

ISSN: 2358-727X

TERCEIRA MARGEM

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

Ano XXIV, n. 43, maio-agosto/2020

Revista
Terceira
Margem
43
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXIV, n. 43, maio-agosto/ 2020

Créditos da Edição

TERCEIRA MARGEM

2020 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.letras.ufrj.br/index.php/pt/

e-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: Isadora Bonfim Nuto, Lucas Bastos Gomes, Luciana Câmara, Marcela Menezes, Rafael Alverne

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

3^am Cultural: André Luiz Pinto da Rocha e Eduardo Guerreiro B. Losso

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 XXIV, n. 43, maio-agosto/2020. 195 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 de Moraes

Revista Terceira Margem

Editor Executivo: Eduardo Guerreiro B. 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

Artigos

As instituições literárias em Portugal no século XIX

Rodrigo do Prado Bittencourt p. 8-22

As mortes de Maria: sobre um conto de Conceição Evaristo

Henrique Marques Samyn p. 23-32

Fantasmografias – Escritas de luto de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi

Filipe Manzoni p. 33-53

Do ensaio ao romance: Roland Barthes e *A preparação do romance*

Augusto Guimaraens Cavalcanti p. 54-71

Leitura, tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol

Janaina de Paula p. 72-89

Cores, cheiros e sabores – Corpo feminino e literatura no Século XIX

Andreia Alves Monteiro de Castro p. 90-106

Darl Bundren: fulgurações do poético em *Enquanto agonizo*, de William Faulkner

Claudimar Pereira da Silva
Paulo César Andrade da Silva p. 107-125

As máscaras de si: performances do autor em Jean-Benoît Puech

Rodrigo Ielpo p. 126-135

Literatura e arte contemporânea

Rafael Gutierrez p. 136-147

Corpo e rememoração: a experiência de trabalho com o grupo Mulheres de Taipas

Marina Silva Ruivo p. 148-161

3ªm Cultural

Margem Poética

Poemas

| | |
|--------------------|--------|
| Ana Paula Simonaci | p. 165 |
| André Luiz Pinto | p. 168 |
| Angela Melim | p. 170 |
| Renato Rezende | p. 174 |
| Roberto Bozzetti | p. 176 |
| Thiago Amud | p. 180 |
| Tito Leite | p. 184 |
| Tulio Ceci Villaça | p. 186 |

| | |
|-----------------------------------|--------|
| Sobre as autoras e autores | p. 190 |
|-----------------------------------|--------|

| | |
|-----------------------------|--------|
| Sobre as e os poetas | p. 192 |
|-----------------------------|--------|

| | |
|---------------------|--------|
| Nesta edição | p. 195 |
|---------------------|--------|

Terceira Margem

Corpos e escritas

Artigos

As instituições literárias em Portugal no século XIX

Rodrigo do Prado Bittencourt¹

Universidade de Coimbra

rodrigopbittencourt@gmail.com

Resumo: Este artigo busca analisar as instituições literárias mais importantes em Portugal durante o século XIX: a Universidade de Coimbra, a Academia, a escola pública, a imprensa, o Estado e os salões. Busca, assim, perceber as relações de poder que se estruturaram de modo mais ou menos permanente e organizado no “campo”, na acepção que Bourdieu (1996) dá a este termo.

Palavras-chave: Portugal; século XIX; literatura; instituições.

Abstract: This article seeks to analyze the most important literary institutions in Portugal during the nineteenth century: the University of Coimbra, the Academy, the public school, the press, the State and the halls. Search thus realize the power relations that were structured more or less permanently and organized in the “field”, in the sense that Bourdieu (1996) gives to this term.

Key words: Portugal; nineteenth century; literature; institutions.

Recebido em 18/12/2019

Aceito em 07/02/2020

¹ Rodrigo do Prado Bittencourt (19/10/1984 -): possui graduação em Ciências Sociais (USP, 2007), mestrado em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2013) e doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino (Universidade de Coimbra, 2017). Segue a linha de estudos que contempla as relações entre Literatura e Sociedade. Publicou mais de 30 artigos acadêmicos; em seis países: Alemanha, Brasil, Chile, Estados Unidos, França e Portugal. É membro do corpo editorial de nove revistas acadêmicas, leciona há mais 10 anos e tem publicado contos.

Quem publica, obviamente, deseja ser lido. O autor pode desejar ser lido por um pequeno e seletivo público ou buscar estratégias para alcançar amplas vendas, mas, certamente, seja qual for o público desejado, ele deve existir para que a obra cumpra sua função social e artística. As escolhas do público, por sua vez, influenciam e são influenciadas pela valorização feita pela universidade ou pela escola. Para Moretti, ao contrário do que geralmente se pensa, escolas e universidades apenas consolidaram e ratificaram o que já era sucesso entre o público leitor:

[...] o equívoco nasce da ideia errada de que o cânone novelístico é uma criação da escola (e da universidade). Isso é falso; levou gerações para a escola ‘aceitar’ o romance e, mesmo então, a escola simplesmente adotou aqueles textos que já haviam sido selecionados pelo mercado (com algumas exceções). (MORETTI, 2003, p. 156).

Não se deve subestimar a força e a influência de instituições como a Academia de Letras, a Universidade e a Escola. Elas acabam sustentando um grupo seletivo de escritores tidos como “refinados” e “de qualidade”, que poderia não existir sem este apoio. Bourdieu (1996, p. 169) chega a chamá-los de “produtores-para-produtores”, uma vez que não se preocupam em vender muito, mas preferem a admiração de outros escritores; produzindo arte para quem também a produz:

Por conseguinte, os produtores-para-produtores dependem muito diretamente da instituição escolar, contra a qual, de resto, insurgem-se constantemente. A escola ocupa um lugar homólogo ao da Igreja, que, segundo Max Weber, deve “fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa e defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor de sagrado, e fazê-lo penetrar na fé dos leigos”: através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. (BOURDIEU, 1996, p. 169).

As instituições de saber e estudo colocam-se, portanto, como defensoras do *status quo* anterior, que ligava a arte a um longo processo de criação, a uma leitura cuidadosa, a uma crítica criteriosa e à erudição, por fim. Elas tentam refrear as rápidas mudanças advindas da economia de mercado e da transformação da arte em simples mercadoria, num processo de construção de um público massivo e de fórmulas de sucesso fácil que reduziram a criatividade e fundaram a produção em série de bens culturais.

Este processo de resistência, entretanto, nem sempre é o único empreendido pelas instituições citadas acima. Elas podem mesmo realizar o oposto, em determinados casos, e aliar-se ao mercado e ao afã comercial, promovendo críticas favoráveis que atuam como propulsoras das vendas da obra. Isso sem falar que eventos e celebrações acadêmicas, como as comemorações do centenário de um autor, podem levar a uma ampliação do número de obras vendidas. O oposto, entretanto, também é verdadeiro: uma produção com fins meramente comerciais ligada a uma determinada obra – como um filme, uma série de TV ou uma adaptação em banda desenhada, por exemplo – pode levar a um fortalecimento do interesse acadêmico por aquele autor.

