

ISSN: 2358-727X

TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ

Ano XXIII, n. 41, setembro-dezembro/2019

Revista
Terceira
Margem
41
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXIII, n. 41, setembro-dezembro/ 2019.

Créditos da Edição

TERCEIRA MARGEM

2019 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.lettras.ufrj.br/index.php/pt/

e-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: Isadora Bonfim Nuto, Lucas Bastos Gomes, Luciana Silva Câmara da Silva,
Marcela Menezes

Projeto gráfico: Kelly Stenzel

Diagramação: Kelly Stenzel

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,
Pós-graduação, Ano XXIII, n. 41, setembro-dezembro/2019. 132 p.

I. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

Sobre a revista

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Priscila Matsunaga

Vice-coordenador: Marcelo Jacques

Revista Terceira Margem

Editor Executivo: Eduardo Guerreiro Losso

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora: Denise Pires de Carvalho

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Centro de Letras e Artes

Decana: Cristina Grafanassi Tranjan

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Sumário

A radicalização da literatura abolicionista em *The Heroic Slave* (1852): uma leitura histórico-institucional

Felipe Vale da Silva p. 7-26

Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo

Rafael Morato Zanatto p. 27-48

(Auto) (bio) Bibliografia de um autor ausente: aproximações ao estudo do estilo tardio na obra de Jorge Luis Borges

Raphaella Lira p. 49-65

Histórias que não foram, que vieram e que poderiam ser: uma leitura de dois romances americanos

Emile Cardoso Andrade
Michelle dos Santos p. 66-78

João Cabral de Melo Neto, poeta-crítico, crítico-poeta

André Vinicius Pessôa p. 79-96

A experiência da literatura desde a paixão materna

Luciana Abreu Jardim p. 97-117

Foi assim que aconteceu: o trauma aquático em *Longe da água*, de Michel Laub

Luiza Casanova Machado
Rosani Úrsula Ketzner Umbach p. 118-129

Sobre os autores p. 130

Nesta edição p. 132

Terceira Margem

A radicalização da literatura abolicionista em *The Heroic Slave* (1852): uma leitura histórico-institucional

Felipe Vale da Silva¹

Universidade Federal de Goiás
felipe.vale.silva@gmx.com

Resumo: Partindo de uma análise de *The heroic slave* (1852) de Frederick Douglass, o artigo lida com a gênese da primeira prosa de ficção afro-americana à luz dos debates político-institucionais da época. Há de se questionar o que fez escritores afro-americanos como Douglass abrirem mão do formato das *slave narratives* para produzirem textos de ficção. Argumentar-se-á que a participação desses pensadores nos debates daquela época de crise institucional teve reflexos diretos em sua produção artística. Assim, se o jovem Douglass escreveu uma narrativa de escravos pautada no testemunho e resistência pacífica ao governo, o Douglass da década de 1850 inaugurou uma modalidade de literatura pautada no ativismo, refletora de sua radicalização como pensador político. O que ocorreu para que tal mudança se efetuassem, e que novos dispositivos expressivos surgiram para expressar esse momento de virada, são duas questões que balizarão o presente estudo.

Palavras-chave: Literatura afro-americana; Frederick Douglass; radicalismo negro; abolicionismo; imediatismo.

Abstract: Departing from an analysis of Frederick Douglass' *The heroic slave* (1852), this article deals with the genesis of the pioneering African-American fiction with a view of the political-institutional debates of its time. One has to question what prompted African-American writers such as Douglass to relinquish the format of the *slave narratives* in order to produce fictional works. I argue that the involvement of these intellectuals in the debate of those times of institutional crisis had direct effects on their artistic production. Thus, if on the one hand the young Douglass wrote a *slave narrative* grounded on the testimonial and pacifist resistance against the government, the 1850 Douglass inaugurated a literary modality grounded on activism, which reflected his own radicalization as a political thinker. What happened for such a change to ensue, as well which expressive devices were created to express this turning point, are the two questions which will guide this study.

Key words: African-American literature; Frederick Douglass; black radicalism; abolitionism; immediatism.

Recebido em: 13/4/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Doutor em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo e pela Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. O artigo foi escrito durante uma pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na Universidade Federal de Goiás entre 2018 e 2019.

Na altura de 1850, dizer-se um “abolicionista” era incorrer a uma categoria vaga; o termo podia implicar uma infinidade de coisas. Muitos abolicionistas tinham em comum apenas a convicção de que a escravidão devia terminar, embora o modo como isso seria levado a cabo, além do destino dos escravizados dali em seguida, fossem fatores de discordância acalorada. Mesmo quando pensamos nas motivações por trás da causa da liberdade, entramos em um campo multifacetado: havia aqueles que defendiam a manumissão em função de suas convicções religiosas, por questões éticas ou por fidelidade ao proêmio da Constituição Americana. Havia os que não desassociavam a libertação dos escravos de um plano de compensação pelas perdas financeiras sofridas por escravocratas – afinal de contas, a escravidão foi o negócio mais rentável do jovem país, que alimentou a indústria têxtil da Inglaterra durante a Revolução Industrial. Os exemplos são muitos, e aqui não cabe a nós entrar em um debate sobre como chamar os diversos tipos de abolicionistas. A historiografia está repleta de compêndios sobre o assunto², ainda que, de fato, revisar como cada autor e autora de literatura ficcional abolicionista se posicionou perante o assunto é um trabalho ainda a ser feito no Brasil. Enquanto não realizarmos tal tarefa, erros metodológicos continuarão a ser perpetuados pelo mercado editorial e divulgação jornalística: pensemos, ao observarmos as poucas “Histórias da Literatura dos Estados Unidos” publicadas em português, na importância dada a figuras secundárias em detrimento de pessoas que de fato inovaram o pensamento antiescravista³. Fala-se muito de Lincoln e pouco de Seward; muito da moderada Harriet Beecher Stowe, e pouco dos radicais Harriet Tubman ou David Walker.

O caso de Stowe é um exemplo conveniente tendo em vista a recente publicação d’*A cabana do Pai Tomás* (*Uncle Tom’s cabin*, 1852) por três editoras brasileiras⁴. Stowe é muitas vezes considerada o que houve de mais expressivo no abolicionismo dos

² Ver McNeese (2008), Newman (2002), Eisenstark (2010) e DeLombard (2007).

³ O *Perfil da literatura Americana* (VANPANCKEREN, 1994, p. 46) dá ênfase em especial a Stowe, Sojourner Truth e às narrativas de Frederick Douglass, Harriet Jacobs e Harriet Wilson. *Estudos sobre a literatura clássica americana* (LAWRENCE, 2012) se foca nas décadas de 1790 a 1850, portanto a época mais turbulenta para os abolicionistas, mas trata do tema somente ao falar sobre Walt Whitman, alguém sem envolvimento com o abolicionismo até a Guerra Civil iniciar. Em Portugal traduziu-se *The literature of the United States* de Marcus Cunliffe em 1990, onde toda a literatura de afro-americanos é resumida em vinte e tantas páginas, e bizarramente relegada à seção de literaturas de imigrantes (ver CUNLIFFE, 1986, p. 377 et seq.).

⁴ Embora tenha sido publicado no Brasil já no século XIX, o livro permaneceu no esquecimento por um século. As três traduções mencionadas são a de Nélia Maria Pinheiro Padilha von Tempski-Silka (2011), de Ana Paula Doherty (2017) e de Bruno Gambarotto (2018).

EUA, embora tenha sido a mesma que defendeu a deportação de escravos libertos para a África, que se contrapunha à possibilidade de uma sociedade multirracial integrada e muitas vezes foi rechaçada por suas atitudes paternalistas perante mulheres negras. Sem dúvida, ela foi uma divulgadora importante de ideias antiescravidão; não obstante, de um ponto de vista histórico-literário, nem sua técnica foi inovadora, nem suas ideias as mesmas que, na altura da Guerra Civil, decidiram o fim da escravidão.

A ideia que decidiu a batalha final da escravidão institucional, antes, surgiu dos intelectuais negros: não o credo do pai Tomás – o mártir disposto a virar a outra face para racistas incorrigíveis –, mas a crença de que não havia acordos com escravagistas; a escravidão tinha de terminar, custasse o que custar. Este artigo buscará identificar o momento de surgimento dessa inovação na história das ideias, ressaltando seu papel na passagem da fase reformista para a fase revolucionária da literatura da abolição.

Identificaremos não *Cabana do Pai Tomás*, mas outro livro de 1852, *O escravo heroico* [*The heroic slave*] de Frederick Douglass, como obra paradigmática para tal mudança. Nele, o antigo formato sentimental da literatura abolicionista é questionado e atualizado; Douglass constrói suas personagens anglo-saxãs como representantes de diferentes tipos de atitudes americanas perante a questão do negro. Nossa tarefa aqui é a de refletir os tipos sociais introduzidos na dita narrativa, pensando como o autor os constrói de forma a deixar um diagnóstico sobre a situação do abolicionismo em meados de 1850. Ademais, argumentar-se-á que Douglass é capaz de tematizar de forma inovadora o papel da violência em conquistas sociais: esse é um texto que reflete a situação de crise político-social dos Estados Unidos do *antebellum* para propor a ineficácia da reforma pacífica e pensar na inevitabilidade da revolução armada. O nome que damos a tal revolução é Guerra Civil Americana⁵.

O estopim: as políticas de *disenfranchisement* na década de 1830

⁵ Pensar a Guerra Civil com uma revolução não é uma ideia nova; ela foi uma disputa por dois modelos institucionais de o que seria os Estados Unidos do futuro: uma federação com poder centralizado, pautado nos ideais democráticos da Independência Americana de 1776 (a “União” de Lincoln) ou um emaranhado de estados que gozassem de grande autonomia, ao ponto de poderem recriar a *land aristocracy* no modelo inglês (a tal da “Confederação” de Davis). Os primeiros a associar a Guerra Civil às demais revoluções burguesas do século XIX foram Marx e Engels em sua obra jornalística para o *New York Daily Tribune* e o *Die Presse* (1980, sobretudo p. 329-351, 551-553).

A criação da linha divisória entre um Norte livre e um Sul escravista é produto de desenvolvimentos iniciados já na Independência Americana de 1776. Desde então, Norte e Sul representavam duas culturas políticas, duas ideias de nação que culminaram na guerra de 1861. Meio século, estados do Norte começaram a libertar homens e mulheres gradualmente, visando, sobretudo, mitigar problemas que surgem quando poucas famílias detém o monopólio da produção agrícola, de forma que governos pudessem desenvolver um plano econômico descentralizado, pautado na criação de redes de indústrias. Quando o último deles aboliu a escravidão (Nova Jersey, em 1804), já era possível falar de uma cultura política homogênea da região, com desenvolvimentos que determinaram sua história institucional. Não por acaso, todos os partidos políticos antiescravidão surgiram dessa cultura tipicamente nortista: o *Free Soil Party*, o *Liberty Party* e, por fim, o *Republican Party* (McNEESE, 2008, p. 76).

Não somente na história institucional, como também na literatura da época, vemos a polarização de duas ideias do cidadão americano: nortistas eram referidos como “ianques”, afeitos ao modo de vida urbano e ideias europeias; sulistas eram provincianos, menos afeitos à educação formal, crentes em uma concepção de mundo em que a divindade relegou ao homem branco o comando da sociedade. Como todo estereótipo, esses não foram 100% fiéis à realidade, embora tenham constituído as preconceções individuais de forma significativa. Seu produto foi uma cultura de hostilidades entre as regiões que dura até hoje.

“É minha opinião que aquele camarada, o que carregou as próprias coisas pro andar de cima como se fosse uma mulher apavorada [...] é um nortista, daqueles mais torpes do que água parada”, veicula uma das personagens de Frederick Douglass sobre uma viajante que entra numa hospedaria (2019, p. 47). O sulista em questão vê seu compatriota como alguém temeroso do trato brusco (mas honesto) do homem da Virgínia. Toda a parte III d’*O escravo heroico*, retratada em uma hospedaria decadente deste estado outrora glorioso, traz um quadro sugestivo da relação impossível entre aquelas duas culturas, ao qual voltaremos no fim do artigo. Há em Douglass uma impressão inusitada de que nascer em X ou Y região não determinava o posicionamento do cidadão do *antebellum*; muitos optavam pela migração voluntária para o Norte como gesto de protesto contra governos escravistas. Douglass, diga-se de passagem, era sulista. Mesmo após adquirir sua alforria, optou por seguir o fluxo costumeiro da

diáspora instalando-se em centros urbanos nortistas. Optar por abandonar o Sul e sua cultura foi uma escolha lógica para muitos; tratava-se de escolher entre estilos de vida que definiriam seu futuro e o de suas famílias.

Tal migração permitiu o florescimento de grandes centros de negros livres integrados, ativos na vida econômica e produtores de cultura; eles situavam-se na Pensilvânia, em Nova York, em Massachusetts. Foi ali que surgiu a primeira mídia dos negros, voltada a seus problemas e pautas históricas (RIPLEY, 1991, p. 8-9). Jornais como o *Genius of Universal Emancipation* salientaram a importância da educação e participação política a fim de minimizar as desvantagens sociais presentes até mesmo no Norte; esse foi um dos temas constantes e definidores também de outra mídia independente, as narrativas de escravos, tida como o primeiro formato de prosa afro-americana. Havia a convicção de que somente a formação de uma comunidade negra extensivamente educada seria capaz de refutar as ideologias racistas que permeavam os valores do americano médio, além de permitir o ingresso desse setor da sociedade no mundo da inteligibilidade social compartilhada. Nesse sentido, a educação é um passo essencial para conquista da liberdade. Aqui encontramos a consciência filosófica do conceito de liberdade em um sentido extensivo, não como mera ausência de coerção, mas capacidade de expandir-se.

A educação formal, além disso, serviria de ingresso à participação no processo democrático. As conquistas nesse campo iniciaram-se já no século XVIII, vide a Constituição da Pensilvânia de 1790. Nela, o direito de voto é reservado para “todo homem livre na idade de vinte e um anos, tendo residido no estado dois anos antes da eleição, e que neste período de tempo pagou um imposto estadual ou do condado”⁶. Entretanto, em maio de 1837, o *status* de cidadãos negros virou pauta de um referendo estadual, criando precedentes para o resto dos estados nortistas subsequentemente. A nova proposta da tal *Constitutional Convention* de 1837 (COMMONWEALTH OF PENNSYLVANIA, II, p. 473) previa a continuidade de direito de voto apenas para todos os cidadãos homens brancos que pagassem imposto. Em seguida, o democrata John Sterigere reiterou a proposta alegando que a restrição racial era devida por ser a

⁶ “[...] every freeman of the age of twenty-one years, having resided in the state two years next before the election, and within that time period paid a state or county tax [...]”. (COMMONWEALTH OF PENNSYLVANIA 1790, Article III, Section I). Esta e as demais traduções, salvo quando indicadas, são do articulista.

palavra do dia de outras dezessete ou dezoito Constituições da União (COMMONWEALTH OF PENNSYLVANIA, 1837, p. 473). Notemos o detalhe perverso por trás do discurso em questão: as “dezessete ou dezoito” constituições estaduais eram majoritariamente sulistas. Aqui temos evidência do alastramento da cultura política do Sul para os primeiros estados da federação.

Tais eventos não constituíram uma exceção. A partir da década de 1830 viu-se um movimento crescente de interdição de direitos básicos dos negros, como mostra o levantamento estatístico de Berry e Blassingame (1982, p. 144). Na leitura de diversos historiadores, esse foi um reflexo direto do aumento da representação de estados sulistas no Congresso⁷. Em meados de 1850, o Sul estava mais forte que nunca, política e economicamente⁸. A guerra contra o México e consequente tomada do território que vai do Texas à Califórnia atualizou o mapa do país, multiplicando áreas para onde a escravidão podia se expandir. O algodão, além disso, constituía o principal produto de exportação, mais rentável que tudo o que o país produzia combinado (MCNEESE, 2008, p. 103). Logo o poder econômico se traduz em poder político: escravocratas passaram a controlar a Suprema Corte e os principais comitês do Congresso, sobretudo na administração do presidente James Buchanan (ele próprio um cidadão da Pensilvânia). Na altura da Guerra Civil, negros podiam votar em apenas cinco estados da Nova Inglaterra e, em Nova York, só podiam fazê-lo se atestassem propriedade no valor de US\$ 250 (BERRY; BLASSINGAME, 1982, p. 145).

A resistência que ficou conhecida como a política de *disenfranchisement* (ou interdição de votos) surgiu principalmente de vários lados. Mesmo Benjamin Martin, um democrata, argumentou as consequências desastrosas da medida: aquele seria um ato de boicote da própria constituição estadual, cujos efeitos seriam unicamente destrutivos: ela traria ruína sobre um grupo economicamente expressivo na região e

⁷ Ver Eisenstark (2010, p. 26-28), Stauffer (2012, passim), DeLombard (2007, p. 199 et seq.), McNeese (2008, capítulos 3, 6, 8).

⁸ No caso específico da Pensilvânia, Latzko (2013, p. 2, 16-18) e Stauffer (2012, p. 74) oferecem argumentos adicionais para a interdição de votos: o Pânico de 1837, a crescente migração irlandesa para a região e consequente aumento de competitividade, além da massiva propaganda sulista contra a abolição das décadas de 1820 e 1830. De uma perspectiva federal, porém, o aumento de poder de representantes do Sul no Congresso teve impacto decisivo na instauração de uma crise política da União. Essa consciência, aliás, pautou os discursos da campanha de Lincoln contra Davis (ver LINCOLN, 1989, p. 16, 26-27, 35-60, cujo principal argumento foi: por trás da suposta defesa de Davis da “soberania dos estados” há um plano de expandir a escravidão por todo o território americano).

colocariam em jogo a isonomia da sociedade como um todo (cf. LATZKO, 2013, p. 4-9).

Apelos do tipo não surtiram efeito; em 20 de janeiro de 1838, o voto decisivo foi anunciado: negros estavam proibidos de votar e só eventualmente reconquistariam tal direito, com o término da Guerra Civil (LATZKO, 2013, p. 10)⁹. Para abolicionistas mais sanguíneos, aquele foi visto como um sinal de declínio da causa e indício da ineficácia das estratégias até então utilizadas.

No dia 3 de setembro de 1838, o jovem Frederick Bailey (mais tarde, Douglass) escapou a bordo de um trem rumo a Filadélfia, capital do estado da Pensilvânia. Seu ingresso no meio abolicionista se deu três anos mais tarde, num momento de tensão cuja pauta do dia era como lidar com a nova conquista do partido dos escravocratas?

Problemas em casa: os limites do testemunho e a gênese d'*O escravo heroico*

No momento em que Douglass chega ao Norte livre, o abolicionismo já era um movimento nacionalmente integrado sob a tutela da *American Anti-Slavery Society* (AASS), ligado a meios de divulgação editorial, jornais, igrejas, sociedades filantrópicas e até mesmo redes clandestinas de fuga de escravos. O grupo contava com mais de 1.300 filiais regionais e 250.000 de membros espalhados pelo país (EISENSTARK, 2010, p. 13; RIPLEY, 1991, p. 11-12). William Lloyd Garrison, mentor de Douglass e homem por trás dessa complexa máquina antiescravidão, dividia-se entre a administração da sociedade, seu célebre jornal *The Liberator* e turnês de divulgação país afora. As turnês foram verdadeiros carros-chefes da sociedade e criadoras da fama de um abolicionista. Discursos sobre palanque eram a principal fonte de entretenimento da época; aqui temos o *show business* em sua fase embrionária. Muitos abolicionistas se aproveitaram dessa cultura de massas nascente e viajaram por todo o mundo anglo-saxão como palestrantes – o próprio Douglass, dono de uma retórica notável e voz impactante, ganhou a vida como palestrante durante as décadas de 40 e 50.

⁹ Embora esse direito não custasse para ser retirado mais uma vez. Em 1910, não havia um estado sulista que não voltara a fazer emendas em suas constituições para proibir o voto negro. Apenas em 1965, com o movimento dos Direitos Civis, que a décima quinta emenda à Constituição federal se efetivou (EISENSTARK, 2010, p. 35).

Antigos escravos de lavouras, em especial, eram visados para servirem de provas vivas dos abusos da escravidão (EISENSTARK, 2010, p. 29). O formato de palestra promovido pela AASS iniciava com um sermão sobre os males da instituição (geralmente proferido por uma figura célebre do movimento ou uma autoridade ligada à igreja), seguido pela demonstração de cicatrizes, mutilações e testemunhos em primeira pessoa das vítimas do sistema brutal. Stauffer (2012, p. 60) observou como historiadores da Guerra Civil reproduzem até hoje a desconfiança oitocentista por abolicionistas brancos, julgando seu apelo imagético do sofrimento como indício de um desvio comportamental, uma inclinação à “pornografia da dor”. Repete-se, então, a ideia de que abolicionistas eram fanáticos com gostos perversos por explorar o sofrimento alheio, e de que tal atitude funcionou mais como um impedimento para a causa do que para sua eficácia.

Essa suposição é equivocada por três motivos. Abolicionistas desenvolveram suas estratégias em um contexto de debate contra escravistas, eles próprios fanáticos que se valiam de boicotes, campanhas de desinformação, perseguições pessoais e violência verbal contra qualquer um que se opusesse à “instituição peculiar” (STAUFFER, 2012, p. 75). Em segundo lugar, a estratégia da AASS foi de fato efetiva e forçou a sociedade civil e os governos a resolverem o problema institucional da escravidão. Por fim, a tal “pornografia da dor” servia a uma estratégia argumentativa mais ampla, a da *moral suasion* ou persuasão moral, herdada da filosofia moral do século XVIII. A chamada teoria do senso moral de Shaftesbury e Hutcheson (SAUDER, 1973, p. 125-226) surgiu como resistência a abordagens racionalistas da moralidade humana; contra a ideia de uma moral baseada em imperativos analíticos, esses filósofos entenderam a propensão para o bem como algo instintivo. Hutcheson se valeu de observações advindas da estética – o poder de nos comovermos com a experiência de personagens ficcionais, por exemplo – para defender uma teoria intuicionista da moral. Princípios morais precedem sistemas normativos da religião ou dos sistemas judiciários calculados para garantir a ordem social; a moral é vivenciada e aperfeiçoada na experiência do indivíduo com o mundo desde a infância. Desenvolver uma sociedade capaz de sentir empatia é garantir harmonia moral existente em todos os indivíduos. Aí entra o interesse da ala imediatista do abolicionismo nessas teorias: livrar o país da escravidão significava aperfeiçoar a população moralmente, e isso deveria ser feito mediante persuasão moral, não teórica.

Se todos somos potencialmente tocados pelo sofrimento alheio, cabe gerar discursos e uma mídia capazes de retratá-los convincentemente, de forma a predispor as pessoas a reformas sociais prementes. Aqui reside a lógica por trás do uso de literatura testemunhal do abolicionismo; a técnica da *moral suasion* chegou a ser eleita como estratégia oficial da AASS em seu manifesto de abertura.

Nesse sentido, as grandes obras de escritores afro-americanos da época são irmãs do testemunho, não da ficção romântica como então praticada. Narrativas de escravos, como gênero singular, logo ganharam um formato coerente e de grande sucesso junto ao público leitor a partir de preceitos do intuicionismo moral. *A narrativa da vida de Frederick Douglass (Narrative of the life of Frederick Douglass, 1845)* é essencialmente uma obra de caráter testemunhal, escrita em estilo objetivo a partir da retórica comum à AASS. Embora existam narrativas de escravos já no século XVIII, a de Douglass teve papel central para a legitimação artística do gênero. Como seus antecessores, ele une à história de sua vida detalhes etnográficos da vida no Sul, cenas de crueldade de capatazes, críticas à cumplicidade de autoridades religiosas e governamentais com escravocratas, e tudo isso para terminar o livro com uma mensagem de liberdade: a libertação do escravo é possível e prova que, em detrimento das teorias racistas do século XIX, ele também é um indivíduo apto à autonomia. Entretanto, Douglass vai além das demais narrativas da época concluindo a sua com a ocasião em que encontra William Lloyd Garrison no seio da AASS (BENNETT, 2016, p. 248); é como se o relato biográfico sobre a vida do ex-escravo fosse ampliado, vertendo-se em um quadro panorâmico sobre os bastidores do movimento abolicionista. A narrativa da vida de Frederick Douglass, de fato, é suspensa com uma antecipação da jornada coletiva da libertação negra.

Apesar de seu brilhantismo, a *Narrativa da vida...* esgotou na década de 1850, não voltando a ser republicada até 1960. Aquele era um mero início da longa carreira de Douglass, que em 1855 escreveu uma nova versão da história de sua vida, *Minha clausura e minha liberdade (My bondage and my freedom)*, cerca de quatro vezes mais volumosa que sua precedente e alheia às convenções da narrativa de escravos¹⁰. No final

¹⁰ Ainda assim, a retórica de Frederick Douglass reteve determinadas características de sua fase inicial. Em textos tardios, de uma época em que era um abolicionista distante dos princípios pacifistas da AASS, estão entremeados pelo uso de imagens impactantes ligadas à antiga técnica da *moral suasion*. Em determinado ponto de *Minha clausura e minha liberdade* (DOUGLASS, 1855, p. 132), o autor remete

de sua vida, Douglass voltou ao formato autobiográfico e escreveu *Vida e tempos de Frederick Douglass (Life and times of Frederick Douglass, 1881)*.

Embora o autor tenha preferido atualizar as formas de relatar sua experiência, sua primeira obra deixou marcas profundas na história do gênero literário das narrativas de escravos. Abolicionistas brancos passaram a encorajar ex-escravos a seguirem as convenções textuais nela contida, já que se provaram bem-sucedidas junto ao público leitor, além de suficientemente provocativa para ideólogos da escravidão (ANDREWS, 1990, p. 24); ao ponto de o formato virar uma imposição. Via de regra, um ex-escravo tinha um único livro a escrever: a narrativa de sua experiência no cativeiro, de forma a servir de arma contra a instituição tirânica. Mas logo surgiram exceções; alguns escritores de narrativas tornaram-se figuras públicas, ganhando espaço no meio intelectual. E com isso surge necessidade de nova forma de expressão, a qual não recebeu qualquer apoio da AASS ou demais grupos antiescravidão nos Estados Unidos. O primeiro romance de Wells Brown foi lançado por uma empresa londrina, a Partridge & Oakey; *Our Nig*, de Harriet E. Wilson foi pago do bolso da própria autora e lançado por uma casa editorial sem ligações diretas com o abolicionismo, a Geo. C. Rand & Avery.

O curioso comportamento de grupos abolicionistas – que apoiavam a expressão de ex-escravos só enquanto estes seguissem suas regras – foi o que Bennett (2016, p. 246) chamou de “exclusão epistêmica” de pensadores negros. Douglass a sentiu na pele e problematizou em *Minha clausura e minha liberdade*, no famoso trecho onde relata como, uma vez que começa a ganhar fama como palestrante, passa a sofrer represálias de colegas da AASS. O abolicionista John A. Collins é hoje menos conhecido por seu ativismo do que pelas palavras desconcertantes endereçadas ao jovem Douglass quando este mostrava inovar seu discurso: “Dê-nos os fatos; nós tomaremos conta da filosofia” (DOUGLASS, 1855, p. 361)¹¹. Em outras palavras, um ex-escravo deveria se limitar a torturas, sofrimento e abusos, pois era isso que o público quer ouvir. O abolicionista responsável cuidaria das ideias mais complexas. Douglass resume a atitude do colega como “constrangedora”.

gratuitamente às feridas deixadas pelo período de fuga. “Meus pés foram tão rachados pelo gelo que a caneta com que estou agora escrevendo podia ser posta dentro dos talhos”.

¹¹ “Give us the facts; we will take care of the philosophy”.

Era-me impossível repetir a mesma velha história mês atrás de mês, mantendo meu interesse nela. É verdade que ela era nova para as pessoas, mas era uma história velha para mim; e percorrê-la noite após noite era uma tarefa, em geral, mecânica demais para minha natureza. “Conte sua história, Frederick”, sussurraria então meu respeitável amigo, William Lloyd Garrison, assim que eu subisse à plataforma. Eu nem sempre era capaz de obedecer, pois agora estava lendo e pensando. Novas perspectivas sobre o assunto foram apresentadas à minha mente. Não me satisfazia inteiramente *narrar* injustiças; eu tinha ganas de *denunciá-las*. (DOUGLASS, 1855, p. 361-362)¹²

Aqui reside a chave para a limitação do testemunho como então praticado. A formulação de DeLombard (2007, p. 137) a respeito é memorável e merece ser resgatada: o grande problema com essa “retórica do fato”, da cisão entre narração e interpretação, reside no relegar da autoridade testemunhal ao ex-escravo – só ele é capaz de autenticar a veracidade dos eventos – mas retirar-lhe a autoridade exegética, como se ele fosse incapaz de gerar interpretações consequentes sobre eventos de sua própria vida, contribuindo intelectualmente para o movimento. De fato, para muitos abolicionistas, um ativismo autônomo negro era impensável: cabia ao homem branco coordenar a agência política de seus compatriotas a fim de lhes construir uma nação livre.

Surgiu assim, na altura de 1850, o problema de divisão de pautas, discordância sobre prioridades, ao ponto de o abolicionismo se ver na necessidade de reformar a própria casa, digamos, antes de querer reformar a sociedade (EISENSTARK, 2010, p. 15, 60-61). O princípio integrativo de alguns abolicionistas brancos logo se mostrava limitado: houve casos escandalosos de educadores ativos no abolicionismo negarem vagas para crianças não-brancas em suas escolas alegando quererem evitar discrepâncias culturais, ou só empregarem escravos fugidos em capacidades mal remuneradas, em regimes de quase-servidão (BERRY; BLASSINGAME, 1982, p. 61-62). Geralmente os conflitos se deixavam resolver por vias pacíficas, levando a uma divisão saudável de grupos, o que proliferou práticas e métodos de ação. Ex-escravos tampouco deixaram de se valer das convenções da narrativa de escravos; a rigor, até

¹² “It was impossible for me to repeat the same old story month after month, and to keep up my interest in it. It was new to the people, it is true, but it was an old story to me; and to go through with it night after night, was a task altogether too mechanical for my nature. ‘Tell your story, Frederick’, would whisper my then revered friend, William Lloyd Garrison, as I stepped upon the platform. I could not always obey, for I was now reading and thinking. New views of the subject were presented to my mind. It did not entirely satisfy me to *narrate* wrongs; I felt like *denouncing* them.”

Harriet Jacobs lançar sua narrativa em 1861, esse foi o formato literário mais prolífico de escrita afro-americana.¹³

Contudo, houve uma exceção à regra; Douglass se voltou para a ficção histórica n’*O Escravo heroico* sete anos após sua narrativa de estreia.

O abolicionista no divã: um retrato de Listwell

“Na primavera de 1835, numa manhã de sábado, [...] um viajante que vinha do Norte e passava pelo estado da Virgínia estacou com seu cavalo num riacho resplandecente, próximo às margens de um obscuro bosque de pinheiros” (DOUGLASS, 2019, p. 3). O início pitoresco da narrativa apresenta um viajante sobre o qual pouco sabemos, o sr. Listwell, prestes a interromper sua jornada a fim de contemplar os monólogos de um homem aflito. Deixando a região luminosa para voltar-se ao bosque escuro, ele opta por permanecer um espectador oculto, juntando-se ao leitor em um posto vantajoso de observação cênica. O que se segue é um longo solilóquio, em muitos pontos coincidente com o que Douglass escrevera anos antes, em sua *Narrativa da vida...*: aquele é o momento crucial em que o escravizado dá o primeiro passo à sua liberdade, reconhecendo as plenas implicações de sua condição de cativo:

O que, enfim, é a vida para mim? Ela é fútil e imprestável, até pior do que imprestável. Aqueles pássaros pousados sobre galhos balouçantes, em conclave amigável, soando suas notas alegres num aparente culto ao Sol nascente, estão em situação melhor que a minha, ainda que sejam suscetíveis à arma do caçador. Eles vivem *livres* [...]. Mas o que é a liberdade para mim, ou eu para ela? Eu sou um *escravo*, [...]. Mas aqui estou eu, um homem – sim, *um homem!* – com meus pensamentos e desejos, com poderes e faculdades mentais infinitamente superiores às desse réptil odioso – e ainda assim ele me é superior, menosprezando-me como se fosse meu mestre, o bastante para não parar e aceitar minhas pancadas (DOUGLASS, 2019, p. 4).

Enquanto em seu primeiro texto Douglass desenvolve um solilóquio do jovem perante as naus atracadas na Baía de Chesapeake¹⁴, aqui o objeto de comparação é

¹³ Além de ter formado um dos maiores *corpora* literários produzido por qualquer grupo de escravizados, criando a base tanto para a historiografia da escravidão quanto para a afro-americanística, como desenvolvem Davis e Gates Jr. (1985, p. xii-xiv).

¹⁴ O trecho em questão diz: “Vocês [naus na Baía de Chesapeake] estão soltas dos atracadouros, e são livres. Eu tenho as correntes apertadas em torno de mim, e sou um escravo! Vocês se movem alegremente

alterado. O jovem contempla pássaros e répteis, e sente-se afrontado pela liberdade despreocupada dos animais. Daí em seguida, todos os outros elementos presentes em um registro se repetem no outro: a questão da violência sistemática que mantém um homem subordinado ao outro, o vazio de uma existência sem perspectivas de mudança, até que o protagonista d’*O Escravo heroico* apressa a resolução que o jovem Douglass tomará apenas no final do capítulo X de sua *Narrativa da vida...* e diz: “*Libertação é o que terei, ou morrerei na tentativa de alcançá-la [...]. Eu serei livre*” (DOUGLASS, 2019, p. 5-6).

Listwell e nós leitores deparamo-nos com o conteúdo condensado de uma narrativa de escravos tradicional, adaptado a um quadro dramático. Aqui desenvolvem-se as elucubrações filosóficas sobre o conceito da liberdade que ocuparam Douglass por toda sua obra de juventude; ele diz que, muito além de se livrar dos grilhões, um escravizado conquista a consciência da liberdade mediante um reconhecimento prévio do direito à autonomia compartilhado por todos os seres humanos. O próximo passo seria o de tomar uma resolução corajosa de enfrentar um sistema tirânico que impossibilita esse direito. O que, de uma perspectiva coletiva, significa recorrer à rebelião armada, como vemos na parte IV da novela. O que ocorre microcosmicamente na cena de abertura d’*O escravo heroico*, portanto, antecipa a resolução pela revolta que elencará, aos olhos de Douglass, Madison Washington – o proferidor do monólogo inicial – ao rol dos grandes heróis da liberdade.

Ainda na cena inicial é possível observar um certo jogo com a questão da performatividade. Uma vez que termina seu discurso, Madison “deu uma boa olhada ao seu redor, como se a ideia de que o estariam ouvindo tivesse vindo à sua mente” (DOUGLASS, 2019, p. 9). A curiosa intuição de Madison ressalta que, naquela ocasião, o ato de fala do jovem escravizado não volta vazio – agora seria o sr. Listwell o responsável por dar continuidade àquele apelo.

