidiano que o cotidiano*, 2013) começa um poema com o verso “é preciso aprender a ficar submerso”. O que há em comum nesses manifestos? O que diferencia o imperativo da lei do poder e o imperativo da lei do filósofo e do poeta? Se “naufrágio” é uma palavra que vem sendo recorrentemente encontrada na poesia brasileira contemporânea mais recente, se repetimos de cor o verso “é preciso aprender a ficar submerso”, se vivemos no limite, se a política chegou ao limite, se a política perdeu todos os limites, se chegamos a um limite em que não sabemos o que é política, se não estamos conseguindo viver senão transbordados ou transbordando, se a lei do poema se confunde com a ordem do filósofo que disse “é preciso aprender a viver” (DERRIDA, 1994), se hoje obedecemos à lei do fantasma, isto é, a de sermos tão somente sobreviventes (DERRIDA, *Força de Lei*, 2010), se toda justiça, como o amor, só é justiça se for um transbordamento, se nós, viventes, ainda caímos em lágrimas à espera de um meteoro que anuncie o fim do mundo, depois de tantos fins do mundo já anunciados, se nos dobramos por sobre as lágrimas, desdobrando-nos, transbordados, em gestos precários de sobrevivência, como ir ao que resta do desastre do nosso tempo senão pelas bordas?

Palavras-chave: Poesia; Filosofia; Política; Amor.

ABSTRACT

Derrida begins *Specters of Marx* (1994) saying that “one must learn to live with the specters”. The poet Alberto Pucheu (*Mais cotidiano que o cotidiano*, 2013) begins a poem with the verse “one must learn to remain underwater”. What are in common between these manifestos? What makes the difference between the imperative of the law of power and the imperative of the law of the philosopher and of the poet? If “wreck” is a word that has been recurrently used in the most recent contemporary Brazilian poetry, if we repeat by heart the verse “one must learn to remain underwater”, if we live in the edge, if politics arrived at its own limits, if politics has lost its own limits, if we have arrived at a limit in which we don’t know anymore what politics is, if we are living only overflowed or overflowing, if the law of the poem intermingles with the order of the philosopher who said “one must learn to live” (DERRIDA, 1994), if nowadays we obey the law of the specter, which means, that we are survivals (DERRIDA, *Force of Law*, 2010), if all justice, as love, is really justice only if it is a overflowing, if we, living beings, after so many endings of the world already announced, still drop tears waiting a meteor announcing the end of the world, if we flow in tears, if we overflow, overflowed, in precarious gestures of survival, how can we go into what remains of the nowadays disaster if not by the edges?

Key-words: Poetry; Philosophy; Politics; Love

“Naufrágio”, uma palavra que sempre esteve presente na poesia, vem sendo recorrentemente encontrada na poesia brasileira mais recente. Um verso de um poema de Pucheu repete o imperativo “é preciso aprender a ficar submerso” – verso que muita gente sabe de cor e que repete, como um mantra, como um ditado, para conseguir sobreviver (PUCHEU, 2013, p.8). Talvez, essa seja a lei do sobrevivente. Em *Espectros de Marx*, Derrida diz que “é preciso aprender a viver com os fantasmas”, e que não vivemos melhor, mas vivemos mais justamente se aprendemos a viver com os fantasmas (DERRIDA, 1994, p.11). Hoje, a lei do poema se confunde com o imperativo do filósofo ou o manifesto do poema se confunde com a lei do filósofo: “é preciso aprender”. Uma lei que não é a do poder, mas que diz de uma necessidade de quem sobreviveu e sobrevive a ele, por causa do poder e de suas consequências nefastas. Hoje, obedecemos à lei do fantasma, isto é, a de sermos tão somente sobreviventes: “daquilo que não está nem morto nem vivo, daquilo que é mais do que morto e mais do que vivo, apenas sobrevivente” (DERRIDA, 2010, p.62).

No livro *De volta ao fim*, Marcos Siscar diz que *manifestar* “não pode mais ser entendido como ato de fixar determinados princípios” (SISCAR, 2016, p.14). Ele relaciona o manifestar com o desejo: “manifestar nada mais é do que explicitar o *desejo* de dar sentido, ou seja, um modo de se debater com a questão do sentido.” (SISCAR, 2016, p.14). Aqui, explicitar o desejo é, pois, um modo de se debater. Assim, o manifesto está intimamente relacionado com um modo de se debater, isto é, explicitar o desejo. A lei do sobrevivente, ao contrário da lei do poder – mesmo que nessa também haja gozo, já que todo significante é imperativo e o gozo se manifesta sob a forma de um imperativo (LACAN, 1992, p.11) –, a lei do sobrevivente, enquanto um modo de se debater, ao contrário da lei do poder, diz de um desejo. A lei do sobrevivente, enquanto um modo de se debater, diz também sem dizer, diz para além do dito da necessidade, da demanda. E se o poema é isso que não se esgota no fim nem em um fim, se, como diria René Char, “o poema é o amor realizado do desejo permanecido desejo”, o seu modo de (se) manifestar é aquele que, realizado como amor, permanece, ainda, desejo. Porque deseja, o sobrevivente é aquele que tem o movimento de debater, revirar, revoltar.

No verso há o limite. “É preciso aprender a ficar submerso”: é preciso aprender a viver no limite. Ou aprender a viver quando o limite acaba. Hoje, vivemos em uma política extremamente limitada e, paradoxalmente, sofremos do efeito contrário, de um transbordamento sem fim. Digo “política extremamente limitada” porque, também paradoxalmente, talvez ela tenha perdido todos os limites. Hoje, na ausência de limite, vivemos o excesso. E se “excesso” significa “ir além da conta”, ou “aquilo que sobra”, ou “o limite extremo”, significa também, se pegarmos a etimologia da palavra em latim, “saída” (*excedere*, de *ex-*, “fora”, mais *cedere*, “sair, ir embora, retirar-se, abandonar”). Ao procurar a origem de “exceção”, vi que era a mesma. Excesso e exceção são inacessíveis, opostos ao acesso. Não há saída no excesso: ele mesmo é inacessível, é a saída enquanto inacessível. Ele nunca é previsível, já que não sabemos o caminho. Só sabemos o caminho do que é acessível, do acesso. Aproximar-se do excesso é se aproximar do inaproximável. Dizer que hoje vivemos no excesso de uma política ou em uma política de exceção é dizer que vivemos em uma política inaproximável que perdeu todos os limites. Enquanto ela perde completamente de vista, ou melhor, aniquila os limites que traçam o outro, enquanto ela, na perda de limites, exclui e aniquila o outro, não estamos conseguindo sobreviver a ela senão transbordando, transbordados. E se ainda transbordamos há, talvez, no gesto de transbordar, uma indicação do limite.