Deve-se atentar, porém, para a heterogeneidade do público: se alguns aguardam a avaliação dos pesquisadores e acadêmicos famosos para poder escolher as obras que consumirão, outros podem querer evitar exatamente as obras apreciadas por estes eruditos. Se a depreciação de uma obra por parte das instituições ligadas ao conhecimento pode levar alguns a não lê-la, o elogio também tem este poder. Uma obra alardeada como muito superior a tudo mais que já se escreveu pode assustar o leitor e fazer com que ele não a queira, por vê-la como “difícil” ou “maçante”. O grande público pode andar na contramão das instituições consagradoras do cânone literário.

Tais instituições são formadas por meio de um corpo altamente especializado, que se dedica muitas vezes exclusivamente ao tema. Daí seu caráter de proximidade ao cenário pré-capitalista de erudição e cultivo do saber sem ligação com os ganhos pecuniários. Para chegar à posição de poder em que alguém pode influenciar as leituras de outros e arbitrar a concorrência entre as diversas obras que constantemente surgem e buscam seu lugar no campo, para tornar-se, enfim, uma autoridade no assunto, são necessários muitos anos de dedicação e de rompimento com a lógica do lucro imediato. São estes leitores especializados, mais que quaisquer outros, que influenciarão a arte na escolha dos rumos que esta tomará. Eles imortalizam suas leituras por meio da crítica literária. Além deles, há os artistas, que influenciados por suas leituras, produzirão suas próprias obras.

Uma obra ainda está viva quando tem leitores. Os teóricos da “estética da recepção” enfatizaram o papel do leitor na própria produção literária, sua influência sobre as direções subsequentes dessa produção. Entretanto, não é o leitor comum (abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição e ao consumo), mas o sim *o leitor que se torna escritor* quem define o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura a prosseguir sua

história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 13).

Somente os detentores de altos cargos na carreira da docência universitária, os membros de academias de Letras e os autores consagrados possuem autoridade o suficiente para se fazerem ouvir fora dos meios especializados e atingirem o grande público por meio da imprensa e da influência na formação dos currículos da educação básica. A escola atua, assim, como meio de difusão dos ditames da universidade, embora não sem conflitos e contradições.

A continuidade entre estas instituições é manifesta até mesmo nos pré-requisitos de acesso à universidade, mas nem sempre uma acompanha a outra no mesmo passo, seja pela morosidade escolar em questionar, como faz a universidade, as verdades já enraizadas; seja mesmo por um ato de resistência e de autoafirmação. Ambas, porém, tendem a se unir enquanto instituições que buscam justificar-se pelo valor próprio do conhecimento que ministram e não por sua aplicação imediata e importância econômica. Neste aspecto, vê-se a ligação com a aristocrática defesa da tradição que escola e universidade apresentam, em oposição à lógica imediatista da burguesia.

Outro ambiente estabilizador e mesmo com poder de divulgação e consagração de um artista no século XIX é o salão. Herança do século XVIII e da vivência aristocrática, os salões com seus saraus, festins temáticos e mesmo reuniões informais de intelectuais e artistas contribuíram para a carreira de muitos escritores. Entretanto, tratou-se de um fenômeno mais propriamente francês, que não se fortaleceu tanto em Portugal:

Entre nós, no acanhado meio lisboeta, o fenômeno salão não tinha grandes possibilidades de se desenvolver; apesar de tudo, na década de 40, ele experimentaria um surto interessante. Um reduzido número de famílias tinham, então, a seu cargo animar a vida da boa sociedade da capital; predominavam entre elas representantes da antiga nobreza mais ou menos liberalizada e grandes negociantes e banqueiros, na sua maioria recentemente nobilitados. Na lista dos seus convidados figuravam alguns intelectuais e políticos proeminentes. (SANTOS, 1979, p. 107).

Talvez os salões não se espalhassem tanto por Portugal devido a outro fenômeno, de maior capilaridade: os jantares literários. Eça mesmo protagonizou com alguns amigos algo curioso sobre este assunto. Sempre que ela ia a Portugal, reunia-se com seus amigos literatos e intelectuais da chamada Geração de 70 e este animado grupo costumava sempre jantar junto, enquanto conversava sobre assuntos diversos, como por exemplo: literatura.

O grupo tinha a alcunha de “Vencidos da Vida” e foi escrita uma matéria sobre ele num jornal. Ao que Eça, com sua fina ironia, respondeu afirmando que achava estranho que se noticiasse que um grupo de pessoas simplesmente jantasse. Ainda aproveita para criticar grupos que criavam rituais, hierarquias e protocolos para suas reuniões à mesa, como era o caso de um grupo que se reunia em torno de Herculano:

A par dos salões havia jantares literários que eram exclusivamente frequentados por intelectuais, como os famosos jantares na casa de Herculano na Ajuda, aos sábados (entre outros apareciam Oliveira Marreca, Rebelo da Silva, Bulhão Pato, Lopes de Mendonça, Francisco Maria Bordalo, etc), ou, às quartas-feiras, os jantares de Rebelo da Silva (os convivas eram os mesmos, com pequenas variantes) – Herculano pontificava; muitos dos frequentadores desses jantares tinham iniciado a carreira trabalhando com ele, como era o caso de Rebelo da Silva. Tais jantares eram expressões da existência de uma espécie de *sociedade de apoio mútuo*, que, apesar de informal, tinha o seu presidente, uma hierarquia, rituais de acesso (os próprios jantares desempenhavam por vezes essa função – por exemplo, um jantar celebrado quando da apresentação de G. de Amorim, acabado de chegar do Brasil e que Luís Augusto Palmeirim elogiara numa reunião na Ajuda). (SANTOS, 1979, p. 109).

Também jantares literários e salões podem ser encarados como instituições literárias e também apresentam um caráter e uma origem deveras aristocrática. Subsistem, entretanto, mesmo diante do avanço burguês e muitas vezes passam a ser presididos por novos-ricos desejosos de reconhecimento e prestígio ou por recém-nobilitados advindos da burguesia. Esta, entretanto, buscará no Estado um aliado para a difusão de seus interesses políticos no que se refere ao âmbito da cultura, nomeadamente o nacionalismo. Sua admiração pela arte é mais uma questão de elegância que de sinceridade, por isso não pode possuir o cosmopolitismo da aristocracia do século XVIII. Mais que isso, seus interesses econômicos e políticos são distintos e caminham em direção ao protecionismo como modo de garantir o amplo domínio do mercado interno. Ora, também seu gosto artístico irá neste sentido e a cultura servirá de justificativa ideológica para desejos e interesses de outra ordem.