A seguir, Listwell continua sua jornada atônito, e logo se declara transformado pelo que ouviu. “Ele não estava, portanto, inclinado a permitir que uma oportunidade tão fortuita lhe passasse reto. Decidiu então ouvir mais; escutou mais uma vez aqueles tons agradáveis e pesarosos que, conforme diz, causou-lhe tal impressão que nunca

ao vento, e eu pesaroso diante do chicote! [...] Ah, se eu fosse livre! Ah, se eu estivesse em um de seus conveses imponentes, e sob a proteção de suas asas! Mas – ai de mim! Entre nós, correm as águas revoltas. Vão, vão embora. Quem me dera ir também!” (DOUGLASS, 2018, p. 71).

poderão ser apagados” (DOUGLASS, 2019, p. 8). Como o jovem escravo, o conhecimento da situação leva a uma resolução radical: “Dessa hora em diante sou um abolicionista”, diz Listwell, “fazendo os esforços que puder em prol da emancipação imediata de todos os escravos do país” (DOUGLASS, 2019, p. 10).

Os termos são bastante precisos. Para o Douglass de 1852, já um veterano na AASS, aquelas personagens sem contornos bem definidos são representantes icônicas do abolicionista garrisoniano e de seu objeto de estudo, o escravo liberto. A comunicação indireta entre Madison e Listwell ocasiona o efeito imediato de *moral suasion*; a resposta emocional reverte-se em porta de entrada para uma atuação de Listwell na causa da manumissão.

Entretanto, as atuações costumeiras de agrupamentos abolicionistas históricos – panfletagens, palestras, atividades publicísticas, boicotes – não parecem fazer parte da rotina do recém-convertido. A narrativa, antes, dá um salto sem qualquer menção aos próximos passos de Listwell. “Cinco anos após a ocorrência singular relatada acima, no inverno de 1840, o Sr. e a Sra. Listwell estavam sentados juntos ao lado da lareira de seu alegre lar no estado do Ohio” (DOUGLASS, 2019, p. 11). Prestes a irem dormir, ouvem um barulho do lado de fora da casa. A noite é tempestuosa e a muito custo Listwell avista uma figura perdida na neve, que se aproxima da luz. Como é de se esperar, o viajante é o mesmo que outrora proferira seu monólogo, ignorante do efeito que causou no dono da casa.

Instantaneamente o Sr. Listwell exclamou [...]: “ah, senhor, não sei seu nome, mas vi seu rosto e ouvi sua voz anteriormente. Estou contente em vê-lo. *Eu sei de tudo*. Você está fugindo para a sua liberdade – sente-se – deixe todo o medo de lado. Você está seguro sob meu teto”.

Um reconhecimento tão inesperado desconcertou e inquietou bastante o nobre fugitivo. (DOUGLASS, 2019, p. 14, grifos do autor)

Madison é como o escravo da narrativa: um sujeito revertido em objeto de análise, insciente dos usos feitos de sua voz e imagem. Ele é aquele que relata; o abolicionista branco, aquele que julga “saber de tudo”. A mensagem é negra, embora seu invólucro seja branco¹⁵. É revelador que o autor tenha italicizado a tal asserção desconcertante de

¹⁵ Devemos a formação a John Sekora, cujo ensaio “Black message/white envelope” (1987) foi pioneiro em questionar o quanto de testemunho afro-americano resta nas narrativas de escravos. Antes de optar por um posicionamento cético e descartar todas as narrativas como falsificações, Sekora inaugura um maior

onisciência. Uma vez munidos de conhecimento sobre os desencontros de Douglass com a AASS, é coerente supormos que a pretensão por trás desse conhecimento total da mente do escravo também o tenha desconcertado pessoalmente.

Em inúmeras ocasiões os narradores de Douglass atuam como ironistas sutis; o suficiente para a ideia de Listwell ser um ouvinte questionável, condenável ou ao menos inconsequente, ter passado despercebida por praticamente toda sua crítica. Isso se deve, em partes, à apreciação tardia de críticos da única obra ficcional do maior escritor afro-americano oitocentista; o primeiro artigo a ser publicado sobre *O escravo heroico* foi o de Robert B. Stepto, já em 1982. Até a tese de Celeste-Marie Bernier, em 2002, Listwell foi tomado como um ouvinte ideal¹⁶.

Trazendo à memória as objeções à pornografia da dor que certos abolicionistas eventualmente derivariam dos testemunhos de cativo, pensemos na continuação do diálogo entre o casal Listwell e Madison:

[...] estamos bastante interessados em tudo o que puder esclarecer algo sobre as adversidades de pessoas que escapam da escravidão. Poderíamos ouvi-lo falar a noite inteira; não há por acaso algum incidente que o senhor possa relatar de suas viagens até aqui? [...].

“De modo geral, senhor, meu percurso seguiu sem interrupções. E, levando em conta as circunstâncias, foi, por vezes, até agradável. [...] Houve somente uma ocasião em que escapei por pouco durante toda minha jornada”, Madison disse.

“Vamos ouvir sobre ela”, disse o Sr. Listwell. (DOUGLASS, 2019, p. 25-26)

Circunstâncias agradáveis não interessam; o casal Listwell está ávido pela chance de serem confrontados por sentimentos piedosos dos quais as almas moralmente desenvolvidas se nutrem. “Esse trecho comunica a exposição por parte de Douglass de tendências brancas ao voyeurismo, e aborda em que medida o testemunho negro ‘autêntico’” – ao menos como existia na época – “é moldado por intervenção branca” (BERNIER, 2002, p. 117)¹⁷. A solução de Frederick Douglass foi transcender a

rigor nos estudos da primeira prosa afro-americana, levando acadêmicos a apreciarem também a prosa de ficção auto-publicada escrita no final do *antebellum* como documentos preciosos da experiência negra.

¹⁶ O defensor mais virulento dessa posição é Yarborough (2015 [1990], p. 213), que chega a propor Listwell como uma homenagem aos abolicionistas Gerrit Smith e Lloyd Garrison. Yarborough lê no retrato de Listwell o suposto reconhecimento de Douglass de que não haveria salvação negra sem agência branca (Yarborough, 2015 [1990], p. 217). A proposta é questionável tendo em vista o desfecho da parte III e IV da novela, como veremos adiante.

¹⁷ “This excerpt communicates Douglass’ exposure [...] of white tendencies towards voyeurism [...] and addresses the extent to which ‘authentic’ black testimony is shaped by white intervention”.

narrativa de escravo e iniciar uma tradição de ficção afro-americana, desencadeando o processo de “novelização” da expressão afro-americana (os termos são de ANDREWS, 1990, p. 25 et seq.).

Não relativizemos a importância de Listwell: tanto ele quanto sua esposa são anfitriões benevolentes perante Madison, e um passo importante para o sucesso de sua fuga. Se nossa hipótese é correta e *O escravo heroico* pode ser lido como um acerto de contas, digamos, com a prática da AASS, é com o fim de aperfeiçoá-la, eliminando de si resquícios de suprematismo branco, de forma a atingir o único objetivo que unia todos os abolicionistas: não agradar seus líderes, mas acabar com a escravidão de uma vez por todas. Frederick Douglass se mostra, portanto, insatisfeito com o fato de ouvir, palestra atrás de palestra: “Frederick, conte sua história” – e notar que os espectadores nem queriam, nem seriam capazes de ouvi-lo de fato (cf. STEPTO, 1982, p. 368). Daí focar-se nas diversas vozes brancas que comentam Madison (o casal Listwell na parte I e II, Wilkes na parte III, Tom Grant e Williams na parte IV). A primeira obra de ficção afro-americana realiza uma inversão brilhante ao trazer uma mensagem branca num invólucro negro.

Tampouco a crítica mordaz contra os esforços brancos deve ser lida como mostra de ingratidão do autor (como Garrison interpretou; ver STAUFFER, 2004, p. 42-43, 154 et seq.). Antes, é mais produtivo pensarmos Douglass como um militante, e sua conclusão em 1852 era de que esforços da AASS eram insuficientes. A abolição nunca seria efetuada por vias pacifistas. O motivo para tal é expresso na parte III, quando Listwell se encontra em uma hospedaria em território sulista, cercado por beberrões que desconfiam de si por ser um nortista. Wilkes, um local, bajula-o o máximo que pode a fim de conseguir alguns trocados. Uma das primeiras perguntas que surgem é se Listwell estava ali na condição de comprador de escravos.

[...] era difícil para ele admitir para si a possibilidade da existência de circunstâncias nas quais um homem pudesse, propriamente, manter sua boca fechada sobre o assunto [da escravidão]. Tendo pouco do espírito de um mártir como Erasmo, concluiu como o próprio Erasmo que seria mais sábio confiar na misericórdia divina por sua alma a confiar na humanidade de escravocratas por seu corpo. O medo por sua integridade física, e não os escrúpulos da consciência, prevaleceu (DOUGLASS, 2019, p. 50).

O “medo por sua integridade física” desse pacifista o leva a ocultar suas convicções. No dia seguinte, a atitude de Listwell naquele ambiente hostil é testada

mais uma vez; ele avista Madison Washington mais uma vez encarcerado, rumo a um leilão de escravos (DOUGLASS, 2019, p. 52). Wilkes volta a abordá-lo inferindo saber de sua intenção de comercializar pessoas no seguinte diálogo:

“Eles têm um bom grupo de pretos naquele beco”, disse Wilkes.

“Sim, eles são indivíduos de boa aparência. Um deles eu gostaria de comprar, e seria capaz de dar uma grande soma por ele”. (DOUGLASS, 2019, p. 59)

A ambiguidade da afirmação é a saída perspicaz daquela conversa. Mas, ao tratar-se de um ativista, Listwell age como um traidor parcial de sua causa. Como os tolos shakespearianos, Wilkes faz o papel da personagem marginal e cômica que se revela capaz de iluminar as fraquezas morais das personagens centrais (pensemos no bobo da corte de *Rei Lear*; BERNIER, 2002, p. 122).

A conclusão da experiência entre Listwell e Madison é expressa por uma série de negativas; será necessário que o próprio escravo se livre de seus grilhões, convença seus comparsas e inicie uma rebelião armada no navio *Creole*, desviando sua rota para um local onde a escravidão não impera:

O Sr. Listwell ficou na costa, assistindo ao navio negreiro até o último ponto das velas superiores sumir de vista e anunciar o limite da visão humana. “Adeus! Adeus! Homem corajoso e honesto! Que Deus permita que o futuro lhe traga um céu mais limpo; mais limpo do aquele que observa nessa jornada espinhenta”.

Dizendo isso para si próprio, nosso amigo não perdeu tempo em completar seus assuntos e, ao chegar em casa, limpou com satisfação o barro da Velha Virgínia de suas botas. (DOUGLASS, 2019, p. 61)

O fracasso da missão iniciada na parte I nos convida a questionar a efetividade das atitudes constitutivas do tipo histórico representado por Listwell. Este tipo, o qual ligamos à ala garrisoniana do movimento abolicionista, encararam *O escravo heroico* como um atrevimento ao propor certa contaminação das narrativas de escravo por vozes anglo-saxãs. Abolicionistas brancos se viram pela primeira vez confrontados com a ideia de que, ao dar voz aos negros, acabavam por silenciá-los à sua própria maneira. Tal querela pode ser entendida como um momento de virada no movimento durante a década de 1850. E, como buscou-se argumentar, também de sua literatura: até então, o surgimento de um romantismo afro-americano, como movimento criador de um repertório de imagens e simbolismos, fora algo inviável. Os grandes escritores e

escritoras negras conheciam bem a sua época bárbara e estavam ocupados da tarefa de relatar as muitas facetas daquela instituição para o público leitor ianque, geralmente ignorante (ou indiferente) ao que de fato acontecia no Sul escravista. Recorrer à ficção nos moldes disponíveis seria, como consequência, um luxo não conferido ao intelectual negro. Era algo a ser almejado em tempos melhores, caso viessem.

A era da grande ficção afro-americana teve de esperar Douglass para receber um grande expoente de obras da imaginação. *O escravo heroico* resulta do mesmo impulso testemunhal que serviu de musa a Douglass nos textos sobre a própria experiência sob a escravidão. Não se trata mais do relato do indivíduo, mas da fatura da experiência coletiva do movimento abolicionista – de qual seria o próximo passo. Desdobramentos recentes de tal experiência, enfim, confirmavam a impressão de Douglass de que não haveria manumissão sem rebelião e guerra.

Referências bibliográficas

ANDREWS, William L. The novelization of voice in early African American narrative. *PMLA*, v. 105, n. 1, p. 23-34, jan. 1990.

BENNET, Nolan. To narrate and denounce: Frederick Douglass and the politics of personal narrative. *Political Theory*, v. 44, n. 2, p. 240-264, 2016.

BERNIER, Celeste-Marie. “*Dusky Powder Magazines*”: the *Creole* Revolt (1841) in nineteenth century American literature. Nottingham, 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) – School of American & Canadian Studies, University of Nottingham.

BERRY, Mary Frances; BLASSINGAME, John W. *Long Memory: the black experience in America*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1982.

COMMONWEALTH OF PENNSYLVANIA. *Constitution of the Commonwealth of Pennsylvania, 1790*. Harrisburg, PA: Commonwealth of Pennsylvania, 1790.

COMMONWEALTH OF PENNSYLVANIA. *Constitutional Convention, 1837-1838. Proceedings and Debates of the Convention of the Commonwealth of Pennsylvania, to Propose Amendments to the Constitution, Commenced and Held at Harrisburg, on the Second Day of May, 1837.* Harrisburg, PA: Packer, Barrett and Parke, 1837.

CUNLIFFE, Marcus. *The literature of the United States.* New York: Penguin Books, 1986.

DAVIS, Charles T.; GATES JR., Henry Louis (Ed.). *The slave's narrative.* Oxford, UK: Oxford University Press, 1985.

DELOMBARD, Jeannine Marie. *Slavery on trial: law, abolitionism, and print culture.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007.

DOUGLASS, Frederick. *Madison Washington: o escravo heroico.* Trad. F. V. Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2019.

_____. *Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano, narrada por ele mesmo.* Trad. L. P. Vidal. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.

_____. *The heroic slave: a cultural and critical edition.* New Haven: Yale University Press, 2015.

_____. *My bondage and my freedom.* New York: Miller, Orton & Mulligan, 1855.

EISENSTARK, Reyna. *Abolitionism.* New York: Chelsea House, 2010. (Key Concepts in American History).

LATZKO, David A. The disenfranchisement of black Pennsylvanians in the 1838 State Constitution: racism, politics, or economics? – A statistical analysis. *Commonwealth: a journal of political science*, v. 16, n. 1, set. 2013, p. 1-20.

LEVINE, Robert S.; STAUFFER, John; McKIVIGAN, John R. Introduction. In: DOUGLASS, Frederick. *The heroic slave: a cultural and critical edition.* New Haven: Yale University Press, 2015.

LINCOLN, Abraham. *Speeches and writings: 1859-1865.* New York: The Library of America, 1989.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Marx und Engels Werke, Band 15.* Berlin: Dietz Verlag, 1980.

MCNEESE, Tim. *The abolitionist movement: ending slavery*. New York: Chelsea House, 2008.

NEWMAN, Richard S. *The transformation of American abolitionism: fighting slavery in the Early Republic*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.

RIPLEY, C. Peter. Black abolitionists in the United States, 1830-1865. In: RIPLEY, C. Peter (Ed.). *The Black Abolitionist Papers: Vol. III – The United States: 1830-1846*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991, p. 3-69.

SAUDER, Gerhard. *Empfindsamkeit*. Band 1: Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart: Metzler, 1973.

SEKORA, John. Black message/white envelope: genre, authenticity, and authority in the Antebellum slave narrative. *Callaloo*, n. 32, Summer, 1987, p. 482-515.

STAUFFER, John. Fighting the Devil with his own fire. In: DELBANCO, Andrew. *The abolitionist imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 2012, p. 57-80.

_____. *The black hearts of men: radical abolitionists and the transformation of race*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

STEPTO, Robert B. Storytelling in Early Afro-American fiction: Frederick Douglass's *The heroic slave*. *Georgia Review*, v. 36, n. 2, Summer 1982, p. 355-368.

STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do Pai Tomás*. São Paulo: Carambaia, 2018.

_____. *A cabana do Pai Tomás*. São Paulo: Amarilys, 2017.

_____. *A cabana do Pai Tomás*. Curitiba: Juruá, 2011.

VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da literatura Americana*. Ed. revisada. [s. l.]: Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 1994.

YARBOROUGH, Richard. Race, violence, and manhood: the masculine ideal in Frederick Douglass's *The heroic slave*. In: DOUGLASS, Frederick. *The heroic slave: a cultural and critical edition*. New Haven: Yale University Press, 2015, p. 207-219.

Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo¹

Rafael Morato Zanatto²

UNESP – FCL Assis

rafael_zanatto@hotmail.com

Resumo: O presente artigo demonstra como nos escritos cinematográficos de Siegfried Kracauer as críticas aos filmes *A rua* (1923) e *O último homem* (1924), publicadas no *Frankfurter Zeitung*, apresentam conceitos fundamentais para a consolidação de um método crítico e histórico, social e estético imanente com o qual Kracauer irá embasar seu estudo sobre a ascensão do nazi-fascismo em *De Caligari a Hitler* (1947): o tédio, a distração e a falsa consciência que tomou de assalto uma sociedade alemã em crise.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer; história; crítica; cinema; nazi-fascismo.

Abstract: This article shows how in the cinematographic writings of Siegfried Kracauer the criticisms of the films *The street* (1923) and *The last laugh* (1924), published in the *Frankfurter Zeitung*, present fundamental concepts for the consolidation of an critical and historical, social and immanent-aesthetic method with which Kracauer will base his study on the rise of nazi-fascism in *From Caligari to Hitler* (1947): the boredom, the distraction and the false consciousness that assaulted a German society in crisis.

Keywords: Siegfried Kracauer; history; criticism; film; nazi-fascism.

Recebido em: 30/4/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Dedico esse trabalho à memória do Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado (1954-2018), de quem não faltaram incentivos. Foi sob sua orientação que iniciei minha pesquisa sobre a obra crítica e histórica de Siegfried Kracauer e a cultura cinematográfica da República de Weimar (1919-1933).

² Historiador (2010), mestre (2013) e doutor (2018) em História e Sociedade (UNESP-FCL Assis), sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado. Foi pesquisador e arquivista da Cinemateca Brasileira (2012, 2013 e 2016). Com o amparo da FAPESP, realizou estágios de pesquisa na Cinémathèque Française (2012, Paris) e na Deutsche Kinemathek (2017, Berlim).

A atividade de Siegfried Kracauer nos estudos de cinema pode ser delimitada inicialmente em duas fases: a primeira, marcada pela atividade crítica à época da República de Weimar (1919-1933), imersa nos acontecimentos cotidianos; e a segunda, marcada pelo distanciamento temporal e pelo exílio imposto pela ascensão do nazismo ao intelectual judeu marxista. Ao tecer considerações sobre o conjunto da obra de Kracauer, Miguel Vedda observa a evidência de “profundas discrepâncias” entre a obra ensaística e literária que o autor produziu na juventude e o que escreveu em sua maturidade, mas ao mesmo tempo indica a importância de se levantar questões sobre o que persiste nos escritos tardios da disposição ensaística do crítico cultural do *Frankfurter Zeitung*. Segundo Vedda, não podemos encontrar nos trabalhos de Kracauer “[...] o redator de suplemento cultural que captava seus objetos em movimento e comentava os acontecimentos do dia a dia, mas um estudioso dedicado às investigações de grande fôlego, que mantém uma maior distância a respeito da experiência imediata” (VEDDA, 2010, p. 13).

A partir das sugestões de Vedda, propomos no presente artigo demonstrar como as críticas que Kracauer dirige aos filmes *A rua* (*Die Strasse*, 1923), de Karl Grüne e *O último homem* (*Der Letzte Mann*, 1924), de F. W. Murnau são centrais, nesse primeiro momento, no delineamento da concepção cinematográfica que o autor irá desenvolver na maturidade: a concepção de uma modalidade de história do cinema psicológica e social interessada em revelar os processos psicológicos subterrâneos que levaram a nação alemã ao nazismo.

Tédio e distração em *A Rua*

Em 1921, Kracauer inicia sua atividade como crítico cultural no *Frankfurter Zeitung*, onde produz um quarto do trabalho de sua vida ao ocupar a posição de cronista, ensaísta, crítico de cinema e de arquitetura, resenhista e comentarista cultural (STALDER, 2003, p. 12). Nas críticas de cinema que publica no jornal, a abordagem psicológica e social empreendida por Kracauer se manifesta no comentário ao filme *A rua* (1923), de Karl Grüne, nos artigos *Die Strasse* (KRACAUER, 2004, p. 54-56) e *Ein Film* (KRACAUER, 2004, p. 56-58).

No comentário ao filme *A rua* (1923), Kracauer entrelaça forma e conteúdo ao narrar o enredo do filme: a história de um homem casado de meia idade que abandona por uma noite o que lhe parece um claustro – o lar burguês – para desfrutar dos prazeres e acasos que a rua pode lhe reservar. Na primeira crítica ao filme, publicada em 3 de fevereiro de 1924, Kracauer afirma que *A rua* (1923) “[...] representa o encontro da alma definhada (*schmachtender Seele*)” do homem casado com o “[...] apego ao inexistente, silencioso e horripilante” dos prazeres noturnos. Segundo o crítico, momentos específicos do filme que corroboram com o encontro entre a alma definhada e o inexistente “[...] [são dados] visivelmente nos tipos, aos quais todas as pessoas se apoderam quando perdem sua realidade e neles se movimentam através de sombras iguais ao mundo fantástico” (KRACAUER, 2004, p. 54).

Após o comentário inicial, Kracauer elabora uma precisa descrição de como as técnicas participam na representação deste mundo tentador, marcado por perigos, fantasias, um mundo em que a iluminação e os símbolos atuam decisivamente na produção de significados, como na cena em que a luz e as sombras da rua incidem no teto da sala e seduzem o filisteu, que se entrega à “[...] tentadora perda de sentido da vida caótica e oscilante”, enquanto sua mulher, em “ociosa solidão”, prepara o jantar (KRACAUER, 2004, p. 54).

Ao abandonar a vida doméstica e se aventurar em uma vida de possibilidades ainda não experimentadas, Kracauer observa que Karl Grüne, o diretor do filme, representa a rua através de pinturas futuristas que evocam um “saudosismo inoportuno”, ou seja, a tendência aberta por *Caligari* (1920), mas pondera seu comentário ao destacar que a opção estilística é adequada, porque apenas “[...] imagens fragmentadas como sonhos se satisfazem consumindo o interior perdido”, tal como aparece nas cenas em que “[...] o homem, como um sonâmbulo e vestido à moda antiga com casaca de algodão e cartola, caminha de rua a rua, perturbado e sozinho no meio da flutuação dos transeuntes e de sucessivos automóveis” (KRACAUER, 2004, p. 54-55).

O ritmo sucessivo da cena é comparado a um atar e desatar de nós, que não é capaz de transgredir os limites da aparência, como sugere ao analisar a cena em que o homem, ao se aproximar de uma mulher parada na esquina “é o símbolo dessa negação”, quando sua face se transforma repentinamente na morte através de um jogo de sombras. A morte está em todos os lugares, os próprios seres humanos são “mortos

vivos”, dispostos eles próprios como “coisas inanimadas” (*unbelebten Dinge*), ricas em sugestões, como quando “[...] o piscar do letreiro de neon (*Lichtreklame*) simula o piscar de olhos” (KRACAUER, 2004, p. 55).

Apesar dos perigos da rua que o filme apresenta, o homem casado se aproxima de outra garota, que o apresenta ao seu alcoviteiro e seu comparsa. Em uma casa noturna, um burguês de província se junta ao grupo em uma mesa de jogo, um dos perigos que a rua pode abrigar ao anoitecer. Kracauer observa que no filme nem tudo é trágico ou fora de lugar, pois apesar de dar sorte para o azar, o filisteu prospera no jogo e na condição de vencedor, é atraído para o quarto de cortiço de sua acompanhante enquanto os vigaristas assassinam o burguês provinciano, que resiste ao assalto (KRACAUER, 2004, p. 55). Deixado por alguns instantes no quarto, enquanto a mulher e seus comparsas abandonam a cena do crime, o homem casado é apontado como o principal suspeito após o corpo do burguês de província ser encontrado pelo senhor cego que ali vivia e pela menina sob seus cuidados, fruto da relação amorosa entre a moça e um dos vigaristas.

Na delegacia, desolado pelas acusações, o filisteu chega à beira do suicídio, mas é salvo ao acaso, quando a menina pergunta ao pai (assassino) porque havia saído às pressas de casa. Para os oficiais, essas informações bastaram para prender os vigaristas e devolver o filisteu à rua, agora desencantado com seus poderes de sedução exercidos pela rua e por sua vida caótica. Segundo Kracauer, a menina, “[...] que não conhecia o mundo, é o que realmente existe nessa grande confusão”, é “[...] o único acontecimento que está sem o horror do vazio e, portanto, que escapa da estrutura da cena”, enquanto que a polícia, “[...] bastante lógica em sua providência, apreende completamente a vida exterior” (KRACAUER, 2004, p. 55).

Após ser inocentado, o homem casado regressa à casa pela manhã ao transitar pela rua agora completamente deserta, repleta de “pedaços de papel girando” que sugerem, assim como nos parece o próprio homem, destroços da noite anterior. Ao chegar à casa, o marido recebe de sua mulher ainda sonolenta uma sopa requentada, e com ela senta-se na sala, olhando mais uma vez para a janela que havia propiciado sua saída na noite anterior, só que agora ele não vê mais um universo de possibilidades inexploradas, mas um mundo desencantado “[...] com o surgimento do entendimento” (KRACAUER, 2004, p. 55). Como comentário final ao filme, Kracauer considera *A rua* (1923) uma

“proeza” de Karl Grüne e seus colaboradores, responsáveis pela execução de performances “perfeitamente teatrais”, nas quais “[...] olhos e gestos dizem tudo o que as causas expressam e se estabelecem completamente, até mesmo em uma palavra supérflua”, acentuando que “[...] obras cinematográficas deste gênero pertencem ao futuro” (KRACAUER, 2004, p. 56).

Distante de esgotar o grande conjunto de possibilidades de interpretação sugeridos pelo filme, Kracauer publica no dia seguinte, em 4 de fevereiro de 1924, o artigo *Ein Film*, no qual afirma que *A rua* (1923) “[...] é uma das poucas obras de direção de cinema modernas em que um objeto toma uma forma que apenas o filme pode conceber, realiza possibilidades que apenas por ele podem ser realizadas” (KRACAUER, 2004, p. 56).

Ao discutir a natureza das produções cinematográficas, Kracauer compreende que uma das exclusividades cinematográficas na representação dos objetos deriva da montagem, que incorpora e expõe os fragmentos do filme, “[...] desencadeando-os um após o outro [*die hintereinander abwirbeln*]”, unindo mecanicamente os fragmentos em “[...] um mundo mudo, no qual nenhuma palavra passa de ser humano a ser humano, mas é na incompletude de palavras que as impressões óticas falam por si mesmas”. Para Kracauer, estava evidente que quanto maior fosse a reprodutibilidade dos fragmentos representados “[...] no conjunto de impressões simultâneas”, maior é sua correspondência com sua “associação técnica” (KRACAUER, 2004, p. 56).

Para o crítico, há no filme uma profunda unidade entre forma e conteúdo, ao compreender que a montagem dos fragmentos estreita “[...] a relação com uma vida que meramente se esgota em acontecimentos externos”. Trata-se, para o crítico, de “[...] uma vida desprovida de substância, vazia como uma lata de estanho”, na qual os indivíduos não são capazes de conhecer o interior dessa associação de imagens. Conhecem apenas os “[...] acontecimentos pontualmente”, como “[...] caleidoscópicos que sempre incorporam novas séries de imagens. Apenas a superfície lhe é voltada, e na agitação existencial frouxa das larvas, na confusão da mistura atômica, ele se encontra novamente consigo mesmo” (KRACAUER, 2004, p. 56). Kracauer conclui que no filme, “[...] a rua da grande cidade é caracterizada pelo cenário tal como vida ilusória”, onde pessoas frustram-se como quer o acaso, “[...] controlam olhares e gestos e

desintegram os mundos” (KRACAUER, 2004, p. 56), “[...] um caos de almas reificadas e coisas aparentemente animadas” (KRACAUER, 2004, p. 54).

No comentário à obra de Kracauer, Miriam Hansen observa que as críticas ao filme *A rua* (1923) “[...] dão testemunho do nascimento de sua teoria do cinema a partir do espírito de uma filosofia da história ou, mais precisamente, de uma teologia da história” (HANSEN, 2009, p. 11), afirmação que sustenta ao demonstrar como as críticas de Kracauer ao filme encontram-se diretamente relacionadas ao que o crítico havia delimitado anteriormente no texto *Sociologie als Wissenschaft (Sociologia como ciência, 1922)*, ao compreender a rua cenográfica como expressão do caos interior do personagem, um sem-teto transcendental [*transzendente Obdachlosigkeit*] (HANSEN, 2009, p. 12-13). Segundo Jordão Machado, a expressão corresponde ao sem-teto transcendental ou ao apátrida de *Teoria do romance* (1916), do jovem Lukács, no qual define “[...] o personagem problemático do romance moderno envolto em meio a uma crescente falta de sentido, caracterizado pela cisão entre interior e exterior, entre eu e mundo etc.” Ao estabelecer a relação entre Lukács e Kracauer, Jordão Machado acentua que a representação do apátrida transcendental irá se repetir posteriormente na obra de Kracauer, particularmente no texto *Der Detektiv-Roman (O romance policial, 1925)* (MACHADO, 2007).

A partir da trilha aberta por Hansen e Machado, podemos afirmar que além dos textos *Sociologia como ciência* (1924), *A rua* (1923), *Romance policial* (1925) e *Ornamento da massa* (1927), Kracauer retrata a desintegração de um mundo que se manifesta em uma multiplicidade de fenômenos no artigo *Tédio*, publicado em novembro de 1924. No artigo, Kracauer explora o tema ao afirmar que o próprio mundo “[...] se ocupa de que alguém não chegue a si”, não há “um asilo permanente”, campo ideal para o florescimento do tédio, retratado pelo perambular na noite repleta de prazeres tal qual havia observado no comentário ao filme de Grüne (KRACAUER, 2009, p. 352).

No artigo, a grande similaridade entre o caso do homem casado do filme e o delineamento do conceito de tédio em relação à dissolução do mundo exterior e a suplantação desse vazio espiritual pelo asilo encontrado nos prazeres da noite, ao incitar “[...] o espírito com mil lâmpadas elétricas, das quais este se constitui e se reconstitui a si próprio em frases resplandcentes”, é tratado por Kracauer como um instrumento de

massificação desse mundo de fantasias arquitetadas para ocupar o vazio existencial provocado pela dissolução do mundo exterior, no qual o indivíduo “[...] se permite a si próprio ser girado por uma manivela multiforme no cinema”, incapaz de resistir às “metamorfoses” provocadas pelas imagens de outros mundos, de fantasias e exotismos que o asilam de sua realidade, pois quando “[...] as imagens surgem uma depois da outra não há mais nada no mundo além de suas evanescências. Esquece-se de si mesmo em um processo de basbaqueamento” a partir da representação nas telas do cinema de uma vida que “não pertence a ninguém e que exaure a todos” (KRACAUER, 2009, p. 352-353). No comentário ao filme, Kracauer analisa a correspondência entre o conteúdo do filme e sua forma, entre a análise social e estético-imanente da história de um indivíduo em crise existencial, tema do filme *O último homem* (*Der Letzte Mann*, 1924), de F. W. Murnau.

Falsa consciência em *O último homem*

No *Frankfurter Zeitung*, Kracauer escreve dois artigos sobre o filme, ambos com o título *Der Letzte Mann*. No primeiro, publicado em 10 de fevereiro de 1925, o crítico descreve a atmosfera, visual e sonora da *première*, evidenciada no momento em que o público em trajes de gala reage ao barulho das cortinas que antecede a entrada de Emil Jannings, “[...] o gigantesco fenômeno cinematográfico, pequeno arquétipo (*Urbild*) com sua grandiosa aparência cinematográfica (*Filmerscheinung*), emerge tempestuosamente aplaudido”, antes de discursar brevemente sobre o filme (KRACAUER, 2004, p. 119).

Ao sintetizar o discurso do protagonista, Kracauer detém-se à discussão sobre a universalidade do arquétipo do porteiro, com o qual Jannings se sentia “interiormente habituado” e sugere que o filme se liberta, a partir da ação do romance, de “[...] esquemáticas figuras vulgares, alegrias e sofrimentos da criatura que ambiciona envolver”, como o arquétipo do envelhecido porteiro, que havia há pouco conquistado o sucesso em Nova York. Assim como a rua e o arquétipo do burguês entediado que se lança aos prazeres e perigos da noite, *O último homem* (1924) “aponta o caminho para o futuro”, paralelo com o qual podemos afirmar a adesão de Kracauer à concepção de Jannings sobre os personagens de cinema. Após destacar o conteúdo do discurso do ator

na estreia do filme em Frankfurt, onde pode sentir “durante e após a estreia vibrantes aplausos” para esse filme notável, que se “[...] desenrolou ininterruptamente, um incrível desempenho da invenção ótica, da representação artística e da técnica” (KRACAUER, 2004, p. 119).

Ao preparar o terreno com o artigo introdutório, que apresenta ao leitor informações sobre a atmosfera da estreia, o sucesso internacional e a concepção técnica e artística do filme, Kracauer executa uma estratégia narrativa que eleva o interesse e a expectativa dos leitores de sua coluna, preparando-os para um artigo mais denso, no qual irá apresentar a história do velho porteiro do hotel Atlantic, o mais antigo funcionário e o primeiro na hierarquia. Como fica evidente com a riqueza de detalhes e adornos que carrega seu uniforme, o uniforme é a base de sua autoridade no emprego e no cortiço em que vive, onde transita altivo entre os vizinhos, para os quais distribui gracejos e continências (KRACAUER, 2004, p. 120).

Após introduzir o enredo, Kracauer enfatiza a inversão da ordem das coisas quando o orgulhoso porteiro, já castigado pela idade, encontra-se incapaz de executar as atribuições de sua função. A reificação das relações sociais de trabalho se manifesta no filme com o descenso do personagem para a última posição da hierarquia, ao ser transferido para a limpeza e assistência no banheiro do hotel. A decadência no emprego reverbera no eixo familiar e no cortiço, de onde é, pelas forças das circunstâncias, expulso, precipitando-se de volta para o úmido e escuro local de trabalho, onde apoiado em sua cadeira, adormece (KRACAUER, 2004, p. 120).