Fico me perguntando o que une, ao mesmo tempo que separa, amor e terror. Penso que em uma mesma lei se abre um duplo gesto. Talvez haja uma fronteira tênue – que é um abismo – entre a lei que aponta para o amor e a lei que aponta para o terror. Penso nos gestos de Derrida, mais no modo como ele vai e menos aonde ele chega, mais no modo como ele diz e menos no dito, e me atenho à ambiguidade que ele nos dá – e que ele não resolve, residindo aí a sua complexidade. Em *Espectros de Marx* (1994), o fantasma é Marx e Hamlet, e o rei, e o pai, e o poder, e a lei. O fantasma é o marxismo e o capitalismo, é a desconstrução e o terror. Não somos apenas nós, sobreviventes, os fantasmas. Se o corpo deformado chama amor, se no corpo deformado há chamado, se isso a que tentamos dar corpo se chama amor, se o poema pode ser visto como um corpo fraturado, se um verso pode ser visto como um corte, se o poema pode ser visto como isso que não cessa de se inclinar para o desastre, Derrida nos diz também, em *Força de lei* (2010), que isso que é sem forma, sem rosto, fantasmagórico, também é a polícia. Em *Circonfissão* (1996), a ferida é tanto a lei inscrita no corpo e o corpo de uma escrita que tenta dar contorno à lei inscrita no corpo, rasurando essa na medida em que inscreve outra sobre ela. Em *Feu la cendre* (1991), Derrida vai ao que queima em um duplo gesto no mesmo gesto: ele vai aos mortos como quem vai ao amor. Como ele disse em *Monolingüismo do outro* (2001): “Este gesto é plural em si, dividido e sobredeterminado. Pode sempre deixar-se interpretar como um movimento de amor ou de agressão[...]” (DERRIDA, 2001, p.98). Ele vai à lei que fere e à ferida da lei. Derrida não se livra das aporias. Ele caminha colado com o desastre, ao mostrar que caminhos se diferenciam em uma fronteira que é muito tênue e, ao mesmo tempo, muito abismal. Há uma barra neste gesto que faz com que ele possa ser dois ou mais no mesmo. Nessa junção que aproxima ao mesmo tempo que separa, nessa junção que é um abismo, nessa diferença. Na diferença do gesto desdobrado, nos dobramos. Abordar no desdobramento como se aborda o que queima, como se aborda um fantasma, como se aborda um sobrevivente, talvez seja ir ao amor como quem vai ao terror.

No verso há o limite. Se podemos dizer o verso com outras palavras, como “dobra”, como “virada”, se podemos chamar o movimento de escrever versos como “versar”, e se versar também é “verter”, ou seja, “derramar”, “transbordar”, versar ou verter já é, portanto, um gesto de transbordar, derramar. A lei do poema, que se confunde com a do filósofo, adverte, ou seja, “vira-se para” e, ao mesmo tempo, subverte, ou seja, “revira para baixo”. Em *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes fala do amor em uma condição atópica como “o que faz tremer a linguagem” (BARTHES, 1981, p.26). Queria falar da poesia nesta mesma condição. Uso aqui as palavras que um amigo, o Patrick Gert Bange, usou ao se referir a uns poemas em uma conversa informal: “por ordem de espanto”, ele disse. Sua ordem de espanto era estabelecida pelas palavras “estremeço, tremo, vibro”. Por ordem de espanto, logo, por ordem de espasmo. No dicionário, além de “contração involuntária dos músculos”, encontramos “arroubo, arrebatamento, êxtase, espanto” e surpreendo-me quando me deparo com o último significado, ligado à etimologia da palavra em grego: “ação de puxar a espada”. Se puxar a espada é um espasmo e o que nos deixa pasmos, em toda ordem de espanto há espasmo, estremeço, tremor. Falar da poesia nesta condição atópica do amor, do que faz tremer, e por isso, também, do terror, é falar igualmente do que está na ordem de uma origem desconhecida, sem lugar, sem paragem, sem essência, sem substância, sem qualidade, inclassificável, incapturável, isso que a nós só chegam seus movimentos, seus deslocamentos, seus desvios, seus modos de se mover, seus espasmos.

Chegamos a um limite em que não sabemos o que é política. Nesta democracia, ou nesta oligarquia, ou nesta democracia morta, ou nesta democracia ainda não nascida, ou neste fantasma de democracia, ou nesta oligarquia disfarçada de democracia, nisto que não sabemos ao certo o que é, nisto que nem sabemos nomear, a política assegura seu objetivo, a riqueza às custas da vida. Isso me faz perguntar se, hoje, o real não tem comparecido às avessas. O real, que comumente nos chega como “falta”, “buraco”, “furo”, e que sempre nos solapa com seu efeito cortante, tendo uma relação estreita com os efeitos da pobreza, talvez esteja comparecendo, hoje, às avessas, pelo excesso. Talvez precisássemos abandonar a pergunta “O que é política?”, porque já não sabemos o que é política, se é que um dia soubemos, assim como talvez precisássemos abandonar a pergunta “O que é poesia?”. Sabemos, porém, que até o que abandonamos retorna, como os fantasmas. Talvez seja necessário abandonar uma suposta essência das coisas para que seja possível ir com o que resta. E, se há restos, há falta, há necessidade, fazendo com que uma política tenha de partir disso. Talvez, tocar o limite seja tocar a coisa sem substância e, por isso, o que resta, seus espasmos, seus modos de se debater, isto é, de explicitar o desejo.

Talvez, ver como os corpos vão historicamente seja ver como os corpos vão histericamente – em seus ataques, em seus debates, em seus espasmos. O que seria a História senão a atemporalidade do corpo, o tempo marcado pelo corpo, pelos corpos que se movem, que atravessam, que se deslocam, que vão através dos limites, abrindo-se a uma atemporalidade que se inscreve em cada gesto que exhibe o que neles os excede e o que neles falta, que exhibe o que neles atravessa e o que neles corta.