Pode-se, efetivamente, afirmar que o século XIX assistiu ao crescimento da ligação entre literatura e nacionalismo. Aliás, ela própria passa a ser motivo de ufanismo patriótico e o Estado, a quem quase sempre interessa o nacionalismo, saberá dar incentivo a este tipo de abordagem. Em Portugal, Teófilo Braga foi expressão desta vertente nacionalista da história literária. Para ele, a literatura portuguesa é comparável apenas às Grandes Navegações dos séculos XV e XVI e ela é um dos fatores fundamentais que garantiram a autonomia de Portugal e sua existência política ao longo dos séculos:

Tão importante é a história dos Descobrimientos marítimos dos Portugueses, como a da sua literatura; este poder de acção e de criação estética explica o fenómeno sociológico da sua autonomia política através das crises das nacionalidades peninsulares, das conflagrações europeias, e do empirismo boçal dos seus próprios governantes. (BRAGA, 1909, p. 1).

Com a sua ascensão, a burguesia vai conseguir, com o tempo e muita luta política, a introdução de livros que coadunavam com seus valores no chamado “cânone ocidental”. Há que se lembrar que a formação deste é extremamente política: livros formadores/consolidadores de idiomas nacionais de grupos que conquistaram o poder político serão valorizados. Assim, uma obra que represente a consolidação e a estruturação do idioma castelhano, como *Dom Quixote*, entrará no cânone, mas não uma que cumpra a mesma função para o idioma basco, catalão ou o galego. Isso não quer dizer que o clássico de Cervantes não tenha qualidades dignas de atenção e que sua permanência no cânone se deva apenas a questões políticas. É evidente que não! Por outro lado, é difícil ignorar que o nascimento das chamadas “literaturas nacionais” foi quase que concomitante à consolidação dos Estados nacionais e que a consagração de uma obra pode ser impulsionada pela realidade política que a envolve.

Os grandes clássicos modernos surgem em diversos países da Europa Ocidental justamente no momento em que esta consolidava sua nova formação política: *Dom Quixote*, na Espanha, *Os Lusíadas*, em Portugal, e *Hamlet*, na Inglaterra. Não se trata de negar a qualidade de nenhuma destas obras, é preciso reiterar; entretanto, seria muito romântico imaginar que a humanidade teve um surto de genialidade num curto período de cinquenta anos sem nenhuma influência externa, explicado tão somente pelo acaso. Tais obras são de valor inestimável, sem dúvida, mas não foi isso que levou o Estado a renderem homenagem a seus autores e, sim, o interesse em formar uma consciência nacional.

Evidentemente, a academia, a escola e mesmo o patrocínio direto de alguns chefes de Estado contribuíram para a canonização de determinadas obras e há um forte aspecto político na escolha deste e não daquele autor; desta e não daquela obra. Exemplo disto é o patrocínio dado pela Coroa Espanhola a Joaquín Ibarra y Marín entre 1773 e 1780 para a publicação de uma edição fidedigna e luxuosa do livro sobre o Cavaleiro da Triste Figura.

Não é de se admirar que a primeira obra incontestavelmente canônica de língua alemã só venha a surgir mais tarde, uma vez que o país ainda não estava unificado no

século XVI e, portanto, não tinha importância política o suficiente para impor-se culturalmente e ingressar no cânone. Tampouco deve-se estranhar o fato de romenos, húngaros, suecos, finlandeses, noruegueses, suíços, austríacos e uma infinidade de outros povos não terem nenhuma de suas obras literárias conhecidas mundialmente, de modo comparável às já citadas. Não se trata de falta de genialidade ou incapacidade atávica, mas de força política e não se está desvalorizando as obras consagradas ao se perceber isso.

O cânone é formado também a partir de escolhas políticas e isso se dá a partir de categorias como nacionalidade e identidade. Categorias necessariamente políticas, uma vez que são representações de uma coletividade criada historicamente – não importando se a partir de um substrato identitário pré-existente ou se inteiramente nova, como demonstra Benedict Anderson (2008). Além disso, a disputa no interior do campo literário traduz questões de classe, culturais e de poder político (se Gonçalo Ramires escreve por aspirar a uma cadeira em São Bento é porque o campo literário não está isento de questões políticas, mas é perpassado por elas). A obra literária aparece aqui, portanto, como uma arma dentro de um conflito maior, que se dá por meio de questões estéticas, mas com desdobramentos muito além do domínio puramente artístico.

Não se pode deixar de lado que mesmo a valorização dos idiomas nacionais foi fruto de um longo processo de luta política, em que a defesa da modernidade representou uma defesa do Estado nacional e dos grupos a ele associados. A mais célebre universidade inglesa – a Universidade de Oxford – durante muito tempo recusou-se a dedicar-se a estudos de obras literárias em língua vernácula. Ela preservou a visão de que os estudos clássicos eram os únicos dignos de serem institucionalizados e manteve o uso do latim no meio acadêmico durante séculos.

Apenas tardiamente, Oxford sucumbiu às pressões, modernizando-se. Ora, este percurso não pode ser entendido senão dentro de uma luta entre conservadores e liberais dentro da Inglaterra e entre Oxford e sua maior rival: Cambridge. Com efeito, o latim e o grego preponderaram por muito tempo e isto tem ligação com a própria autonomização do campo literário. Ao menos esta é a visão de Pascoale Casanova, cujas ideias são explicadas sucintamente por Cunha (2011), no seguinte parágrafo:

O primeiro momento desta história consistiu na formação do espaço literário internacional no século XVI, com a defesa da dignidade das línguas/literaturas vernáculas face às línguas

e literaturas clássicas (greco-latinas). A segunda grande transformação deu-se com o seu alargamento, em finais do século XVIII e inícios do século XIX, em virtude da instauração, por Herder, de um novo critério de legitimidade literária (face ao classicismo francês), centrado na originalidade nacional/popular. A articulação língua/nação permitiu reivindicar uma igualdade literária entre todas as nações. O capital literário tornou-se símbolo da identidade nacional, tal como a língua, e um fundamento da razão política. (CUNHA, 2011, p. 80-81).

Diante de tamanha importância política, a chamada “literatura nacional” passa a ser cultuada oficialmente e este culto é ensinado às gerações vindouras por meio da escola. A institucionalização da literatura por meio da escola e da universidade é sem dúvida um dos aspectos mais importantes para a análise do campo literário. Ela se dá concomitantemente ao avanço cada vez maior da escola pública em vários países europeus, inclusive Portugal:

Ao nível da instrução, o projecto educativo liberal, definido na primeira metade do século, começou a ser concretizado em 1851 e, em consequência disso, o grau de escolarização aumentou bastante. Ao levar o esclarecimento à população, ao prepará-la para a vida profissional e ao formar o cidadão liberal, a escola pública revelava-se um elemento essencial no movimento de estruturação do Estado-Nação. (NETO, 1998, p. 237).

Deste modo, a escola difundirá a literatura como meio de formação de uma consciência da identidade nacional e fortalecimento do nacionalismo. Por este motivo, não é qualquer literatura que se estuda nos bancos escolares, mas, antes de tudo, a “literatura nacional”. A abertura que se dá às obras e literaturas estrangeiras aparece quase como um reconhecimento envergonhado de que os outros povos também têm literatura e até escrevem uma ou outra coisa de qualidade. Logo, porém, alunos e professores deixam de lado os estrangeiros para debruçar-se sobre a produção literária nacional. O próprio declínio dos clássicos liga-se ao fator nacionalidade: cultuar obras estrangeiras, ainda que antigas e importantes para a própria cultura nacional, é dar poder ao estrangeiro e ao cosmopolitismo. Este declínio do clássico, realmente, não vem de hoje: Eça já o denunciava.