Kracauer acentua que até esse momento, o filme já havia satisfeito todos os critérios para ser considerado “genuinamente realista (*Realität Wirklichkeit*)”, mas não satisfeito, o autor conta um novo final com grande liberdade, que merece “admiração”, ao conceber um “esplendoroso epílogo” que oferece uma “última justiça” ao último homem, mesmo sendo “bom demais para ser verdade”, um acaso, pautado mais na providência no que nos “encadeamentos aleatórios da realidade”. Segundo o crítico, “[...] graças às providenciais intervenções dos irônicos autores o último homem torna-se o primeiro através de uma herança, elevado ao primeiro, a um Creso” (KRACAUER, 2004, p. 121). Ao descrever a atmosfera ilusória, ou o “mundo de ilusões” do hotel Atlantic, Kracauer se atém ao momento em que o porteiro novo rico, já em poder de suas posses, “[...] janta gloriosamente, cumula o substituto no banheiro com bens

mundanos, distribui gorjetas aos uniformizados e com seu acompanhante corcunda, abandonam o hotel triunfantes em uma carruagem” (KRACAUER, 2004, p. 121).

Ao ser alçado à condição de herdeiro, o antigo porteiro do hotel não retorna a sua condição original como o primeiro na hierarquia dos porteiros, mas como hóspede, quando o saguão não lhe é mais que um mero ambiente de transição entre a rua e o restaurante do hotel. A mobilização da história para a esfera da imaginação, da fábula, aparece como alternativa ao final infeliz do porteiro, uma alternativa que conforta o próprio autor diante da trágica realidade de seus personagens, uma justiça final que não substitui o acontecimento, uma “poesia de imagens” que “[...] se despede na fábula ao invés de ser seu primeiro destino”, que não suplanta a realidade, o acontecimento, mas que “reside em seu interior” (KRACAUER, 2004, p. 121), ou seja, é uma história inverossímil que contempla uma última esperança, um alento para os espectadores comovidos ao extremo com o destino do personagem. Para Kracauer, a história de Carl Mayer era “[...] uma fábula que se faz sem imagem própria, que mais cedo Dostoiévski poderia ter escrito, ele que conhecia o destino das pessoas pobres – uma história da tristeza, alegria e misericórdia” (KRACAUER, 2004, p. 121).

Ao comentar o roteiro de Mayer, Kracauer acentua que a parte inverossímil da história não afasta as obras do propósito realista que se encontra presente na concepção narrativa do filme, na função universal de seu arquétipo e seu tema. Para Kracauer, “[...] o próprio desenvolvimento ótico da falta de palavras é transformado unicamente de acordo com a forma artística”, ou seja, há no filme a adequação entre a forma e o conteúdo, narrada harmoniosamente sem o auxílio das cartelas, como sugere o crítico ao demonstrar que “[...] a representação súbita da oposição do vestíbulo do hotel e do cortiço fala sua própria língua, que a arquitetura expressa sem comentários intencionais uma sucessão de situações” que obtêm “significado constitutivo” a partir das possibilidades que “apenas o filme dispõe” (KRACAUER, 2004, p. 121).

No comentário, Kracauer descreve a cena em que o velho porteiro lê sua demissão e as letras desfocam para afirmar que as imagens expressam seus sentimentos, ou quando no casamento, ao beber demais e cair no sono, sentando em uma cadeira, adormece com a música que vem da rua. O desfocar do músico e seu instrumento musical embala o sono do embriagado e o transporta para o mundo dos sonhos, no qual a arquitetura expressionista se realiza integralmente na primeira cena, quando uma

transposição de imagens nos mostra a imensa porta giratória do hotel em sucessivos desfoques que nos transportam para a atmosfera irreal, na qual o porteiro, trajado com seu distinto uniforme, levanta com apenas suas forças uma imensa mala, a mesma que outros seis carregadores não haviam conseguido. Ele a levanta como se fosse um balão de ar, na qual a oscilação da câmera em *travelling* complementa a atmosfera onírica. Nas palavras de Kracauer, “[...] desaparecida a separação entre a contestável realidade e o comovente malabarismo da existência monárquica do velho, a vista recupera completamente o teor”, afastando o filme do conto de fadas, no qual o epílogo “irreal e divertido” deveria ser elaborado como antecipação ao mundo real (KRACAUER, 2004, p. 121).

Após medir os aspectos sociais e estético-imanentes do filme, Kracauer salienta que a encenação de Emil Jannings é “[...] o centro da poesia. Seu porteiro é uma figura inesquecível. Como ele corta sua barba e a remove com majestosa grandeza, como ele desmorona, quando lhe arrancam a honrosa vestimenta”, levando-o a furtá-lo para manter as aparências no dia do casamento de sua filha. Kracauer associa o andar cambaleante e miserável do personagem quando veste o uniforme ao fato de que ele não lhe pertence mais, de tal modo que parece estar vestido com “[...] uma capa estranha (*in fremde Hülle*)”. Assim como o homem de *A rua* (1923), o porteiro do filme é “[...] um exilado, que hesita despendar sua vergonhosa função no banheiro e que mais tarde hospeda os companheiros em sua impotente salvação (*Erlöstheit*)” (KRACAUER, 2004, p. 122).

O porteiro do filme é um exilado diante da dissolução de sua falsa consciência com seu rebaixamento na hierarquia, que antes se manifestava na ostentação de seu uniforme, no respeito que gozava entre os funcionários e seus vizinhos, ou nos luxos do mundo burguês que povoam seu imaginário e que acreditava compartilhar, e que reverbera no cortiço com a crueldade dos vizinhos para com o ex-símbolo de autoridade, ao perderem como ele os laços que também os conectavam com o mundo do hotel. Rejeitado pela família e satirizado pela vizinhança, o personagem exila-se em sua solidão, torna-se ele mesmo um apátrida.

No comentário ao filme, Kracauer compreende o papel da montagem na produção de significados, ou através da oposição de cenários e situações que se unificam formalmente em uma poesia de imagens na qual o centro é o porteiro, além de mostrar

que o epílogo é um conto de fadas às avessas, cuja realidade do pobre apátrida é incapaz de suplantar. Ao contrário dos *happy ends* dos filmes estadunidenses, o filme de Murnau é autêntico, ao desvelar a partir do declínio hierárquico do empregado a falsa consciência de classe dos estratos médios, tema que se desdobra no estudo cultural que realiza, quatro anos depois (1929) sobre a cultura dos empregados, e sua falsa consciência.

Distração e falsa consciência no cinema

A partir do comentário ao filme, Kracauer aprofunda sua concepção de cinema, na qual manifesta sua clara adesão à autenticidade dos filmes e identifica nas produções cinematográficas o meio de propagação de uma cultura massificada. No texto “As pequenas balconistas vão ao cinema” (*Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*), publicado em março de 1927, Kracauer estabelece um retrato do público de cinema, formado basicamente por “[...] operários e pessoas simples, que conjeturam sobre as condições nos estratos superiores da sociedade”, como as inúmeras tentações e perigos que a vida noturna reserva a um homem consumido pelo tédio do casamento burguês – tema de *A rua* (1923), ou o declínio do velho porteiro de *O último homem* (1924). Kracauer compreende o cinema como um “espelho da sociedade constituída”, articulado entre o propósito de lucro das companhias produtoras e o estudo do gosto do público de cinema. Estava claro que os filmes “em sua totalidade reafirmam o sistema dominante”, ao compreender que “[...] os filmes feitos para as classes mais baixas da população são sempre mais burgueses do que aqueles para o público mais refinado”. São filmes que tocam em “pontos de vista subversivos sem explorá-los”, mas que ao mesmo tempo “[...] introduzem uma forma de pensamento respeitável” (KRACAUER, 2009, p. 311).

Nem os filmes sensacionalistas ou irrealistas escapam dessa designação. São esses filmes também expressões sociais; mesmo quando “[...] pintam de rosa as instituições mais negras e borram de graxa as vermelhas”, são reflexos da sociedade: “[...] quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade”. Como exemplo, Kracauer cita “as fantasias idiotas e irrealis” desses filmes como manifestação dos “[...] sonhos cotidianos da sociedade, nos quais se manifesta a sua verdadeira

realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados” (KRACAUER, 2009, p. 313).

Após tratar dos sonhos secretos do público de cinema como um verdadeiro “álbum de exemplos”, como o da faxineira em se casar com um empresário ou o do empregado em ser promovido, eles expressam no conjunto a estratégia da sociedade em “[...] revestir de romantismo lugares de miséria para perpetuá-los”, ao passo que tranquiliza a consciência das classes dominantes ao satisfazer seu “sentimento de compaixão”. Como resultado dessa estratégia, Kracauer afirma que “[...] a salvação de alguns indivíduos é uma via conveniente para coibir o salvamento de toda a classe”, ao inocular no público “[...] conhecimentos nunca suspeitados sobre a miséria humana e a bondade que vem do alto” (KRACAUER, 2009, p. 316-317).

A falsa consciência de classe que se dilui mediante o declínio do pobre porteiro e que se afirma com sua ascensão no epílogo irreal no filme de Murnau se manifesta no volume de filmes médios produzidos para atender o gosto do público de cinema, caracterizado em essência pelos sonhos de ascensão social característicos dos estratos médios, como compreende Kracauer em sua análise das expectativas das balconistas que vão ao cinema.

Assim como outras facetas de seu trabalho apontadas por Vedda (2008), Machado (2007) e Hansen (2009), será no livro *Die Angestellten (Os empregados, 1930)* que Kracauer irá harmonizar os conceitos relativos aos impactos do tédio e da distração no apátrida transcendental delineado nas críticas ao filme *A rua* (1923) e à falsa consciência de classe, desmascarada e fantasticamente pujante em *O último homem* (1924), característica que aparece destacada no prefácio da primeira edição de *Os empregados* (1930), escrita por Walter Benjamin, no qual afirma que Kracauer desmascara com seu livro a falsa consciência de classe, “mediada, inapropriada e tardia” dos estratos inferiores da sociedade (BENJAMIN, 2008, p. 94).

Ao analisar o livro, Vedda demonstra como Kracauer empreende um mosaico para reunir essa grande multiplicidade de elementos dispersos com o fim de revelar a “[...] índole contraditória, tal como a transitoriedade, de uma realidade abalada”. Para Vedda, “[...] a súbita confrontação de elementos dissimiles recorre Kracauer em *Os empregados* para fazer manifestos – a partir do estranhamento – os atributos da vida dos

empregados: uma vida marcada de contraditoriedade e dispersão” (VEDDA, 2008, p. 248).

No décimo capítulo do livro, “O asilo para os sem-tetos”, Kracauer aprofunda sua análise ao comparar a consciência de classe dos empregados à dos operários: “O operário médio, o que alguns pequenos empregados habitualmente olham com altivez, está acima destes não apenas em termos materiais, mas também em termos existenciais”. Para o autor, os empregados encontravam-se “espiritualmente desamparados”, à medida que “os sentimentos burgueses” que os habitavam haviam ruído com a crise econômica, e com ela as possibilidades de ascensão social, nas quais se enraízam os fundamentos da classe dos empregados (KRACAUER, 2008, p. 205). Segundo Kracauer, os empregados padecem de uma falsa consciência que se consolida a partir da apropriação de “necessidades culturais” da cultura burguesa, como a calefação e a iluminação de suas residências, transporte, saúde, tabaco, restaurantes, acontecimentos culturais e sociais: “[...] inconscientemente, a sociedade se ocupa de que esta demanda de necessidades culturais não conduza à reflexão sobre as raízes da genuína cultura, e com ela, a uma crítica das circunstâncias graças às quais exerce poder”, ao fomentar o “impulso de viver no brilho e na distração” (KRACAUER, 2008, p. 206-207).

No comentário a *Os empregados* (1930), Belke afirma que ao empregar o conceito de distração (*Zerstreuung*), Kracauer entende que o cinema, ao distrair os espectadores, “[...] os exila. Os confina a ‘uma exterioridade do mundo aparente, muda’, na qual o espírito já não está presente e o sujeito extraviou-se a si mesmo” (BELKE, 2008, p. 22). Segundo Machado, será também no livro sobre os empregados, sobre “seu ser e sua (falsa) consciência”, que Kracauer estabelece as bases de sua “interpretação original” do nazi-fascismo que desenvolve a partir de seu exílio parisiense e que mais tarde irá culminar “[...] nos estudos sobre os filmes de propaganda de guerra e dos cinejornais nazistas elaborados nos Estados Unidos em 1942 e 1943” (MACHADO, manuscrito, p. 108).

A partir do estudo do público de cinema, de seu gosto e de sua consciência, Kracauer reflete sobre qual seria o papel do crítico diante da compreensão do cinema enquanto fenômeno social, posição já manifestada em seus primeiros trabalhos. No ensaio “Sobre a tarefa do crítico de cinema” (1932), Kracauer advoga por uma postura

crítica social e estético-imanente capaz de decifrar “a substância da vida moderna [...] a partir das formas mais superficiais”. Segundo Vedda, “Kracauer entende que a verdade não se identifica com uma superfície oculta e inacessível à percepção sensorial” (VEDDA, 2008, p. 244). Tal compreensão motiva o autor a procurar respostas sobre o papel do cinema na massificação da cultura, processo no qual o filme se apresenta como uma mercadoria como as outras, que pretende ser consumida. Para tanto, Kracauer compreende que como mercadoria, o filme é realizado para dialogar e satisfazer os desejos e expectativas do público – sejam elas sensações inteiramente esclarecidas ou não (KRACAUER, 1932).

Ao compreender a relação que os filmes estabelecem com o público, Kracauer atribui importância sociológica às produções cinematográficas medianas, que apesar de não serem obras, tampouco são “[...] mercadorias indiferentes que se pode julgar de modo satisfatório a partir puramente de critérios de gosto. Pois estas produções exercem funções sociais extremamente importantes”. Para o crítico, estava evidente que quanto mais os filmes “[...] são pobres em conteúdos que mereçam um julgamento de ordem estritamente estética, mais peso adquirem do ponto de vista de seus significados sociais” (KRACAUER, 1932). Com essa posição, Kracauer acentua que a tarefa do crítico de cinema reside na análise de intenções sociais que frequentemente se afirmavam dissimuladamente nos filmes medianos, com o fim de lançar luz às intenções sociais ocultas, “por mais que elas se furem”:

O crítico tem que mostrar, por exemplo, qual imagem da sociedade compõe os inumeráveis filmes em que uma empregadinha ascende às alturas sociais insuspeitas, ou que um grande senhor qualquer além de ser rico, é também cheio de coração. Além disso, deverá confrontar o mundo aparente dos filmes, deste gênero ou de outros, com a realidade social, e com isso revelar em que medida estes a falsificam. Resumindo, um crítico de cinema digno desse nome só é concebível como crítico da sociedade. Sua missão: desvelar as representações e ideologias sociais ocultas nos filmes medianos e, através desse ato, romper a influência dos filmes em todos os lugares onde isso for necessário. (KRACAUER, 1932)

Ao comentar os filmes, Kracauer entende que crítica e sociedade são indissociáveis, como salienta ao afirmar que o conteúdo dos filmes medianos corresponde aos anseios das massas, possuem ao mesmo tempo intenções sociais ocultas, às quais analisará sistematicamente em seu livro *De Caligari a Hitler* (1947), fonte para entender o processo que levou os alemães ao nazismo. Diante desta

perspectiva crítica, os filmes *O último homem* (1924) e *A rua* (1923) são considerados autênticos na medida em que retratam a crise do indivíduo e a falsa consciência de classe presente na sociedade em que Kracauer se inscreve e comenta nas páginas do *Frankfurter Zeitung*. Trata-se de por em curso uma análise sociológica do cinema que considere, em igual medida, uma “análise estético-imanente” (KRACAUER, 1932) capaz de compreender o cinema como um fenômeno social de grande importância, que sob o nazismo alcançaria novos desdobramentos na produção de propaganda voltada a preencher o vazio com os conceitos do ideal existencial nazista.

Reverendo filmes antigos

A partir da ascensão do nazismo e da perseguição ideológica e racial, Kracauer abandona a Alemanha em 1933 e parte para o exílio em Paris, onde reside até 1941, ao ser obrigado a fugir para os Estados Unidos mediante a derrota francesa e o estabelecimento do regime de Vichy. Ao examinarmos a modalidade crítica desenvolvida por Kracauer à época do *Frankfurter Zeitung*, percebemos como há uma clara adequação dos fundamentos críticos à tarefa do agora historiador de cinema na formulação da tese central de seu livro *De Caligari a Hitler* (1947). O ponto intermediário desse processo, o momento em que o crítico irá se tornar historiador, ocorre no exílio, ao redigir a série *Wiedersehen mit alten Filmen* (*Reverendo filmes antigos*, 1939), publicada no jornal suíço *Baseler National Zeitung*. Segundo Jordão Machado, a série de sete artigos dedicados aos filmes antigos é o primeiro trabalho em que Kracauer analisa com distanciamento histórico a produção cinematográfica e acentua que o texto *Der expressionistische Film*, o quinto da série, publicado em 2 de maio de 1939, apresenta as linhas gerais que Kracauer irá adotar na concepção do livro *De Caligari à Hitler* (MACHADO, 2007, p. 200). Em *O cinema expressionista* (1939), Kracauer avança na definição de uma sociedade em crise, anteriormente delineada em seus estudos sobre tédio, distração e falsa consciência impactada pela dissolução do mundo exterior.

Ao examinar o contexto, Kracauer aprimora suas ideias sobre a importância do cinema como fonte de pesquisa não apenas sociológica e psicológica, mas histórica de toda uma nação. Como Kracauer sustenta já em “O ornamento da massa” (1929), “[...] o

lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície”, pois “[...] em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente” (KRACAUER, 2009, p. 91).

Diante desta constatação prévia, estava mais do que evidente para o historiador em 1939 que “[...] todos os filmes alemães dos primeiros anos após a guerra satisfazem a patologia da alma e substituem ao mesmo tempo o ambiente, tanto o habitual como o inusitado através de imagens, cada uma independente do eu”. Segundo Kracauer, ao negar o ambiente, essas imagens “[...] parecem ser elas mesmas uma monstruosidade da alma”, disseminam o medo em filmes nos quais o público sente “[...] o choque das guerras perdidas nos ossos, a guerra continua no íntimo, a inflação arruína a pequena e média burguesia, e quanto mais o inevitável cresce, mais se propaga um sentimento infernal de insegurança” diante de uma realidade com a qual não se poderia mais contar, ao compreender que as “[...] cercas firmes, a existência anteriormente limitada foi destruída. Tudo parece exterior, para que o caos seja transformado em um sonho ruim, um pesadelo sobre a população sobrecarregada”. Tal estado de ânimo é observado por Kracauer não apenas no cinema, mas também nas peças de teatro, pinturas e produções literárias à época deste “pesadelo”, demasiado intenso para que os alemães, “[...] que sentiram desde sempre pouca inclinação para a formação cultural, fiquem sóbrios para explicar a realidade social” (KRACAUER, 2004, p. 267). Ao comparar o texto de 1939 ao livro *De Caligari a Hitler* (1947), Jordão Machado acentua que “Kracauer utiliza não só argumentos semelhantes de sua análise cáustica de seu livro de 1947, mas frases idênticas” (MACHADO, 2007, p. 200), dada a importância dessa tese para formulação de seu livro posterior.

Kracauer estrutura a narrativa histórica de seu artigo a partir dos filmes *O gabinete do dr. Caligari* (1919), *O golem* (1920), *O gabinete das figuras de cera* (1924), *Sombras* (1923), *A rua* (1923) e *O último homem* (1924). A seleção é importante, pois os três primeiros filmes encontram-se em profundo diálogo com a pintura, expressão ortodoxa do caligarismo, enquanto, *Sombras* (1923), *A rua* (1923) e *O último homem* (1924) apresentam laços profundos com a realidade, a começar pelo filme *A rua* (1923), “[...] uma obra que já trai claramente a tendência pelo realismo”, se compreendermos, como Kracauer, que “[...] o expressionismo é o abrandamento da

câmera, aliado a aspectos desconhecidos da realidade”. Dentro dessa perspectiva, os filmes *A rua* (1923) e *O último homem* (1924) exploram temas conhecidos da realidade através da montagem e do movimento de câmera. Podemos supor que são estes filmes de transição, como destacou Kracauer, ao acentuar que as “[...] imagens imaginárias tornam-se cenas dramáticas (*Bühnenstaffagen*) que compreendem a estilização dos gestos como espasmos”, quando após 1923, o pânico já havia sido afastado (KRACAUER, 2004, p. 267), percepção que persiste ao balizar entre *Caligari* e *O último homem* a dissolução do mundo objetivo e a retomada de assuntos reais, o sair da concha, do abrigo da distração e da falsa consciência, que no conjunto sustentam a abordagem social e psicológica do livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947).

De Caligari a Hitler

O livro de história do cinema foi escrito em Nova York e reúne não apenas informações presentes nos artigos escritos à época do *Frankfurter Zeitung*, mas também pesquisas em livros de cinema de autores contemporâneos, depoimentos pessoais, entrevistas e críticas publicadas em jornais e revistas de cinema alemãs, inglesas, francesas e estadunidenses, ou ainda, ao rever os filmes antigos, quando possível. Ao examinar o prefácio do livro *De Caligari a Hitler* (1947), notamos a persistência em sua crítica histórica de um procedimento social estético-imanente articulado para revelar, a partir dos filmes, tendências presentes na psicologia social na República de Weimar que participaram da mobilização das massas e sua extraterritorialização como fundamento de sua precipitação ao nazi-fascismo. Com o livro, Kracauer pretende contribuir para os estudos sobre o comportamento das massas e para a realização de filmes que poderiam colocar efetivamente em prática os objetivos culturais das Nações Unidas. Talvez Kracauer se refira ao congresso da Unesco *Media of Mass Communication Committee Documents and Meetings*, realizado um ano antes do lançamento do livro, em 1946 (KRACAUER, 1988).

Logo na introdução, Kracauer comenta algumas literaturas que tratavam o cinema alemão apenas a partir da abordagem estética, como se os filmes fossem “estruturas autônomas da sociedade”. Oferece como exemplo o livro de Paul Rotha, *The film till*

now: a survey of the cinema (1930), em que se restringe o comentário às contribuições estéticas da escola alemã, mas também limitado “[...] a um mero esquema cronológico”. A crítica de Kracauer prepara o terreno para estabelecer a máxima de seu livro: “[...] só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação”. Dentre tantas as atribuições do crítico e historiador, o cinema foi escolhido para investigar a história recente da República de Weimar diante da constatação de que não apenas os filmes refletem a mentalidade dessa nação, mas também o fazem de maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, porque o filme não é para ele um produto individual, mas coletivo, destinado ao público com o qual pretende satisfazer para alcançar ao sucesso de bilheteria (KRACAUER, 1988, p. 18).

Kracauer examina o poder do filme em mobilizar os anseios das massas e considera que, apesar das qualidades inerentes da propaganda, esta só se efetiva se os ânimos do público já tenham começado a mudar, seja por uma característica nacional profunda, seja fruto de intensiva campanha de outras mídias, como “[...] revistas populares e programas de rádio, *best-sellers*, anúncios, modismos na linguagem e outros produtos sedimentares da vida cultural de um povo” que poderiam fornecer ao historiador “[...] informações valiosas sobre atitudes predominantes, tendências internas difundidas. Mas o cinema excede todas as mídias”. Isso decorre do fato de que ao esquadrihar o mundo visível, os filmes refletem dispositivos psicológicos ocultos, ou, em seus próprios termos, “[...] essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (KRACAUER, 1988, p. 18).

Ao compreender que “[...] a vida interior se manifesta em vários elementos e conglomerados da vida exterior”, Kracauer pensa historicamente o cinema em relação à sociedade, a fim de revelar elementos propositais ou involuntários de uma mentalidade coletiva, “[...] especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema”, porque, ao gravar o “mundo visível”, os filmes oferecem “[...] a chave de processos mentais ocultos”, sejam eles filmes documentais ou ficcionais. Ao estabelecer considerações dessa ordem, Kracauer entende que os filmes estão repletos de “hieróglifos visíveis” que complementam as histórias e ajudam a revelar a “dinâmica despercebida das relações humanas” (KRACAUER, 1988, p. 18).

Em seu texto posterior, “Os tipos nacionais tal qual Hollywood os apresenta” (1949), Kracauer destaca que a percepção do objeto antevisto por seu produtor, assim como a recepção deste pelo espectador engendra um conjunto de signos que seriam percebidos a partir da composição sociocultural de um povo. Se tudo o que conhecemos nada mais é do que representações produzidas socialmente, “[...] percebemos todos os objetos numa perspectiva que nos é imposta não só pelo nosso meio, mas também por tradições inalienáveis” (KRACAUER, 1973, p. 303). Essas tendências latentes da opinião pública apenas se materializariam, segundo Kracauer, quando deixam seu estado de crisálidas; precisariam ser identificados e formulados para serem reconhecidos (KRACAUER, 1973, p. 322).

No texto, Kracauer pondera o alcance da abordagem científica no estudo do fenômeno cinematográfico, ao considerar que “[...] na cadeia de motivações as características nacionais” podem ser compreendidas como efeitos de ambientes naturais, experiências históricas, condições econômicas e sociais, que provocam reações psicológicas análogas em toda a parte. O crítico estava convencido de que em qualquer época, as “[...] tendências psicológicas frequentemente adquirem vida independente e, em vez de mudarem automaticamente de acordo com as circunstâncias, se tornam molas essenciais da evolução histórica”. Em uma sociedade atravessada pela crise política, econômica ou mental, estes “dispositivos coletivos” receberiam novos impulsos em casos de mudança política radical, por compreender que “[...] a dissolução de sistemas políticos resulta na decomposição de sistemas psicológicos e, no tumulto subsequente, atitudes internas tradicionais, agora liberadas, são impelidas a se tornarem manifestas, sejam elas combatidas ou apoiadas” (KRACAUER, 1973, p. 323).

No conjunto de seu estudo, Kracauer redige uma história psicológica da sociedade alemã empregando como fonte principal os filmes produzidos à época da República de Weimar (1919-1933), nos quais podemos observar a persistência da combinação entre a análise psicológica, social e estética, um método de análise social e estético-imanente que acompanha o crítico em seu exílio e em sua dedicação ao ofício de historiador de cinema. Em *De Caligari a Hitler* (1947), Kracauer empreende a tarefa do crítico de cinema que se dedica à investigação histórica ao analisar obras, filmes médios e medíocres, como constatamos em suas considerações sobre a importância dos filmes medianos, capazes mesmo de apresentar, através dos seus erros e defeitos, hieróglifos

destes dispositivos psicológicos ocultos – embora ao estudar o sucesso deste ou daquele filme, invariavelmente as questões propriamente artísticas se façam presentes para aplicar a adesão do público, nacional e estrangeiro, ao filme em questão.

Considerações finais

Ao longo de nosso artigo, demonstramos como a crítica social e estético imanente fundamenta o método histórico, psicológico e social que Kracauer delineia na maturidade. No estudo de filmes e em textos sobre o público que consome os filmes, o papel do crítico e do historiador aparece comprometido com a tarefa de revelar aos leitores como a distração e a falsa consciência como resposta à dissolução do mundo exterior participa da ascensão do nazi-fascismo. Há, contudo, uma diferença fundamental entre os textos críticos e os históricos, nos quais percebemos que a análise artística de Kracauer tem seu papel reduzido diante do propósito teórico central de seu livro, ao apresentar uma resposta contra o mero esteticismo do mundo das aparências e alocar em seu lugar o fio condutor psicológico e social. Isso explica a grande redução da atenção que Kracauer dirige à linguagem e ao estilo de *O último homem* (1924), tratado detalhadamente em sua primeira recepção, na qual a forma do filme aparece harmonizada ao conteúdo; seu conteúdo é imanente ao estilo. Cumprindo com nossas expectativas iniciais, acreditamos ter realizado a tarefa de contribuir para o estudo do que persistiu entre os trabalhos da juventude e da maturidade de Kracauer, a partir da persistência de uma abordagem interessada em desvelar, a partir dos filmes, os fatores sociais e psicológicos que precipitaram os alemães ao abismo – lições que infelizmente não poderiam ser mais atuais.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BELKE, Ingrid. Introducción. In: KRACAUER, Siegfried. *Los empleados*. Trad. Miguel Vedda. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

BENJAMIN, Walter. Prólogo. Sobre la politización de los intelectuales. In: KRACAUER, Siegfried. *Los empleados*. Trad. Miguel Vedda. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008, p. 93-101.

HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas (Prefácio). In: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa. In: _____. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. Tédio. In: _____. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. As pequenas balconistas vão ao cinema. In: _____. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. *Los empleados*. Trad. Miguel Vedda. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

_____. *Aufgaben der Filmkritik aus einer Betrachtung über soziologische Filmkritik*. Berlin: Lichtbild-Bühne, 1932. Manuscrito. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

_____. Der Letzte Mann. In: _____. *Kleine Schriften zum Film (1921-1927)*, Band. 6.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

_____. Ein Film. In: _____. *Kleine Schriften zum Film (1921-1927)*, Band. 6.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

_____. Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Org.). *Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 301-325.

_____. Wiedersehen mit alten Filmen: *Baseler National Zeitung*, 02.05.1939. In: _____. *Kleine Schriften zum Film (1932-1961)*, Band 6.3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Siegfried Kracauer e a miséria alemã: cidades, empregados, distração e nazi-fascismo: outro capítulo da história da modernidade estética*. Manuscrito, 2018.

_____. A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental: sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 34, n. 27, p. 181-206, 2007.

STALDER, Helmut. *Siegfried Kracauer: das journalistische Werk in der Franfurter Zeitung – 1921-1933*. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2003.

VEDDA, Miguel. La tradición de las causas perdidas: Historia. Las últimas cosas antes de las últimas. In: KRACAUER, Siegfried. *Historia: las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

_____. El ensayista como traperero: consideraciones sobre el estilo y el método de Siegfried Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. *Los empleados*. Trad. Miguel Vedda. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

(Auto) (bio) Bibliografia de um autor ausente: aproximações ao estudo do estilo tardio na obra de Jorge Luis Borges

Raphaella Mendes Silva de Castro Lira¹
CAp- UERJ
lira.raphaella@gmail.com

Resumo: O presente artigo se propõe a analisar como alguns traços da obra de Jorge Luis Borges podem ser interpretados como a manifestação de um estilo tardio. O conceito de “estilo tardio”, conforme utilizado por Edward Said, significa a expressão encontrada por artistas que, ao serem confrontados com a finitude, trilham uma rota de contrariedade. Uma das manifestações desse estilo em Jorge Luis Borges se dá pela rejeição de certos textos de sua juventude, o que também se relaciona com aspectos característicos da velhice que irão se condensar na obra do autor ao final de sua vida.

Palavras-chave: Borges; estilo tardio; morte; finitude; América Latina.

Abstract: The following paper discusses how certain aspects of Jorge Luis Borges' oeuvre can be interpreted as the manifestation of a late style. The concept of “Late Style”, as proposed by Edward Said, designates the manner in which artists, confronted by their own finiteness, forge a path of rebelliousness. One of the ways in which this style manifests itself in Borges is through the renunciation of some of the texts written in his youth, and the adoption of traits characteristic of old age, which will become a staple of the author's style later in life.

Keywords: Borges; late style; death; finiteness; Latin America.

Recebido em: 30/04/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Raphaella Mendes Silva de Castro Lira é doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professora de língua portuguesa e literatura brasileira do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp- UERJ), onde também atua como pesquisadora nas áreas de ensino de literatura e leitura, literatura brasileira e latino- É pesquisadora vinculada ao PACC-UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado.

Considerado por muitos como o escritor cuja produção divide de fato a literatura latino-americana em dois, Borges foi também um dos primeiros escritores que jogou publicamente com sua *persona*. Em *El factor Borges*, Alan Pauls afirma:

A mediados de los años veinte, en pleno furor vanguardista, Jorge Luis Borges rejuvenesce. El fenómeno ya asombraría si fuera físico o de ánimo, pero encima es civil, y al menos cuatro testimonios de la época lo registran: una página de *Crítica*, el diario más popular del país; otra de *Martín Fierro*, la revista literaria de moda; un compendio de poesía nacional (*Antología de la poesía moderna*); una carta personal de Borges a Alfredo Bianchi, uno de los directores de la revista *Nosotros*. En las cuatro ocasiones, Borges declara haber nacido en 1900. La mentira es tenue (Borges nació en 1899), pero por cuadruplicado suena calculada, frívola y sobre todo un poco irrelevante: Borges es un escritor joven, no una corista para andar sacándose años de encima (PAULS, 2004, p. 11).

O também escritor argentino atenta para o fato de que, durante um dos períodos mais produtivos da literatura vanguardista argentina, Borges afirma ter nascido em 1900, em vez de 1899. Como se fosse um prenúncio do que mais tarde transformaria em símbolo, Borges parecia querer recusar a velhice que, anos mais tarde, converteria em símbolo, figura e imagem. Ao adulterar a data de nascimento, nesse contexto, o autor também se recusa a nascer com o século do qual acabará sendo emblema: ao escolher nascer já no ano de 1900, comumente interpretado como sendo o ano que abre o século XX, século esse portador da vanguarda e da modernidade, Borges também o faz voluntariamente para soar anacrônico. O Jorge Luis Borges desse momento é aquele que escreve *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos* e despreza a linguagem direta pela qual ficará conhecido mais tarde.

A pergunta que se quer colocar, no entanto, é por que essa interferência particular do autor em sua própria biografia, nesse caso sua data de nascimento, é tão importante para que possamos traçar – ou ainda compreender – o que vai de fato constituir o estilo tardio na obra de Jorge Luis Borges. Por mais que pareça uma mentira pequena ou irrelevante, é nesse ponto que começa a se formar a figura do autor conforme a fama conhecerá. Assim, operar de maneira ativa – ainda que discreta e quase imperceptivelmente – sobre o próprio passado é um recurso que remete, segundo Pauls, à própria obra do autor:

Es una intervención *mínima*, sin alardes, decididamente antiespectacular: como las jugadas de ajedrez, moviliza un mínimo de fuerzas para obtener un máximo de efectos, y en ese sentido podría ser el paradigma absoluto del *estilo*: cambiar el mundo tocándole apenas una

coma. Y es una intervención *delictiva*: alterando la letra de lo que ya estaba escrito, Borges busca borrar un destino fatal y suplantarlo mágicamente por otro, deliberado y coyuntural, moldeado sobre las necesidades del presente. Cambiar 1899 por 1900: difícil pensar otra manera de hacer tanto con tan poco. El año que Borges gana para su biografía es exactamente el año que necessita para ser moderno (PAULS, 2004, p.13).

Uma intervenção tão pequena e discreta sobre o próprio passado parece ecoar o momento absoluto que mais tarde será tematizado em seu conto “O milagre secreto”. Mudar algo que parece tão pouco importante quanto o ano de nascimento passa a ser uma espécie de rito de passagem para o autor que se enxerga como parte da modernidade que nasce nesse momento. Não se trata apenas de alterar o ano do nascimento a fim de ecoar a juventude óbvia de uma vanguarda pulsante: ao trocar um ano pelo outro, é como se o jovem Jorge Luis Borges desse presente incerto voltasse ao passado para alterar uma data absolutamente necessária para o nascimento do Jorge Luis Borges do futuro, esse que de fato será tema deste artigo, o ancião, o cego, o eterno bibliotecário.