Etimologicamente, a palavra “espanto” vem do latim *expaventare*: “*ex*, ‘para fora’, *pavere*, ligado a ‘pavor, medo, tremer de medo’.” Se, em grego, temos *thaumázein*, de onde vem “admiração”, “assombro”, “espanto”, em latim vemos como o espanto está diretamente vinculado ao terror, ao tremer, ao temer. Temer, verbo e nome/sobrenome. Vemos que falar de espanto é, também, falar sobre nomes, que apontam para o amor ou para o terror. Se Silvina Lopes em *Literatura: defesa do atrito* disse que “[T]oda literatura é [...], ao mesmo tempo, júbilo e terror”, com ela poderíamos dizer que poesia é, ao mesmo tempo, alegria e dor, amor e terror, assombrar-se diante do admirável e diante do terror, diante do assombro do amor e diante do assombro do terror, estas duas modalidades do espanto, isso que faz tremer, colocando-nos em êxtase, ékstasis, isto é, em deslocamento, em “movimento para fora determinado por terror ou assombro” (LOPES, 2012, p.78).

O manifesto indica uma necessidade de aprendizagem que não aponta e não parte, porém, nem de um programa nem de um saber, mas de um não saber, apontando para ele não porque sabe, mas porque se debate e, portanto, deseja. O que seu imperativo nos dirige não finda em sua sentença. No mesmo poema em que lemos “é preciso aprender a ficar submerso”, lemos, no fim, “até que o voluntarioso vulcão de água/ arremesse você de volta para fora dele.”. É esse duplo movimento que faz a lei do sobrevivente: aprender a ficar submerso só é preciso porque é preciso ser arremessado de volta para fora. Quando o poema chamado “ela, o outro”, diz também, imperativamente, “vá ler poesia”, o que ele indica é a aprendizagem de uma alteridade: “quer aprender a alteridade, aprender/ a se relacionar com o outro/ (quer aprender um outro/ quem quer que seja esse outro),/ mesmo com um outro/ que, saiba você ou não, já há/ em você, vá ler poesia.” (PUCHEU, 2017, pp.113-114). Isso a que o imperativo nos dirige é justamente aquilo que se mantém na necessidade, mas para aquém e além da necessidade, isso que, enquanto poesia,

se mantém enquanto chama (na duplicidade do sentido desta palavra: enquanto chamamento e enquanto o que queima), se mantém enquanto resta, enquanto resto: como desejo. Isso que podemos ver na falta, mas, aqui, também como resto, como o que resta. Talvez seja possível falar em uma responsabilidade no excesso quando isso que excede, que resta, é o desejo, quando o desejo é o resto.

Há muitos discursos fatalistas que insistem em anunciar um naufrágio, um fim, um colapso, uma penúria, uma pobreza na poesia brasileira contemporânea. Eu poderia dizer que “colapso” vem do latim: “cair junto”, “escorregar junto”. E aí penso na expressão que dizemos quando nos apaixonamos: “cair apaixonado, *falling in love, tomber d’amour*” ... Eu poderia dizer que “naufrágio”, essa palavra que é usada desde os gregos, não indica uma queda do ar, do transcendente, como diria a famosa frase do *Manifesto Comunista*, “Tudo que é sólido desmancha no ar”, mas uma queda da superfície para o mais subterrâneo (MARX; ENGELS, 2001, p.29). Mas eu vou me ater a outras palavras, que esses discursos usam como sinônimos: pobreza, penúria... Eu gostaria de dizer do que nos resta. E o amor? Eu poderia responder a essa pergunta com outra pergunta: Em qual língua não existe a palavra amor? Pergunta que eu fiz em uma postagem do *facebook* e à qual Piero Eyben me respondeu com um poema (ainda inédito em livro). Neste poema, há uma relação entre amor e morte em francês. Neste poema há também uma hipótese incerta e esburacada – como todas deveriam ser – de que “só mesmo os/ animais poderiam amar [...]/ porque sua pobreza de mundo/ essa da mudez impossível diante da terra/ pode significar também um dom/ da penúria para se começar a amar”.

Como abordar o amor em um tempo impossível? Em *Pão e Vinho*, Hölderlin perguntara “*Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*”, o que é comumente traduzido por “Para quê poetas em tempos de indigência?”, em que a palavra *dürftiger* é traduzida por alguns como “penúria”, “miséria”, “pobreza” (HÖLDERLIN, 1991, pp.162-171). Poderíamos elencar sinônimos como “carência” e “necessidade”. O verbo *dürfen* significa “poder”, não no sentido de potência (*Macht*), de possibilidade, nem no sentido de força (*Gewalt*), mas no sentido de permissão ou licença ou direito de algo, como indica o verbo *bedürfen*, que dele deriva e significa exigir, precisar, necessitar. O adjetivo *dürftig* quer dizer pobre, escasso, insuficiente e, também, miserável, necessitado. Se pensarmos em uma relação estrita com o verbo, este necessitado é aquele que não pode, não tem permissão ou direito de algo. Aquele que precisa, exige, necessita, pela falta, pela carência, é aquele também impotente, àquele cujo poder, permissão ou direito de algo falta. Em *Para que poetas em tempos de terrorismos?*, de Pucheu (2017), no poema “Da impotência”, vemos uma relação estreita entre impotência e poesia, de um lado, e entre potência e revolução, de outro. O poema diz: “[...] talvez a poesia,/ aniquilando a cada vez o legível/ de um poema e de um sentido qualquer/ para recobrá-los a ela, faça uma revolução/ permanente, contínua, ininterrupta,/ ainda que sem sair do lugar” (PUCHEU, 2017, pp.15-16). Logo depois, encontramos os versos: “sem a aprendizagem da poesia,/ é certo, não há revolução permanente”, aparecendo novamente, a necessidade de aprender e a expressão “revolução permanente”, que fora primeiramente usada por Marx e, mais tarde, conceitualizada de forma diferente por Trotsky (PUCHEU, 2017, p.16). Mais abaixo, o poema continua: “[...], como ir além/ no impasse de nosso tempo, o atual,/ entre poesia e revolução,/ entre uma impotência afirmada/ e uma potência assumida/ para desestabilizar o poder”? (PUCHEU, 2017, p.17). Mais abaixo ainda, ele pergunta: “podem os gestos revolucionários,/ como a poesia, desejar sua própria impotência [...]?”; ou então: “pode haver um

levante dos impotentes [...]?”; pode a poesia “fazer uma crítica da revolução/ [...] desde sua impotência máxima”? (PUCHEU, 2017, p.17).