E ao terminar, recordando esta imensa obra, tão espalhada glória, pergunto o que ficará, daqui a séculos, de Vítor Hugo? Talvez apenas o nome – como ficou o de Homero, o de Ésquilo, o de Dante. Com o longo volver dos tempos, os nobres gênios que fizeram vibrar mais fortemente a alma do seu tempo, passam pouco a pouco a ser apenas – o estudo dos comentadores. Profeta popular outrora, aclamado nas praças – hoje in-fólio de biblioteca, a que só a alta erudição sacode o pó. Quem lê hoje Homero? Quem lê Dante? Qual de vós, qual de nós leu a *Odisseia* e *Os Sete diante de Tebas*, e Sófocles, e Tácito, e o *Purgatório*, e os dramas históricos de Shakespeare, e até Voltaire, e até Camões? Decerto, têm-se opiniões

sobre o «nobre estilo de Tácito», e a «ironia de Aristófanes»; mas essas sentenças transmitem-se, já feitas, para uso da Eloquência, um pouco apagadas e cheias de verdete, como os patacos que vão de mão em mão. Cita-se Virgílio – mas lê-se Daudet. (QUEIRÓS, 2009, p. 174).

Assim, a literatura acaba por servir a propósitos políticos e não pode mais ser vista como alheia aos conflitos de classe e outras influências socio-históricas. Mesmo o que nela parece ser mais sólido e duradouro – o cânone – é condicionado politicamente. Aliás, sobretudo o cânone. De modo que, às vezes, mesmo o que se afirma como nacional, pouco tem de verdadeiramente local e original. Eça de Queirós pode, muito lucidamente, comentar: “literatura francesa, de que a nossa é um reflexo ao mesmo tempo bisonho e afectado” (Queirós, 2009, p. 166).

O verdadeiro controle social não está neste ímpeto ufanista da burguesia e do Estado nacional, que tenta produzir uma educação nacionalista. Não há perigo nenhum nisso, pois, como já se viu, a educação portuguesa da segunda metade do século XIX está longe de ter alguma eficácia. O perigo maior está na “indústria cultural” (Adorno; Horkheimer, 1985): uma produção burguesa, que tende a veicular valores burgueses, que justificam e naturalizam a ordem vigente como a melhor possível e a única viável. Além disso, livros voltados apenas ao entretenimento buscam alienar o leitor de sua verdadeira condição social e, sobretudo, de classe.

A disseminação de ideais retrógrados pode ser feita pela mais fina e sofisticada obra de arte, mas muito mais perigosos são os produtos da “indústria cultural”. Não apenas porque atingem um público bem maior, bem como porque não fazem seu consumidor refletir sobre algo. Ao contrário, estes produtos “pensam” pelo consumidor, levando a um entretenimento vazio e a um adormecimento da postura crítica e autônoma. Neste sentido é importante concordar com Rebelo, que afirma:

É a burguesia reformista e esclarecida que apoia e estimula a democratização do livro, fazendo da leitura um instrumento de progresso, mas também de controlo social. É neste contexto que tem de ser interpretada, a para da oferta e difusão das obras de carácter formativo e profissional, a existência de uma numerosa literatura moral e edificante, que se detecta em quase todas as bibliotecas públicas surgidas no século XIX. (REBELO, 1998, p. 3).

Isso se dá em todos os países, mas é ainda mais intenso em locais como Portugal, em que uma única universidade dominou o cenário intelectual durante tanto tempo. Esta realidade acabou por imprimir um carácter elitista ao ensino português

Uma sociedade de formação universitária elitista tende a ter um cânone conservador e homogêneo, em oposição a países em que não haja um único centro de poder e referência intelectual, mas vários centros reconhecidos e dispersos por diferentes locais e classes sociais. Além disso, tende a ver sua literatura como elemento de glória nacional e controle social, difundindo valores que lhe são caros. Não foi à toa que escreveu a *Revista Universal Lisbonense*: “A arte é sobretudo honrada quando se divertem em exercê-la cavalheiros e damas a quem o sangue e a posição social conferiram o ceptro da polícia de costumes e do bom gosto social” (REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE apud SANTOS, 1979, p. 107). A falta de uma imprensa fortemente desenvolvida, amparada em um extenso público leitor plenamente alfabetizado, também contribuiu para esta elitização conservadora, que insiste em manter suas tradições e em permanecer alheia às mudanças que ocorrem no resto da sociedade.

Falando de sua geração, Eça de Queirós coloca a experiência universitária como opressiva, retrógrada e bizarra. Justamente um local que deveria ser um centro de liberdade de expressão e questionamento crítico apresenta-se como o oposto. Some-se isso o ultramontanismo de grande parte desta sociedade conservadora, sobretudo nas pequenas cidades e na zona rural, onde vivia a maior parte da população. Assim, dificilmente, haverá espaço para a liberdade e a criatividade que a arte demanda para existir. Nem mesmo se pode esperar alguma mudança vinda das “Luzes”, ou seja, do conhecimento, pois ele, no Portugal do século XIX, é mais uma tortura que um aprendizado formativo. Diz Eça sobre a Universidade de Coimbra:

[...] negra e dura como uma muralha, pesando, dando sobre as almas, estava a Universidade. Por toda essa Coimbra [...] se erguia ela, com as suas formas diferentes de comprimir, escurecer as almas: – o seu autoritarismo anulando toda a liberdade e resistência moral; o seu favoritismo, deprimindo, acostumando o homem a temer, a disfarçar, a vergar a espinha; o seu literalismo, representado na horrenda sebenta, na exigência do *ipsis verbis*, para quem toda a criação intelectual é daninha; o seu foro, tão anacrônico como as velhas alabardas dos verdeais que o mantinham; a sua negra torre, donde partiam, ressuscitando o *precepto* da Roma jesuítica do século XVIII [...]. A Universidade, que em todas as nações é para os estudantes uma *Alma Mater*, a mãe criadora, por quem sempre se conserva através da vida um amor filial, era para nós uma madrasta amarga, carrancuda, rabugenta, de quem todo o espírito digno se desejava libertar, rapidamente, desde que lhe tivesse arrancado pela astúcia, pela empenhoca, pela sujeição à “sebenta”, esse grau que o Estado, seu cúmplice, tornava a chave das carreiras. Verdadeira chave dos campos, no dizer francês, abrindo para a independência, para a vida e para a beleza das coisas naturais. No meio de tal Universidade, geração como a nossa só podia ter uma atitude – a de permanente rebelião. (QUEIRÓS, 1913, p. 347-348).