A cegueira que paulatinamente apagou o mundo que se encontrava diante dos olhos de Borges também foi responsável por um outro processo: ao ser obrigado a memorizar os textos, em vez de escrevê-los, o autor passa a ditar poemas, a memorizá-los, retorna à sintaxe enxuta da poesia:

Ao perder a visão de forma gradativa, sem contudo se considerar completamente cego, Borges se vê na contingência de ditar seus textos para alguém, utilizando-se, para tal, o recurso da memória e do gesto que mimetiza e simula a escrita sobre o papel. Seguindo um ritmo lento e repetitivo de criação, fruto do armazenamento de um saber que se define muito mais pela leitura da biblioteca mundial do que pela reprodução autoral de literatura, esse “insólito modo de trabalhar” reveste-se ainda da arte do mínimo e da lúcida precisão, traços reveladores da poética borgeana. (...) Nesse espaço de criação em que a escritura e a leitura tornam-se exercícios paralelos e ecoam num tempo destituído de antes e do depois, o gesto escritural inscreve-se naturalmente sob o signo da alteridade e do distanciamento do sujeito diante do objeto (SOUZA, 2001, p. 217).

A escrita passa a ser do domínio do outro; o autor havia, nesse momento, perdido de fato a capacidade de operar com a página em branco. Como se fosse um de seus próprios personagens, Borges assume a cegueira também como face da performance autoral, como parte do gestual que complementa a própria leitura. Ao ficar cego, a única referência do escritor passa a ser a memória, a rememoração, a repetição mimética e mental dos processos que se davam no palimpsesto da folha em branco e que agora ficam retidos para sempre à encenação e ao jogo que inclui um segundo indivíduo. Ao ter que

ditar seus escritos, Borges é obrigado a aceitar uma alteridade num processo que é íntimo e pertencente unicamente à esfera do individual.

Esse Borges, no entanto, o cego, aquele para quem o também escritor Alberto Manguel afirma ter lido – ou melhor, ter ouvido enquanto ele recitava suas páginas favoritas – é o autor cuja fama já está perfeitamente solidificada, aquele que possui o reconhecimento, que viaja o mundo para dar palestras e falar de literatura incessantemente. Néstor Garcia Canclini afirma que:

Ele também conheceu o incômodo de ser Borges, os sobressaltos pelo que se tem que passar para manter um projeto artístico culto em meio à massificação cultural. Em seus últimos anos, Borges foi, mais que uma obra que se lê, uma biografia que se divulga. Suas paradoxais declarações políticas, a relação com sua mãe, seu casamento com María Kodama e as notícias referentes a sua morte mostraram até à exasperação uma tendência da cultura massiva ao lidar com a arte culta: substituir a obra por episódios da vida do artista, induzir um gozo que consiste menos na fruição dos textos do que no consumo da imagem pública (CANCLINI, 2000, p. 108).

Esse culto à figura do artista a que Canclini faz referência representa a junção de dois pontos, ou ainda, a maneira como, na fama, o jovem autor vanguardista que decide alterar sua própria data de nascimento se converte por fim no bibliotecário cego dos labirintos e obras infinitas. Os dados biográficos de Borges, sua *persona*, o jogo que se desenrolava aos olhos do público, acabaram por tomar o lugar da obra. Não se lia Borges como se lia sobre sua vida. Nesse sentido, é provável que ele talvez tenha sido o primeiro autor a levar às últimas instâncias o processo de uma identidade que se encena, que se constrói aos olhos do público, e, principalmente, não na mesma direção daquela que emerge de sua obra.

Em *Respiração Artificial*, Ricardo Piglia, romancista e crítico argentino, traz diversos elementos característicos da história recente da Argentina para o presente da narrativa. Durante a longa conversa entre Emilio Renzi e Tardewski, a literatura argentina e seus paradigmas eventualmente são trazido à tona:

O estilo de Arlt, disse Renzi, é o que se reprimiu na literatura argentina. Todos os críticos (fora duas exceções), todos os que escreveram sobre Arlt, de uma ponta a outra do espinhel do Castelnuovo, digamos, a Murena, estão de acordo numa coisa: em dizer que ele escrevia mal. É uma das poucas coincidências unânimes que a literatura argentina pode oferecer. Quando chegam a esse ponto, recolhem todas as bandeiras e ficam de acordo. [...] E nisso Arlt é absolutamente moderno: está à frente de todos esses imbecis que o acusam. Porque: quando foi que apareceu na literatura argentina a ideia de estilo, disse Renzi, a ideia de

escrever bem como valor que distingue as boas obras? De saída, é uma noção tardia. Aparece somente quando a literatura obtém sua autonomia e se independentiza da política. A aparição da ideia de estilo é um dado-chave: a literatura começou a ser julgada a partir de valores específicos, valores, digamos, disse Renzi, puramente literários e não, como acontecia no século XIX, por seus valores políticos ou sociais (PIGLIA, 2010, p. 118).

O devaneio sobre a escrita de Roberto Arlt, escritor argentino ironicamente nascido em 1900, conhecido por sua obra diversa e diametralmente oposta à de Jorge Luis Borges, marca, não apenas no interior da narrativa de Piglia, mas no quadro que se quer construir aqui, um momento absolutamente indispensável à compreensão do cenário no qual o próprio Borges julgou necessário alterar sua data de nascimento. O conceito de valor literário como algo indissociável da aparente beleza e adequação estética do texto teve seu apogeu no século XIX. O que o personagem de Piglia afirma é que, durante muito tempo, a prosa de Arlt não desfrutou de lugar junto ao cânone devido a seu caráter pouco estético. Havia um paradigma a que os escritores deviam se adequar. O que se aponta aqui, no entanto, é que, ao subjugar Arlt e não conceder à sua obra o lugar merecido, o potencial de ruptura que havia ali acabava por também passar despercebido. Ao fazer uma rápida revisão, Emilio Renzi afirma que era a primeira vez que a literatura era tratada como se fosse de fato o que é: linguagem flexível e autônoma, e não apenas a tradição que postulava a permanência do *belletrismo*. Forma artística independente, é irônico que o autor tenha colocado esse tipo de conclusão na boca de um dos protagonistas de seu romance, resgatando justamente uma figura lateral da própria literatura nacional, em vez de louvar o cânone.

Ao reconhecer que, de maneira controversa, é provável que a noção de estilo que existe na literatura argentina tenha nascido com Roberto Arlt, Piglia também sinaliza distintas possibilidades sobre o que aqui está sendo colocado em questão: em que tipo de cenário surge o jovem Jorge Luis Borges, autor, nesse momento de *Fervor de Buenos Aires*, *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*. Ainda em *Respiração Artificial*, as declarações que faz Emilio Renzi parecem querer não apenas dar conta do que seria estilo, característica inerente a qualquer expressão artística, ao mesmo tempo em que também é visto como forma de caracterização coletiva de uma determinada época:

Jamais ter-lhes-ia ocorrido dizer que Sarmiento, Hernández, escreviam *bem*. A autonomia da literatura, a noção correlativa de estilo enquanto valor ao qual o escritor deve se submeter, nasce na Argentina como reação ao impacto da imigração. Nesse caso trata-se

do impacto da imigração sobre a linguagem. Para as classes dominantes, a imigração vem destruir muitas coisas, não? Destrói nossa identidade nacional, nossos valores tradicionais, etc., etc. Na área ligada à literatura, o que se diz é que a imigração destrói e corrompe a língua nacional. Nesse momento a literatura muda de função na Argentina; passa a ter uma função, digamos, *específica*. [...] A literatura, diziam a todo o momento e em todo o lugar, tem agora uma sagrada missão a cumprir: preservar e defender a pureza da língua nacional diante da mistura, da confusão, da desagregação produzida pelos imigrantes. [...] o escritor passa a ser o guardião da pureza da linguagem (PIGLIA, 2010, p. 118-119).

Pensar que, durante o século que principiava, a Argentina chegou a olhar a literatura por um viés tão purista e conservador pode, sem dúvida, ajudar na compreensão dos motivos que levaram o ainda jovem Jorge Luis Borges a voluntariamente mudar sua data de nascimento. Se com as hordas de imigrantes que vinham da Europa vinha não apenas grande parte da mão-de-obra industrial responsável por alavancar um novo momento do desenvolvimento latino-americano, e nesse sentido não somente argentino, vinham com eles também as influências linguísticas que acabaram por resultar, no caso específico da Argentina, no tão característico *castellano* chiado *porteño*. A ideia de que a imigração maculava a língua estava, nesse aspecto, associada ainda à ideia que imperou durante séculos de que quanto mais pura, quanto mais a salvo das metamorfoses ela se mantivesse, melhor seria. Se era a língua nacional patrimônio cultural precioso, ela deveria ser mantida sempre pura e imaculada. É claro que a impossibilidade e a contradição expressas nesse tipo de pensamento apenas colaboram aqui para colocar em evidência o posto que ocupava então a Literatura: vista como guardiã absoluta do idioma, cabia a ela manter registrada a língua em sua forma mais culta, mais bela e o mais distante possível do corrupto *castellano* falado de maneira inadequadas nas *calles* das cidades.

Assim, estilo era uma noção essencialmente ligada ao que era considerado como sendo a forma correta, o *bem* escrever. Não havia ainda a clara noção de que a autonomia da literatura como expressão artística pudesse atingir o patamar que de fato atingiu. Livre do papel de protetora das variações, a literatura pôde então de fato crescer. É por esse motivo que um dos personagens criado por Ricardo Piglia afirma que Arlt foi aquele que na realidade encarou a literatura como o que ela era.

Nesse ponto, faz-se necessário perguntar: qual é a relação que existe entre Jorge Luis Borges, Roberto Arlt e *Respiração Artificial*? Mais uma vez, Piglia afirma que:

Para nós, dizia Borges, você deve estar lembrado, Marconi, diz Renzi, para nós arrepende-se agora Borges, escrever bem queria dizer escrever como Lugones. O estilo de Lugones

contrói-se arduamente e com o dicionário, também disse Borges. É um estilo dedicado a apagar qualquer rastro do impacto, ou melhor, da mistura que a imigração produziu na língua nacional. Porque esse bom estilo tem horror da mistura. Arlt, é claro, trabalha num sentido diametralmente oposto. Porque de repente ele manipula o que *resta* e se sedimenta na linguagem, trabalha com as sobras, os fragmentos, ou seja, trabalha com o que realmente é uma língua nacional (PIGLIA, 2010, p. 119-120).

Se o romance parece fazer as vezes de ensaio, é na fala de Emilio Renzi que o que veio sendo abordado até aqui enfim fica claro: quem era o Borges a que se fazia referência, quem é o escritor que decide incluir definitivamente sua data de nascimento no que já é visto como sendo o primeiro ano de um século decisivo. Situado na linha oposta à de Arlt, o Borges que *nasce* em 1900 é o escritor do vocabulário, dos circunlóquios, o mais moderno possível para uma literatura que ainda enxerga grande parte de seus paradigmas como sendo aqueles do século anterior. Como o próprio Emilio Renzi de Piglia afirma mais adiante na narrativa, Borges é, nesse momento mais do que em qualquer outro, o escritor mais *moderno* do século XIX.

Há um outro ponto que se faz necessário mencionar sobre a (bio)bibliografia de Jorge Luis Borges. Durante anos, em um período em que já usufruía da fama de *ser Borges*, o autor negou insistentemente os pedidos de editores para a reedição de algumas de suas obras de juventude. A veemente recusa em omitir aquilo que seria o compêndio completo de suas publicações diz o suficiente sobre a maneira como o próprio autor reconhece essas obras. Ao decidir deixá-las de fora, Jorge Luis Borges parece desconhecer no que é aquilo que um dia havia sido, como estivesse dizendo aos leitores e editores que, uma vez que ainda se encontrava em condições de decidir aquilo que seria lido sob uma capa com seu nome, o autor afirmasse que cabia a ele a decisão final sobre o que deveria de fato ser incluído na compilação. Misto de performance e (auto)biografia, o gesto de abandonar ao possível esquecimento aquilo que um dia havia ele mesmo considerado como sendo digno de ser lido, ou melhor, que havia sido julgado como um produto adequado de *Jorge Luis Borges*, acaba por colocar também em evidência o abismo que separa o escritor maduro, já idoso, algo debilitado e cego, do jovem que um dia decidira mudar a data do próprio nascimento para soar mais moderno. Como se estivesse sepultando também essa escolha juvenil no passado, o Jorge Luis Borges de 1974 já parece ter a clara consciência do que se espera dele enquanto autor.

Nas linhas que abrem *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo afirma que, quando deu as palestras que por fim originaram a obra, experimentou uma sensação

estranha, como se ali, na Universidade de Cambridge, tivesse tido então a plena consciência de que Borges fazia parte de uma dimensão que transcendia os limites da literatura argentina e que sua obra se inscrevia no universal:

Las razones son muchas, pero me gustaría exponer la que considero principal: como están las cosas, la imagen de Borges es más potente que la de la literatura argentina, por lo menos desde una perspectiva europea. En efecto, desde Europa Borges puede ser leído sin una remisión a la región periférica donde escribió toda su obra. Se obtiene de este modo un Borges que se explica en la cultura occidental y las versiones que esta cultura tiene de Oriente, prescindiendo de un Borges que también se explica en la cultura argentina y, especialmente, en la formación rioplatense. La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de la nacionalidad (SARLO, 2007, p. 8).

Por mais que existam e coexistam na prosa de Jorge Luis Borges muitos dos fatores que, conforme o texto narrativo-ensaístico de Ricardo Piglia chega a apontar, consigam iluminar distintos elementos da tradição literária argentina e latino-americana, ele também foi convertido numa espécie de legado transcendental, sem nacionalidade certa, palatável aos mais distintos tipos de leitores ocidentais. Isso se dá, na leitura de Beatriz Sarlo, devido a um enorme elenco de visões e referências tradicionais que são identificáveis em sua prosa: Dante, Coleridge, Shakespeare, além de um Oriente místico e exótico, construído à semelhança do melhor *orientalismo* europeu. Apesar de escrever de uma periferia, da *margem* do que é considerado como sendo o Ocidente industrializado e capitalista, Borges ainda assim consegue ser lido sem as referências culturais argentinas.

Biografia que se lê, leitura que se encena, é esse mesmo Borges que decide abrir mão de *El tamaño de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*. Provavelmente porque no momento que tomou essa decisão já tivesse então plena consciência de como vinha sendo lido apesar de sua inerente *argentinidade*.

Beatriz Sarlo também aponta que é a partir desse momento que Jorge Luis Borges começa a imaginar uma relação diferente entre a literatura e a pátria. Ao colocar nos extremos de sua obra a forte tradição *gauchesca* e os elementos que até hoje permeiam as discussões da teoria da literatura como o intertexto, o escritor forja uma obra que carrega em seu cerne a questão da literatura argentina:

No existe escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente. En Borges, el tono nacional no depende de la representación de una pregunta: ¿Cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? (SARLO, 2007, p. 11).

Se dentre os argentinos pode-se considerar Borges o mais argentino, é porque ele foi o escritor que parece ter dedicado seu projeto de escrita e sua obra à construção das mitologias do arrabalde *porteño*, a uma pátria que, ainda relativamente jovem, oscilava entre seu lugar de elocução decididamente marginal e a aspiração real à posição de melhor representante do legado europeísta deixado pelo colonizador. Ao refletir sobre como produzir cultura de um lugar que, até os dias de hoje, é considerado como um dos pontos mais extremos do mundo, local esse ainda visto como lateral, exótico e fora do eixo central, Borges acaba por dar corpo a uma literatura que transcende os limites da Argentina.

É claro que, nesse ponto, convém colocar uma outra questão em perspectiva: se foi então Jorge Luis Borges um dos representantes inquestionáveis do que até o momento se reconhece como sendo tipicamente argentino, como uma das obras que se encontra diretamente alojada no mito fundacional literário do país, como seria possível falar em estilo tardio em sua prosa?

Muito do que Edward Said postula em *Estilo tardio* diz respeito a obras cuja estrutura e conteúdo sequer partilham qualquer semelhança com a obra de Jorge Luis Borges. O que há, no entanto, no que afirma o autor é uma postura irreconciliável que surge entre o indivíduo e o mundo, uma consciência aguda da finitude, que normalmente se traduz na dimensão de obras que parecem se colocar na contramão de tudo aquilo que o autor se dedicou a construir durante todo seu projeto artístico.

Se Said associa, de maneira análoga a Theodor W. Adorno, a irrupção do tardio à doença ou à senescência, Hermann Broch afirma que:

O “estilo maduro” nem sempre é apenas o resultado dos anos; ele é uma dádiva entre outras dádivas concedidas ao artista, que, por mais que amadureça com o avançar dos anos, alcançando muitas vezes antes do tempo, ao pressupor a morte próxima, sua florescência absoluta, mas às vezes também se desdobrando ricamente antes mesmo que a idade e a morte lancem suas sombras: o estilo maduro é a passagem para um novo nível de expressão [...] (BROCH, 2014, p. 106).

Consequência direta da proximidade da morte – ou também do adensamento dessa mesma consciência –, o estilo tardio corresponde também ao momento em que o artista maximiza o potencial da obra. Sem focar mais num presente do qual já se sente radicalmente separado, independente, começa a tentar dar forma àquilo que pode ser

interpretado como uma composição artística para o futuro. Tanto Beethoven quanto Bach abandonaram as limitações impostas pelo momento no qual se encontravam, o primeiro apelando diretamente à estruturação revolucionária ao combinar fuga e sonata, decisão essa que acabaria por influenciar compositores como Bartók e Schoenberg; e o segundo escolhendo ditar a *Arte da fuga* sem pensar em um instrumento determinado, porque limitar o processo a um único instrumento parecia então desnecessário. Em ambos, de maneira distinta, conforme a leitura de Broch, é manifesta a contradição com o presente, o modo como as questões relativas à própria obra acabam por se aprofundar, como a busca por uma nova linguagem artística parece nascer do choque entre o ser e sua existência que irá se extinguir inevitavelmente.

Haveria, pois, algum indício na obra de Jorge Luis Borges de que, caminhando na direção contrária da mitologia literária argentina que o próprio autor havia construído ao longo de toda sua obra, o envelhecimento, a debilidade, a cegueira e a doença repercutiram de maneira distinta na organização das palavras? Haveria, em algum ponto, contos ou textos do próprio autor que se colocariam como fora do eixo e do tempo do projeto de construção a que Beatriz Sarlo faz referência?

El informe de Brodie foi publicado em 1970, quando Borges já se encontrava confortavelmente acomodado à fama e à celebridade. O autor tinha então 71 anos e, vale a pena dizer, também sua aparência correspondia à ideia que ainda hoje persiste quando se fala de Borges: longe de ser o jovem com aspirações modernas, já havia assumido a velhice e a cegueira como marcas de sua *persona*. No prólogo que abre o livro, o próprio autor parece querer explicar algo sobre a natureza dos contos ali incluídos:

Los últimos relatos de Kipling no fueron menos laberínticos y angustiosos que los de Kafka o de James, a los que sin duda superan; pero en 1895, en Lahora, había emprendido una serie de cuentos breves, escritos de una manera directa, que reuniría en 1890. [...]
He intentado, no sé con que fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad. Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido (BORGES, 2009, p. 457).

El informe de Brodie começa com uma referência aos últimos escritos de Kipling, de Kafka e de James. Mais do que textos finais – e nesse sentido temporalmente finais –, o próprio Jorge Luis Borges parece identificar na tessitura dos distintos relatos dos três

autores algo de uma natureza ímpar, que acaba por denominar *conto breve*. A alusão à estrutura dos textos parece também já conter em si a impossibilidade de determinar exatamente o que diferenciaria seus próprios contos dos contos dos outros autores, pois em seguida o próprio Borges também se refere aos textos como se fossem diretos. Como se estivesse tentando renunciar a uma espécie de estilo que havia explorado antes, o autor também recusa o papel de fabulista, de espécie de criador de mitos que lhe haviam imposto. Ao afirmar que não é tampouco um “escritor comprometido”, Borges também renuncia a qualquer tipo de caráter político que poderia ser atribuído a sua prosa. É como se dissesse que, a partir desse livro, o que deve importar é o estilo direto e objetivo, que passa longe das experimentações anteriores que o fizeram célebre.

Seria excessivo acreditar que o autor pudesse estar identificando em alguns de seus escritores favoritos algo que acaba por se desdobrar em sua própria prosa, como se no terreno do tardio tudo se relacionasse eternamente em *mise en abyme*. De um Adorno envelhecido que analisa a obra de um Beethoven também envelhecido e encontra ali um radicalismo resistente às imposições da morte, passando pela figura adocida do próprio Said, que, num movimento análogo, também se debruça nas obras finais de autores que um dia estiveram tão enfermos quanto ele próprio, chega-se a Jorge Luis Borges, já cego e idoso, escrevendo um prólogo para um obra que ele próprio identifica como diferente, e a colocando na esteira do exercício de representação empreendido por outros autores, talvez tão tardios nesse sentido quanto ele próprio.

O excessivo não é, no entanto, absurdo. Aquilo que talvez una as obras críticas e literárias consideradas como sendo expressões de indivíduos em desconformidade com o mundo é o mesmo que as individualiza: o estilo. Ainda no texto do prólogo que abre *El informe de Brodie*, Borges também afirma:

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quiere deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa o la de de un asombro. Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. Las modificaciones verbales no estropearán ni mejorarán lo que dicto, salvo cuando éstas pueden aligerar una oración pesada o mitigar una énfasis. Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce (BORGES, 2009, p. 458).

Ao reiterar que renunciou a um determinado tipo de estilo, uma escrita mais barroca, e que seu objetivo agora é investir na preparação da expectativa e no assombro, Borges anuncia ao leitor que se prepara para a leitura do livro o que de fato ele irá encontrar ali: não mais relatos aludindo à própria literatura, não mais o jogo infinito do intertexto que se dobra, mas contos que visam recuperar algo de primitivo, quase realista e objetivo. Chama a atenção também o fato de o autor se reconhecer como um idoso já sem ilusões, que não acredita mais na busca da página perfeita. Encontrou enfim a própria voz, e essa voz soa dissonante em relação ao que antes era considerado seu próprio padrão. Não se trata aqui de aceitar o envelhecimento, mas de aceitar que a literatura talvez encontre sua força justamente quando despida dos excessos linguísticos e focada na síntese, na escrita direta e breve.

Antes, todavia, de abordar quaisquer dos contos que perfazem o inventário de *El informe de Brodie*, faz-se necessário mais uma vez voltar no tempo, procurar na própria obra do autor aquilo que parece ter sido considerado pelo próprio e por seus leitores como paradigmático, como mais característico do texto borgiano. Em uma de suas obras considerada de juventude, que já foi mencionada aqui, *El idioma de los argentinos*, há a seguinte passagem:

Esta vocación de vivir que nos impone las elecciones ominosas de la pasión, de la amistad, de la enemistad, nos impone otra de menos responsable importancia: la de resolver este mundo. Nadie puede carecer de esa inclinación, expláyela o no en libro. Este prólogo es la relación de mis atenciones de ese orden, durante el veintisiete. Su aire enciclopédico y monotonero – esperanza Argentina, borradores de afición filológica, historia literaria, alucinaciones o lucideces finales de la metafísica, agrados del recuerdo, retórica – es más aparente que real. Tres direcciones cardinales lo rigen. La primera es un recelo, el lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires. Las dos últimas confluyen en la declaración intitulada Sentirse en muerte. La primera quiere vigilar en todo decir (BORGES, 2008a, p. 24).

No prólogo que abre essa mesma obra, o autor afirma que esse é definitivamente aquele dentre seus livros que mais necessita de um texto de abertura, pois é de “formação preguiçosa” e consiste no agrupamento de começos, de inaugurações. Jorge Luis Borges sempre se valeu dos prefácios, textos que mereceram pouca atenção no universo crítico-literário, para estabelecer não apenas algum tipo de comunicação com o leitor, como para esclarecer algo sobre a natureza da obra que o sucede. Chama a atenção também o fato de o autor colocar de maneira tão objetiva que o viver por si só já coloca, entre seus

obstáculos e desafios, a ambição de resolver esse mundo. Mais ainda, Jorge Luis Borges afirma que o livro é regido por três linhas de pensamento: a linguagem, que seria, na realidade, um receio e uma incerteza; a segunda, a eternidade, tida como uma esperança; e a terceira, a experimentação de Buenos Aires. A primeira, entretanto, quer vigiar todo o dizer, o que equivale a dizer que a linguagem é o verdadeiro obstáculo da escrita.

Para o Jorge Luis Borges que assina a autoria de *El idioma de los argentinos*, resolver de alguma maneira aquilo que o cercava era algo que diretamente reverberava na natureza da escrita. Ainda no contexto de um século que parecia agonizar, mas que mantinha um certo apreço pelo preciosismo, resolver o mundo vai se traduzir na modernidade anacrônica da tentativa de preservar algo da Buenos Aires da infância que desaparece frente a seus olhos. Beatriz Sarlo afirma que:

Cuando Borges regresa de España, en 1921, Buenos Aires entraba en una década de câmbios vertiginosos: la ciudad de la infancia coincidía sólo en parte con la que se estaba construyendo. Borges llega a una ciudad que debe recuperar (como él dijo entonces), después de siete años de ausencia: recuperar, en una Buenos Aires transformada, a la ciudad de sus recuerdos y también recuperar esos recuerdos frente a un modelo que estaba cambiando. Borges debía recordar lo olvidado de Buenos Aires en un momento en que ese olvidado comenzaba a desaparecer materialmente. [...]

No se trataba, en Buenos Aires, sólo de la modernización económica, sino de la modernidade como estilo cultural penetrando el tejido de una sociedade que no se le resistía (SARLO, 2007, p. 24-25).

Ao testemunhar a ruína da cidade que conhece, Borges começa a tentar preservar a memória de uma capital em extinção. A Buenos Aires de suas lembranças parece estar sendo coberta pelo furor desenvolvimentista, que também era a tônica em muitas das capitais latino-americanas.

Muito embora Borges constate que lidar com as mudanças drásticas na geografia urbana do espaço significa também que o espaço rural havia sido definitivamente vencido e que, a partir desse momento, começaria a perder valor simbólico, persiste ainda a ideia de que o território argentino é sem dúvida periférico.

Para além de tentar – ou melhor, de lidar – com a cidade que se desfazia perante seu olhos que ainda enxergavam, em *El idioma de los argentinos* há uma passagem na qual se discute o morrer. Por mais que falar em estilo tardio não implique falar diretamente em morte e morrer, o texto “*Dos esquinas*” coloca alguns contrapontos para as questões que estão sendo construídas aqui:

La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba por la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos – más altos que las líneas estiradas de las paredes – parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se demoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. [...]

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años... (BORGES, 2008a, p.131).

A descrição da aparente faixa de cidade esquecida pelo processo civilizatório constitui exatamente o que Beatriz Sarlo vai localizar como um dos espaços eleitos por Jorge Luis Borges, não apenas nesse momento, mas ao longo de toda sua prosa, a *orilla*, a periferia. É claro que, conforme havia sido apontado antes, havia no autor um desejo de preservar a aura de uma cidade que se modernizava, não aos moldes europeus, mas do modo particular latino-americano, ou melhor, *bonaerense*. Ao descrever uma rua sem asfalto, cheia de um barro ancestral, que remete quase ao descobrimento do continente, não é como se houvesse o desejo de retornar tantos anos na temporalidade, e sim deter o progresso que se infiltrava em todas as brechas da capital argentina. Assim, quando o narrador do fragmento – que pode ser ou não o próprio Jorge Luis Borges – afirma que encontrou um pedaço de bairro esquecido, feito da mesma matéria primordial da noite, inalterado, é como se estivesse afirmando que ainda existia, sob a aparente ruína do desenvolvimento, o tecido absoluto que forma o continente americano, algo que antecede a chegada do colonizador.

A cidade idealizada que se recusa a morrer também é aquela onde o narrador sente a plena comunhão entre a pobreza e o imutável. No espaço intermediário e esquecido que é a periferia, afastado geograficamente do centro urbano, célere e superpopuloso, aqui é possível recuperar uma experiência que se inscreve no inventário da eternidade:

Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil novecientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se aprofundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica.

No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación (BORGES, 2008a, p. 131-132).

Por mais que essa cidade descrita no fragmento seja absolutamente inexistente, a aparente incerteza, o silêncio e a aura de imobilidade que envolve todos os elementos parece apontar na direção de uma experiência indiscutivelmente atemporal. Nesse espaço onde nada se modifica, onde tudo parece permanecer inalterado há anos, é que o narrador sente que pode estar de fato morto. Há algo no morrer que frequentemente é associado à sensação de pertencer a algo maior, que é encontrado aqui no texto de Borges. É claro que, por mais que uma vida longa separasse o autor dessas linhas do autor de *El informe de Brodie*, o que se percebe é também a maneira como, nesses pequenos elementos, no silêncio, no ruído dos grilos e na vertigem da paisagem completamente abandonada pelo furor desenvolvimentista que havia invadido Buenos Aires, o narrador se sente morto, como se a morte fosse de fato um desdobramento da eternidade, tema que será obsessivamente abordado ao longo de toda sua obra posterior.

Estilo tardio, conforme já foi explicitado anteriormente, não implica obrigatoriamente um repertório de temáticas ou mesmo que o autor recorra às contrariedades da consciência do morrer para falar da própria morte que se avizinha. Ainda assim, o próprio Jorge Luis Borges maduro que assina a introdução de *El informe de Brodie* afirma que “*La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges*”, como se a idade fosse de fato responsável não apenas pelo sentimento ligado a uma certa cristalização da fama e da figura pública, mas também diretamente à ideia de finitude e de que pouco se pode fazer para mudar determinados fatos. Parafraseando o próprio autor em uma de suas linhas mais conhecidas, todos os seres querem perseverar em seu ser, inclusive o próprio Borges.

Em *Borges, un escritor en las orillas*, Beatriz Sarlo afirma que nasce com o autor uma literatura no limite, que acaba por reconhecer nesse espaço incerto e periférico representado pela *orilla* uma alegoria da própria Argentina. De fato, por mais que diversos autores tenham colaborado de maneiras distintas para a formação de um paradigma nacional, é com Jorge Luis Borges que todas as vertentes parecem se unificar: “*Borges reconstruye aquello que está desapareciendo, que pertenece com mayor justicia a la memoria de otros, y que por eso mismo, sostiene la nostalgia. Las orillas amenazadas*

de la literatura están en cualquier parte de la ciudad, precisamente porque el que son no tiene centro” (SARLO, 2007, p. 51).

O que acaba por se salvar nesse momento também está diretamente ligado a um senso de nação que se forma. O início do século XX, tão particularmente determinante para a modernização da Argentina – e também de quase todos os outros países da América Latina –, terá na prosa borgiana a tradução da complexa mescla de aceitação e recusa, de cosmopolitismo e nacionalismo, de nostalgia por um passado incerto e confusão frente a um futuro possível.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BONAFUOX, Pascal. *L'autoportrait au XX^e siècle – Moi je, par soi-même*. Paris: Dianede Selliers, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4v. Buenos Aires: Emecé, 2009.

_____. *An autobiographical essay*. Trad. Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Atheneo, 1999.

_____. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 2008a.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 2008b.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de auto-análise*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. A ilusão biográfica [1986]. In: AMADO, J. et al (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.

DASTUR, Françoise. *A morte*. Ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina, una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MILLET, Gabriel Cacho. *El último Borges*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

MONTENEGRO, Néstor. *Borges por el siglo de los siglos*. Buenos Aires: Simurg, 1999.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

SAID, Edward. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. Um estilo, um Aleph. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2000.

Histórias que não foram, que vieram e que poderiam ser: uma leitura de dois romances americanos

Émile Cardoso Andrade¹

Universidade Estadual de Goiás
emilecardoso@yahoo.com.br

Michelle dos Santos²

Universidade Estadual de Goiás
michelle.santos0803@gmail.com

Resumo: Esse artigo propõe uma análise comparativa entre dois romances que constroem suas tramas a partir da especulação histórica a temas recorrentes da crítica política e social contemporâneas, como a crise da democracia, a relativização das verdades históricas e o antissemitismo; são eles: *Complô contra a América* (2004), de Philip Roth e *Associação judaica de polícia* (2007), de Michael Chabon. Ambos desorganizam nossas categorias e divisões herméticas do tempo e levam às últimas consequências a ideia de anacronismo. Nesse sentido, nossa intenção é pensar comparativamente as noções aristotélicas de literatura e história e ampliar o espectro dessas duas formas de narrativas.

Palavras-chave: literatura comparada; anacronismo; história especulativa; Michael Chabon; Philip Roth.

Abstract: This article suggests a comparative analysis between two novels that construct their plots from historical speculation about iterant themes of contemporary political and social critics, as the democracy crisis, relativization of historical facts and antisemitism; they are: *The Plot Against America* (2004) by Philip Roth and *The Yiddish Policemen's Union* (2007) by Michael Chabon. They both disorganize our hermetic categories and divisions of time and lead the idea of anachronism to its fullest extent. Therefore, our intention is to comparatively think the Aristotelian notions of history and literature and to expand the spectrum of these two forms of narratives.

Keywords: comparative literature; anachronism; historical speculation; Michael Chabon; Philip Roth.

Recebido em: 29/4/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), docente do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) na Universidade Estadual de Goiás (UEG). Coordenadora do GPTEC: Grupo de Pesquisa em Imagens técnicas (CNPq) desde 2011.

² Doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora titular de História na Universidade Estadual de Goiás (UEG). É líder do GPTEC: Grupo de Pesquisa em Imagens técnicas (CNPq) desde 2011.

1. O romance especulativo: um novo gênero?

Desde que Aristóteles distinguiu as atividades do historiador e do poeta, sabemos que a maneira como a literatura lida com questões espaciais, temporais e históricas não se limita ao rigor do fato acontecido, da realidade do evento. Nesse sentido, é permitida à criação literária toda sorte de remodelações narrativas, nas quais a própria história com H maiúsculo pode vir a ser subvertida.

Ensaaios, contos e romances podem ser tecidos à moda alternativa. No Brasil, seu desenvolvimento e sua visibilidade são recentes e têm como marcos a história retificada de Canudos, escrita por José J. Veiga, *A casca da serpente* (1989), e a novela *Ética da traição* (1993), de Gerson Lodi-Ribeiro, na qual ele desdiz um passado marcante da América do Sul, a Guerra do Paraguai (1864-1870), oferecendo-nos, como suspense, um novo tempo presente vivido no pequeno Brasil, que décadas atrás teria sido derrotado pelo país de Solano López, agora uma potência, agente da *Pax Paraguaya*.