De acordo com o poema, poesia e revolução não são a mesma coisa: aquela é a impotência afirmada e essa é a potência assumida. Poderíamos dizer: a poesia é a falta – afirmada – do poder, permissão ou direito de algo. Uma falta afirmada, isto é, que não acata, muda, mas que antes diz sim, firmando, afirmando a falta. É importante ver a “potência” aqui como um duplo gesto que abarca a impotência, em que o poder, o poder fazer, só existe em relação com o poder não, o poder não fazer. É importante recuperar aqui o modo como Giorgio Agamben se remete à “potência” em Aristóteles, vendo-a como um duplo gesto que abarca a impotência, em que o poder, o poder fazer, só existe em relação com o poder não, o poder não fazer. É nesse duplo que se afirma a possibilidade, nesse gesto que também abriga a impotência. A potência, para ser possibilidade, precisa abrigar o poder não, a impotência, sendo nisso que reside a liberdade. Portanto, a poesia como impotência afirmada seria esse “poder não” que diz sim ao “poder não” porque, em sua torção, ele pode, ele é potência. Mas eu veria a poesia também como impotência assumida: impotente não como aquele que pode não, mas como aquele não pode – e aqui eu recupero não a palavra alemã usada para potência, *Macht*, mas o sentido do verbo *dürfen*. Impotência assumida como aquilo ou aquela que não pode, não tem permissão ou direito de algo. Pensando neste sentido, a revolução como uma “potência assumida”, declarada, manifesta, seria poder ou ter a permissão ou o direito de algo. Pensando no sentido da potência, a revolução seria aquela que pode. O poema pergunta: “Como ir, entre uma e outra, para desestabilizar o poder?”. Este poder não é nem o poder da potência nem o “poder não” da impotência que se liga à potência: este poder é a anulação da potência, aquilo que nulifica qualquer possibilidade, qualquer impotência afirmada.

Se pensamos não no conceito, mas no uso, sem teorização, da expressão “revolução permanente” feito por Marx em 1850, aparecendo não mais que uma vez no fim do curto texto “Mensagem do Comitê Central à Liga dos Comunistas”, lançado como uma palavra de ordem, um grito de batalha que não vem acompanhado de explicações: “Seu grito de batalha [do proletariado] tem de ser: a revolução permanente.” (MARX, 2016, p.8). A revolução para Marx era um processo para alcançar um objetivo, mas não desejo recuperar aqui a revolução como um processo para um fim (porque ele nunca chegou), mas apenas como um modo de se mover que não era por ter a permissão ou o direito de algo, mas por não poder, por não ter, por não ter quase nenhum direito de algo, pela falta de muito e do mínimo necessário. Se a revolução também é isso que falta, se ela nunca chegou, se ela nunca chegou como ato, atingindo seu fim, então o que temos e o que não cessa de acontecer é uma revolução permanente, que não se finda no ato. A impotência potente da revolução permanente não está nem em ter permissão de algo nem em suplantar a falta, mas em afirmar a falta e assumi-la, indo com ela, no mesmo gesto em que se reivindica o direito de algo, e se quisermos especificar um dos direitos que falta, seria o direito de poder não. Se a poesia pode afirmar o não poder e o poder não, talvez, aí, a revolução sempre tenha se encontrado com a poesia. Nesse encontro faltoso. Nessa impossibilidade de poder.

Como no amor, essa impossibilidade não exclui o desejo. Como Lacan disse, não só o desejo existe, mas também “toda sorte de coisas que se parecem espantosamente com o amor.”, isso que é impossível de definir porque acontece em uma visada, em uma miragem, porque te toma, te aborda, e você se vê

tomado, abordado, roubado (LACAN, 1985, p.97). O ser que ama é um ser roubado – e esse não é um gesto harmonioso, mas conflituoso e violento. E se Lacan diz que reivindica uma “espécie de poesia”, e se ele reivindica uma atenção para uma abordagem do ser como “aquele que ama”, uma abordagem nada harmoniosa, ele atrela a essa condição de amável um destino fatal, que é um impasse, um drama, uma tragédia, em que, diante disso, a única coisa que pode se realizar é a coragem, isso que é de cor (LACAN, 1985, p.197).

Abordar o amor não possui nenhuma relação com apreender, possuir ou se apropriar. Enquanto manifesto do desejo, o amor manifesto é um modo de bordar o amor, tecer o amor, fazer amor. Como diz Lacan: “Aí está o ato de amor. Fazer o amor, como o nome indica, é poesia. Mas há um mundo entre a poesia e o ato.” (LACAN, 1985, p.98). Há um mundo entre a poesia e o ato não porque a poesia seja diferente do amor, mas porque a poesia, como o amor, não se reduz a um ato, é a abordagem incessante ao desejo, que não se reduz nem se finda em um ato, que não cessa de se manter como abordagem, abeirando-se, mantendo-se na borda. O amor, como a poesia, existe também no ato, mas, “o desejo encontra comumente, no ato, antes o seu colapso que a sua realização” (LACAN, 1992, p.14). Assim, um ato é antes um movimento de “cair junto” do que de realizar algo. Ato de amor ou ato de poesia é “cair junto” na medida em que se cai para além do ato, excedendo o ato. O desejo manifesto não é a clareza do desejo, é quando ele irrompe, e se mantém insistentemente sem saber do fim, sem saber dos desdobramentos, sendo, ao contrário, aquilo que proporciona desdobramentos, no qual, portanto, nos dobramos. Penso que o manifesto, aqui, não se finda em sua demanda, e que ele deixa um resto. Ao contrário do imperativo do poder que não deixa restos, não deixa margens, não dá margens. Na lei que deixa um resto, há um desejo. Enquanto a outra, aniquilando o desejo, aniquila o outro, sentenciando seu fim.

“Eu poderia ter... Assim é o amor,/ com sua sintaxe esburacada.”, diz um verso de um poema do Pucheu, “O livro de hoje do amor” (PUCHEU, 2013, p.101). Fico me perguntando se não conseguimos chegar a isso que parece impossível de dizer senão neste tempo desencaixado como isso que denominamos “futuro do pretérito”. Tentar ir ao impossível por meio do tempo do “poderia”, como o tempo da possibilidade, da potência, como o tempo que abriga a possibilidade para que, talvez, seja possível chegar a isso que parece impossível de dizer. Em uma mensagem trocada com uma amiga, a Ana Carolina Martins, falei do “poderia” como o tempo que, talvez, fosse o tempo que dissesse o desejo, isto é, tão somente a possibilidade. Ela me advertiu: “Não. Esse é o tempo da culpa.”. Como abordar o amor em um tempo impossível? Talvez, só haja como abordar o amor no desencaixe. Penso que, talvez, eu não consiga muito me livrar do “poderia”, só me restando tentar ir entre ele e o querer dizer, entre a potência e a vontade, entre o “poderia” – esse poder que só existe como irrealizado – e o “querer” – que também nunca se efetiva em um dito, entre o tempo que a gramática me dá e o tempo que ela não me dá, entre o tempo da possibilidade que, para alguns, pode inclusive coincidir com o tempo da culpa, da dívida, e o tempo impossível de se conjugar o desejo – que não é nem potência nem vontade. Talvez, indo entre eles, indo com a potência, com a vontade e com a necessidade, com o “é preciso”, eu consiga apontar não para o que os supera, mas para o que está entre e para além e aquém deles, para uma diferença que não se reduz a nenhum desses, para o que resta.