Não é de estranhar a revolta dos estudantes diante de tão autoritária e antiquada instituição. O fato de ter sido a Universidade de Coimbra o único centro de estudo superior de Portugal, com exceção dos seminários de formação eclesiástica, durante séculos, contribuiu ainda mais para tal isolamento social e falta de atualização. A ausência de cursos com um viés mais prático e técnico, em que se valorize a aplicação do conhecimento no cotidiano foi uma realidade durante muitos anos. Assim, predominava em Coimbra o curso de Direito, com um viés conservador e distância em relação às reais necessidades da sociedade portuguesa, justificando o valor de seu conhecimento por si mesmo, sem criar uma mentalidade dinâmica e criativa, mas antes submissa e artificial. Sabe-se que, em 1872, o número de alunos da Faculdade de Direito correspondia a 55% do total de todos os alunos da Universidade de Coimbra. A repercussão deste fato não pode ser outra senão uma hipertrofia do setor jurídico do país, em detrimento de outras carreiras também importantes: Portugal, em 1880, podia gabar-se de ter formado 1.266 bacharéis em Direito e apenas 280 médicos (FRANÇA, 1999, p. 520).

Este quadro fez com que alguns intelectuais portugueses, como Oliveira Martins, lutassem pela implantação de novos cursos superiores no país; numa tentativa de preparar profissionais capacitados para enfrentar as novas demandas da economia portuguesa e de diminuir o poder da tão afamada universidade. No Porto e em Lisboa, portanto, serão constituídos novos centros de ensino, de modo a atender a estas exigências. A aplicação prática e a atualização dos conhecimentos ministrados se colocarão como exigências dirigidas a estes novos centros, de modo a fazer frente ao conhecimento meramente mnemônico e formal de Coimbra, ainda muito tipicamente escolástica. A este respeito, escreveu Oliveira Martins:

Todos sabem de que gênero é a educação secundária: todos sabem o que é a instrução superior, em tudo que não diz respeito às profissões técnicas (medicina, engenharia, etc.), cuja importância é para o nosso caso subalterna. Com tal ensino se cria em Coimbra um viveiro de estadistas que anualmente caem sobre Lisboa pedindo fama e empregos. O proprietário é, em geral, iletrado, o capitalista é brasileiro. A fortuna dos ricos, a sorte dos pobres, vão pois guiados por uma coisa pior ainda que a ignorância – a ciência falsa, pedante sempre. (MARTINS, s/d, v. 2, p. 297).

Assim, o empoderamento excessivo de Coimbra acaba por prejudicar tremendamente a sociedade portuguesa, tão carente de difusão de conhecimentos. A escola pública, que deveria realizar este papel, sofre também de mazelas que fazem dela pouco eficaz. Com isso, o ensino e a difusão da alfabetização e da literatura mostram-se

pouco mais que sonhos no século XIX português. Até porque o ensino repressor e puramente mnemônico pode até alfabetizar, mas dificilmente formará leitores. Se é que entre os objetivos efetivos, e não apenas teóricos, da escola pública portuguesa da segunda metade do século XIX estivesse realmente o de formar leitores. Tudo indica que não. Trindade Coelho (1986, p. 275) testemunha o espírito repressor desta educação: no “colégio eram proibidos os romances ou quaisquer livros que não fossem de estudo”. Assim, o conhecimento é tratado como algo diametralmente oposto à liberdade e à criatividade. A sebenta e o compêndio são vistas como as únicas leituras adequadas a estes jovens e assim não se formam leitores, mas se oprimem mentes jovens. O próprio Eça de Queirós (1945) é testemunha disso, apresentando números preocupantes a este respeito, já em 1872, num texto com o sugestivo título de *Melancólicas reflexões sobre a instrução pública em Portugal*, ele denuncia, n’*As Farpas*, o estado lamentável da educação básica portuguesa:

Existindo no País, segundo as últimas estatísticas, 700.000 crianças, e não sendo justo que se apertem na estreiteza abafada de uma escola mais de 50 alunos, (e já é fazer transpirar de mais tenros cidadãos imberbes) segue-se que deveríamos ter 14.000 escolas...

Temos 2.300!

Das 700.000 crianças que existem em Portugal o Estado, nessas 2.300 escolas – ensina 97.000.

Ora sabem quantos cursos nocturnos havia em Portugal em 1862? – 62!

Em Itália, país de população apenas quántupla, e cuja instrução se arrasta vagarosamente, havia – 5000!

O professor de instrução primária é o homem no País mais humildemente desgraçado, e mais cruelmente desatendido.

Mas ouçam! Já em 1813 a junta directora dos estudos pedia ao Governo que, pelo menos, desse aos professores primários 200\$000 réis. Pedia-se isto há 60 anos! A junta dizia, energicamente: “decidamo-nos; sem ordenados suficientes não há professores idóneos”. Em 1813, 200\$000 réis para um professor era considerado pelas repartições competentes um ordenado – apenas suficiente. E em 1872, com o extraordinário aumento dos preços, a triplicada carestia da vida – o professor tem ainda de ordenado os velhos 120\$000!

Além disso o professor de instrução primária não tem carreira. Está fechado no seu destino como numa desgraça murada: crescer-lhe-ão os filhos, vir-lhe-ão os cabelos brancos, terá educado gerações, e continuará sem esperança de melhoria a sofrer dentro dos seus 120\$000 réis!

Na última inspecção – de entre 1687 professores, só foram encontrados com habilitações literárias 263! E só foram julgados zelosos – 172! (QUEIRÓS, 1945, p. 121-128).

Não é opinião apenas deste autor que o ensino em Portugal vai mal: outros concordam e, como se vê acima, os números oficiais o confirmam. Mesmo dentre aqueles a que Eça se opunha há a constatação desta triste realidade. É assim que dirá Herculano a respeito da carreira de professor no interior do país: “Só a extrema miséria, a

desesperação da fome pode arrastar um indivíduo, que saiba ler e escrever, a sepultar-se numa aldeia remota e pobríssima, para aí morrer lentamente à míngua” (HERCULANO apud SOUSA, 2008, p. 52).

Fez-se necessária esta longa digressão para deixar claro qual é o cenário que o escritor do século XIX terá de enfrentar para conseguir se estabelecer no campo literário de seu país. O conservadorismo do principal centro intelectual do país e a deplorável situação do ensino escolar colocam-se como barreira para o fortalecimento de algum grupo que contestasse o *establishment*. Some-se a isso o analfabetismo e a dificuldade de se iniciar uma carreira ainda pouco autônoma, como a de escritor.

Diferente da França, por exemplo, em que a ampla parcela escolarizada da população sustentava uma poderosa imprensa e um conceituado ensino universitário e o Estado, as classes altas e toda a *intelligentsia* se viam contestados por novos intelectuais, dispostos a romper com o *status quo* vigente, Portugal passava por uma grande estagnação cultural e social. Graças a este marasmo, os contestadores foram obrigados a adotar uma postura ferocíssima; sendo encampada, dentre outros, pelo próprio Eça de Queirós. Tão combativo por toda a sua vida, mas sobretudo no início de sua carreira como romancista, este escritor desempenhará uma intensa atividade artística e política para conseguir deixar de ser um desconhecido *outsider* e impor à toda a sociedade o confronto de suas ideias contra as forças retrógradas do país. Luta política – é importante frisar – que não se deu de outro modo senão por meio da própria escrita.