Nos artigos e livros sobre o assunto, *on-line* e impressos, acompanhamos a invenção de uma tradição literária sobre futuros do passado, uma genealogia que compreende algumas páginas do monumental *História de Roma desde a sua fundação*, de Tito Lívio, passando por *Napoléon et la Conquête du Monde, 1812-1813* (1836), do escritor francês Louis Napoléon Geoffroy-Château, e pelas narrativas de língua inglesa *P.s Correspondance* (1846) e *Aristopia* (1895), escritos por Nathaniel Hawthorne e Castello Holford. Difusor e entusiasta de histórias que exploram um *turning point*, um ponto crítico, um acontecimento diferente e inédito que revirou o mundo tal como o conhecemos, Lodi-Ribeiro é autor ainda de *Xochiquetzaul: uma princesa asteca entre os incas*. É oportuno mencionar também as histórias de Silviano Santiago e Roberto de Sousa Causo, *Em liberdade* e *Selva Brasil*, bem como o livro *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago.

Esse trabalho é uma leitura de dois romances americanos escritos no século XXI que geram discussões acerca da construção de temporalidades sejam elas históricas, imaginárias, ficcionais ou subjetivas. Denominados aqui de romances especulativos, estas narrativas seguem na contramão do fato real, ignorando-o e criando outro conjunto cronotópico que se distancia da experiência histórica considerada verdadeira. Mais do que inventar e ficcionalizar uma trama, estes romances partem de pressupostos distantes

das verdades inscritas nos tradicionais manuais e ratificados pela visão consolidada da evidência histórica e acabam por desenhar novas formas de pensar o tempo e o espaço das experiências contemporâneas. O intuito de nossas observações está em – além de comparar os dois romances – proceder a uma análise comparatista também entre as possibilidades da literatura e da história no que tange aos usos e abusos do tempo e do espaço nas narrativas que engendram.

2. Dois romances americanos especulativos

Narrador e crítico da cultura da América e vencedor do prêmio Pulitzer de 1997 pelo romance *Pastoral americana*, Philip Roth cria novamente uma ficção para debater as particularidades e rumos da política e da cultura de seu país. Nascido em Newark e falecido recentemente (2018), o escritor foi o responsável por outros títulos de grande envergadura, tais como *O animal agonizante* (2001), *Fantasma sai de cena* (2007), e *Indignação* (2008). Assim como o romance em questão, *Complô contra a América* (2004), a maioria de suas obras dispõe-se a refletir sobre as experiências contemporâneas da vida em sociedade, do amor e do erotismo, da velhice e da juventude, das artes e da literatura, entre outros debates tão relevantes nos dias atuais.

O escritor norte-americano Philip Roth constrói um vigoroso romance partindo de uma sentença condicional que muitos chamariam de “incoerência histórica”: o que poderia acontecer se os Estados Unidos não entrassem na II Guerra Mundial e passassem a adotar uma postura isolacionista com tendências a um “entendimento” cordial com a política nazista? Roth aceita o desafio de responder esta pergunta e enreda uma trama cujos personagens centrais saem do próprio círculo familiar do escritor, ou seja, num tom especialmente biográfico, o autor nascido em Nova Jersey descreve sua vida num tempo/espaço ficcional singular. Nele, Charles A. Lindbergh derrota Franklin Roosevelt nas urnas e se torna presidente dos Estados Unidos em 1940. Tendo criticado a postura dos judeus americanos que defendiam a entrada do país na II Guerra, o renomado aviador empossado presidente prefere isolar a nação do contexto bélico de então, além de manter relações bastante amigáveis com Adolf Hitler. Essa conjuntura política ameaçadora promove uma sensação de paranoia na maioria dos lares judeus da América, que, sempre tida como o lugar da liberdade, da oportunidade e do bem-estar,

passa e ser uma terra de desconforto, desconfiança e medo. A família Roth, antes tão segura de seu lugar na construção de uma nação sólida e consolidada, vê-se gradativamente subjugada por sua condição semita e acaba sofrendo as consequências de uma política simpatizante do nazismo e voltada para a discriminação dos judeus.

Ao longo do extenso romance de quase quinhentas páginas, o leitor acompanha gradativamente o crescimento do antissemitismo nos mais variados contextos da vida norte-americana na década de quarenta, e, para criar essa ambientação, Roth promove um jogo ficcional sofisticado, pois não abandona o espaço familiar de Newark, a cidade em que nasceu e que serve de espaço para a maioria de suas obras. A narrativa imita um relato autobiográfico, no qual o personagem principal é o próprio escritor, a quem as agruras da política de ódio aos judeus alteram o modo de viver, acompanhado de todos os judeus norte-americanos. Abaixo, um excerto que exemplifica o modo como funciona a criação ficcional de Roth neste romance: o candidato judeu à presidência da república Walter Winchell é assassinado durante um comício em Louisville, Kentucky, e a comunidade judaica se apavora diante da violência do ato:

Ao cair da tarde, não havia uma única família judia que não estivesse fechada em casa, com trancas duplas nas portas, os rádios ligados o tempo todo para escutar os últimos boletins, todo mundo telefonando pra todo mundo, dizendo que Winchell não fizera nenhum comentário inflamável para o público de Louisville; na verdade, começara seu discurso com o que não podia ser outra coisa senão um apelo direto ao amor-próprio cívico da população: “Meus concidadãos de Louisville, Kentucky, moradores orgulhosos dessa cidade dos Estados Unidos onde se realiza a maior corrida de cavalos do mundo, terra natal do primeiro membro judeu do Supremo Tribunal dos Estados Unidos...” e , no entanto, antes que tivesse tempo de pronunciar o nome de Louis D. Brandeis, foi derrubado por três tiros que lhe acertaram a cabeça por trás. (ROTH, 2005, p. 343).

A citação ao advogado Louis Dembitz Brandeis é historicamente coerente com o contexto cronotópico do romance, em consonância com a maioria dos personagens públicos que permeiam a trama. No trecho acima, o caráter pessoal do relato se evidencia na imagem da comunidade em polvorosa pela notícia da morte do candidato à presidência que lhe representava no momento. A figura de Walter Winchell também é real, foi um proeminente jornalista especialista em tabloides, o inventor da coluna social moderna, na qual traçava perfis de celebridades e políticos de sua época. A candidatura de Winchell à presidência é um elemento ficcional a que estamos chamando

“especulativo”, pois estabelece uma relação de suspensão do regime de verdade factual historiográfica para imbricar-se no universo da possibilidade imaginativa da ficção.

O segundo romance em análise tem como título *Associação judaica de polícia*, publicado pela primeira vez em 2007, do judeu americano Michael Chabon. Assim como em *Complô contra a América*, a perspectiva desta trama estrutura-se a partir de outro cronotopo contrafactual. Em 1948, os judeus são expulsos do território de Israel por uma coalizão de países muçulmanos. Apátridas, recebem dos Estados Unidos – como consolo provisório – um território no Alasca. Sessenta anos depois, às vésperas de sua devolução para os ianques, podemos ler em linhas especulativas do romance o temor ininterrupto do exílio e a permanente angústia da diáspora nos “judeus do norte”; é a descontinuidade tradicional da derrota dos expatriados judeus:

A verdade é que não há garantia nenhuma – a cifra quarenta por cento é apenas um dos boatos do fim dos tempos –, e não faltam radicais descabelados a afirmarem que os judeus autorizados a permanecer como residentes legais do ampliado estado do Alasca, quando a reversão finalmente for implementada, provavelmente corresponderão a dez ou mesmo a cinco por cento do total. São esses mesmos extremistas que andam conclamando judeus à resistência armada, à secessão, à declaração de independência etc. Landsman não dá a mínima para as controvérsias e os boatos, não liga para a questão mais importante neste universo local. (CHABON, 2009, p. 90-91)

Esse é o lugar em que se desenvolve a narrativa policialesca que mescla comédia, romance *noir* e uma vigorosa e criativa retórica que ainda se singulariza por conta do uso do iídiche como recurso estético-linguístico. Nesta estranha cidade nos confins do hemisfério norte chamada Sitka, um detetive de polícia pouco ortodoxo, descuidado com a aparência e com forte tendência ao alcoolismo, é chamado a solucionar o assassinato de um judeu viciado em heroína que atende pelo nome de Emanuel Lasker. O policial Meyer Landsman então vê-se enredado numa articulada teia investigativa que relaciona jogos de xadrez, máfia judaica, um suposto messias e uma trama conspiratória para retomar a Terra Santa e levar os judeus de volta a Jerusalém. Por conta de suas maneiras atrapalhadas e sua dificuldade de lidar com a burocracia da polícia, encontra resistência de sua chefe – coincidentemente sua ex-mulher – para continuar no caso. Ao mesmo tempo em que desafia as ordens de Bina, corre atrás da solução do enigma com o auxílio de seu parceiro e primo Berko Shemets, um mestiço de judeu e índio que se esmera no trabalho por idealizar o amigo.

Subvertendo o gênero *noir* num emaranhado de eventos risíveis, patéticos e quase surreais, Chabon transforma sua história alternativa em ficção das mais sofisticadas, principalmente no tratamento da linguagem, ponto crucial a ser observado. Muito da beleza do livro deve-se ao excelente uso de metáforas, comparações e analogias, além das criações linguísticas envolvendo o ídiche e o inglês (preservadas com cuidado pelo tradutor da edição em português, Luiz A. de Araújo).

Deve-se ressaltar que, a despeito de uma linguagem complexa que poderia dificultar uma possível adaptação ao cinema, tem-se uma grande expectativa em torno do trabalho que os diretores Ethan e Joel Coen vêm realizando na filmagem deste romance, ainda em andamento. Isso porque a maneira singular como Chabon constrói sua história remete facilmente aos universos criados pelos irmãos Coen: dramas patéticos recortados por humor cínico (*O homem que não estava lá*, 2001), gênero policial desvirtuado pelo pastiche (*Fargo*, 1996), enredos de profunda densidade desenvolvidos por personagens ridículas e sem desfecho plausível (*Um homem sério*, 2009) e *western* com roupagem contemporânea pouco convencional (*Onde os fracos não têm vez*, 2007). Pela natureza subversiva com que Chabon e os Coen tratam os gêneros em geral (tanto literários quanto cinematográficos), e por suas incursões no universo cultural dos judeus, é possível recomendar esta adaptação antes mesmo de sua estreia.

Os processos narrativos dos dois romances constituem-se instâncias essenciais para o sucesso do funcionamento do gênero literário que ora chamamos história alternativa, ou especulativa, como já designamos anteriormente. Nesse sentido, a engenhosidade de Roth se concentra principalmente no jogo de escalas que se estabelece quando o narrador parte do contexto especulativo (América simpatizante do nazismo) para o relato autobiográfico. Da tessitura realizada a partir do entrelaçamento de um cronotopo improvável com uma narrativa tão marcadamente subjetiva é que se constitui um romance tão bem articulado. Em outras palavras, é o astucioso trabalho de inserir-se verdadeiramente num tempo-espço imaginado que faz de Philip Roth um personagem/escritor tão fascinante. Em *Complô contra a América*, o narrador é o próprio Roth, expondo suas vivências e sentimentos de criança, já que a trama se passa na década de 40. Enxergando a infância que viveu, o narrador mais maduro rememora toda a difícil experiência sofrida pela família quando do governo Lindbergh e suas

consequências na vida dos judeus americanos. Ora, o grande paradoxo desta biografia está justamente neste vínculo aparentemente impossível: como o autor pode lembrar sua própria infância num contexto que nunca existiu de fato? A magia do texto incorre desta incoerência: a escala pequena da vida comum dos judeus americanos na década de quarenta sob a escala maior de acontecimentos políticos impensáveis dentro da História convencional. Este conjunto gera um novo universo de possibilidades para pensar esse momento tão complexo do século XX, ampliando visões, reflexões e experiências a partir de um horizonte de expectativa possível.

O próprio Philip Roth, e outras figuras dramáticas, como Hitler, Lindbergh e Roosevelt, que se relacionam com indivíduos produtos de sua astúcia ficcionista, podem ser enxergados a partir da teoria de Abbas Kiarostami, desenvolvida no longa *Cópia fiel* (2010), pois não são originais, mas imitações do que já existe (na memória, na história), não obstante, parecem produzir-se diante nossos olhos pela primeira vez, são autênticos, genuínos. A originalidade da cópia de personagens “reais” célebres e suas relações com uma “sociedade de indivíduos” comuns e inventados também será a tônica do desenvolvimento desse trabalho. Assim, a história não se limita a aparência erudita, ao saber interiormente recolhido, ao contrário, serve à vida, como ansiava Nietzsche em sua existência filosófica.

Por outro lado, a estratégia narrativa de *Associação judaica de polícia* é diferente, mas não menos complexa e sofisticada. Alicerçada pela linguagem original que aglutina de diversas maneiras o iídiche e o inglês, criando situações linguísticas inusitadas, a estrutura da narração é polifônica na medida em que se aproxima e se distancia do personagem principal, Meyer Landsman. Utilizando o discurso indireto livre, a terceira pessoa da narrativa é, na maioria das vezes, o ponto de vista do detetive ou uma outra instância narrativa muito próxima.

Esta falsa 3ª pessoa do discurso é um recurso narrativo moderno desenvolvido por Dostoiévski e aperfeiçoado por Kafka, haja vista a narrativa aparentemente distanciada de *A metamorfose*, cujo suposto narrador observador encontra-se tão perto de Gregor Samsa que conhece seus pensamentos, sentimentos e todo o seu desconforto diante da constatação de que se transformou num enorme inseto. No romance de Michael Chabon, o comando da narrativa transita entre a percepção de Landsman e um outro narrador que, sabendo de aspectos da trama desconhecidos do agente de polícia,

desnuda alguns detalhes do enredo ao leitor. Porém, não se trata de uma narrativa onisciente, o que pode se confirmado pelas inúmeras brechas e lacunas que perpassam o romance, deixando espaço para a interrogação e para a decifração dos enigmas dispostos na trama. Além disso, a ironia e o cinismo são marcas de todas as vozes narrativas do texto, que, cada uma à sua maneira, transformam-no num jogo de significados que não estão todos dispostos *a priori*.

3. A força da generalização

O encaminhamento de nossas investigações investiu-se da mirada da literatura comparada para relativizar a assertiva aristotélica que inicia este artigo. Contudo, o imbróglio não está naquilo que o filósofo grego afirma sobre as potencialidades da *poiésis*, mas na posição reducionista do historiador. Os dois romances americanos desvirtuam as noções cronotópicas e parecem, com isso, realizar uma espécie de elogio ao anacronismo. Nesse liame, nossas discussões, por ora, tomarão o rumo da observação de novos sentidos históricos oriundos destas narrativas, servindo de esteio para pensar uma outra forma do fazer historiográfico.

A história não deveria caber no tempo, mas engendrar suas temporalidades próprias, à maneira de Roth e Chabon, menos submissas à cronologia dada de antemão. Aceitar, se conformar com o óbvio e o ululante, expressos na norma “só se escreve história do que aconteceu”, seria a melhor estratégia reflexiva ou mesmo didática para lidarmos com o passado?

A concepção temporal a qual estamos habituados não é essa prevista nos romances de Roth e Chabon, e sim aquela que aparece de modo cáustico e inequívoco nos *Grundrisse* de Karl Marx (2011) em 1863, ao constatar que, sob o capitalismo, “o tempo é tudo, o homem já não é nada; é, quando muito, a carcaça do tempo”. Cabe então ao historiador – simpático ou não ao materialismo dialético –, como foi definido por Marc Bloch, descobrir como os motivos, os temas e os valores de um pensamento ou de uma ação são fornecidos ou sugeridos pelo seu tempo. Os axiomas do célebre historiador francês, que demonstram sua fé no poder revelador deste último, tornaram-se mantras respeitados até hoje: “a história é a ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 2002, p. 36). Ou citando um provérbio árabe imemorial, “os homens são mais filhos de

seu tempo que de seus pais” (BLOCH, 2002, p. 60). Ou seja, não há vida para personagens e fenômenos históricos fora do momento em que lhes coube viver. Nesse sentido, é preciso contextualizar, historicizar os documentos, os indícios do passado.

Embora Fernand Braudel, também ele um *annaliste*, tenha dado uma imensa contribuição aos estudos sociais ao desdobrar o tempo histórico em três aparições – longa, média e curta durações –, ele está muito longe de concepções iconoclastas, como as de Henri Bergson, festejadas por Deleuze, e também por seu estudioso Peter Pál Pelbart: “tempo é invenção ou não é absolutamente nada”. Em *O tempo não reconciliado: imagens do tempo em Deleuze*, o filósofo húngaro residente no Brasil discorre sobre a pluralidade de andamentos temporais, práticas do tempo heterogêneas, desvios múltiplos, encavalados, simultâneos. Longe também está das figuras do tempo soerguidas por Walter Benjamin – ainda no início do século XX – que põem em xeque o tempo como uma continuidade absoluta, que dão vazão a bruscas interrupções e que evocam aquilo que ficou soterrado no passado como um futuro abortado (BENJAMIN, 1994; LÖWY, 2005).

O evento que poderia ter acontecido, a consequência colateral de uma ação apenas pensada, nunca realizada, as tramas urdidas em segredo que nunca foram postas em prática, tudo isso deveria ser matéria do historiador, e não apenas do poeta. Esse ponto de clivagem, essa ultrapassagem metodológica, atualizaria o trabalho, os recursos e a própria beleza do fazer historiográfico. Nicole Loraux aponta para essa deficiência, demonstrando que – negando o anacronismo – ao historiador tradicional faltaria audácia:

O anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infame, a acusação – em suma – de não ser um historiador, já que se maneja o tempo e os tempos de maneira errônea. Assim, o historiador em geral evita cuidadosamente importar noções que sua época de referência supostamente não conheceu, e evita mais ainda proceder a comparações – por princípio indevidas – entre duas conjunturas separadas por séculos. Mas com isso, o historiador corre inevitavelmente o risco de ser entravado, impedido de audácia, ao contrário do antropólogo que, em condições análogas, recorre sem perturbação de consciência à prática da analogia. (LORAUX, 1992, p. 57)

Para Peter Pál Pelbart, o tempo não é apenas uma mera sucessão de instantes ou o desenrolar de um histórico prévio de possíveis. Ele, por assim dizer, engendra o que antes não havia, não era previsto, quiçá previsível; abriga uma dimensão de

indeterminação. Assim, quando usamos a conjunção condicional “se” ou o termo “possibilidade” não queremos endossar a diferença esquematizada por Aristóteles em *Arte poética*. Na obra, o historiador é definido como aquele que escreve sobre o que aconteceu, enquanto o poeta é quem escreve sobre o que poderia ter acontecido. No entanto, tal separação torna-se nebulosa quando admitimos (e endossamos) a ideia de Jacques Rancière, segundo a qual só cabe na história o que é possível, portanto a principal demarcação desse campo é justamente a poética: ou seja, o que é provável ocorrer em um tempo, seja “no tempo das especiarias” (RAMOS, 2004), em “Berlim no tempo de Hitler” (MARABINI, 1989), e outras tantas dissertações com esses títulos e tons. Dito isto, esse artigo quis perscrutar *tempos alternativos*, e não possíveis, como aqueles desenhados pelos traços tão historicizantes (quanto competentes) de Robert Darton. Traços que não escapam aos pressupostos de verossimilhança e necessidade aristotélicos:

Um poeta ou um filósofo pode levar a linguagem aos seus limites mas, a certa altura, vai deparar-se com a estrutura externa da significação. Para além dela, jaz a loucura – o destino de Holderlin e de Nietzsche. Mas, dentro dela, os grandes homens podem testar e deslocar as fronteiras da significação. (DARTON, 1986, p. XVIII)

O excerto acima reforça a convicção de que o que escapa às ideias de tempo-contexto-estrutura-cultura, de universo mental ou linguístico em que os sujeitos habitam e significam, já está fora do campo da história, adentrando o campo do não crível, da demência, do que é difícil explicar pelo tempo ou dentro do tempo. Porém, se a história parte disso ela exclui (ou deixa de olhar) uma série de vivências interessantes, que, todavia, não se assemelham ao seu tempo. Um sujeito histórico e seus contemporâneos devem, segundo a visão hegemônica, parecer com o real, devem ter coerência e coesão contextual, o que dá o efeito ilusório de verdade. Ora, causas e consequências bem articuladas redundam em uma explicação histórica que torna toda ação ou todo pensamento imprescindível, quiçá forçoso e inevitável.

O queijo e os vermes (1987), de Carlo Ginzburg, seria a prova – em forma de uma história agarrada à verossimilhança e à necessidade – de que Menocchio, a despeito de sua cosmogonia excêntrica e incomum, é um homem do século XVI. Caso contrário, como afirmou Lucien Febvre a respeito de Rabelais, ele não mereceria uma discussão. Diante de desafios como esse, pululam saídas confortáveis, mas pouco convincentes,

como a de que indivíduos dessemelhantes (e, portanto, não contemporâneos a sua sociedade) estariam adiantados na linha da história. O ensaio biográfico sobre Walter Benjamin escrito por Hannah Arendt traz em suas conclusões acerca da fama póstuma um escarnecimento acre: “Nem se pode dizer que seja a recompensa amarga daqueles que estavam à frente de seu tempo – como se a história fosse uma pista de corrida onde alguns competidores corressem tão rápido que simplesmente desapareceriam do campo de visão espectador” (ARENDR, 2008, p. 166).

Outras saídas tortuosas para o impasse estariam exemplificadas em invencionices curiosas como a de Edoardo Grendi, que propôs a noção de “excepcional normal”, por meio de modelos generativos “que permitem integrar completamente (e não mais como exceções ou desvios) os percursos e as escolhas individuais. Desse modo, poder-se-ia dizer que o excepcional se tornaria normal” (REVEL, 1998, p. 33).

Em outros termos, e parafraseando Roland Barthes (2007, p. 16), quando especula sobre o poder fascista da língua, é possível exercitar a luta contra a tirania do fato consumado; a partir de um ou mais pontos de divergência com o que efetivamente ocorreu, podemos *trapacear a história, trapacear com a história*. A história estática, previsível (muito presente em todos os níveis de erudição), tal como a língua, dita regras muito claras, rígidas, que redundam na condenação de desvios ou variações, e é preciso buscar saídas, safar-se da opressão racionalizadora e contextualizante.

Ao fim e ao cabo, diante da enormidade de coisas que permeiam um fato ou uma trama, entre a literatura e a história não deveria haver diferença maior do que aquelas que classificam os gêneros textuais na linguística ou literários na teoria literária. Reconhecendo hoje os movimentos híbridos e interculturais que constroem as narrativas do século XXI, o esforço de dividi-las – ainda como propõe Aristóteles – pode ser inútil e, até mesmo, inócuo.

Ao arquitetarem suas tramas, os dois autores americanos não pensaram em construir explicações coesas, seria fácil. A partir de seus universos ficcionais, eles ergueram o espanto inexplicado. Como disse certa vez Clarice Lispector sobre Brasília, a nova capital, “a criação não é uma compreensão, é um novo mistério”.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CHABON, Michael. *Associação judaica de polícia*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARABINI, Jean. *Berlin nos tempos de Hitler*. São Paulo: Círculo do Livro; Companhia das Letras, 1989.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Estudos, 160).

RAMOS, Fábio Pestana. *No tempo das especiarias: o império da pimenta e do açúcar*. São Paulo: Contexto, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011. (Coleção Grandes Temas, 14).

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____ (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

ROSENFELD, Gavriel D. *The world Hitler never made: alternate history and the memory of nazism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ROTH, Philip. *Complô contra a América*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WRIGHT, Mills. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

João Cabral de Melo Neto, poeta-crítico, crítico-poeta

André Vinicius Pessoa¹

UERJ/Capes/Faperj

andreviniciuspessoa@gmail.com

Resumo: Com base na leitura dos textos em prosa crítica de João Cabral de Melo Neto escritos nos anos de 1950, “Poesia e composição” e “Da função moderna da poesia”, o artigo visa debater alguns de seus pressupostos teóricos sob a luz da tradição moderna do poeta-crítico. No caso específico de Cabral, observa-se como a sua postura crítica e reflexiva, avessa às soluções facilitadoras da inspiração, desde sempre esteve entranhada na sua poesia e tanto direcionou a construção de seus versos quanto problematizou a destinação de sua obra poética.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; poesia; crítica; poeta-crítico; teoria poética.

Abstract: Based on the reading of the texts in critical prose “Poesia e composição” (Poetry and composition) and “Da função moderna da poesia” (The modern function of poetry), written by João Cabral de Melo Neto in the 1950s, the article aims at discussing some of the poet’s theoretical assumptions in the light of the modern tradition of the poet-critic. In the specific case of Cabral, one observes how his critical and reflexive posture, averse to the inspiration’s facilitating solutions, has always been embedded in his poetry and has not only conducted the construction of his verses but also problematized the destination of his poetic work.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; poetry; criticism; poet-critic; poetic theory.

Recebido em: 06/5/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Vinculado à Pesquisa de Pós-Doutorado “O poeta-crítico no Brasil: tradição e contemporaneidade – ensaísmo crítico de poetas na literatura brasileira dos séculos XX e XXI”, coordenada pelo Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, com Bolsa de Apoio da Capes/Faperj. Mestre e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura – PPGCL, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; e Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

Na nota biográfica de Benedito Nunes para a coleção *Poetas modernos do Brasil*, o crítico paraense conta que João Cabral de Melo Neto, aos 18 anos, recebeu em mãos uma antologia de versos em que figurava o poema “Não sei dançar”, de seu primo, Manuel Bandeira. O poeta, que até então apenas conhecia a literatura de cordel e alguns versos de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira contidos em antologias escolares, ficou muito impressionado com os versos de Bandeira. Este teria sido o primeiro impacto que o sensibilizara para a poesia. Porém, diz Nunes:

O que inicialmente o seduziu, no território que começava a divisar, foi o papel do crítico. A indagação sobre o fazer criativo, a compreensão da poesia realizada, lhe parecem tão ou mais importantes do que o exercício da criação e a possibilidade da poesia a realizar. Mais tarde viria a compreender que a criação e a indagação podem ser reunidas sob o foco de um ato único, abrangendo o fazer artesanal e a ideia, a exploração teórica e a prática instauradora. (NUNES, 1974, p. 11-12)

Em entrevista a Edla van Steen, publicada em livro no início dos anos de 1980, Cabral descreve o itinerário que o fez passar pelo desejo da crítica e o levou à poesia:

Eu nunca pensei em ser poeta, nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário. Ocorre que aos 17 ou 18 anos não se tem cultura nem discernimento para ser crítico. Então eu comecei a fazer poesia, apenas para produzir alguma coisa, enquanto me preparava para a crítica. Muito pouca gente notou isso, mas a minha poesia é quase sempre crítica. (MELO NETO, 1981, p. 100)

Na mesma entrevista, o poeta revela que não gosta de ler poesia e prefere a leitura de ensaios. Cabral também conta a Edla van Steen não gostar de escrever em prosa, tarefa que considera um enorme sacrifício, por não possuir a dicção adequada, fundada na escolha das palavras certas, e tampouco o ritmo de um Gilberto Freyre, cuja prosa tanto admirava. No entanto, curiosamente, diz o poeta que foi o sucesso na profissão de diplomata que lhe permitiu não abraçar a de crítico literário:

Se eu tivesse ficado no Brasil, se tivesse a possibilidade de ganhar dinheiro com literatura, talvez fosse crítico. Em geral, deve haver exceções, não sei. É raro um sujeito escrever um ensaio espontaneamente, sem ninguém ter pedido. Um sujeito que pensa “gosto muito do Graciliano”, sentar e escrever um livro sobre Graciliano. Essa seria a crítica criadora (MELO NETO, 1981, p. 102).

Em março de 1989, quando entrevistado para o terceiro número da revista 34 Letras², Cabral voltou ao tema ao afirmar que o ideal inicial de ser crítico literário acompanhou toda a sua trajetória de poeta:

Eu nunca escrevi crítica literária, porque me dei conta com dezoito, dezenove anos, de que eu não tinha experiência nem cultura para fazer crítica literária. Como eu convivia num meio literário, lá no Recife, preponderantemente de poetas, eu comecei a escrever poesia. Mas sempre escrevi poesia como crítico. Eu me proponho a fazer um poema que o crítico João Cabral, que nunca fez crítica, aprovaria (MELO NETO, 1989, p. 14).

Com todo esse pendore para a análise, Cabral tornou-se um poeta-crítico que, ao optar pela “crítica criadora”, incluiu a reflexão no interior de sua obra em versos. Em paralelo, sua prosa crítica, embora tenha revelado um profícuo teórico, não possui a mesma extensão que a de outros poetas contemporâneos seus, como Manuel Bandeira e Murilo Mendes, entre tantos outros. Essa produção textual teve o seu começo em 1941 com o ensaio “Considerações sobre o poeta dormindo”, cujas ideias correspondem à poética de *Pedra do Sono*, seu livro de estreia então recém-publicado. Alguns anos depois, em 1950, o poeta publicou em Barcelona o livro *Joan Miró*, que trazia um ensaio sobre a arte do pintor catalão, com quem Cabral cultivou uma estreita amizade. A primeira impressão do livro, que saiu por uma editora local, contava com gravuras do próprio Miró. O ensaio, por sua vez, viria a ser publicado novamente pelos Cadernos de Cultura do MEC em 1952. Nesse mesmo ano, surge “Poesia e composição”, texto elaborado para uma conferência na Biblioteca de São Paulo, que discute alguns fundamentos teóricos da poética do autor. Também em 1952, Cabral publicou no *Diário Carioca* quatro artigos de crítica literária, nos quais colocou em debate a Geração de 45. Em 1953, foi a vez de “Esboço de panorama”, publicado na revista *Flan*, que ressalta a presença da poesia na literatura brasileira de então. No ano seguinte, o poeta apresentou o ensaio “Como a Europa vê a América: resposta à tese do professor Roger Bastide”, no Congresso Internacional de Escritores, e defendeu a tese “Da função moderna da poesia”, no Congresso de Poesia de São Paulo. Passado esse período, só voltaria a tornar público um texto em prosa em 1969, com o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, intitulado “O elogio de Assis Chateaubriand”. Em 1990, após outro hiato, viria a publicar

² A entrevista contou com os seguintes interlocutores: o poeta Sebastião Uchoa Leite, o crítico literário Luiz Costa Lima, a historiadora Lana Lage e o artista plástico Carlito Carvalhosa.

“A diversidade cultural no diálogo norte-sul”, tese apresentada num colóquio em Barcelona. Nos anos de 1990, sua produção em prosa ainda contou com o discurso de “Agradecimento ao Prêmio Neustadt”, de 1992, e o “Prefácio a Antologia Poética de Marly de Oliveira”, de 1994. Todos esses textos referidos foram finalmente reunidos e publicados em 1998 pela editora Nova Fronteira, numa antologia intitulada *Prosa* (1998).

Dessa produção destacam-se dois ensaios que tratam de questões intrínsecas à poética do autor e que se estendem à poesia em geral: “Poesia e composição”³ e “Da função moderna da poesia”⁴. Ambos adensam determinadas preocupações teóricas do poeta que vão assinalar o seu pensamento em prosa crítica e ainda fornecer perspectivas de leitura e compreensão de sua obra poética.

Em “Poesia e composição”, Cabral inicia a sua exposição⁵ separando os poetas em dois grandes grupos, ou famílias, ou mesmo, como às vezes prefere chamar, “uns e outros”. A composição, para uns, corresponde ao “ato de aprisionar a poesia nova” (MELO NETO, 2003, p. 723); e para outros, “o de elaborar a poesia em poema” (MELO NETO, 2003, p. 723). Para uns, o poema é “o momento inexplicável de um achado” (MELO NETO, 2003, p. 723); e para outros, “as horas enormes de uma procura” (MELO NETO, 2003, p. 723).

São, portanto, para o conferencista, duas as famílias de poetas: uma, em que a composição é procura (segundo Cabral, há, inclusive, um certo pudor por parte desses poetas em revelar o que acontece quando se está só e diante do papel em branco): “essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias” (MELO NETO, 2003, p. 723). A outra família, dos poetas que “pouco têm a dizer sobre a composição” (MELO NETO, 2003, p. 723), produz poemas que são iniciativas da própria poesia e que, sem maiores explicações, se revelam, como se brotassem naturalmente. Em consequência disso, diz Cabral, “o ato de escrever

³ No ano de 1952, quando tornou pública a conferência “Poesia e composição”, Cabral já havia publicado os livros de poemas *Pedra do sono* (1941), *Os três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950).

⁴ No mesmo ano em que defendeu a tese “Da função moderna da poesia”, Cabral publicou *O rio* e teve disponibilizada a sua primeira antologia, *Poemas reunidos*, que saiu pela editora Orfeu, ligada aos poetas da Geração de 45.

⁵ Cabral ressalta na conferência sua intenção de tratar do tema com objetividade, o que para ele consistiria numa tarefa difícil, pois, segundo afirma, não haveria documentação suficiente sobre o assunto, posto que o “fazer poesia” geralmente é um ato solitário que acontece sem o testemunho de outrem.

o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo” (MELO NETO, 2003, p. 723).

A esses grupos (ou famílias) de poetas correspondem dois sítios ideais, opostos e extremos entre si, pertencentes à literatura em geral: a inspiração e o trabalho de arte. Lembra Cabral que, essencialmente, esses dois procedimentos não se opõem. As duas soluções, a espontânea (como um presente dos deuses) ou a elaboração demorada (como uma conquista humana), “se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem” (MELO NETO, 2003, p. 725). A distinção que se faz, portanto, diz respeito a como essa experiência se encarna. Na história da literatura, observa-se que há a predominância ou não de uma dessas concepções. Aproximando-se ou afastando-se, confundindo-se ou polarizando-se, diz o poeta, ambas “são determinadas pelo conjunto de valores que cada época traz em seu bojo” (MELO NETO, 2003, p. 725-726).

Os poetas que optam pelos caminhos da inspiração veem o poema como a tradução de uma experiência direta. São sentimentos de exaltação ou depressão que os compelem a escrever. O poema é o seu eco imediato. Cabe ao poeta transmitir ao leitor o teor dessa experiência iluminada e ungida pela verdade da poesia. “A experiência vivida não é elaborada artisticamente. Sua criação é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. E uma experiência dessas jamais se organizará dentro das regras próprias da obra artística” (MELO NETO, 2003, p. 728), escreveu Cabral. Nesse caso, objetiva-se tão somente a reprodução da impressão sentida, como um depoimento cujo valor é concomitante à sua precisão descritiva. Com frequência, o trabalho artístico que sucede esse primeiro impulso é apenas superficial, pois “se limita a um retoque posterior ao momento da criação” (MELO NETO, 2003, p. 728) em que não se pretende atingir a estrutura do poema já produzido. O resultado vem a ser uma poesia escrita em linguagem corrente, ou seja, “poesia para ser lida mais do que para ser relida” (MELO NETO, 2003, p. 729). O tom – a entonação – lhe é essencial. A qualidade dos versos há de ser musical (e não intelectual ou plástica).