Talvez, falar de sobrevivência seja mais do que falar sobre viver nos limites: talvez seja mesmo falar nos limites – entre um “sim” e um “não” que indica um ponto de incerteza de onde irrompe a transformação. Se transbordamento significa “através das bordas”, talvez só seja possível falar do excesso estando na borda da falta. Estando, portanto, nos limites, na submersão ou no naufrágio que, na imagem, já indica o vácuo, um vácuo se abrindo em um excesso de água que vai se deslocando. Me pergunto se fazer uma experiência do excesso seria ir através do excesso além do excesso. Se só há transbordamento se há limite, como enxergar o limite onde parece não haver limite? Talvez, fazer uma experiência do excesso seja cair em uma redundância, já que fazer uma “experiência” [*ex-peras*] é estar fora do limite. Toda experiência, nesse sentido, é um excesso. Então, fazer uma experiência do excesso, redundantemente, talvez não seja ir para fora do excesso, mas através do excesso até o limite do excesso. E talvez esse limite aponte para uma falta.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. RJ: Francisco Alves, 1981.
- BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida/por Geoffrey Benington e Jacques Derrida**. RJ: Jorge Zahar Ed., 1996.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. RJ: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Feu la cendre**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. SP: Martins Fontes, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **Monolinguismo do outro**. Porto: Campo das Letras, 2001.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Poemas**. SP: Cia. Das Letras, 1991.
- LACAN, Jacques. **Seminário 8: A Transferência**. RJ: Jorge Zahar Ed., 1992.
- LACAN, Jacques. **Seminário 20: mais, ainda**. RJ: Jorge Zahar Ed., 1985.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. BH: Chão da Feira, 2012.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. POA: L&PM, 2001.
- MARX, Karl. **Mensagem do Comitê Central à Liga dos Comunistas**. Lisboa: Editorial “Avante!”, 2016.
- PUCHEU, Alberto. **Mais cotidiano que o cotidiano**. RJ: Azougue, 2013.
- PUCHEU, Alberto. **Para que poetas em tempos de terrorismos?** RJ: Azougue, 2017.
- SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. RJ: 7Letras, 2016.

Submetido à publicação em 02 de fevereiro de 2017.

Aprovado em 23 de abril de 2017.

HIPERTEXTUALIDADE EM *FEVER*, DE TED HUGHES E *FEVER 103*, DE SYLVIA PLATH

Sharon Martins Vieira Noguêz (Mestranda em Teoria da Literatura, UNIANDRADE)

RESUMO

Neste artigo, tentaremos entender a hipertextualidade existente nos poemas *Fever 103*^o da poeta Sylvia Plath e o poema *Fever*, do poeta Ted Hughes e como se dão as relações existentes entre os dois poemas, segundo Gerard Genette é possível classificar o poema *Fever 103*^o (1962) de hipotexto e o poema *Fever* (1998) de hipertexto, sendo possível assim estabelecer relações de intertextualidade com o título, os vocativos utilizados pelos eu-líricos e algumas estrofes de ambos os poemas que dialogam entre si, tanto o hipertexto quanto o hipotexto mantêm seus valores estéticos e são enriquecidos com o dialogismo existente entre eles, diálogo este que Bakhtin exemplifica como um reflexo, um eco de um enunciado já realizado, um eco que pode tanto aceitar ou refutar a ideia concebida anteriormente, logo, o dialogismo amplia sua possibilidade de leitura, interpretação e de relação de dois poemas individuais e plenos de expressão.

Palavras-chave: Hipertextualidade; *Fever*; Plath; Dialogismo; Hughes.

ABSTRACT

In the article, we'll try to understand the hypertextuality which exists in the poems *Fever 103º* from the poet Sylvia Plath and the poem *Fever*, from poet Ted Hughes and how to give the connections between both poems, according to Gerard Genette is possible to classify the poem *Fever 103º* (1962) of hypotext and the poem *Fever* (1998) of hypertext, being possible like that to establish hypertextuality relations with the title, the vocatives used by the personas and some stanzas of both poems which dialogues with each other, both the hypertext as well the hypotext keeps their aesthetic values and are enriched with the dialogism which exists between them, such dialogue Bakhtin exemplifies as a reflection, an echo from a statement already made, an echo which can as embrace as refute the accepted idea previously, so, the dialogism expands its reading possibility, interpretation and connections between the two individual and full of expression poems.

Keywords: Hypertextuality. Fever. Plath. Dialogism. Hughes.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa primeiramente reforçar a divisão existente entre as definições de autor e eu-lírico, divisão necessária em qualquer leitura, mas que se percebe essencial diante de leituras e análises de poemas, sobretudo os confessionais, como *Fever 103º* de Sylvia Plath, que se utiliza dos sentimentos e acontecimentos reais da vida da própria poetiza e que aparecem refratados na criação de seus poemas. A diferenciação se baseará na teoria de Bakhtin sobre a diferenciação de autor e personagem, e à luz dessa análise, se buscará estabelecer a diferenciação entre autor e eu-lírico.

Bakhtin afirma sobre a personagem lírica e o autor que: “Pode parecer que na lírica não existem duas unidades, mas tão somente uma; os círculos do autor e da personagem se fundiram e seus centros coincidiram”. Dois elementos fundamentam essa autoridade (BAKHTIN, 2003, p. 154), ou seja, existe uma proximidade entre autor e a personagem lírica, por isso, o pacto ficcional é de tanta importância, para que seja feita separação de quem é o autor e quem é o eu-lírico, isso só se dará com o acabamento estético e distanciamento produzido pelo próprio poeta ao ficcionalizar as ideias refratadas, o teórico russo também afirma acerca do autor e a personagem lírica que:

Para ter domínio sobre a personagem nessa sua posição interior, íntima, o próprio autor deve aprimorar-se até atingir a distância puramente interior em relação a ela, recusar-se a lançar mão da distância espacial e externamente temporal (a distância externamente temporal se faz necessária a uma concepção precisa de enredo acabado) e do excedente de visão externa e conhecimento ligado a tal distância, deve aprimorar-se até atingir uma posição puramente axiológica – *fora da linha de orientação interior da personagem* (e não fora do homem integral), fora do seu *eu* empenhado, fora da linha de sua possível relação pura consigo mesma. (BAKHTIN, 2003, p. 155)

Segundo o glossário Ceale, o pacto ficcional estabelecido pelo leitor ao ler uma obra literária, reforça a ideia de que mesmo confessionais, os poemas são antes de tudo, poemas, e então, literatura e não partes narrativas da vida da poetiza.