Certamente, foi só com o tempo que Eça e a Geração de 70 foram aceitos enquanto artistas e intelectuais de peso. Até chegar neste patamar, porém, estes artistas inovadores demarcarão muito bem sua posição em confronto contra o tradicionalismo, a inépcia do Estado, a apatia das massas, a mesquinhez e a ignorância da burguesia, a indiferença aristocrática, o parasitismo eclesiástico e a estupidez romântica. Não se trata, portanto, apenas de uma nova concepção estética e uma nova escola literária; é muito mais que isso: trata-se de todo um país e dos vícios de toda uma sociedade. Entretanto, trata-se também de uma nova concepção estética e uma nova escola literária. Por que não?

O aspecto combativo da novidade em luta contra o postiço, o caduco, o desgastado e o já superado aparece na ironia e nas críticas feitas por Eça ao longo de toda sua obra. A escola realista/naturalista tenta afirmar-se no campo e, para isso, trata de combater e deslegitimar a escola dominante, já estabelecida. Como tentou se mostrar acima, este

processo não é eventual e esporádico, mas mesmo estrutural; constitutivo do campo. Para que servem as instituições literárias se não para garantir o domínio do grupo já estabelecido? Nenhum autor canônico está imune de uma revisão do cânone que questione sua posição ali. Nenhum está acima de contradições e teve sua aceitação e consagração incontestadas e “naturalmente” estabelecidas. Daí a necessidade de criar mecanismos que perpetuem o poder dos que já o detêm. Assim, vê-se Bourdieu escrever sobre a luta pela aceitação de uma nova escola e a manutenção do grupo dominante e consagrado. Luta que se mostra ontológica para o campo:

Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria *luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. (BOURDIEU, 1996, p. 181).

Referências bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese do campo literário*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, T. *História da literatura portuguesa (Recapitulação)*. Porto: Livraria Chardron, 1909.

COELHO, T. *Os meus amores*. 3. ed. Lisboa: Ulisseia, 1986.

CUNHA, C. M. F. *A(s) geografia(s) da literatura: do nacional ao global*. Guimarães: Opera Omnia, 2001.

_____. O nacionalismo do cânone literário português em contexto escolar: entre o ético e o estético. *Ave Azul: revista de arte e crítica de Viseu*, Viseu, p. 25-53, Verão 2002/2005.

CUNHA, M. R. *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 2004.

FRANÇA, J.-A. *O romantismo em Portugal: estudos e factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

MARTINS, J. P. O. *Portugal Contemporâneo*. 2 vols. Mira-Sintra: Europa-América, s/d.

MORETTI, F. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. 1. ed. Rio de Janeiro: Boitempo, 2003.

NETO, M.; VAQUINHAS, I. M. Agricultura e mundo rural: tradicionalismo e inovações. In: TORGAL, L. R.; ROQUE, J. L. (Ed.). *História de Portugal: o liberalismo*. Direção de José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUEIRÓS, J. M. E. *Uma campanha alegre*. Porto: Lello e Irmão, 1945. 2 v.

QUEIRÓS, J. M. E. Uma carta sobre Victor Hugo [(Carta ao director d'A *Ilustração*)]. In: _____. *Cartas públicas*. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Direção de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa nacional; Casa da Moeda, 2009.

REBELO, C. A. *A difusão da leitura pública: as bibliotecas populares (1870-1910)*. Lisboa, 1998. Dissertação (Mestrado em História Social Contemporânea) – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Instituto Universitário de Lisboa. 140 p.

SANTOS, M. L. L. Sobre os intelectuais portugueses no século XIX: do Vintismo à Regeneração. *Análise Social*, Lisboa, v. 15, n. 57, p. 69-115, 1979.

SOUSA, M. J. F. *A postura de Eça de Queirós à luz dos debates educacionais em Portugal*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 106 p.

As mortes de Maria: sobre um conto de Conceição Evaristo

Henrique Marques Samyn¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

marquessamyn@gmail.com

Resumo: “Maria” é um conto de Conceição Evaristo publicado nos *Cadernos Negros* e incluído na coletânea *Olhos d’Água*. Neste artigo, argumento que a morte de Maria, no fim da narrativa, é antecipada por outras “mortes” – que compreendo como aniquilações e disrupções, metafóricas e simbólicas, assim demandando interpretações particulares.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; literatura negro-brasileira; literatura de autoria feminina.

Abstract: “Maria” is a short story by Conceição Evaristo published in *Cadernos Negros* and included in the *Olhos d’Água* collection. In this paper, I argue that Maria’s death, at the end of the narrative, is anticipated by other “deaths” – which I understand as annihilations and disruptions, metaphoric and symbolic, that demand particular interpretations.

Keywords: Conceição Evaristo; Brazilian Black Literature; Literature by Women

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 10/02/2020

¹ Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

“Maria” é um dos contos reunidos por Conceição Evaristo em *Olhos d’Água* (2014), seu segundo volume de narrativas curtas, posteriormente galardoado com o prêmio Jabuti na categoria “Contos e crônicas”. Neste livro, a já então renomada autora de *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória* coligiu alguns contos publicados em *Cadernos Negros* – sendo este o caso de “Maria”, que apareceu pela primeira vez no número 14 do referido periódico.

Não por razões contingentes, “Maria” tem chamado a atenção da crítica, sobretudo, pelo modo como representa ficcionalmente a violência contra a mulher negra no espaço urbano². Com efeito, é impossível para a subjetividade leitora desviar-se dessa questão, sobretudo quando se considera o trágico desfecho da obra; não obstante, parece-me necessário atentar para o modo como a referida narrativa apresenta aspectos estéticos que, ultrapassando o registro da denúncia, produzem sentidos que resultam em uma construção ficcional notavelmente sofisticada.

Desse modo, meu propósito aqui é, precisamente, conceder relevo a esses elementos, enfatizando uma questão em particular: o modo como, a meu ver, a morte de Maria – acontecimento que encerra a narrativa – emerge como consequência de uma série de outras “mortes” que podem ser percebidas ao longo do texto. Se essas outras “mortes” não são visíveis, isso ocorre em decorrência do manejo da linguagem pela autora, que cuidadosamente as escamoteia – de modo que elas sejam, por assim dizer, intuídas pela subjetividade leitora, ainda que não percebidas com nitidez; desse modo, institui-se um procedimento retórico que sub-repticiamente prepara a eclosão do acontecimento final, por intermédio de tensionamentos e adiamentos que concorrem para a sua acentuação.