Cabral nota entre os adeptos da inspiração a incapacidade de se haver nos parâmetros de proporção e objetividade. O trabalho artístico, que possui “uma vida objetiva independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou as circunstâncias de sua criação” (MELO NETO,

2003, p. 729-730), não lhes interessa. Segundo o poeta, há por trás dessa refração um desprezo pela atividade intelectual, cujas raízes mais profundas provêm da desconfiança diante da razão. Conforme tal desprezo, qualquer interferência intelectual carregaria consigo o peso indesejável de uma intervenção humana numa ação imaginada como divina. Por isso mesmo, nesses casos, cultivava-se uma repulsa ao sentido profissional da literatura e ao poema sob encomenda. Cabral também assinala “um grande preconceito contra o poeta que se impõe um tema, contra o poeta para quem cantar tem uma utilidade e para quem cabe a essa utilidade determinar o canto” (MELO NETO, 2003, p. 731), valores esses concernentes ao trabalho de arte.

Para os adeptos da inspiração, diz Cabral, “o autor é tudo” (MELO NETO, 2003, p. 729). Foi com o advento do Romantismo, sublinha o poeta, que houve esse “deslocamento para o autor do centro de interesse da obra” (MELO NETO, 2003, p. 731). Segundo Cabral, esse foi o golpe primeiro de um fenômeno que posteriormente se agravou. A livre interpretação das normas vigentes logo transformou-se no direito da criação de normas particulares e a técnica da poesia deixou de ser “o domínio de uma ampla ciência” (MELO NETO, 2003, p. 732) para se servir de “tiques” exclusivos a cada poeta. O aspecto particular passou a ditar o valor essencial de um poema. Para Cabral, esse foi o motivo da fragmentação (ou atomização) das poéticas, proporcional ao número de poetas que conseguiram alcançar a sua expressão pessoal. “Hoje não há *uma* arte, não há *a* poesia, mas há artes, há poesias” (MELO NETO, 2003, p. 731), escreveu o poeta. Com a fragmentação e a conseqüente multiplicação das poéticas, seguiu-se o que Cabral chamou de “abandono da arte”.

Além disso, a ausência de um conceito padrão de literatura e de um gosto em comum, “determinados pela necessidade – ou exigência – dos homens para quem se faz a literatura” (MELO NETO, 2003, p. 724), veio a transformar a crítica “numa atividade tão individualista quanto a criação propriamente” (MELO NETO, 2003, p. 724). Sobre esse impasse, Cabral vaticina:

A crítica que insiste em empregar um padrão de julgamento é incapaz de apreciar mais do que um pequeníssimo setor das obras que se publicam – aquele em que esses padrões possam ter alguma validade. E a crítica que não se quer submeter a nenhum tem que renunciar a qualquer tentativa de julgamento. Tem de limitar-se ao critério de sua sensibilidade, e a sua sensibilidade é também uma pequena zona, capaz de apreender o que a atinge, mas incapaz de raciocinar claramente sobre o que foi capaz de atingi-la (MELO NETO, 2003, p. 724).

Para Cabral, devido à extrema valorização da expressão pessoal e à multiplicidade de poéticas, a recepção crítica da poesia de seu tempo é marcada pela impossibilidade de estabelecer generalizações, isto é, de apresentar juízos de valor universais. Diante da dificuldade de se obter uma definição precisa da poesia moderna, dadas as inúmeras expressões pessoais coexistentes, em alguns casos antagônicas entre si, cabe ao crítico contemporâneo tão somente o trabalho de catalogação de poéticas diversas.

Cabral recua à época do teatro clássico francês, anterior ao Romantismo, para se referir a um tempo em que a crítica se pautava por padrões universais de julgamento, período em que o crítico tratava de aspectos meramente técnicos, pois havia o consentimento de uma técnica geral. Nesse contexto, sua função consistia em “verificar se a composição obedeceu a determinadas normas” (MELO NETO, 2003, p. 724) e “o artista era julgado na medida em que estritamente dentro da norma realizava sua obra” (MELO NETO, 2003, p. 731). Os padrões previamente estabelecidos proporcionavam certa impessoalidade às obras e não prejudicavam a expressão pessoal de seus autores, pois o estilo significava “a maneira de cada autor interpretar essas normas consagradas” (MELO NETO, 2003, p. 731). A poesia dessa época não almejava lutar contra as normas vigentes. Ao contrário, a aderência às normas era a condição que lhe assegurava o elo com o leitor.

Luiz Costa Lima, em “João Cabral: poeta crítico” (2002), indaga se teria sido realmente a tradição romântica que proporcionou o deslocamento do interesse do público para a vida do autor. Nesse ponto, Cabral estaria correto em parte, ao entender que o Romantismo e a sua descendência se afirmam na exaltação de um lirismo confessional, “responsável pelo culto do poeta, de sua egoidade, em detrimento aos ‘aspectos propriamente artísticos da poesia’” (LIMA, 2002, p. 112). No entanto, diz Costa Lima, se forem buscadas as fontes originárias do Romantismo, essas mostrarão justamente o contrário. Os poetas e pensadores da Escola de Iena, como Friedrich Schlegel e Novalis, defenderam a interferência crítica na construção do poema e requereram do crítico uma prática poética. Novalis, numa conhecida passagem, assim escreveu: “Quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas

negativamente” (NOVALIS, 2001, p. 122). Schlegel, por seu turno, no fragmento 117 do *Lyceum der schoenen Kuenste*, de 1797, cunhou:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1994, p. 91).

Para Costa Lima, por essas e outras formulações, esses primeiros românticos não merecem estar no lugar em que Cabral coloca o Romantismo, pois foram eles justamente que, contrariando os ditames da tradição clássica, trouxeram na Modernidade a crítica para o interior da poesia. O crítico, inclusive, sublinha que a verve crítica que se une à *poiesis* nos fragmentos de Schlegel e Novalis é a mesma que nutre a obra poética de Cabral.

Indubitável que as teses do Romantismo alemão também tenham contribuído para realçar a ideia da expressão do sujeito individual, elemento central da tradição que Cabral tanto contesta. Porém, o elogio da subjetividade do artista por parte desses primeiros românticos não excluía a busca pelo conhecimento. A diferença em relação à absoluta sobriedade pregada por Cabral é que esses pensadores admitiam o estado de uma semi-embriaguez, como afirmou Novalis no fragmento 105, ao se referir aos escritos de Schlegel como “filosofemas líricos”: “Semi-embriagada uma obra de arte pode ser – Na embriaguez total a obra de arte se liquefaz” (NOVALIS, 2001, p. 95).

Apoiando-se no polo extremo da lucidez na conduta do artista-artesão, Cabral direciona sua simpatia a quem, ao dominar a técnica do poema, realiza suas obras como um criador sóbrio. Assim falou Cabral:

Na origem da atitude que aceita o predomínio do trabalho de arte está muitas vezes o desgosto contra o vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também contra o desgosto pelo homem e sua razão. Por outro lado, não se pode negar que essa atitude pode contribuir para uma melhor realização artística do poema, pode criar o poema objetivo, o poema no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor e, ao mesmo tempo, pode fornecer do homem que escreve uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos. (MELO NETO, 2003, p. 733)

Para Cabral, garantida a objetividade, não é o poema que se impõe ao poeta, mas é o poeta quem impõe o poema. “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema.

Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta” (MELO NETO, 2003, p. 733), afirmou. Quanto mais o poeta estiver enrodilhado no labor da poesia, mais terá a chance de enriquecer a sua experiência, que, por ser contínua, nunca se traduzirá por inteiro num só poema terminado. Em vez de lidar com eventos ocasionais e fortuitos, o poeta dispõe de uma vigilante experimentação com a poesia em sua materialidade própria. O trabalho exercido vem a ser a própria fonte da criação. São motivos racionais que determinam as associações de palavras a serem utilizadas. Não existe, nesses casos, o perigo de perdê-las se não forem registradas imediatamente.

Benedito Nunes assinala que a poesia de Cabral cresce “em regime de crise interna, e, numa luta consigo mesma, que reflete a própria história da poesia” (NUNES, 1974, p. 33). Para Nunes, precisamente a partir de *O engenheiro*, livro publicado em 1945, Cabral submete o processo criador a uma análise reflexiva e crítica influenciada pelas ideias de Paul Valéry. Nesse livro, tido por Antonio Carlos Secchin (2014) como resultante de uma “desativação onírica” e fruto de uma “postura solar”, Cabral passa a dirigir sua poética a um sentido construtivo avesso à expressão de estados subjetivos. A analogia do “engenheiro”, desde a sua epígrafe, “...*machine à émouvoir...*”, do arquiteto Le Corbusier, segundo o crítico, se relaciona “à mesma razão construtiva e geométrica que gera o projeto técnico de uma máquina e a planta de um edifício, traçados a lápis e a esquadro numa folha de papel” (NUNES, 1974, p. 41).

Valéry afirmara na conferência “Poesia e pensamento abstrato” (1999)⁶ que “um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras” (VALÉRY, 1999, p. 209). O poeta francês se refere à imagem de um poeta utilizando-se de uma série de analogias, tais como “arquiteto de poemas”, “construtor” e “engenheiro”. O poema, por sua vez, ao se equivaler a um “projeto”, por extensão é comparado à construção de uma locomotiva. Sobre suas ideias, escreveu Nunes:

Para Valéry, o ato de pensar, que se prolonga no ato de escrever, consiste numa operação de caráter voluntário. É a disciplina intelectual, que suprimindo o supérfluo, evitando o fácil, impedindo a desordem, recusando o vago, tolhendo a intromissão do inconsciente ou da efusão sentimental, impõe limites à dispersão dos fenômenos subjetivos e certa consistência à sua incessante fluidez. Em disputa com a natureza transitória dos fenômenos interiores, furtando-se à inspiração como forma romântica do entusiasmo que embriaga, o

⁶ Conferência proferida na *Oxford University* e publicada pela mesma Universidade no ano de 1939.

sonho que fascina e ao inconsciente que o reduziria a um “papel lamentavelmente passivo”, o poeta deve ganhar essa luta para poder construir enfim o poema como máquina da linguagem (NUNES, 1974, p. 42-43).

A “operação de caráter voluntário” de Valéry consiste em partir da desordem fecundante do estado poético originário e, através da “gênese consciente da beleza” (NUNES, 1974, p. 44-45), harmonizar música e significação verbal na composição de um poema. Som e sentido são as armas próprias dessa luta a ser vencida, os materiais próprios da construção poética conjugados nessa operação maquinal, pois, como afirma Valéry numa conhecida passagem, “o valor de um poema reside na indissolubilidade de som e sentido” (VALÉRY, 1999, p. 206). O estado poético originário, anterior à lúcida intervenção do poeta, é “perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil” (VALÉRY, 1999, p. 198), portanto, acidental. Pertence aos desígnios naturais da inspiração que apenas servem ao poeta no momento em que ele atua como um médium instantâneo. Contudo, afirma Valéry:

Se fôssemos nos deleitar desenvolvendo rigorosamente a doutrina da inspiração pura, as consequências seriam bem estranhas. Acharíamos, por exemplo, que esse poeta que se limita a transmitir o que recebe, a comunicar a desconhecidos o que sabe do desconhecido não precisa então compreender o que escreve, o que lhe é ditado por uma voz misteriosa. Ele poderia escrever poemas numa língua que ignorasse (VALÉRY, 1999, p. 207).

Face às instabilidades do estado poético originário, Valéry chama a atenção para “a diferença profunda que existe entre a produção espontânea através do espírito – ou melhor, através do *conjunto de nossa sensibilidade* – e a fabricação de obras” (VALÉRY, 1999, p. 199). O poeta francês enfatiza o trabalho do espírito que luta contra a desigualdade dos momentos da inspiração, o que inclui uma “quantidade de reflexões, de decisões, de escolhas e de combinações sem as quais todos os dons possíveis da Musa e do acaso continuariam sendo materiais preciosos em um canteiro de obras sem arquiteto” (VALÉRY, 1999, p. 208-209). Para Valéry, por esse motivo, “todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem” (VALÉRY, 1999, p. 208). Nunes afirma que os conceitos da poética do poeta francês encontram-se explicitados em pelo menos cinco dos vinte e dois poemas que Cabral incluiu em *O engenheiro*: “O funcionário”; “O poema”; “A lição de poesia”; “A Paul Valéry”; e “Pequena ode mineral”. Para o crítico, esses poemas

[...] analisam a gênese da linguagem lírica a partir da transmutação dos estados vividos: a criação como ato de pensamento lúcido, que se completa no ato de escrever, ambos dirigidos no sentido do controle racional dos efeitos poéticos contra as interferências do acaso, que a inspiração e o sonho favorecem. (NUNES, 1974, p. 41-42)

A filiação de Cabral a Valéry pressupõe a valorização do trabalho de arte a ser exercido com o máximo de consciência. Costa Lima afirma que, face às desconfianças do poeta brasileiro diante das premissas que movem as gerações pós-românticas, “Valéry será basicamente o autor que permitirá a Cabral, mantendo-se crítico dela, assimilar a tradição do moderno” (LIMA, 2002, p. 123). Porém, para além das relações de proximidade entre as doutrinas de ambos, faz-se necessário mencionar uma distinção fundamental trazida por Nunes. Para o crítico paraense, se, em Valéry, o processo de composição de um poema está relacionado à “restituição de um estado poético originário” (NUNES, 1974, p. 45), em Cabral, encontrar-se-á na intenção de “dominar as regras de construção de seu poema” (NUNES, 1974, p. 45), pois o poeta-engenheiro, antes mesmo de trabalhar com a linguagem, é capaz de sonhar coisas claras. Pressupõe-se desse modo uma completa desvinculação com os desígnios originários da inspiração.

O ponto negativo do trabalho de arte, para Cabral, estaria na extrema preponderância dada ao ato de fazer, que, em alguns casos, poderia conduzir a própria elaboração a um fim em si mesma. “O trabalho se converte em exercício, isto é, numa atividade que vale por si, independentemente de seus resultados” (MELO NETO, 2003, p. 735), afirma o poeta. Por essa razão, Cabral acredita ser necessário buscar alguns ajustes para que o trabalho de arte, em vez de conduzir a poesia a horizontes mais herméticos, tenha em vista uma comunicação bem-sucedida a partir das necessidades do leitor.

A poesia moderna, contemporânea ao discurso de Cabral, segundo o próprio, substituiu a preocupação de comunicar-se pela urgência de exprimir-se. A esse fenômeno soma-se outro: a anulação da perspectiva do leitor no momento da criação. Segundo o poeta, o autor de sua época em geral trabalha “à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão formal” (MELO NETO, 2003, p. 724), criando a sua própria mitologia e uma linguagem pessoal, com as suas próprias leis de composição e o seu tipo de poema. “Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo àquelas que em determinado momento ele mesmo criou” (MELO

NETO, 2003, p. 724), escreveu Cabral. Sem um pensamento estético universal, as tendências pessoais passaram a ser superestimadas. Os conceitos de composição e de poema tenderam a se orientar pela ênfase particular que o trabalho de cada poeta é capaz de revelar. Curiosamente, atesta Cabral, tanto a inspiração quanto o trabalho de arte são defendidos ou rejeitados em nome do mesmo princípio de expressão pessoal. O valor da produção de um poeta nesse contexto passa pelo reconhecimento de sua autenticidade radical, isto é, de uma não identificação com alguma expressão já dada. “Por isso, ele procura realizar sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos” (MELO NETO, 2003, p. 724), afirma o poeta.

O poeta e crítico Marcos Siscar, no texto “João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação” (2018), aponta a questão do destinatário como central no pensamento crítico de Cabral. Escreveu Siscar:

Em Cabral, como já era o caso em Mallarmé, é possível dizer que a crítica à dimensão personalista da poesia se dá em paralelo com a finalidade em relação com o público: uma poesia cujo interesse se limita à vida do poeta é uma poesia em que a dimensão coletiva do efeito literário sai prejudicada. Ela soa imediatamente como mero relato de uma experiência individual, como relação parcial e interessada, desvinculada de uma ambição de ordem histórica e artística; não atende à necessidade social à qual idealmente se destina (SISCAR, 2018, p. 613).

Siscar relaciona o que toma por “drama da destinação”, a partir da análise das formulações cabralinas, à herança das grandes utopias políticas do século XX. Contrário à ideia mestra do individualismo, com suas imprecisões e delimitações, como a dependência da inspiração e a tendência ao relato autobiográfico, Cabral clama por uma competência técnica que permita aos poetas atenderem à demanda do seu público leitor. Essa preocupação social do poeta pretende ir ao encontro da vertente “objetiva”, ou “construtiva”, e, por extensão, antissubjetivista da poesia brasileira, na qual ele próprio se insere.

Na tese “Da função moderna da poesia” (2003), Cabral reconhece na poesia moderna o caráter multiforme e o espírito de pesquisa formal como denominadores comuns. Para ele, são duas as atitudes mentais que regem os poetas de sua época: a “necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal” (MELO NETO, 2003, p. 767) e “o desejo de apreender melhor as

ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna” (MELO NETO, 2003, p. 767). Desse modo, coloca-se de um lado a ideia da subjetividade no apuro da expressão pessoal e de outro a objetividade que busca uma identificação mais precisa com o contemporâneo. Diz Cabral que as pesquisas formais de seu tempo são determinadas pelas “condições que a vida moderna, em seu conjunto, impõem ao homem” (MELO NETO, 2003, p. 767) e o poeta constata que uma realidade cada vez mais complexa “exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos” (MELO NETO, 2003, p. 767). Por conseguinte, face a esse real, a interioridade também tornou-se mais complexa “e passou a exigir um uso do instrumento da linguagem altamente diverso do lúcido e direto dos autores clássicos” (MELO NETO, 2003, p. 767).

Para Cabral, o aprofundamento formal, com a descoberta de novos processos e a renovação dos antigos procedimentos⁷, tornou a arte poética de seu tempo “em abstrato mais rica, mas nenhum poeta até agora se revelou capaz de usá-la, em concreto, na sua totalidade” (MELO NETO, 2003, p. 767). Pois mesmo com todas as conquistas formais disponíveis, não foram produzidos tipos de poemas que correspondam às exigências da vida moderna. Há, por isso mesmo, uma grande dificuldade dos leitores diante de uma poesia que exige muitas horas de recolhimento para ser compreendida, tarefa muitas vezes incompatível com o ritmo próprio exigido pela vida moderna. Lembrou Cabral em “Poesia e Composição” que essa falta de correspondência com as necessidades elementares dos leitores era algo que não ocorria, por exemplo, na literatura antiga, pois “ao autor cabia sentir essa exigência, vivendo a vida de seu leitor, identificando-se com ele, integralmente” (MELO NETO, 2003, p. 735).

Os progressos formais enumerados por Cabral em “Da função moderna da poesia” limitam-se à primeira metade do ato de escrever, que passou a contar com uma maior precisão em relação ao que se deseja dizer, mas segue “sem cuidar da sua contraparte orgânica – a comunicação” (MELO NETO, 2003, p. 769). Se, por um lado, as conquistas

⁷ O poeta enumerou alguns aspectos do enriquecimento técnico da poesia moderna: “a – na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e *enjambement*); b – na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c – na estrutura da palavra (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras, fusão ou desintegração de palavras, restauração ou invenção de palavras, de onomatopéias); d – na notação da frase (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação); e e – na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos)” (MELO NETO, 2003, p. 767-768).

foram muitas, como atesta o poeta, por outro, não foi atingido o “plano da construção do poema no que diz respeito à sua função na vida do homem moderno” (MELO NETO, 2003, p. 769). Escreveu Cabral:

Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente (MELO NETO, 2003, p. 769).

Em 1956, dois anos após a publicação de “Da função moderna da poesia”, a editora José Olympio disponibilizou ao público a antologia *Duas águas*, cujo título se mostrou bastante sugestivo como uma possível chave de interpretação da obra cabralina. O volume, além de reunir os poemas publicados em livros anteriores, ainda trouxe os inéditos “Uma faca só lâmina” (1954-1955) e “Morte e Vida Severina – auto de Natal pernambucano” (1954-1955). Na primeira água, figuram os poemas dos livros *Pedra do sono*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição*, *O cão sem plumas* e *Paisagem com figuras*, além de “Uma faca só lâmina”. Na segunda, *Os três mal-amados*, *O rio* e o auto “Morte e Vida Severina”. Cabral redigiu um esclarecimento preliminar ao livro, no qual o poeta visava esclarecer a divisão:

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exige mais do que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (MELO NETO *apud* NUNES, 1974, p. 74)

Nas palavras de Haroldo de Campos em “O geômetra engajado” (2006), as “duas águas” de Cabral, em resumo, seriam: “Poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo da crítica, a serviço da comunidade” (CAMPOS, 2006, p. 84-85). Da primeira “água”, na visão de Campos, exemplar é o poema “Uma faca só lâmina”. Por sua vez, o auto “Morte e Vida Severina” constitui-se como o exemplo mais bem-acabado da segunda. Para Benedito Nunes, ao dividir o livro em duas partes, o poeta estaria se utilizando de uma “tática de comunicabilidade”: “Trata-se de um princípio pragmático, deveras importante, para quem, como João Cabral, pretende retirar a poesia moderna de seu alheamento individualista” (NUNES, 1974, p. 74).

“Poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo da crítica, a serviço da comunidade”, o auto “Morte e Vida Severina” foi escrito em 1955 para o Teatro Tablado, a pedido de Maria Clara Machado. No entanto, só após ser incluído em *Duas águas* e ter o seu potencial comunicativo reconhecido pelo próprio autor, o texto seria encenado pelo grupo Norte Teatro Escola do Pará, com direção de Maria Sylvia Nunes, no ano de 1958. O sucesso da encenação no 1º Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado na cidade de Recife, e o prêmio de Melhor Autor Teatral de 1958 recebido por Cabral foram fatos que chamaram a atenção dos meios teatrais, especialmente da Companhia Cacilda Becker. Mas foi com direção de Roberto Freire, então responsável pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), e música de um ainda pouco conhecido Chico Buarque de Holanda, que a montagem finalmente teve êxito em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em seguida, antes de rodar o Brasil de norte a sul, foi premiada no Festival de Teatro de Nancy, na França, em 1966, ocasião em que o próprio Cabral a assistiu pela primeira vez, e ainda, no mesmo ano, encenada no Teatro Odeon de Paris. Escreveu Nunes:

Em consequência da receptividade das plateias a esse poema, sucessivas vezes editado, juntamente com outros textos do autor, e que difundiu o nome e a obra de João Cabral para além dos círculos literários, produziu-se pela primeira vez depois de 1922, um fenômeno inédito na história da moderna poesia brasileira: a consagração popular de um poeta. Como expressão quantitativa de reconhecimento público, sem que isso signifique uma medida do conhecimento qualitativo da obra, a popularidade de João Cabral, embora determinada por motivos diferentes, lembra a popularidade de românticos e parnasianos. (NUNES, 1974, p. 21-22)

“Poesia crítica”, propriamente dita, foi o título de uma antologia de poemas de Cabral publicada em 1982, na qual o poeta escreveu na terceira pessoa uma breve “nota do autor”, tão curta quanto densa, sobre os seus procedimentos, ou, ao menos, como o próprio Cabral via sua poética e desejava que ela fosse vista:

Talvez possa parecer estranho que passados tantos anos de seus primeiros poemas, o autor continue se interrogando e discutindo consigo mesmo sobre um ofício que já deveria ter aprendido e dominado. Mas o autor deve confessar que, infelizmente, não pertence a essa família espiritual para quem a criação é um dom, dom que por sua gratuidade elimina qualquer inquietação sobre sua validade, e qualquer curiosidade sobre suas origens e suas formas de dar-se. (MELO NETO, 1982, p. v)

João Alexandre Barbosa, em “A poesia crítica de Cabral”, comenta que em ambas as partes do livro – “Linguagem”, em que o assunto é a criação poética, e “Linguagens”, com poemas sobre a obra ou a personalidade de criadores, sejam estes poetas ou não – o que está em jogo é a própria criação poética. O crítico, inclusive, acredita ser possível, a partir dos poemas escolhidos, “ler a engrenagem de sua *machine à emouvoir*” (BARBOSA, 2002, p. 294). Cabral explica, na “nota do autor”, que o volume não trata de “uma arte poética sistemática” e tampouco de “um sistema crítico”. Barbosa esclarece, porém, que essas expressões funcionam, na configuração da obra de Cabral, como “semas imantados, ainda que dispersos” (BARBOSA, 2002, p. 294). Ao se fazer a pergunta sobre “o que vem a ser uma poesia crítica” nos poemas de Cabral, o crítico chama a atenção para a definição de uma poética a partir de suas próprias manifestações concretas.

Ao delinear suas intenções poéticas, Cabral afirma que “nunca entendeu a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas como uma forma de linguagem com qualquer outra” (MELO NETO, 1982, p. v-vi). No entanto, o poeta ressalva que é possível falar de qualquer coisa desde que a qualidade poética seja preservada.

Barbosa nota no volume as ausências dos livros *O cão sem plumas*, de 1950, e *O rio*, de 1954, além do auto “Morte e Vida Severina”, de 1955, e de *Dois Parlamentos*, de 1961. Lembra o crítico que estão justamente nessas obras os “poemas em voz alta”, que contêm a “crítica da realidade social e histórica” (BARBOSA, 2002, p. 295). Contudo, escreveu Barbosa, “o encontro da transitividade possível, e que será o motor principal da continuidade da poesia de João Cabral, não se fez com o abandono de uma consciência poética agudizada pelos limites da intransitividade” (BARBOSA, 2002, p. 297-298). Sobre o poema “O cão sem plumas”, diz o crítico que a sua leitura

[...] é capaz de mostrar como a transitividade atingida, com toda a sua carga social e releitura histórica de um espaço e de um tempo regionais, não despreza, antes incorpora de modo bastante agudo, as conquistas de uma experiência com a linguagem poética levada ao extremo da negatividade e da abstração daí decorrente. (BARBOSA, 2002, p. 297)

Segundo Barbosa, na “nota do autor”, mesmo estrategicamente afirmando os valores transitivos da linguagem, Cabral sublinha a tensão fundamental da poesia, que se

dá entre transitividade e intransitividade. Para o crítico, a transitividade na obra cabralina é relativizada pelo elemento intransitivo, ou abstrato, encontrado no trabalho com a linguagem. Sustenta Barbosa que Cabral não abre mão da comunicação quando a intransitividade aparece como o substrato crítico de seu discurso. O crítico toma como exemplo a inclusão na antologia de um poema como “Antiode”, que “assume feições de um verdadeiro manifesto antilírico” (BARBOSA, 2002, p. 227) e situa o poeta nos parâmetros modernos de uma “poética da negatividade”. Barbosa sugere haver na antologia uma lição passada ao leitor – especificamente ao leitor-crítico – dos poemas de Cabral, de que “a sonhada transitividade do poema não se atinge sem o risco da crítica de seus termos” (BARBOSA, 2002, p. 300).

O poemas selecionados em *Poesia crítica* (1982), assim como outros deixados de lado pelo poeta, foram compostos ao longo de uma constante experiência com a linguagem e sob forte tensão reflexiva. Ao denotarem uma “permanente meditação sobre o ofício de criar” (MELO NETO, 1982, p. v), marcam a trajetória de uma obra em que poesia e crítica encontram-se interdependentes. Especula Barbosa que Cabral jamais percebeu como essa antologia pôde satisfazer a aspiração do poeta de ser o “crítico magistral que ele não poderia deixar de ter sido” (BARBOSA, 2002, p. 300). Resolvido ou não o “drama da destinação”, que ora se apresentou como ponto de fuga das indagações teóricas do poeta, a poesia de Cabral seguiu atada ao seu princípio – o ideal do crítico, para o qual se subordinaram o emprego laborioso de um diverso conjunto de meios e fins.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. In: _____. *Alguma crítica*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. João Cabral: poeta crítico. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia crítica: antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____. Entrevista. *Revista 34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 3, março de 1989.
- _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- NOVALIS. *Pólen*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1974. (Coleção Poetas modernos do Brasil, v. 1).
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. *Revista Texto Poético*, v. 14, n. 25, p. 610-616, jul/dez, 2018. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/527>>. Acesso em: 30 abr. 2019.
- STEEN, Edla van. *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

A experiência da literatura desde a paixão materna

Luciana Abreu Jardim¹

Universidade Federal do Pampa (Unipampa)
lucianajardim.1@hotmail.com

Resumo: Levando em consideração a tensão com o primado do falo, de acordo com a herança psicanalítica de Freud, proponho analisar o conceito de maternidade desde a paixão que caracteriza essa experiência. Para tanto, busco alguns ensaios de Kristeva que pavimentam o caminho para as suas reflexões sobre a paixão materna. No cruzamento entre filosofia e literatura, esse ensaio analisará “A paixão segundo a maternidade”, do livro *O ódio e o perdão*, e também buscará refletir sobre a temporalidade e a criatividade, baseando-se nas contribuições de Hannah Arendt e de Sidonie Colette.

Palavras-chave: Julia Kristeva; Paixão; Literatura; Filosofia; Maternidade.

Abstract: Considering the tension over the phallus primacy, according to Freud’s psychoanalytic heritage, I propose analyzing the motherhood concept from the passion characterized by this experience. For this, I look for some essays written by Kristeva, which pave the way for her reflections on maternal passion. In the cross between philosophy and literature, this essay analyses “the passion according to maternity”, from the book *Hatred and Forgiveness*, and will also seek to establish reflections on the temporality and creativity, based on Hannah Arendt’s and Sidonie Colette’s contributions.

Keywords: Julia Kristeva; Passion; Literature; Philosophy; Motherhood.

Recebido em: 29/04/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Professora de literatura da Unipampa e do PPG em História da Literatura da FURG.

Retornar à literatura desde uma perspectiva teórica implica correr o risco de dizer o que já foi dito no curso de uma herança que acumula uma longa tradição a percorrer diferentes e complexas áreas de nosso conhecimento. Dividi-la por correntes filosóficas, como está no estudo introdutório de Terry Eagleton, nos permite entrar em contato com a riqueza por ele sugerida, a ser buscada em seus pormenores conceituais, levando em conta cada momento histórico que faz dessa atividade estética também algo na direção de uma experiência cuja orientação desvela inclinações e visões de mundo; ou seja, movimentos de sentidos que podem circular no âmbito da designação que acena para o par codependente ético-estético.

Pensar sobre a literatura, sem a pretensão ontológica de defini-la, na tendência dos manuais de introdução à teoria da literatura traduzidos para a nossa língua, mas também desde a necessidade de voltar a essa paixão que, se não a situa no espaço conceitual da (im)possibilidade de encerrá-la em definições totalizantes, ao menos acena para essa a experiência ligada a afetos, desde os arcaicos, os quais acompanham a nossa trajetória de linguagem, especialmente em suas manifestações estéticas. Antes de apresentar as considerações teóricas daquela que vem de uma condição tão estrangeira e desconstruída quanto o pensador argelino, proponho um gesto de diferimento que permite iniciar um debate cujas perspectivas não se restringem ao pós-modernismo, podendo também ser pesquisadas ao longo da história da literatura e de suas distintas abordagens. Se um começo, ainda que sempre diferido, se impõe, que seja pela experiência da paixão: aquela capaz de reunir, sem apagar as heterogeneidades próprias daqueles que ousam escolher um autor, um texto, levando-se pelo fascínio da eleição de uma herança literária. Muito distante de propor uma definição para o objeto literário, o pensamento de Derrida, amplamente situado nas fronteiras entre a filosofia e a literatura, expõe-se, por meio da faculdade do gosto kantiana, ao cruzamento do universal e do particular, quando elege, entre ficção e testemunho, o relato de Maurice Blanchot, *O instante de minha morte*, para daí deixar-se pensar em *Demorar*, sobre a semântica da paixão na sua conotação. Essa perspectiva, talvez a mais literária entre as elencadas por ele, põe em cena a disponibilidade para “suportar” as experiências do mundo a partir de um limite cuja classificação (“indeterminável” ou “indecidível”) sinaliza, já que parece mesmo impossível quantificar no terreno das paixões, para a ambição desmedida da literatura. Sem a pretensão do si mesmo, não sendo, portanto, ela

mesma, na ausência de uma essência, à literatura cabe o dever de “tudo sofrer ou suportar” (DERRIDA, 2015, p. 37).

Fiquemos por aqui para voltarmos àquela que vem escrevendo sobre a relação dos afetos na literatura desde *La révolution du langage poétique*, publicada no ano de 1974, na qual se consagra a inspeção de uma camada de infrassignificados, a modalidade linguística chamada de semiótico – da qual eclode a malha de sensações e afetos, atravessando o processo de formação da linguagem do futuro sujeito falante, de modo a retornar, posteriormente, em codependência com a modalidade do simbólico ou a linguagem propriamente dita, com relevo artístico, na linguagem poética daqueles que se dedicam a trabalhar desde a língua na sua dimensão estética. Foi sobretudo do conjunto teórico de Julia Kristeva a intenção de chamar à cena literária uma camada afetiva sobre a qual os pesquisadores das questões literárias podem tomar diversos caminhos. Os poetas escolhidos pela teórica nesse estudo basilar, Lautréamont e Mallarmé, que se destacaram por suas inovações na linguagem, constituem notáveis marcos do movimento poético de vanguarda da segunda metade do século XIX. Nota-se que a pensadora, ao reconhecer a importância de experiências biográficas, culturais e também do contexto social dos autores escolhidos, estimula nos críticos um caminho cuja expectativa de previsibilidade de aplicação conceitual padronizada se rompe ao mesmo tempo em que se abre a leituras para construções criativas nas quais as vidas fantasmiais, tanto dos autores, quanto de seus intérpretes se entrecruzam, promovendo efeito de originalidade crítica.

Se a questão afetiva não pode ser dimensionada, em alguma medida, se deve ao receptáculo que permite a formação do semiótico. Trata-se da *chora* semiótica, cuja herança está no livro *Timeu*, de Platão. Em virtude de sua anterioridade a categorias como tempo e espaço, a *chora* aproxima-se a uma “articulação provisória” (KRISTEVA, 1974, p. 23), podendo estabelecer analogias com ritmos vocais. Kristeva mostra como essa noção se faz por processos de negação, restringindo até mesmo analogias; no entanto, não fica indiferente aos predicados platônicos que a situam no âmbito de “receptáculo”, caracterizado como “nutritivo” e “materno” (KRISTEVA, 1974, p. 25). Esboça-se, assim, em sua tese de doutorado, um dos fios da gestação que nos levará a retomar alguns aspectos de uma filosofia da maternidade, que, segundo a minha sugestão, encontra na seara da literatura o seu campo mais fecundo de pesquisas,

potencializando a capacidade do par copresente pensar e sentir até zonas que esbarram em contrassensos, exigindo-nos deslocamentos para além de nossas especialidades, na tentativa de entrar em contato com o caráter eminentemente literário do “tudo suportar”.