O pacto ficcional é um tipo de relação que se estabelece entre o leitor e o texto, é uma das formas do pacto de leitura. O adjetivo “ficcional” vem do substantivo “ficção”, que significa invenção, fantasia, imaginação. Em teoria da literatura, dizemos que um texto é ficcional ou fictício quando há nele uma suspensão de comprovação histórica dos fatos narrados. É preciso ressaltar, entretanto, que os limites entre o ficcional e o histórico não são tão precisos quanto pode parecer à primeira vista. Uma obra pode ser ficcional e basear-se em fatos históricos ou em personagens que realmente existiram. Portanto, pacto ficcional é o acordo que se estabelece entre leitor e texto, no sentido de não se questionar o estatuto fantasioso de uma obra. Esse pacto se realiza tanto a partir da leitura de obras literárias escritas em prosa, como contos, novelas e romances, dirigidos a adultos, jovens e crianças, como também a partir de obras em linguagens que mesclam o verbal e o visual, como novelas e séries televisivas, filmes, histórias em quadrinhos, tirinhas de jornal, desenhos animados e outras produções de vários gêneros. (DICIONÁRIO CEALE, 2016)

A partir dessa diferenciação, serão analisadas as relações de hipertextualidade existentes nos poemas *Fever 103º*, de 1962, da poetiza norte-americana Sylvia Plath e o poema *Fever*, de 1998, do poeta inglês Ted Hughes, seu ex-marido e também poeta, utilizando-se como base as definições de hipotexto e hipertexto do crítico literário francês, Gerard Genette, que classificam o poema escrito primeiramente de hipotexto e o escrito posteriormente de hipertexto.

Para compreender melhor a relação entre os termos hipotexto e hipertexto, analisaremos um exemplo criado pelo crítico literário em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* e das relações existentes entre eles:

Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo Rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A Eneida e Ulisses são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a Odisséia, naturalmente. Como se vê por esses exemplos, o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções. (GENETTE, 2006, p.11)

Visto que o objetivo da poética não é apenas a análise do texto em si, mas a análise do arquiteyto, ou seja, a arquiteytualidade do texto, as formas de se ler e entender um texto, as relações possíveis de se estabelecer e a ampliação de horizontes, com as relações estabelecidas, ou seja, ao se ler um hipertexto, percebe-se a existência do texto anterior, e essa percepção traz uma nova constituição de sentidos dos textos.

No caso dos poemas analisados, *Fever*, de Ted Hughes, o eu-lírico parece refletir acerca das acusações feitas pelo eu-lírico de *Fever 103º*, de Sylvia Plath, como se o eu-lírico respondesse as acusações feitas e apresentasse a sua visão sobre os fatos apresentados no poema produzido anteriormente.

AUTOR E EU-LÍRICO

Sylvia Plath foi uma poetiza e contista norte-americana, nascida em 1932, seus poemas são classificados como confessionais, gênero de poesia surgido nos Estados Unidos entre as décadas de 1950 e 1960, nos quais os poetas/obras enfatizavam a vida pessoal do próprio autor. Plath abordava em seus poemas, temáticas como a traição, solidão e morte e como a poetiza comete suicídio em 1963, logo toda a sua obra passa a ser lida apenas sobre a ótica do suicídio, como se seus poemas fossem um prelúdio a sua morte.

O teórico russo, Bakhtin, afirma em *A estética da criação verbal* sobre o autor e a personagem que:

Se levarmos em conta todos os fatores aleatórios que condicionam as declarações do autor-pessoa sobre suas personagens (...), veremos com absoluta evidência o quanto é incerto o material que deve emanar dessas declarações do autor sobre o processo de criação da personagem. Esse material tem um imenso valor biográfico e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado pelo sentido artístico da obra. (BAKHTIN, 2003, p. 6)

À luz do que Bakhtin afirma sobre o autor e a personagem, podemos entender que é necessário também à mesma distância e trabalho estético por parte do poeta. O teórico também afirma na mesma obra acerca da criação estética que:

Até mesmo em trabalhos histórico-literários sérios e conscienciosos, o mais comum é extrair o material biográfico das obras e vice-versa, explicar pela biografia uma dada obra, e aí se consideram plenamente satisfatórias as justificações puramente factuais, como, por exemplo, a simples coincidência entre os fatos da vida da personagem e do autor, destacam-se extratos da obra na pretensão de que tenham algum sentido, ignorando-se inteiramente o todo da personagem e o todo do autor; conseqüentemente, ignora-se o elemento essencial: a forma do tratamento do acontecimento, a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo. São particularmente absurdas comparações factuais da visão de mundo da personagem e do autor e as explicações de uma pela outra: compara-se o aspecto abstrato do conteúdo de um pensamento isolado do autor com um pensamento correspondente da personagem. (BAKHTIN, 2003, p. 8)

A morte, nos poemas de Sylvia Plath, tem um sentido de libertação, de superação de sofrimento, de uma forma quase mítica, onde o eu-lírico ressurge mais forte, então dizer que Plath é uma poetisa confessional apenas porque escreveu sobre a morte e se suicidou é fazer o que Bakhtin chama de “absurdas comparações”, pois se discute apenas a existência / morte da poetisa e ignora-se o conjunto de toda a sua obra e a estética dada em seus poemas.

A própria poetisa enfatiza a importância desse distanciamento, em entrevista à rádio BBC ela afirmou que: “Poesia é uma disciplina tirânica. Você tem que ir tão longe, tão rápido, em tão pouco tempo, que nem sempre é possível dar conta do periférico. Num romance talvez eu possa conseguir mais da vida, mas num poema eu consigo uma vida mais intensa” (PLATH, 1962, p.). Plath deixa claro que a poesia não é apenas material autobiográfico e sim trabalho árduo, manipulado pela poetisa.