Desnecessário me parece evidenciar que, quando menciono as “mortes” de Maria, não evoco a acepção mais usual desse termo (o que justifica as aspas que emprego); ou seja: não me refiro à terminante cessação da existência física da personagem – o que, por óbvio, só tem lugar no momento em que a narrativa se encerra. As outras “mortes” às quais me refiro são aniquilamentos e disrupções metafóricas e simbólicas, não definitivas, mas cujos efeitos afetam profundamente a condição particular da

² Dentre a vasta produção crítica recente acerca do conto, podem-se destacar os artigos de Rodriguez (2016) e Bataline e Feldman (2017).

protagonista, ensejando sentidos determinantes – demandando, em consequência disso, interpretações particulares.

Entrevejo uma primeira “morte” de Maria antes mesmo de sua entrada no ônibus. A personagem está ainda parada no ponto – há mais de meia hora, como enfatiza o narrador heterodiegético –, oscilando entre o cansaço e a felicidade (pelo fato de levar para os filhos os restos da festa oferecida pela patroa), quando um breve desvio narrativo desloca a atenção para seu ferimento: “A palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida!” (EVARISTO, 2016, p. 40).

A disposição textual desse trecho, em um parágrafo à parte, nada tem de acidental. Já na abertura, a menção à dor produz uma clivagem na narrativa: a personagem é forçada a interromper suas divagações (acerca do melão que leva para os filhos) devido à sensação dolorosa ocasionada pelo corte. Podemos, entretanto, indagar pelo significado desse ferimento, decorrente de um gesto inscrito em uma tarefa cuja dimensão social não pode ser ignorada: a preparação do alimento para a celebração da patroa. A expressão que encerra o trecho, atribuível à personagem (“Faca a laser corta até a vida!”), enfatiza seu desconforto em manejar o instrumento – o que nos permite supor que, ciente dos riscos envolvidos, talvez ela não o utilizasse por escolha própria. Pode-se ainda questionar: em termos metafóricos, ter a vida cortada pela faca a laser não significa estar condenada a uma existência precária? O corpo de Maria sofre, portanto, os efeitos concretos de um dano ocasionado por um ofício que lhe cerceia a autonomia. É nesse sentido que considero possível pensar em uma primeira morte, enquanto produto dessa subalternização.

Quando o ônibus finalmente chega, Maria nele ingressa pensando em cochilar até a hora da descida; entretanto, esses planos não se concretizam devido à inesperada presença de um outro passageiro – um homem que levanta do último banco e faz um sinal para o trocador, pagando sua passagem e a de Maria. A personagem imediatamente o reconhece: trata-se do pai de seu filho, que pouco mudara – continuava “bonito, grande, o olhar assustado não se fixando em nada e em ninguém” (EVARISTO, 2016, p. 40). No diálogo que a seguir ocorre, assoma o modo como o ex-companheiro de Maria assume seu próprio distanciamento em relação ao filho, sobre quem pergunta, alegando sentir saudades; é especialmente notável, contudo, o modo como indaga à personagem

sobre a sua situação afetiva, bem como a reação dessa – que abaixa os olhos, “como que pedindo perdão” (EVARISTO, 2016, p. 40).

Cabe questionar, nessa passagem, pelo que subjaz à reação de Maria: por que ela abaixa os olhos, gesto que evidencia culpa ou constrangimento? Não é difícil entrever a presença de dispositivos de controle sobre a afetividade, o corpo e a sexualidade da mulher negra. É, sobretudo, revelador o modo como Maria é questionada pelo ex-companheiro: na pergunta “Você já teve outros... outros filhos?” (EVARISTO, 2016, p. 40), a autocorreção evidencia o que poderíamos designar como uma “vontade de verdade” generificada e racializada – já que se trata de uma interpelação dirigida por um homem negro que tenciona obter, de uma mulher com a qual já não tem qualquer envolvimento concreto, uma confissão acerca de suas experiências afetivas e sexuais. O reconhecimento da efetividade desse dispositivo motiva a reação de Maria, que se vê impelida a oferecer ao ex-companheiro as respostas que lhe são solicitadas; e sua resposta é profundamente significativa, para os fins deste artigo.

“Ela teve mais dois filhos, mas não tinha ninguém também. Ficava, apenas de vez em quando, com um ou outro homem. Era tão difícil ficar sozinha! E dessas deitadas repentinas, loucas, surgiram os dois filhos menores” (EVARISTO, 2016, p. 40), afirma o texto. A interjeição explicita que a condição solitária de Maria não resulta de uma escolha, sendo antes uma imposição, decorrente de sua posição como mulher negra em uma sociedade marcada pelo racismo e pela desigualdade: Maria não deseja estar sozinha, mas não encontra alguém com quem possa construir um relacionamento afetivo estável, o que a inscreve na categoria das mulheres negras solitárias³. É nesse sentido que diviso uma segunda morte de Maria: uma morte que se traduz em seu permanente estado de solidão – questão que perpassa toda a narrativa. Cabe lembrar que, no início do conto, Maria está sozinha no ponto de ônibus; nas respostas que oferece às indagações do ex-companheiro, transparece a efemeridade de seus relacionamentos, que se resumem a “deitadas repentinas, loucas” (EVARISTO, 2016, p. 40). É dessas relações transitórias que nascem os dois filhos menores – que, assim como o primeiro filho, também são deixados unicamente sob a responsabilidade de Maria.

A narrativa evaristiana constrói a cena de modo a produzir um estranhamento: por que o ex-companheiro de Maria permanece “estático, preso, fixo no banco”

³ A esse respeito, ver a incontornável pesquisa de Pacheco (2013).

(EVARISTO, 2016, p. 41) enquanto fala, sem se virar para o lado dela? O que subjaz a esse comportamento – que se indicia, mais do que discreto, dissimulado, obrigando Maria a adivinhar a fala de seu interlocutor? A contradição entre a afetuosidade do diálogo e a disposição física dos corpos se justifica no momento em que o homem se levanta, rapidamente, sacando a arma. Há, por conseguinte, uma ruptura, inscrita no discurso de modo a surpreender a subjetividade leitora e nela projetar a mesma surpresa que ocorre no âmbito ficcional – em que a viagem de ônibus (e, no caso particular de Maria, a conversa com o ex-parceiro) dá lugar à tensão decorrente do anúncio do assalto. Ainda no que tange à construção textual, importa atentar para a viragem presente na reação da personagem, cujo medo não está associado aos assaltantes ou à morte, mas à vida. É nessa passagem que podemos encontrar a terceira morte da protagonista.

Diante do assalto, Maria pensa nos três filhos – em particular, no mais velho, de onze anos, cujo pai é aquele homem com o qual ela conversava, e que subitamente se anuncia como assaltante do ônibus. Afirma o texto: “O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos?” (EVARISTO, 2016, p. 41). Se os filhos se fazem presentes desde o início da narrativa – não fisicamente, mas como figuras em torno das quais circulam os pensamentos da protagonista (quando se preocupa com a gripe que afeta os dois filhos menores; quando pensa em comprar uma lata de Toddy; quando pondera se eles gostarão do melão que sobrara da festa da patroa; quando recorda a gestação do filho mais velho) –, o tenso cenário enseja uma crise. Cabe notar que a preocupação com o futuro dos filhos evoca as precárias condições de existência da juventude negra no Brasil, perpassando um conjunto de questionamentos – desde o fato de Maria ser a única responsável por sua criação até o fato de que a produção da criminalidade incide particularmente sobre jovens negros: a condição paterna renunciaria o futuro do filho?