Recuperamos, portanto, dessa impossibilidade de situá-la nas referências que modelam a nossa formação de sentido, as categorias de localização espacial e temporal, a aproximação com o terreno movediço das paixões e também aos contornos femininos desse receptáculo, especialmente o seu vínculo indireto com a maternidade. Se estamos diante das paixões, um dos caminhos possíveis e esperados, sobretudo nos estudos do feminino, é o de pensá-las desde esse aparentemente primeiro laço amoroso de todo o futuro sujeito falante, a saber, a relação mãe-bebê. A paixão deverá problematizar esse encontro. Ao lado dessas pesquisas de base psicanalítica, que têm percorrido o eixo dos estudos de Kristeva – não apenas aqueles direcionados a questões desse campo, como também o seu entrelaçamento indissociável com a área literária –, a paixão se impõe desde o feminino.

Um começo sem começo

No artigo “Stabat Mater”, de *Histórias de amor* (1983), reconhece-se que Kristeva retorna ao germen platônico do “receptáculo materno” em outro momento histórico, para nos mostrar que a maternidade atinge seu ápice na imagem da Virgem Maria. Essa primeira outra, que dará à luz ao Pai, habita um espaço cuja representação é controversa, sendo a mãe não fecundada e, sob outra perspectiva, também a filha do próprio filho. Apesar do jogo de tensões ao qual o nosso imaginário religioso é submetido, cabe à representação da Virgem Maria um papel de destaque para a nossa formação discursiva. Seguindo o argumento de Kristeva, não se localiza mais, depois da Virgem, em nossa sociedade secularizada, discursos sobre a maternidade (KRISTEVA, 1983, p. 326). Essa constatação nos instiga a buscar na literatura um movimento na contracorrente dessa ausência. Na rede das narrações disponíveis em nossa cultura, a recuperação do enredo da Virgem acena para o que a teórica designa sob o nome de uma *Hérétique*. Esse neologismo, que admite um jogo de palavras que toca a carnalidade da nossa condição perene e profana (cf. as sugestões de “ereção” e “heresia”), guarda também a sonoridade com um conceito que remete a uma condição

cujos históricos tem sido o de ultrapassar a sensualidade e o limite temporal, intrínsecos a nossa condição corporal: a ética e seu vínculo espiritual com a racionalidade. A *hérétique* ambicionada por Kristeva, no entanto, muito distante de fortalecer a dicotomia corpo/pensamento, sem com isso apagar a carga de historicidade dessa polaridade, viabiliza repensar o par à luz de uma desconfortável copresença, mesmo para nossa experiência secularizada, que, considerando as suas heterogeneidades, procura abrir brechas para ressignificar os preconceitos advindos da perecibilidade do corpo, abrindo-se a uma densa camada de sensações e sentimentos que tornam a atividade de pensar um desafio, muitas vezes atravessado pela falta de sentido e pelos contrassensos. Por essas razões, Kristeva faz questão de estabelecer distinção entre ética e a proposta de uma *hérétique*. Em sua *hérétique*, é preciso haver separação das questões ligadas à moralidade (KRISTEVA, 1983, p. 327), com a finalidade de incluir a herança controversa da maternidade desde a Virgem até os discursos por vir, os quais estimulariam repensar o corpo, especialmente o corpo feminino e sua capacidade de dar à luz e também de pavimentar o caminho dos laços amorosos para o futuro sujeito falante – aquele que também participa indiscutivelmente da formação dos laços sociais. Caberia também à *hérétique* refletir sobre a nossa mortalidade, buscando valorizar a experiência da maternidade no seu ciclo de vida e morte.

Diante da recuperação do mistério sensual do corpo da Virgem, abala-se também toda a nossa relação com a possibilidade de demarcar um início, o que se assemelha com a noção derridiana de *différance*. Observa-se que, passadas algumas décadas da formulação da *chora* semiótica, em *La révolution du langage poétique* (1974) e da retomada da Virgem Maria, em *Histoires d'amour* (“Stabat Mater” foi publicado em 1976), recentemente o tema retorna, relacionando a impossibilidade de alcançar o tempo e o espaço iniciais, ao corpo da Virgem – como a teórica já havia desenvolvido com a sugestão da *chora*. No artigo “Des madones aux nus: une représentation de la beauté féminine” (2005), Kristeva menciona “gostar de imaginar” que a imagem da Virgem Maria teria nos levado a pensar sobre o que chama de “*um começo antes do começo*”² (KRISTEVA, 2005, p. 154). Nessa impossibilidade do começo, o corpo da Virgem simbolizaria o que Kristeva chama, com acento filosófico, de “proto-espaco”, na ordem do “fora-do-tempo”, algo anterior ao Verbo (KRISTEVA, 2005, p. 154). Nesse ensaio,

² “un commencement avant le commencement” (KRISTEVA, 2005, p. 154).

a teórica permite comparações com a *chora*, referindo-se às contribuições de Demócrito para o *Timeu*, de Platão. Esse proto-espço, segundo os deslocamentos de Kristeva, também entra numa linha da história do pensamento filosófico que desembocará no esquema kantiano. Em literatura, os exemplos que ela elege para ilustrar esse proto-espço podem ser localizados em “Villes”, nas *Illuminations, de* Rimbaud e no misticismo de Mestre Eckhart. Nesse caso, quando o místico pede para ser abandonado por Deus, o que ele almeja, na leitura de Kristeva, é ficar “virgem de Deus” [*vierge de Dieu*]. Essa recusa implica simultaneamente a ambição e a impossibilidade de alcançar o proto-espço, também chamado por ela de “não-lugar” ou de um “fora impensável”. Vem desse entusiasmo, seguido de frustração, a tentativa de se aproximar do irrepresentável que subjaz ao feminino. No entanto, é preciso reconhecer que o retorno ao arcaico, a esse início sem início, não compreende a manifestação de desejo, pois, para a teórica, o começo implica já “um começo de desejo” (KRISTEVA, 2005, p. 154).

Estética da Encarnação

Essa falta de desejo que poderia aproximar o proto-espço feminino proposto por Kristeva das religiões orientais e seu interesse pelo nada e pelo vazio, no pensamento da autora, dá preferência, no entanto, aos símbolos da cultura cristã.

Diante dos corpos narrados, em virtude dos possíveis discursos soterrados desde a Virgem e depois da inserção de sua influência sobre o mundo imagético, percebe-se o abalo produzido em nossa cultura visual. Localizo em dois artigos de Kristeva referências à pesquisa de Marie-José Mondzain, intitulada *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*, a saber, (“Une digression: économie, figure, visage”, de 1998 e “L’Europe divisée: politique, éthique, religion”, de 2005), que me parecem indispensáveis para o entendimento de uma estética da encarnação e sua dependência com a imagem de Maria. Por exemplo, no ensaio “Une digression: économie, figure, visage”, de *Visions capitales* (1998), Kristeva recupera alguns pontos da pesquisa de Monzain sobre os quais gostaria de tecer algumas considerações. As duas pesquisadoras partilham do sentimento crítico de perplexidade diante do excesso de imagens, sobretudo aquelas mediadas pela técnica e seus dispositivos virtuais, com

os quais temos que dividir a nossa atenção e investir a nossa experiência sensível em detrimento da atividade reflexiva.

Assim como Kristeva, Mondzain demonstra interesse pelo resgate etimológico, cujo encadeamento semântico de termos pode despertar surpresa para a comunidade de nosso tempo. Ao mesmo tempo em que a pesquisadora recupera o embate entre os defensores da imagem x defensores do ícone, ela percorre as tensões subjacentes aos significados do termo economia. Essa palavra “economia”, que admite, ao longo do tempo, sentidos aparentemente tão distintos como “plano”, “desenho”, “administração”, “providência”, “mentira”, “função” (MONDZAIN, 1996, p. 27) inclui, ao lado deles, o significado que reenvia à imagem da Virgem, a saber, o sentido de “encarnação”. Assim, a Virgem participaria da economia trinitária Pai-Filho-Espírito Santo, que se evidencia com Santo Agostinho, apesar de a sua contribuição feminina ficar obscurecida entre os nomes que compõem a trindade. Mondzain reconhece que o Livro VIII, de *A Trindade*, de Santo Agostinho, contribui para aproximar o homem da imagem perfeita de Cristo, na medida em que a trindade participa tanto do humano, o filho, quanto do divino, o pai. No artigo “Une digression: économie, figure, visage” (1998), Kristeva refaz algumas fontes relacionadas à gênese de nossas imagens, também referidas por Mondzain. De Nicéfora à segunda parte *Da Trindade*, referente ao capítulo das imagens, de Santo Agostinho, passando pela homofonia que ela flagra entre *oeikonomia* (economia) e *eikôn* (imagem), a intenção da teórica sustenta-se no fortalecimento do argumento de que somos geridos, para não recusar o campo semântico também utilitário subjacente ao conceito economia, por um poder das imagens. Mondzain refere-se a uma “teocracia do visível” (MONDZAIN, 1996, p. 205) e Kristeva, sem mencionar o termo, mas se referindo às pesquisas bizantinas sobre a formação de nossas imagens e o excesso visual da atualidade, no ensaio “L’Europe divisée: politique, éthique, religion” (2005), nos incita a buscar uma alternativa para esse poder que está entranhado em nossas formas de pensar.

Suponho que a própria teórica nos oferece um caminho para liberar o pensamento. Tal caminho está alinhado com as pesquisas de Mondzain, sobretudo no resgate da imagem da Virgem Maria, que, na minha leitura, seria uma resposta contra os abusos do iconocratas. Em linhas gerais, na terminologia de Mondzain, eles seriam aqueles que detém o poder imagético, influenciando tendências do que deve ser visto. Longe de

propor o que poderia induzir a uma idealização da matéria, tampouco o culto da carne, o sentido de encarnação defendido por Mondzain se constrói desde o olhar de um outro em direção ao “vazio”, que representa o corpo da Virgem – o que, dessa forma, pode ser interpretado como uma espécie de desmaterialização (MONDZAIN, 1996, p. 218). Nesse sentido, a encarnação é tributária da faculdade da imaginação, sendo que esse “vazio” leva tanto os defensores dos ícones quanto das imagens a buscar alternativas para ultrapassar o que ela chama de “ausência do vazio”.

No resgate etimológico, o vazio atende pela designação grega *kénose*, que participa do que Mondzain nomeia de “economia da encarnação” (MONDZAIN, 1996, p. 49). Kristeva, no ensaio “Une digression...” (KRISTEVA, 1998, p. 61) elogia a formulação de Mondzain, reforçando o argumento da pesquisadora de que a economia de Cristo depende tanto do “ventre original” e da *kénose*. Kristeva agrega outros significados ao *Kénos* (para além do vazio, há também o “inútil”, o “vão”, o “não-ser”, o “nada”, a “nulidade”, o “insensato”, o “enganador”) (KRISTEVA, 1998, p. 61), os quais encorpam as recepções vinculadas à Virgem e o seu notório rebaixamento diante da trindade. Assim como Mondzain, a teórica reconhece no corpo da Virgem a possibilidade de a imagem do corpo do Pai se propagar pela história: “É o corpo materno que permite à imagem do Pai se distribuir na história, de entrar na carne e no visível”³ (KRISTEVA, 1998, p. 61). Nesse mesmo ensaio, Kristeva aproxima essa economia de acesso à formação das imagens a algo diferente de uma “representação plena de seu modelo” (KRISTEVA, 1998, p. 62), ou mesmo do processo mimético, o que permite, no entanto, um acesso à imagem via inscrição, sugerindo uma “grafia”, de modo a aludir, como ela mesma observa, à diferença [*différence*] e seu intrínseco espaçamento, sem, com isso, se referir explicitamente à *différance* derridiana. Se há esse espaçamento que leva a impossibilidade do acesso às coisas mesmas, características do verbo diferir, ele acontece porque – e a teórica faz questão de enfatizar –, os atributos da Virgem tornam possível esse diferimento, a saber, o “nascimento” e o “vazio” (KRISTEVA, 1998, p. 62, grifos da autora). Para dar mais corpo histórico ao seu argumento, Kristeva, no mesmo ensaio, menciona o receptáculo materno do *Timeu*, que compreende a *chora*, chamando-o de “proto-espaço”, a respeito do qual menciona já ter

³ “C’est le corp maternel qui permet à l’image du père de se distribuer dans l’histoire, d’entrer dans la chair et dans le visible” (KRISTEVA, 1998, p. 61).

pensado desde *La révolution du langage poétique*. Nessa etapa atual de reflexões sobre o que se resume sob a síntese do “começo sem começo”, ela conclui o seguinte: “O corpo da Virgem é *chora*” (KRISTEVA, 1998, p. 62).

Na esteira dessas investigações da economia da encarnação, encontro numa figura mitológica que, para o nosso espanto, atravessa a cena iconográfica bizantina, instaurando outras imagens desde o feminino. No ensaio “La vraie image: une sainte face” (KRISTEVA, 1998, p. 45), Kristeva nos conta sobre a sua experiência contemplativa nas igrejas bizantinas da Bulgária e o retorno dessa atmosfera sensual e misteriosa diante da imagem da Santa face de Laon, na capela de Saint Paul. Kristeva recupera as pesquisas do historiador André Grabar, levando-nos a perceber, na imagem de Cristo e seus longos cabelos encaracolados, algo que confirma a intuição da pesquisadora-psicanalista. Conforme recupera Kristeva (KRISTEVA, 1998, p. 47), seguindo Grabar, em *A santa face de Laon*, havia o costume, na iconografia do oriente cristão, de reproduzir as cabeças da Górgona sobre os objetos bizantinos de culto. Assim, a inscrição da medusa atuava como uma espécie de talismã naquele trânsito iconográfico. Essa semelhança entre a face de Laon e a medusa, intuída por Kristeva, se confirma com a pesquisa de Grabar, que também tece comparações entre a imagem de Cristo inscrita no *mandylion*, esse manto sagrado que fora levado à diocese de Laon e a representação da medusa.

No artigo “Qui est Méduse?” (1998), Kristeva revela a busca do que chama de uma “genealogia secreta”, que atravessa os séculos e encontra na representação da medusa um poder cujos reflexos estariam disponíveis na experiência estética. Nessa medida, caberia ao poder das górgonas a instauração do que a pesquisadora chama de uma “estética da encarnação” (KRISTEVA, 1998, p. 43). A Virgem Maria, na herança da medusa, participa de uma genealogia que, não sendo mais perdida pela tradição, pelo menos sua repercussão tem se revelado obliterada tanto pelo domínio falocrático como também pelo seu desdobramento iconocrático.

Observa-se que o feminino gosta de se esconder e, assim como sustenta Kristeva, não há uma essência do feminino (KRISTEVA, 2005, p. 147). Assim, a alternativa que nos resta habita, como ela defende no artigo chamado “Des madones aux nus: une représentation de la beauté féminine” (2005), as construções ao longo da história da arte, especialmente as imagens trabalhadas pela pintura. Ainda que sejam

criações inspiradas pelo olhar masculino, a nossa ideia de beleza se modelou, ao mesmo tempo em que contribuiu para a construção da diferença sexual e da imagem feminina, desde o gosto masculino, considerando a sua bissexualidade psíquica. Tal gesto, no entanto, não impede movimentos de desconstrução, os quais acompanham as tendências da arte contemporânea pós-moderna em torno do corpo do imaginário feminino. Entre as novas possibilidades que eclodem a partir da desconstrução, a teórica menciona a abstração, o minimalismo, a psicose e aquela que, em literatura, vai nos conduzir à experiência de “tudo suportar”, a saber, a “ambição inicial de manifestar o amor infinito” (KRISTEVA, 2005, p. 151). Chegamos, portanto, às paixões e percebemos o seu duplo vínculo com um dos significados que o conceito “economia” pode assumir: refiro-me às acepções de “desenho” e “encarnação”. Não é à toa a seleção de Kristeva pela retratação de imagens de maternidade ao longo de ensaios cujo tema é o da paixão materna. A Virgem Maria, portanto, no centro da estética da encarnação, participa da formação de nossa subjetividade, para além de seus vínculos religiosos, dando-nos o tom do cuidado, dos discursos por vir de nossa civilização já secularizada, dos sentimentos nobres, mas também chama à cena outro lado que escapa às suas sucessoras, a saber, as mães, que circulam relativamente esquecidas pela história da literatura e até mesmo pelas questões psicanalíticas que privilegiam o corpo e seus embates com a linguagem.

A paixão da maternidade

Pensar, portanto, desde a literatura pelo jogo dos afetos, implica, depois do receptáculo platônico *chora* e do corpo da Virgem, um retorno àquelas que tornam possível o nosso acesso à linguagem – as mães. Contudo, como pensá-las ao sabor das paixões se usualmente elas são retratadas de forma monótona, para não dizer dessexualizada? Kristeva abre o artigo chamado “La reliance, ou de l'érotisme maternel” (KRISTEVA, 2011, p. 1559), em estudo inaugural para o tema que participa de um volume dedicado aos estudos sobre a maternidade, da prestigiada *Revue française de Psychanalyse*, número de 2011, com a indagação que sugere que “viver e pensar o maternal como um erotismo” pode causar perplexidade (ela usa o adjetivo escandaloso) semelhante àquela despertada pelos estudos de Freud, que ousou tocar

num tabu para a sociedade conservadora de sua época; no caso dele, a ousadia do pensamento foi ter reconhecido um campo de investigação desde a sexualidade infantil. É, portanto, a partir do desejo, já não mais aquele receptáculo vazio da *chora* semiótica, destituído de sensações, ou da recepção estética do corpo casto da virgem Maria, que o vínculo com o feminino, na sua esfera literária, será o nosso enfoque. Trata-se de dar às mães o desejo e as paixões, recalcados possivelmente pela herança da Virgem. Uma pergunta-chave se impõe: o que a teórica reconhece sob o conceito de paixões?

No ensaio “La passion selon la maternité”, apresentado no colóquio “A vida amorosa”, no ano de 2000, para a Sociedade Psicanalítica de Paris (SPP), e, posteriormente, publicado no volume *La haine et le pardon* (2005), entramos em contato com o tema das paixões desde um debate com a pesquisa de Jean-Didier Vincent a respeito do livro *Qu’est-ce que l’homme?*, sobre o qual a psicanalista acompanha e resume a distinção entre emoções e paixões. Kristeva apoia-se no capítulo “O homem intérprete apaixonado pelo mundo” para traçar as distinções conceituais entre esses estados heterogêneos (KRISTEVA, 2005, p. 176): enquanto as emoções participam de todos os vertebrados, ligando-se à comunicação e também à seleção natural; as paixões, por sua vez, constituem um dos próprios do homem. Agrega-se à paixão a capacidade de reflexão, que está ausente nas emoções. Essa característica significa a capacidade de refletir desde esse estado de paixão sobre a existência do outro e suas diferenças, por isso é também chamada de “consciência apaixonada” (KRISTEVA, 2005, p. 176). Por exemplo, emoções como afeição e agressividade, que podem ser encontradas nos animais, não estabelecem vínculos além daqueles que permitem a mera comunicação, o que difere de paixões tais como a dupla amor e ódio, as quais estão na base do que Kristeva reconhece sob o nome de “discurso amoroso” (KRISTEVA, 2005, p. 177). Apoiada por essa investigação, a teórica volta-se à sua formação psicanalítica para sustentar que os estados afetivos, participantes das pulsões, funcionam de acordo com o par opositivo prazer/sofrimento, sendo conduzidos pelo desejo.

Dessas reflexões, surge a proposição segundo a qual a paixão seria um “estado imaginário” (KRISTEVA, 2005, p. 179), na medida em que, por apresentar caráter reflexivo, deslocando-se para a inspeção de si mesmo e do outro (alteridade), se situa no que é reconhecido como “estado fronteiro entre o real e o simbólico, biologia e

consciência reflexiva” (KRISTEVA, 2005, p. 179). No conjunto desses argumentos, a psicanalista não deixa de aproximar a sugestão da modalidade linguística do semiótico, cujo caráter revolucionário já se evidencia no próprio título de sua tese, do processo transformador da prática analítica. Nesse ensaio, ao retomar a base dos infrassignificados que constituem o semiótico, a teórica dá como exemplo as ecolalias dos bebês. Assim, ela já prepara o terreno para o núcleo de suas pesquisas sobre as paixões, a saber, a paixão materna.

Antes de defini-la, com base nessa investigação que me parece desde o seu início em curso e passível de discussão interdisciplinar, Kristeva sintetiza o Édipo bifásico da mulher, na intenção de realçar a noção de “estranheza” [*l'étrangeté*] feminina, desencadeada pelo primado do falo. Em relação ao Édipo bifásico, que compreende as trocas objetais com a mãe e o pai, pouco é dito sobre essa fase⁴. Percebo que a investigação de Kristeva buscará, sobretudo com a noção de abjeção, em *Poderes do horror* (1980), tecer algumas considerações entre a relação arcaica mãe-bebê, a respeito da qual Freud parece silenciar. Voltando ao artigo específico, Kristeva busca, na troca de objeto para o pai, a relação fálica que é formada para os dois sujeitos e a identificação já simbólica com a representação psíquica do pênis, isto é, o falo. Apesar de mencionar a bissexualidade psíquica freudiana, e o fato de ela ser mais forte nas mulheres do que nos homens, que retorna especialmente em *Sens et non-sens de la révolte* (KRISTEVA, 1996, p. 151) e no terceiro volume do gênio feminino (KRISTEVA, 2002, p. 565), o enfoque de Kristeva nessa busca pela paixão materna recai sobre a noção de estranheza. Essa noção compreende, como o próprio termo indica, um retorno a um tema não problematizado pela teoria freudiana, no qual a relação mãe-filha, e a malha de sentidos que a circunda, abala a primazia de Édipo e de seus desdobramentos fálicos, ou seja, estremece o protagonismo masculino na nossa formação psíquica, investindo a atenção de pesquisadores nessa relação arcaica desde uma outra e também nas trocas desencadeadas por aquela que dá à luz. Para as investigações direcionadas à literatura, sugiro aproximações entre as sensações e sentimentos que se manifestam, por exemplo, entre personagens mãe-filha, pois raramente o tema constitui objeto de interesse da crítica. Pode-se, assim, analisar a

⁴ Apesar dos poucos estudos, Freud escreveu indispensáveis ensaios sobre o tema, os quais reforçam o “enigma” do feminino, sugerindo a busca de estudos por vir: Sexualidade feminina [1931] e Feminilidade [1932-1933].

escolha de metáforas, por exemplo, em discursos diretos e indiretos dessas personagens envolvidas no “começo” da cena narrativa-amorosa dos sujeitos de papel, o que reenvia à modalidade do semiótico. Obviamente, não se trata de indicar um roteiro interpretativo, mas antes apontar alguma inspiração para abordagens teóricas ainda invisibilizadas, ou mesmo rebaixadas, pelo domínio falocêntrico.

Uma das manifestações expressivas da estranheza acontece durante a gestação, momento de intensas transformações no corpo feminino, e também ao longo da maternidade. Percebe-se que a atenção da psicanalista revela-se, sobretudo, direcionada às mudanças sofridas pela mãe (KRISTEVA, 2005, p. 184), a começar pelas incertezas que se criam em torno da relação com o pai, as quais não podem ser confundidas com base no relacionamento do casal, pois se trata de uma fase que acentua as inseguranças pelas quais eles são atravessados durante esse período de espera. A expectativa daquele que nascerá, os longos meses de gestação, somados ao que ela chama de “frustrações inevitáveis”, convivem ao lado de um sentimento que a teórica chama de um “tempo por vir”, de um “laço”, uma aposta que guarda também o risco de uma idealização frustrada e na qual se embaralha a relação das fronteiras entre sujeito e objeto. Sem romantizar a experiência da maternidade, refletindo desde a momentânea e aceitável perda de identidade materna, Kristeva supõe, na construção da maternidade, algo que sinaliza a perda ou prejuízo do outro, de sua alteridade, espécie de negação da diferença daquele que está por vir – espécie “possessão”, seguindo a palavra escolhida pela teórica. Curiosamente, essa expressão reaparece no título de um de seus romances policiais. *Possessões* (1996/2003), no plural, narra a história de uma mãe decapitada, Gloria Harrison, tradutora e mãe de uma criança deficiente, Jerry. Entre outros temas que exploram os infortúnios globalizados e atroztes da existência contemporânea, os quais contribuem para dar pistas sobre um crime coletivo contra uma mãe degolada, encontramos um espaço para pensar sobre a “estranheza”, numa maternidade que escapa à biologia e, no entanto, se perde, conforme a sequência desse enredo polifônico. A fonoaudióloga Pauline Gaudeau, que ocupa o lugar da mãe assassinada, no processo de aprendizagem da criança, deixa-se possuir por seu paciente. Ao chamá-lo à linguagem, desde o encontro de corpos, de suas vozes enlaçadas até a formação do sentido na conquista da língua, em camadas profundas da sua própria perda identitária, para além da loucura esperada que atravessa momentaneamente uma etapa inicial da maternidade,

a “estranheza”, em Pauline, não acontece pelas alterações da gestação, mas na “encarnação” amorosa que a deixa petrificada – como um efeito da medusa. Assim, Pauline vive tanto o lado aparentemente altruísta de dar a palavra ao outro, gesto nobre de sua profissão maternal, e, por outro lado, padece os efeitos sombrios, petrificantes, de sua própria impossibilidade de superar o estágio de estranheza vindo dessa maternidade roubada⁵.

Relevante esclarecer que não podemos restringir a maternidade à natalidade. Em *Contre la dépression nationale* (1998), Kristeva sustenta que a experiência da maternidade e de cuidados envolve todos, independentemente do gênero. A teórica refere-se à “maternidade simbólica”, também chamada de “vocação materna”⁶.

Uma breve digressão para a seara literária pode nos levar a reconhecer o processo de estranheza em nossas escolhas literárias. No contato com os textos e autores, há também o nascimento de uma paixão, o levar-se pelas ressonâncias fantasmais que provocam uma espécie de fusão com essas escolhas, as quais, se forem genuínas e não estratégias de pertencimento fácil, já habitam o nosso imaginário desde tempos arcaicos, no plano inconsciente, desde antes das interferências da institui o literária, em memórias que podem atravessar gera es. Semelhante   estranheza que acompanha as gestantes, esse apaixonamento pelo verbo, na sua dimensão est tica, se fosse estimulado desde as próprias institui es, faria irromper uma liberdade est tica a despertar a revolu o da linguagem poética.

Voltemos às etapas da maternidade, pois me parece que a autenticidade dessas escolhas dependerá de um cuidado que se tece já na troca com aquela que acompanha o nosso caminho de linguagem. Depois dessa etapa inicial, de apaixonamento, Kristeva observa a necessidade de autonomia do bebê, que se transformará, em seguida, num sujeito de fala. Por isso,   preciso dar espaço para o desprendimento, para o desapaixonamento desse laço, e assim o processo negativo, que compõe a teoria de Melanie Klein, sobretudo com a instaura o da posi o depressiva no beb ⁷, que

⁵ Para acompanhar a descri o, sugiro a consulta ao romance *Possessões* (KRISTEVA, 1996, p. 236-237).

⁶ Conforme *Contre la dépression nationale*: “Chamo de voca o materna não o trabalho nele mesmo extraordinário da geratriz ou da mãe grávida, mas essa alquimia que conduz da biologia   signific o, e que passa pela modula o do desejo em ternura, depois em representa o-sentido-linguagem-pensamento” (KRISTEVA, 1998, p. 84).

⁷ Conforme o capítulo “A negatividade segundo Melanie Klein” (KRISTEVA, 2000, p. 274-287) indicado por Kristeva no segundo volume gênio feminino. Sobre a posi o

permite a perda dessa mãe, o seu matricídio necessário para a chegada da linguagem. No artigo “Du dessin, ou la vitesse de la pensée” (1998), do volume dedicado a várias referências estéticas de decapitações, *Visions capitales*, Kristeva descreve o estágio de afastamento entre mãe e bebê como uma experiência de sofrimento, na qual o bebê padece com o desaparecimento do rosto materno – essa cabeça perdida. Valendo-se da metáfora da decapitação (KRISTEVA, 1998, p. 15), a teórica sugere que, na ausência da mãe, ou pode-se acrescentar que nessa etapa de desprendimento, o bebê alucina a mãe, o que o leva a estimular a imaginação como uma estratégia para ultrapassar esse sofrimento psíquico. Curiosamente, a faculdade da imaginação retorna numa das etapas da paixão materna, da mesma forma que esteve presente na noção de “encarnação”, segundo Mondzain e Kristeva.

Em *Sol negro: depressão e melancolia* (1987/1989) Kristeva transpõe essa etapa para a experiência estética. Assim, a teórica também aproveita para lançar uma das teses basilares de sua teoria. Segundo Kristeva, “não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica” (KRISTEVA, 1989, p. 13; 1987, p. 15). Apesar das diferenças psicanalíticas entre depressão e melancolia, as quais estão muito bem explicadas no ensaio do qual retiro essa tese, interessa-me especialmente perceber que a nossa condição de entrada na linguagem e, por extensão, estética, é mediada pelo sema da tristeza. A minha intenção de análise estética voltada à literatura reconhece nessa proposição um caminho para repensar o jogo afetivo entre personagens desde os índices dessas tonalidades, que podem assumir também variações eufóricas – esse outro lado da depressão. De forma mais ampla, sugiro uma busca pelas tonalidades afetivas, rastros da vida íntima de personagens, a fim de abalar, por exemplo, os juízos cristalizados pela cultura e pôr em cena, ao lado da faculdade de pensar, também a do sentir, na sua codependência e heterogeneidade.

Retornando à argumentação do desprendimento, a teórica explica que são três os fatores que o compõem, a saber, o lugar do pai, o tempo e a aprendizagem da linguagem pela criança. Assim como ela, ficarei restrita à apresentação do tempo e da aprendizagem da linguagem, visto que são aqueles que mais dialogam com os estudos por vir acerca da paixão materna.

depressiva e sua relação com a posição esquizoparanoide, consultar p. 107-132, do mesmo volume.

Com relação ao tempo, Kristeva critica a tendência da filosofia ocidental cuja inspiração recai sobre a obsessão pelo tema da morte. Para a teórica (KRISTEVA, 2005, p. 191), essa tendência soa paradoxal, e ela prefere entrar em contato com as marcas temporais desde outro enfoque. Hannah Arendt, por exemplo, uma mulher, pensadora, a primeira a ter a sua vida-obra repensada pela teórica na trilogia do gênio feminino, torna-se crucial nesse ponto da pesquisa sobre a maternidade. Ainda que a filósofa não tenha sido citada nesse artigo que condensa os principais argumentos sobre o tema, o pensamento arendtiano oferece uma alternativa para repensar a nossa herança filosófica sob outro recorte temporal. Não mais o fim, a morte, o que não implica a negação do pensamento que toca o fim de um ciclo, mas o seu começo. Em *A condição humana* (2007), Arendt articula, na *vita activa*, três atividades humanas – labor, trabalho e ação. Enquanto o labor compreende atividades relacionadas ao corpo e a sua biologia; o trabalho se situa no âmbito da técnica, do que é artificial. Apesar de a pensadora não ter se dedicado ao tema da maternidade, podemos reconhecer na atividade da ação o seu vínculo com a pluralidade e o fortalecimento do sentimento da comunidade. Conforme a construção de Arendt, que instaura a natalidade na função da ação, podemos deslocá-la como inspiração para a maternidade. Assim, segundo a proposta de Kristeva: “a ação é a mais intimamente relacionada com a condição humana da natalidade; o *novo começo* inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de fazer algo novo, isto é, de agir” (ARENDRT, 2007, p. 17).

A atividade da ação, distanciando-se das demais, é aquela que retira a experiência da maternidade do seu aspecto meramente biológico, pois

a ação é a mais intimamente relacionada com a condição humana da natalidade; o novo começo inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de fazer algo novo, isto é, de agir (ARENDRT, 2007, p. 17).

Apesar de reconhecer que corpo feminino não foi o enfoque de Arendt (KRISTEVA, 2002, p. 168), é também indiscutível o legado da pensadora quanto às contribuições filosóficas a respeito das tensões entre o par corpo (a experiência sensível e o mundo das aparências) e pensamento (a vida do espírito) em sua codependência e heterogeneidade. No artigo de referência sobre a maternidade, Kristeva também defende

a ideia de começo como outra possibilidade de refletir filosoficamente sobre o tempo desde a sua cesura de começo, de vida. Kristeva acrescenta a essa abertura para novos começos a “lógica da liberdade”, que, para a nossa surpresa, não vem alicerçada sobre a transgressão, mas ao que se reconhece como “a capacidade de começar” (KRISTEVA, 2005, p. 191).

Estar apto à liberdade de começar e recomeçar depende, de acordo com o segundo fator elencado pela teórica, da aprendizagem da linguagem pela criança. Nessa descrição, ao menos nesse artigo, o papel da mãe se revela crucial. Enquanto a linguagem da criança depende desse vínculo apaixonado e de seu afastamento, a linguagem da mãe também se altera. Se seguirmos os argumentos de Kristeva, que tocam justamente nesses “enigmas” vindos do feminino, acontece nessa experiência uma espécie de “reconciliação com a língua materna”, que é acompanhada de uma revisão de suas relações arcaicas com a figura materna. Na minha leitura específica desse ponto, surge o efeito mais revolucionário dessa etapa, a saber, uma “desinibição do próprio imaginário”, o que desencadeia “uma linguagem sensorial pessoal” (KRISTEVA, 2005, p. 190). Suponho que aconteça um retorno acentuado, vibrante e transformador do semiótico daquelas que passam pela experiência. Percebe-se que a mãe é atravessada por uma revolução poética da linguagem, resgatando, de acordo com o autor escolhido por Kristeva para ilustrar literariamente o ponto sobre o qual ela não encontra equivalente em outras áreas do conhecimento, algo do tempo perdido proustiano. Há, portanto, uma linguagem poética que se tece entre mãe-filho para além dos necessários cuidados maternos.

Encontra-se também na literatura, no artigo “La maternité au carrefour de la biologie et du sens”⁸, uma saída criativa para pensar sobre uma questão que habita zonas de conhecimento e perguntas que amiúde circulam pela filosofia e psicanálise. Ao voltar-se ao que flagra como “eclosão”, segundo o uso dessa palavra pela escritora

⁸ Nesse artigo, apresentado no 11º Colóquio de Medicina e psicanálise, intitulado « Le statut de la Femme dans la médecine, entre corps et psyché » ocorrido em janeiro de 2010, em Paris, Kristeva reconhece no cuidado materno a possibilidade de abertura para a criatividade, que ela chama, poeticamente inspirada por Colette, de “eclosão” (KRISTEVA, 2007, p. 172-173). A alusão à eclosão já aparece no terceiro volume do gênio feminino, com as mesmas imagens poéticas florais e sua sugestão de recomeços. Retomo a passagem citada por Kristeva: “Faire peau neuve, reconstruire, renaître, ça n’a jamais été au-dessus de mes forces” (KRISTEVA, 2002, p. 563). No artigo “La passion selon la maternité” (KRISTEVA, 2005, p. 193), a fonte colettiana da “eclosão” data de 1928, ano de publicação de *La naissance du jour*, e uma de suas passagens reveladoras é recuperada por Kristeva para ilustrar esse processo de sublimação, que é a condição da escrita: “O instinto materno é uma grande banalidade” (COLETTE apud KRISTEVA, 2005, p. 193).