Bakhtin também afirma que “O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com o material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem, dando-lhe significação artística” (BAKHTIN, 2003, p. 87), isto é, a partir do momento em que a poeta dá o tratamento estético a imagem criada, biográfica ou não, temos arte e não apenas relato pessoal. Bakhtin também afirma sobre o corpo exterior que:

Não vivenciamos os sentimentos isolados (estes nem existem), mas todo espiritual da personagem; nossos horizontes coincidem, e por isso praticamos interiormente com ela todos os seus atos como elementos necessários de sua vida co-vivenciadas por nós: ao vivenciar empaticamente o sofrimento, vivenciamos empaticamente no interior interiormente também seu grito; co-vivenciando seu ódio, vivenciamos interiormente, empaticamente,

seu ato de vingança, etc.; uma vez que vivenciamos empaticamente apenas com a personagem, que coincidimos com ela, a interferência em sua vida está excluída, pois essa interferência pressupõe nossa distância em relação à personagem. (BAKHTIN, 2003, p. 73)

Se levarmos em consideração o que Bakhtin afirma sobre a nossa distância em relação à personagem no enredo, podemos então entender que a mesma distância é necessária em relação ao eu-lírico.

O crítico T. S. Eliot, em seu livro intitulado *Ensaio*, de 1989, no capítulo sobre tradição e talento individual afirma que: “(...) O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares” (ELIOT, 1989, p. 47), Sylvia Plath usa suas vivências e emoções no seu processo de criação tornando sua poesia rica, forte e plena de vivacidade.

Os conflitos vivenciados por Plath em sua vida pessoal, sobretudo em seu casamento e seu suicídio cometido no auge de sua maturidade poética, como ela mesma afirmou “Os melhores poemas da minha vida; eles farão meu nome” (ARIEL, 2004, p. 7), e no ápice de seus 30 anos, desviaram o foco de sua produção literária e explicações biográficas, análises psicanalíticas e feministas acabaram por reduzir as análises e leituras produzidas a material poético biográfico e seus poemas a poemas de uma mera poeta suicida.

HIPOTEXTO E HIPERTEXTO

Sylvia Plath produziu em 20 de outubro de 1962 o poema *Fever 103º*, era de costume dos poetas apresentarem seus poemas via rádio, a poeta produziu uma nota introdutória para esse poema na qual afirmava que:

“É um poema sobre dois tipos de fogo: um que meramente agoniza e se extingue, isto é, o fogo do inferno, e outro que purifica, ou seja, o fogo do céu. Ao longo do poema, o primeiro fogo sofre e se transforma no segundo” (PLATH, 2007, p. 206).

O poema faz alusão à imagem grega de Cérbero, o cão monstruoso de três cabeças que guardava as portas do inferno. O eu-lírico refere-se ao pecado simbolizando uma traição e depois afirma sobre o “indelével aroma de vela apagada” simbolizando que o sentimento do amor morreu. Também faz alusão a figura da dançarina Isadora Duncan que morreu estrangulada pela própria echarpe que enroscou na roda de seu carro enquanto dirigia. A orquídea simboliza a mulher sensual, uma característica afrodisíaca da idade média, e em seguida faz referência à radiação e a bomba de Hiroshima ao novamente abordar a traição, referindo-se inclusive ao traidor como “diabólico leopardo” (PLATH, 2007, p. 161).

A respeito da alusão, Genette afirma que, ao contrário da citação, a alusão é uma referência sutil, uma leve menção ao assunto relacionado, mas sem uma análise profunda do fato utilizado, é uma figura de linguagem muito utilizada e que promove a intertextualidade entre os textos.

Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete. (GENETTE, 2006, p. 8)

A poeta recorre ao uso da alusão, buscando reforçar os sentimentos que pretende expressar, o uso de simbologias é uma das formas utilizadas pela poetiza para buscar uma maior representação da realidade que deseja representar em seus poemas.

O eu lírico novamente se apresenta como puro demais para esse traidor, refere-se ao sofrimento causado por sua febre, explicita a sopa, alimento que lhe fazia mal e simboliza a sua solidão comparando – a uma imensa camélia, tal flor é conhecida por ser muito grande e reforça a dimensão de seu sofrimento, representando o tamanho da solidão que afirma sentir e finaliza o poema purificada pelo fogo, e através dessa purificação só possível de se alcançar através do fogo figurando uma morte mítica do eu-lírico, e somente assim que se é possível chegar ao paraíso.

Plath, ao compor seus poemas, geralmente usava de base a terza rima que é composta por tercetos que seguem a rima em cadeia no padrão ABA, BCB, CDC, DED, e de ritmo pentâmetro iâmbico, que era o mais utilizado pelos escritores ingleses da sua época. O pentâmetro iâmbico, segundo o site recanto das letras é:

Um tipo de métrica que é utilizado em poesia e em drama. Descreve um determinado ritmo que as palavras estabelecem em cada verso. Esse ritmo é medido em pequenos grupos de sílabas; estes pequenos grupos são chamados de 'pé'. A palavra 'iâmbico' descreve o tipo de pé utilizado. A palavra pentâmetro indica que um verso tem cinco pés.

Essa rima em cadeia traz movimento ao poema e ao fazer com que cada terceto antecipe o som que ecoará duas vezes no terceto seguinte, traz ao poema mais simetria além de trazer desenvolvimento, ritmo e lógica.

Porém, a poeta por vezes quebra a sequência de rima externas, mas recupera a sonoridade do poema utilizando-se de rimas internas, assonâncias e outras figuras de linguagem, tirando o rigor tradicional e trazendo mais musicalidade aos seus poemas.

Ted Hughes, poeta inglês e também escritor de livros infantis, publica em 1998, alguns meses antes de morrer, o livro *Birthday Letters* que é uma coleção composta por 88 poemas que ganhou prestígio por ser considerado pela crítica como uma resposta explícita ao suicídio de sua ex-esposa, Sylvia Plath, em 1963, suas discussões e a seu casamento explosivo.

Em *Fever*, de Ted Hughes, o eu-lírico masculino refere-se ao cuidado oferecido a uma mulher acometida por uma febre, descreve os delírios e se posiciona como uma babá, como se tivesse se tornado

mãe da pessoa adoentada. Descreve uma sopa preparada e dada para alimentar a essa mulher que queima pela febre e refere-se a essa mulher, chamando-a de lobo. Afirma que esta mulher guardava um grito preso sobre uma catástrofe e finaliza o poema referindo-se a si mesmo como um homem de pedra, simbolizando sua força ao aguentar tudo calado e a essa mulher, como a mulher que se recupera da febre ao beber a sopa feita.