Colette, Kristeva pretende lançar uma resposta cujas alternativas disponíveis nessas outras áreas do conhecimento não permitem dar vazão à criatividade na formação de nossa linguagem. Para Kristeva, se trata de repensar a categoria do tempo a partir do vínculo entre o par amoroso – mãe e bebê – que se envolve com questões da *hérétique*, como a “transmissão sensível”, a “linguagem”, a “arte de viver” e com o “tempo dos começos (ou das gerações)”. Diversamente dos caminhos usuais da filosofia e seu tempo dedicado à morte, a teórica sugere, nas eclosões colettianas, uma temporalidade criativa, permeada pela paixão que vem desse encontro afetivo sintetizado pelo sintagma “paixão materna”. Não podemos nos esquecer que essa paixão carrega ambiguidades a partir da composição de seus afetos. Assim, nesse momento, cabe uma definição, ainda que sintética, da maternidade como paixão, conforme o artigo “La passion maternelle et son sens aujourd’hui”⁹, de *Seule une femme*:

A paixão materna é uma paixão no sentido em que as *emoções* (de *ligação* e de *agressividade* em relação ao feto, ao bebê, à criança) se transformam em *amor* (idealização, projeto de vida no tempo, dedicação, etc.), com o seu correlato de *ódio* mais ou menos atenuado. A mãe está no cruzamento da biologia e do sentido [...] ¹⁰ (KRISTEVA, 2007, p. 172-173).

A eclosão colettiana, herança literária da experiência vivida da escritora, e muito bem explicada no artigo “La passion maternelle”¹¹, abala as concepções cristalizadas na idealização da disponibilidade do papel materno. A “mãe suficientemente boa”, na teoria de Kristeva, encontra em Sido, de Colette, uma espécie de protótipo incomum. Correndo o risco de gerar polêmica, Kristeva nos diz que a mãe colettiana “não ama ninguém em particular”, justamente porque nessa desistência, ou desligamento, ela se permite todos os laços. Sido, por exemplo, prefere “a eclosão provável de um cactus

⁹ A definição retorna, com algumas modificações, somada à esclarecedora informação de que a maternidade não é um instinto (podendo ser vivida, na sua paixão, também na adoção, com a ajuda de mãe de aluguel ou mesmo técnicas por vir e nas práticas de educação e ensino), no *site* da teórica, sob o título “La passion maternelle”, disponível <www.kristeva.fr/passion_maternelle.html>. Observa-se que essa definição reaparece, ligeiramente modificada, no artigo “La passion selon la maternité” (KRISTEVA, 2005, p. 185).

¹⁰ Cf. o original de “La passion maternelle et son sens aujourd’hui”, de *Seule une femme*: “La maternité est une passion au sens où les *émotions* (*d’attachement* et *d’agressivité* au foetus, au bébé, à l’enfant) se transforment en *amour* (idéalisation, projet de vie dans le temps, dévouement, etc.), avec son corrélat de *haine* plus ou moins atténuée. La mère est au carrefour de la biologie et du sens [...]” (KRISTEVA, 2007, p. 172-173).

¹¹ Cf. <www.kristeva.fr/passion_maternelle.html>. Eis a passagem de Colette escolhida por Kristeva: “L’éclosion possible, l’attente d’une fleur tropicale suspendait tout et faisait silence même dans son cœur destiné à l’amour”.

rosa” a ver a própria filha. Na leitura de Kristeva, esse gesto, que à primeira vista parece monstruoso, implica uma paixão da ordem de um “começo cósmico”, o que pode ampliar também a definição de paixão materna para sensações e sentimentos que eclodirão desde a criatividade, oriunda do distanciamento materno, que floresce especialmente da atividade literária, no cruzamento com uma espécie de escrita de resgate e de atenção às tonalidades afetivas descritas pela paixão materna. Se essa paixão materna desde agora já vem sendo escrita como um “estado de urgência pela vida”¹², caberá à literatura, e a sua liberdade de pensar e sentir as alteridades poéticas que estão por vir, esse contato com a matéria vida em floração.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Demorar*: Maurice Blanchot/Jacques Derrida. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*, v. XXII. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972 [1933].

_____. Sexualidade feminina. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*, v. XXI. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972 [1931].

KRISTEVA, Julia. *Contre la dépression nationale*. Entretien avec Philippe Petit. Paris: Textuel, 1998.

¹² Cf. <http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html>.

_____. Des madones aux nus: une représentation de la beauté féminine. In: _____. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005, p. 143-173.

_____. Du dessin, ou la vitesse de la pensée. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, p. 12-18.

_____. *Histoires d'Amour*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *La maternité au carrefour de la biologie et du sens*. <<http://www.kristeva.fr/>>. Site officiel. Disponible em <<http://www.kristeva.fr/la-maternite.html>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

_____. La passion maternelle et son sens aujourd'hui. In: _____. *Seule une femme*. Paris: Ed. de l'aube, p. 170-182.

_____. *La passion maternelle*. <<http://www.kristeva.fr/>>. Site officiel. Disponible em <http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html>. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

_____. La passion selon la maternité. In: _____. *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005, p. 175-197.

_____. La reliance, ou de l'érotisme maternel. *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n°. 5, 2011, p. 1559-1570.

_____. *La révolution du langage poétique*. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

_____. La vraie image: une sainte face. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, p. 45-56.

_____. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome I) Hannah Arendt. Paris: Fayard, 1999.

_____. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome II) Mélanie Klein. Paris: Fayard, 2000.

_____. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome III) Colette. Paris: Fayard, 2002.

_____. L'Europe divisée: politique, éthique, religion. In: _____. *La haine et le*

- pardon*: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III. Paris: Fayard, 2005, p. 47-93.
- _____. *Possessions*. Paris: Fayard, 1996.
- _____. *Pouvoirs de l'horreur*. Essais sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.
- _____. Qui est Méduse? In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, p. 35-44.
- _____. *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris: Fayard, 1996.
- _____. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- _____. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. Stabat Mater. In: _____. *Histoires d'Amour*. Paris: Seuil, 1983, p. 294-327.
- _____. Une digression: économie, figure, visage. In: _____. *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, p. 57-70.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- VINCENT, Jean-Didier; FERRY, Luc. *Qu'est-ce que l'homme? Sur les fondamentaux de la biologie et de la philosophie*. Paris: Ed. Odile Jacob, 2000.

Foi assim que aconteceu: o trauma aquático em *Longe da água*, de Michel Laub

Luiza Casanova Machado¹

Universidade Federal de Santa Maria
lcmcasanova@gmail.com

Rosani Úrsula Ketzer Umbach²

Universidade Federal de Santa Maria
rosani.umbach@gmail.com

Resumo: Com a finalidade de compreender como se dá a tensão, na obra *Longe da água* (2004), do porto-alegrense Michel Laub, entre percurso individual e a problemática do tempo em seu percurso, a obra será pensada através de textos críticos que abordam a produção literária contemporânea brasileira e ocidental, em especial a narrativa, e que mapeiam seus principais traços e tendências. A partir disso é que será possível compreender como se dá a crise entre o eu e o tempo, transformando essa relação (sujeito-tempo) em uma relação violenta e traumática.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; Narrativa; Michel Laub; Herói; Percurso Existencial.

Abstract: With the purpose of understanding the way tension works in relation to the individual trajectory, against the problematics of time and its course, this novel (Michel Laub, *Longe da Água* (2004)), will be investigated through the critical view provided by Brazilian and Western contemporary literary production, that map out their main features and trends, specially those regarding the narrative. From this perspective, it will be possible to comprehend the manner the crisis between the self and time functions, transforming this relationship (subject-time) into a violent and traumatic relation.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature; Narrative; Michel Laub; Hero; Existential Course.

Recebido em: 02/04/19

Aceito em: 07/09/19

¹ Doutoranda em Letras - Estudos Literários pela UFSM e é aluna de Extensão Universitária em Oficina Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS. Atua como professora de Literatura do Colégio G10 - Santa Maria.

² Bolsista de produtividade em pesquisa 1D do CNPq e professora titular da Universidade Federal de Santa Maria. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: ficção e história, cultura, memória e identidade, autoritarismo e repressão, narrativas (auto) biográficas.

O *corpus* da literatura brasileira contemporânea, a qual vem revelando jovens escritores nos últimos anos, identifica-se, entre outros aspectos, pelo fato de ter ganhado novos suportes e novos formatos, principalmente, através da internet. Um exemplo da ampliação dessas fronteiras e das novas vias de circulação da produção literária atual é o percurso do jovem autor Daniel Galera, que iniciou sua carreira na Literatura publicando em *blogs* na internet, como, por exemplo, o *Cardoso online*, e, em seguida, fundou sua própria editora, ao lado de Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, a “Livros do Mal”, em Porto Alegre, na qual lançou seu primeiro livro (*Dentes Guardados*, 2001) e publicou também outros autores com planos de fincar os pés no cenário literário atual.

Michel Laub é autor de *Não depois do que aconteceu* (contos, 1998); *Música anterior* (romance, 2001), que recebeu o Prêmio Érico Veríssimo da União Brasileira de Escritores na categoria revelação; *Longe da Água* (romance, 2004); *O Segundo Tempo* (romance, 2006), contemplado com uma bolsa da Fundação Vitae; *O Gato diz Adeus* (romance, 2009); *Diário da Queda* (romance, 2011), que foi escrito com apoio de uma bolsa da Funarte e que foi sua primeira obra a abordar a temática judaica como elemento principal da narrativa – a obra foi escrita a partir de diários de um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz e recebeu o Prêmio Brasília de Literatura na categoria romance durante a 1ª Bienal Brasília do Livro e da Leitura, em 2012, além do Prêmio Bravo/Bradesco de melhor romance e uma indicação ao prêmio Portugal-Telecom em sua edição de 2012 (com os direitos vendidos para o cinema); *A Maçã Envenenada* (romance, 2013); e *O Tribunal da Quinta-Feira* (romance, 2016). Todos os romances acima mencionados foram publicados pela editora Companhia das Letras.

Mirando essas quase duas décadas de trajetória literária, centramo-nos na produção ficcional do autor, na qual identificamos não somente uma reunião de títulos, como também um possível ponto comum que parece caracterizá-los: as linguagens das obras narrativas de Laub exprimem a sensibilidade do autor para captar acontecimentos aparentemente sem grande dramaticidade, ou consistência, na medida em que os dramas diários são grandes o suficiente para desencadear consequências dramáticas ou traumáticas.

As narrativas do autor Michel Laub, especificamente o relato *Longe da Água*, apresentam personagens e situações que são a representação de outro tempo, um tempo que destoa, um tempo em que os segundos e os minutos são contados em um relógio que

marca não só a passagem do tempo, mas também as cicatrizes causadas por ele, eventos que se sobrepõem e que se resignificam, transformando o relógio em uma ampulheta de areia espessa, passando devagar de uma extremidade do vidro cilíndrico até a outra, para, quando a areia que desce acabar, se fundir toda em uma só.

O tempo da ampulheta talvez seja o mesmo tempo marcado em um relógio comum, a diferença é que aquele tempo é visualizado grão por grão, ou seja, é possível visualizar seu movimento de descida. Nas ampulhetas do tempo de *Longe da Água*, a temporalidade é um mistério e pode ser tomada como uma concepção da existência humana, pois o tempo é concepção estética e é destino (aquilo que está posto e pré-determinado), revelando-se como um mistério e como uma concepção da existência humana.

O destino traçado é anterior ao homem, é ampulheta de areia presa, e é este ponto que recairá sobre a questão de pesquisa. Ao analisar o *corpus* literário da obra *Longe da Água*, de autoria do porto-alegrense Michel Laub, investiga-se, por meio do arcabouço teórico, como se constitui o herói no romance contemporâneo *Longe da Água*, partindo da hipótese de que há uma tensão e de que esta se cria pelo choque entre a “busca de reconhecer-se” e “a relação estabelecida com o tempo” – como alternativa a essa situação, o sujeito volta para rememorar o passado.

O que nos leva a constatar e justificar a pertinência da problemática dessa obra é o paradoxo entre percurso individual e força do destino. O núcleo problemático da obra está em como se dá a tensão entre a trajetória individual desta personagem (sujeito) contra uma força que insiste em determinar o seu percurso, uma força inominada que a amarra, a prende (tempo).

É neste momento que entramos mais especificamente na problemática central da obra: a relação conturbada do ser com o tempo. Seja qual for sua forma narrativa, a questão do tempo está intimamente ligada à narrativa contemporânea. Em Laub, é possível perceber a intersecção de dois tempos dentro do que está em jogo: um tempo da narração e um tempo da “vida”, através do tempo narrado, e é a tensão entre os dois tempos que evidencia o percurso traumático do herói de *Longe da Água*, em busca do seu tempo perdido e de reconhecer-se neste tempo:

[...] a tensão entre os dois tempos provém de uma morfologia que simultaneamente se assemelha ao trabalho de formação-transformação (*Bildung-Umbildung*) operante nos organismos vivos e distingue-se dele pela elevação da vida insignificante à obra significante graças à arte (RICOEUR, 2006, p. 136).

Um tempo que se arrasta, um tempo que espera, um tempo que rasteja e não alça voos sem antes bater forte contra o chão; um tempo programado para dar errado, um tempo de relógios não digitais, nos quais cada segundo é contado dolorosamente. Cada segundo que cai no chão remonta e remete à infância e suas dores. Cada segundo de presente retoma e remexe a vontade de a infância acabar logo e levar com ela todo o não-saber que, quando souber, também será não-saber. Conhecer-se é tarefa adiada no horizonte. A luta no presente para reconstruir o passado. A luta do herói com o tempo:

[...] se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico (RICOEUR, 2007, p. 108).

Mesmo que se trate de um mesmo acontecimento, há um tempo que serpenteia na beira das piscinas, na entrada dos mares, nos motores dos carros, nas pontes molhadas da chuva. A relação com o presente está e é assim, muitas lembranças para uma memória dar conta, então o tempo é um grande transbordamento.

Em contrapartida, outro autor, também da geração contemporânea, mas que nos oferece obras literárias mais aproximadas das que tratam da representação da violência, por exemplo, é Marcelino Freire, o qual ilustra um aspecto da literatura atual, a urgência: “De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora” (FREIRE, 2008).

São expressões estéticas bastante diferenciadas (a de Laub e a de Freire), e essa urgência e essa vingança, sobre as quais se refere Marcelino Freire, não são percebidas na obra de Laub, a qual se detém nos detalhes (nas minúcias do cotidiano), na busca incessante por explicações, na reconstrução do passado, na necessidade de entender as motivações por trás de certos atos (atitudes) de determinadas personagens e as consequências que conduzem a narrativa e ganham consistência de realidade imposta e impossível de fuga.

Maffesoli comenta o seguinte sobre essa imobilidade das personagens na Literatura brasileira contemporânea:

Com a sensibilidade trágica o tempo se imobiliza ou, ao menos se lanteia. De fato, a velocidade, sob suas diversas modulações, foi a marca do drama moderno. O desenvolvimento científico, tecnológico ou econômico é a sua consequência mais visível. De modo contrário, hoje vemos despontar um elogio da lentidão, incluindo a ociosidade. A vida não é mais que uma concatenação de instantes imóveis, de instantes eternos, dos quais se pode tirar o máximo de gozo (MAFFESOLI, 2003, p. 8).

É evidente que outros autores abordam a temática do trauma e dos dramas existencialistas. Existem acidentes fatais, escolhas mal feitas, perdas inesperadas e suas consequências em diversas narrativas contemporâneas, mas parece-nos que Laub traz para suas obras outra perspectiva desses traumas: os traumas provenientes de situações já, muito antes, predestinadas.

O percurso traumático de *Longe da Água* é individual (o mundo não é tão importante quanto a *mea culpa* pela morte de um amigo) e não diz respeito aos enigmas enfrentados por toda uma geração ou às problemáticas sociais ou políticas, pois independem do esforço da personagem em fugir, em fazer escolhas, em romper o cíclico dos eventos que culminam em traumas ou em traçar outras linhas que não sejam as que parecem já ter sido traçadas, já que sua existência está sob o comando de um tempo que é tecido feito um fio nas mãos de uma senhora que sabe o que faz, enrolando e cortando as linhas do desígnio próprio/único/ímpar e misturando histórias de vida que não culminam em uma unidade:

O reconhecimento de si faz referência a outrem sem que este esteja na posição de fundamento, como é o poder de agir, nem que o diante-de-outrem implique reciprocidade e mutualidade. A mutualidade do reconhecimento se antecipa no diante-de-outrem, mas não se perfaz nele (RICOEUR, 2006, p. 266).

A rememoração do passado e as referências a acontecimentos específicos e outros nem tanto, outros aparentemente banais, misturando histórias, momentos e personagens servem para dar sal a uma história que quer ser compreendida em sua totalidade. Porém, o sal, que poderia servir como elemento para tornar tudo completo, é exatamente o elemento que traz mais e mais lembranças. É o sal da água, o sal de tudo, o sal da memória, em doses exageradas.

Por esse ângulo, somente uma análise mais específica da obra literária habilita-nos a apreender qual a concepção do existencial que perpassa por ela. Para tanto, é necessário

entender como algumas mudanças nas concepções do homem acerca de si e do mundo que o cerca dão luz a uma subjetividade outra, capaz de exigir outra forma de representação estética.

Assim, buscamos algumas delimitações acerca do contemporâneo. K. E. Schollhammer, em *Ficção Brasileira Contemporânea* (2011), compreende o sujeito contemporâneo como um acidente temporal, como uma “defasagem”, o que possibilita o deslocamento do seu tempo e uma apreensão da realidade:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam de sua lógica (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 10).

É nesse afastamento da lógica do tempo que a obra *Longe da Água* adequa-se ao que Schollhammer sugere e diferencia-se de diversas outras. Na transformação do eu em objeto narrado, há uma lógica incontrolável – “apesar do cuidado, não houve como evitar o desfecho” (LAUB, 2004, p. 113) – em tensão com as escolhas individuais – “eu talvez houvesse conseguido uma trégua, uma chance inédita para o reinício” (LAUB, 2004, p. 100).

Uma chance de dar a volta ao redor das próprias lembranças. A partir de um dado momento, tudo o que é narrado já aconteceu, está no passado, mas é esse passado que ditará o presente e o futuro. A personagem para e olha para trás, reconstituindo o passado para enxergar a si mesmo, fazendo o percurso do seu reconhecimento, de forma fragmentada:

A experimentação contemporânea na ordem das técnicas narrativas acompanha assim a fragmentação que afeta a própria experiência do tempo. É verdade que, nessa experimentação, o jogo pode tornar-se aquilo mesmo que está em jogo. Mas a polaridade entre a vivência temporal e o arcabouço temporal parece indelével (RICOEUR, 1984, p. 137-138).

Tal experimentação, que se utiliza do jogo ficcional para criar um jogo completo, o qual evidencia o tempo não somente como elemento da fabulação, mas, também, como jogo complexo de lembranças, esquecimentos e tentativas de sair de um lugar para entrar

em outro igualmente turbulento. É através da forma, e não do conteúdo ou do tema, que esse jogo temporal transforma-se em um duelo entre presente, passado e futuro.

Partindo disso, chegamos ao ponto chave desse estudo. Entendemos, aqui, o herói de *Longe da Água* como um herói tipicamente contemporâneo, que busca encontrar-se para compreender-se. Nesse caso, um herói que junta cacos de passado e poeira levantada pelo remexer para formar um mosaico temporal de vidros quebrados e colados fora de ordem:

É claro que uma estrutura descontínua convém a um tempo de perigos e aventuras, que uma estrutura linear mais contínua convém ao romance de formação dominado pelos temas do desenvolvimento e da metamorfose, enquanto uma cronologia fragmentada, interrompida por saltos, antecipações e retrospectos, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, convém mais a uma visão de tempo privada de qualquer capacidade de visão panorâmica e de toda coesão interna (RICOEUR, 1984, p. 137).

Esse tempo é conseguido justamente através da forma experimentada na obra de Laub. É na experimentação contemporânea da forma que o tempo ganha o “jogo”. O jogo ficcional em *Longe da Água* está, talvez, nessa experimentação das técnicas narrativas que, ao narrar uma história, joga com o tempo do narrar e o tempo do narrado, trazendo à tona, por trás de uma sensação de banalidade e insignificância da vida, um tempo que é violento, vivo, ávido, forte e escorregadio:

[...] uma criação temporal efetiva, um “tempo poético”, mostra-se no horizonte de toda “composição significativa”. Essa criação temporal é o que está em jogo na estruturação do tempo, que por sua vez se joga entre tempo do narrar e tempo narrado (RICOEUR, 1984, p. 138).

Na medida em que a problemática da obra de Laub é posta em questão, há uma espécie de “desencontro” ou até mesmo um “encontro”, o que resultaria nesse jogo estrutural entre tempo do narrar e tempo narrado, na medida em que esse tempo circula por entre as lembranças do passado e por entre os móveis dispostos na casa, na medida em que esse tempo, com seus gostos e seus cheiros trazem à tona cenários irreconhecíveis e não imagináveis. O comportamento do jogo ficcional dá a impressão de uma certa banalidade, coloca a complexidade da existência no aspecto do que é banal e corriqueiro, o que acaba por criar um efeito de dúvida, de que nada é como se parece e tudo é sem controle, surpreendente, traumático: “[...] a relação entre o tempo do narrar e o tempo

narrado na própria narrativa, esse jogo tem algo que está *em jogo* que é a vivência temporal visada pela narrativa” (RICOEUR, 1984, p. 136-137).

A vivência do tempo experimentada pela narrativa reflete esse jogo, além de uma relação grave do herói contemporâneo com o tempo, fugindo dele ou subvertendo-o. Coloca um “desencontro” entre o plano do narrar e o plano do narrado que se dá por meio da incerteza, da ambiguidade, do que se narra e do que se deixa de narrar, permeando e promovendo a existência traumática por meio do banal, mesclando o mundo da ação e o da introspecção:

Numa daquelas conversas, daqueles fios de murmúrios e assentimentos quando o pai sumia na cozinha, ocupado com alguma tarefa insignificante, quando de longe se ouvia um barulho de lata batendo ou uma porta de armário aberta, Laura ficou sabendo dos demais detalhes: como finalmente removeram Jaime, como já era inútil levá-lo ao hospital. Alguém apareceu com um carro, e ele foi deitado no banco de trás. Saía uma baba de sua boca, um visgo espumoso de sal, e a cena seguinte era agora, naquela sala, e de novo o silêncio é instalado e estão todos com uma espécie de vergonha (LAUB, 2004, p. 33).

Dois tempos funcionando simultaneamente, o que dá ao leitor a espessura da narrativa, misturando presente e passado em uma busca incessante e violenta. Violenta porque é no que está ao seu redor, no presente, que o narrador se encontra com retalhos do passado, com elementos que estarão sempre à espreita. A violência está na busca por explicações, na busca por lembranças, na busca por contar e recontar e repetir. E a busca se torna violenta, não a violência de um tiro contra o peito, mas a violência de encontrar os dedos salgados.

A violência está no jogo que se estabelece dessa forma. Não há sequer objetos pontiagudos, não há feridas maiores que arranhões em algum dos braços ou um joelho ralado na areia áspera. A violência do jogo está na linha que divide uma espécie de mundo de cima e mundo de baixo. A violência está na iminência de. A violência está na cordabamba dos dois mundos. A violência se dá na busca por manter-se equilibrado. Busca essa que é do leitor e das próprias personagens.

Ao passo que as personagens se apresentam mergulhadas no passado e no que ainda restou dele, do que não findou na espuma suja da maré, buscam em todos os cantos dos pedaços do mosaico uma avaliação do presente que apareça de repente como onda, que soe tão bonita e sonora quanto a própria palavra: onda. Uma onda. Mas a onda vem e nem sempre se está preparado:

[...] é certo que esse mergulho no passado e também essa avaliação incessante das almas umas pelas outras contribuem, ao lado dos gestos descritos de fora, para reconstruir subterraneamente os caracteres em seu estado presente, dando uma espessura temporal à narrativa, a imbricação do presente narrado com o passado lembrado confere uma espessura psicológica aos personagens, sem nunca, contudo, conferir-lhes uma identidade estável, tanto as percepções dos personagens sobre os outros e sobre eles mesmos são discordantes; o leitor é deixado com as peças soltas de um grande jogo de identificação dos caracteres [...] (RICOEUR, 1984, p. 180).

É como se, sentados em uma ampla sala, todas as personagens pudessem olhar-se nos olhos procurando em cada olho e em cada olhar que as respostas surgissem dali, e essas respostas, ao saírem dos olhos e dos olhares se chocassem no meio da sala, transformando-se em um novelo que cai sobre a mesa de centro. A qualquer momento alguma personagem pode levantar-se, um fio se arrebenta, todos se entreolham e todos estão construindo ali uma imagem, do outro e de si mesmos. O novelo das percepções está sobre a mesa, junto com os copos de suco, os restos de amendoim salgado, o pavor de tudo aquilo, a iminência entrando por debaixo da porta e um barulho lá na cozinha.

As peças estão soltas e sujas de sal, não há como juntá-las sem sujar as mãos. O narrador de Laub parece insistir, por vezes, em uma história banal, porém, há um atrito entre as afirmações e os fatos narrados. A banalidade do mundo está onde? No corriqueiro? No incontrolável? Na violência que há em sentir o gosto salgado das mãos, a tristeza da água salgada nas mãos, o cheiro salgado que não sairá das mãos:

O pai de Jaime volta, na mão dele há uma garrafa de suco, ele lembrou que todos comeram amendoim e que alguns podem estar com sede: por um instante ele hesita, ele olha para os quatro ou cinco presentes e sabe que algo ali foi dito, que algo ali foi relatado, ele intui o que pode ter sido e agora tem o passo mais lento. Você quer ir embora depressa, você não quer mais olhar para ele, você quer fechar a porta e só ouvir uma notícia sobre ele no dia em que estiver bem longe, no dia em que alguém num telefonema por acaso contar que o viu num hotel, num resort de alguma cidade serrana, e que à distância ele estava de abrigo e parecia disposto saindo para uma caminhada (LAUB, 2004, p. 33).

Dois acontecimentos diferentes e sintaticamente juntos, ao mesmo *tempo*. A narrativa nos informa o comportamento do pai de Jaime e o comportamento das visitas que estão na sala, tal como uma carta de despedida recheada, coberta e enfeitada de mágoas. Mágoa de ver o tempo passar. Mágoa de ver o tempo cruzar o tempo e as distâncias. Se fosse uma carta seria sem dor, mas cheia de mágoa por tudo o que existe. As pedras na estrada. A mágoa pelo susto. Um rosto que sacode negativamente, mas não

ecoa grito. Uma mágoa pela boca aberta em frente à televisão de cores, ao suco de laranja doce, aos amendoins salgados. Frente a frente.

O mergulho no mar do passado com os pés fincados na areia movediça da incerteza do presente, desenhando uma experiência temporal complexa:

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal (RICOEUR, 2010, p. 9).

É desenhando essa experiência temporal que o narrador de *Longe da Água* se multiplica e se dilacera, pois é testemunha de seu próprio nascimento e de sua própria construção. Expõe o seu mundo e o seu modo no seu tempo. O corpo carrega as marcas temporais da sua ação e o maior trauma é ter nascido e ter sobrevivido para remontar, recontar e reconhecer a própria história, através de um caráter duplo do discurso, o que, disfarçado de banal, torna-se ainda mais penoso e traumático:

[...] sempre havia amigos de Jaime por lá. O pai não mexera em nada, o apartamento continuava igual, os mesmos objetos e móveis e retratos e um incômodo geral porque todos sabiam disso, e não há o que falar numa hora dessas, você olha para uma pessoa que envelheceu tão ligeiro e só consegue responder obrigado (LAUB, 2004, p. 32).

Os sucos. Os amendoins. De repente toda e qualquer coisa é alimento para um incômodo geral e para a consciência de que nada se pode contra isso que está parado bem à frente. Olhos esbugalhados frente à impotência. Toda e qualquer coisa feita é inútil. O tempo é tenaz. Veloz. E o seu esforço para lembrar e recontar a história com todos os detalhes fará de você o seu próprio alimento. E o seu próprio veneno. Engula:

Mas você não vai embora. Você sabe que é como enxergar um pangaré subindo devagar uma ladeira: o carroceiro dá chicotadas no cavalo, ele tem família para alimentar, vive de vender papelão e garrafas que encontrar pelo caminho. Nada do que se disser ou fizer mudará o fato de que ele é tão magro quanto o cavalo, de que ele parece estar ali desde sempre, de que ele continuará ali para sempre. Suas intenções são as melhores, você quer apenas dizer ao sujeito que o procedimento não está correto: você diz, ele ouve, ele concorda, e no minuto seguinte você está em casa, e ele está na rua, e ele volta a chicotear o cavalo ou não, e ninguém nunca saberá (LAUB, 2004, p. 33).

Não há mais sucos, tampouco amendoins. É duvidoso. Só existe agora o seu pangaré cansado, esperando ao lado do lixo algo que sirva como consolo, como recompensa pelo caminhar asfáltico.

Traumático não é ele estar bem ali, parado, é ele ter nascido. E sobrevivido de todas e de cada uma das vezes e formas. O seu pangaré nem interessa tanto, interessa você. Você e a sua memória. Você e o seu tempo: “Só que você, e você é quem interessa na história toda – você passará a se lembrar da cena” (LAUB, 2004, p. 34).

A própria vivência desse tempo é traumática. A entender: reunir os próprios fragmentos da própria existência para montar o quê? Um ser que é do mundo e está no mundo a procura de uma totalidade infundável. Em busca do tempo que já foi perdido.

Na montagem do quebra-cabeça das memórias dos outros e do eu há um detalhe, há uma condição, uma tarefa que só pode ser cumprida por você mesmo, pois é a sua história.

Foi assim que aconteceu. Há apenas uma condição: para remontar seu quadro é necessário juntar alguns caracteres, aqui e ali, e não esquecer: se é escravo do tempo.

Aqui está o mínimo que resta. Uma fração de um segundo que se solta do tempo, que desgruda dos ponteiros do relógio, que solta um grão a mais de areia por um erro mecânico, um grão de areia que desce pela ampulheta grudado em outro e, ao fim do percurso dos grãos, faz alguma diferença.

Aqui está o mínimo que resta. O tempo (a areia) que escapou é o segundo em que você fica entregue à sua própria sorte. O tempo fica girando e girando no vazio até encontrar-se novamente com seu alvo. Há quem chame de sorte.

Aqui está o mínimo que resta. O relato. O mínimo, múltiplo e denominador comum de uma história: a própria história. A matéria da fabulação. É incrível como faz sentido. Não é como se fosse algo *novo*.

Dizem que o mínimo que resta pode ser o que encerra o processo. O longo processo. O longo processo que transformou você em quem você é. Não há nada de tão novo assim, você sai dali, da prova derradeira, da última etapa, da prova que prova que você está pronto para enfrentar qualquer adversidade que aparecer, vinda da terra ou da água. Você tem os elementos:

Mais do que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade

[...] a *unidade de elemento*. Na falta dessa unidade de elemento, a imaginação material não é satisfeita e a imaginação formal não basta para ligar os traços díspares. A obra carece de vida porque carece de substância (BACHELARD, 1997, p. 17).

Diante de todo o espetáculo confuso, memorialístico, doloroso. Diante de todo o trauma do percurso, a água unifica, é o elemento que faltava. A água dá unidade à matéria, como um mundo aquático, um mundo dentro do mundo, o mundo de dentro: o útero do mundo. O mundo ao contrário, com suas leis e regras e dimensões, ligado não pela gravidade do ar, mas pela unidade da água.

O mundo submerso. O mundo lento, como a tentativa de correr dentro da água. Um mundo sem impactos: os movimentos lentos e quase ineficazes, o peso morto, o peso leve, o peso que não pesa. O mundo que imerge.

Aqui está o mínimo que resta. Aqui está e é longe da Água. A água. Longe. Mais longe. Mais água. É o mínimo que resta.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire fala sobre seu novo livro, *Rasif*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/09/29/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.asp>>, 2008. Acessado em 29 de agosto de 2014.

LAUB, Michel. *Longe da Água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. v. 1, 2, 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. *Ficção Brasileira Contemporânea*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Sobre os autores

André Vinicius Pessôa

Vinculado à Pesquisa de Pós-Doutorado “O poeta-crítico no Brasil: tradição e contemporaneidade – ensaísmo crítico de poetas na literatura brasileira dos séculos XX e XXI”, coordenada pelo Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, com Bolsa de Apoio da Capes/Faperj. Mestre e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura – PPGCL, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; e Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

Emile Cardoso Andrade

Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), docente do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) na Universidade Estadual de Goiás (UEG). Coordenadora do GPTEC: Grupo de Pesquisa em Imagens técnicas (CNPq) desde 2011.

Felipe Vale da Silva

Doutor em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo e pela Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. O artigo foi escrito durante uma pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na Universidade Federal de Goiás entre 2018 e 2019.

Luciana Abreu Jardim

Professora de literatura da Unipampa e do PPG em História da Literatura da FURG..

Luiza Casanova Machado

Doutoranda em Letras - Estudos Literários pela UFSM e é aluna de Extensão Universitária em Oficina Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS. Atua como professora de Literatura do Colégio G10 - Santa Maria.

Michelle dos Santos

Doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora titular de História na Universidade Estadual de Goiás (UEG). É líder do GPTEC: Grupo de Pesquisa em Imagens técnicas (CNPq) desde 2011.

Rafael Morato Zanatto

Historiador (2010), mestre (2013) e doutor (2018) em História e Sociedade (UNESP-FCL Assis), sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado. Foi pesquisador e arquivista da Cinemateca Brasileira (2012, 2013 e 2016). Com o amparo da FAPESP, realizou estágios de pesquisa na Cinémathèque Française (2012, Paris) e na Deutsche Kinemathek (2017, Berlim).

Raphaella Lira

Raphaella Mendes Silva de Castro Lira é doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é professora de língua portuguesa e literatura brasileira do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp- UERJ), onde também atua como pesquisadora nas áreas de ensino de literatura e leitura, literatura brasileira e latino- É pesquisadora vinculada ao PACC-UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado.

Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Bolsista de produtividade em pesquisa 1D do CNPq e professora titular da Universidade Federal de Santa Maria. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: ficção e história, cultura, memória e identidade, autoritarismo e repressão, narrativas (auto) biográficas.

Nesta edição

André Vinicius Pessôa

Emile Cardoso Andrade

Felipe Vale da Silva

Luciana Abreu Jardim

Luiza Casanova Machado

Michelle dos Santos

Rafael Morato Zanatto

Raphaella Lira

Rosani Úrsula Ketzner Umbach