Em ambos os poemas é visível o diálogo estabelecido entre os eu-líricos. Os títulos são praticamente idênticos, traduzidos como Febre de 40 graus, de Sylvia Plath (1962) e Febre, de Ted Hughes (1998). No primeiro poema, o eu-lírico refere-se ao homem traidor como “leopardo” e no segundo poema, o eu-lírico refere-se à mulher que está com febre como “lobo”. Ambos usam nome de animais agressivos em seus vocativos.

O primeiro poema subverte o fogo da febre tornando-o o fogo do inferno, do pecador e o segundo poema diminui a intensidade, afirmando que houve uma febre, uma doença real.

O eu-lírico de *Fever 103º* afirma ser pura demais e acusa de traição ao usar expressões como “pecado”, “engordurando corpos dos adúlteros” e “seu corpo / me magoa como o mundo magoa Deus” enquanto o eu-lírico de *Fever* se coloca como um cuidador “eu a ninava, eu era babá”, insinua fingimento e afirma saber que a mulher com febre sabe do seu pecado ao afirmar: “Seu grito preso tão difícil / sobre o vermelho da catástrofe” e “E eu pensei / o quão doente ela está? Ela está exagerando?”.

Sobre a sopa, a diferença é gritante, enquanto o primeiro eu-lírico descreve a sopa como canja / aguada, água me deixa enjoada”, visando diminuir o valor do alimento preparado para denegrir quem a preparou, pois o seu cuidador é também o traidor, o segundo eu-lírico a mostra como “Fiz uma enorme sopa / cenouras, tomates, pimentas e cebolas, / a agitação do arco íris de cozinha o elixir”, valorizando a qualidade do alimento e ao mesmo tempo para reafirmar sua benevolência ao cuidar da mulher enferma.

E finalizam os poemas, o primeiro eu-lírico afirmando que o fogo em conjunto com o delírio da febre o renovou e o levou ao paraíso, simbolizando uma morte mítica, onde seria possível renascer mais puro e, além disso, sem sofrimento e liberto da dor da traição, tornando a morte mítica um dos símbolos que mais aparecem nos poemas de Plath.

Já o segundo eu-lírico se mostra, ao final do poema, uma pessoa calada que está alimentando a mulher enferma e aguentando toda a situação resignado, ao se descrever como um homem de pedra e repetindo por duas vezes que ele não disse nada, enquanto descreve a mulher como uma pessoa sobrecarregada e queimando em febre.

A esse diálogo existente entre os dois poemas dá-se o nome de hipertextualidade, conforme afirma Gerard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*:

Então o rebatizo daqui pra frente hipertextualidade. Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora – brota – e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria

ao mesmo tempo o hiper- e o meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. (GENETTE, 2006, p. 12).

A partir da definição de Genette é possível afirmar que *Fever 103º*, de 1962, de Sylvia Plath é um hipotexto enquanto *Fever*, de 1998, de Ted Hughes é um hipertexto, devido às relações, semelhanças e oposições que um texto apresenta em relação ao outro, quando analisados em conjunto.

O teórico russo, Bakhtin, também discorre acerca das relações de intertextualidade e do diálogo existente entre os textos que:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (BAKHTIN 2003, p. 317)

E a este eco dialógico é que Bakhtin denomina como dialogismo. É importante ressaltar que ambos os poemas possuem seu valor estético em separado, segundo o professor José Luiz Fiorin: “Estilos devem ser entendidos aqui como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo que produzem um efeito de sentido de individualização” (FIORIN, citado em FOLKIS, 2013). O dialogismo aqui apresentando busca enriquecer as possíveis leituras dos poemas analisados, um novo sentido a poemas lidos individualmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que ao se ler poemas de escritores confessionais, é necessário refletir com muita atenção para a diferenciação entre autor e eu-lírico, evitando-se apenas analisar a vida da pessoa que escreve e deixando de priorizar os aspectos importantes existentes no poema, como a significação, a musicalidade e o tratamento estético produzido pelo poeta.

O teórico russo, Bakhtin, reforça essa importância chamando essas relações existentes na vida do autor e na poesia de seu eu-lírico de simples coincidências, e que esse material biográfico só assume valor estético depois de trabalhado pelo autor, ou seja, ficcionalizado na voz do eu-lírico.

A própria poetiza assinala essa separação ao se referir a difícil disciplina de se escrever poesia, ideia que vai ao encontro com as ideias de Bakhtin acerca do autor e a personagem e quanto ao uso do material biográfico para o processo criativo.

O poema *Fever 103º*, de 1962, de Sylvia Plath, é classificado, segundo a teoria de Gerard Genette, como hipotexto ao ser analisado em conjunto com o poema *Fever*, de 1998, classificado de hipertexto,

de Ted Hughes, pois ambos os poemas dialogam entre si, como se o eu-lírico de *Fever* respondesse às acusações do eu-lírico de *Fever 103º*, como se ele contasse a sua versão dos fatos, visto que ambos os poemas se assemelham nos títulos, nos vocativos e se opõem em suas descrições sobre o fogo, a sopa e seus papéis de seus eu-líricos na história apresentada nos poemas.

Existem também várias alusões que fortificam as simbologias criadas pela poetiza nas suas representações de mundo e de realidade, que aumentam ainda mais a ficcionalização e o acabamento estético de seus poemas.

Assim como Bakhtin afirma sobre os enunciados que podem ser ecos e lembranças de outros enunciados já ditos e que podem ser uma resposta a um enunciado já gerado, podendo concordar ou se opor a tudo o que já foi dito.

REFERÊNCIAS

ANGEL, S. **Terza rima**. Recanto das letras. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3089854>> Acesso em: 01 jun. 2016.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. **Ensaio**. São Paulo: Arte Editora, 1989.

FOLKIS, G. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. Disponível em: <<http://oficina-de-filosofia.blogspot.com.br/2013/10/dialogismo-polifonia-e-intertextualidade.html>> Acesso em: 11 de jun. 2016

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GLOSSÁRIO Ceale. Minas Gerais: Faculdade de Educação da UFMG. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/pacto-ficcional>> Acesso em: 01 jun. 2016.

HUGHES, T. **Fever**. The Delphi Project. Disponível em: <<http://goldgodgoaded.blogspot.com.br/2008/12/fever.html>> Acesso em: 01 jun. 2016.

PLATH, S. **Ariel**. São Paulo: Verus, 2007.

Submetido à publicação em 05 de dezembro de 2016.

Aprovado em 11 de fevereiro de 2017.