Quando o comparsa do “ex-homem” passa pela personagem sem nada pedir, Maria se pergunta sobre a difícil situação em que ficaria caso os assaltantes fossem outros: o que ela teria a lhes oferecer, se não tudo o que trouxera da casa da patroa? Perceba-se, no entanto, como a narrativa é construída para avançar desde os itens materiais (a sacola de frutas, o osso de pernil e a gorjeta de mil cruzeiros: enumeração que evidencia a pobreza de Maria, que nada tem além dos restos da festa, doados pela

patroa, e da pequena soma de dinheiro por ela ofertada) até a única coisa que tem nas mãos: o corte feito com a faca a laser. Esse é o segundo momento em que o ferimento é mencionado, o que novamente evidencia a vulnerabilidade do lugar ocupado pela personagem: o que Maria leva consigo são meramente as sobras da riqueza da patroa e a lesão ocasionada pelo lugar servil que compulsoriamente ocupa. Por outro lado, tanto a protagonista quanto os assaltantes pertencem a um mesmo contingente de despossuídos, como evidencia sua trajetória pessoal.

O momento em que os assaltantes descem do coletivo demarca o início da cena final; no entanto, cabe atentar para a atitude da protagonista, descrita em apenas uma frase: “Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro [assaltante]” (EVARISTO, 2016, p. 41). Trata-se de uma passagem significativa, por aludir a uma reação cuja ambiguidade assume um sentido plurivalente: a saudade de Maria se vincula tanto à sua relação afetiva com o assaltante quanto pode ser percebida como um indício do desfecho da narrativa – nesse último aspecto, associando-se ao seu desespero, igualmente legível como uma espécie de presságio. Também aqui, portanto, cabe atentar para a sofisticada arquitetura do texto evaristiano.

A quarta morte de Maria é assinalada pela voz solitária que rompe o silêncio que se instaurara no ônibus: “Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes” (EVARISTO, 2016, p. 41). Nesse momento, é como se um abismo se abrisse entre a protagonista e os outros passageiros presentes no coletivo: uma fenda que separa o mundo de Maria – em que o dito “assaltante” é tão-somente o homem que ainda ama e que é o pai de seu filho mais velho – do mundo habitado pelos outros passageiros – no qual o “ex-homem” de Maria é, de fato, apenas o assaltante que acaba de ameaçar e roubar todos os presentes no coletivo (à exceção de Maria, como sabemos).

Vale atentar para o modo como a narrativa joga com os mecanismos de reconhecimento: para nós, esse personagem é uma figura intervalar, visto que nós tanto dispomos dos elementos necessários para com ela empatizar, em algum nível (já que conhecemos sua relação afetiva com Maria, sabemos que ele pagou sua passagem e que a preservou durante o assalto) quanto para a hostilizarmos (porque conhecemos o bastante essa relação para sabermos que ele, por qualquer motivo, abandonou Maria; porque nos foi descrita, com certo detalhamento, a cena em que ele o comparsa

assaltaram os passageiros do ônibus – e porque a distância que dele nos separa se acentua pelo fato de que simplesmente não conhecemos o seu nome, de modo que ele permanece na condição de estranho). O que de fato importa é que a relação entre o personagem e Maria possui uma função determinante, já que serve como justificção para os outros passageiros; no entanto, importa levar em consideração as condições de possibilidade para que isso ocorra.

Desde uma perspectiva analítica interseccional, ou seja, considerando o modo como a organização do poder resulta em uma opressão decorrente da incidência de múltiplos eixos (COLLINS; BIRGE, 2016), a Maria é imposta a condição de alvo por ser uma mulher pobre e negra. A dupla adjetivação “puta safada” evoca um conjunto de estereótipos, com o propósito de conferir uma visibilidade específica para o corpo de Maria: o que assim se tenciona é expô-la como uma figura cujo sentido só pode ser estabelecido em relação com outro – em outras palavras, trata-se de um processo que simultaneamente esvazia a singularidade de Maria (que a ninguém é sequer nomeada) e a constitui como uma espécie de simulacro do assaltante.

No que tange às condições de possibilidade para que esse processo se efetive, o triplo eixo raça-classe-gênero opera como um fundamento: Maria é negra e pobre – elementos que, desde um olhar racista-classista, bastam para associá-la à criminalidade; e Maria é mulher, o que possibilita sua constituição como um “outro” do assaltante. Nesse ponto, importa considerar de que modo a inessencialidade da condição feminina, denunciada por Simone de Beauvoir (2009), é investida de uma “outridade” racializada, como observa Grada Kilomba (2019): Maria, cuja existência permanecia ignorada para os outros passageiros do ônibus, subitamente adquire o direito à existência – mas apenas na medida em que se torna um substitutivo para o assaltante.

O fato de Maria ser mulher acentua essa posição que lhe é destinada, uma vez que assim ela pode ser reduzida não apenas à condição objeto; mais do que isso, ela se torna o “objeto de” – não a “esposa de” ou a “mulher de”, estatuto que talvez ainda lhe fosse concedido se ela fosse mulher branca; mas a “puta safada” do assaltante, o que é uma maneira de arruinar qualquer vestígio de respeitabilidade. Na sociedade patriarcal, a estigmatização das prostitutas tem sido uma das mais eficazes estratégias de dominação patriarcal; desse modo, a adjetivação empurra Maria para um lugar ainda mais precário – ao mesmo tempo que a qualifica como uma ameaça, não apenas para os homens, mas

também para as mulheres (como ofensa moral à condição feminina “digna” – ou seja: das mulheres brancas e íntegras).

Por sua precariedade e por sua indignidade, Maria é indefensável, o que transparece no modo como todas as vozes que se erguem em seu favor ou são ignoradas ou encontram refutações que são imediatamente aceitas. Alguém, do fundo do ônibus, argumenta que, se Maria cúmplice fosse, teria descido do coletivo junto dos ladrões; logo alguém afirma que ela permaneceu no veículo “só para disfarçar” (o que remete a uma qualidade presente tanto nas representações estereotípicas das mulheres negras quanto na “puta imaginada”⁴: a inconfiabilidade). Alguém argumenta que Maria foi a única a não ser assaltada; um “rapazinho negro e magro” fala em sua defesa, alegando que também ele não foi alvo dos ladrões – o que é ignorado: tendo já sido eleita para a posição de objeto substitutivo, Maria se torna o alvo central naquele momento. O que está aqui em jogo é um processo próprio da lógica racista: investir sobre Maria é tanto uma forma de mobilizar as forças disponíveis naquele momento, fazendo-as convergir para um ponto específico, quanto um modo de salvaguardar a alegação de que o ataque não está relacionado com quaisquer questões raciais – visto que, embora negro, o menino não “mereceu” punição. Vale notar, ainda, a ênfase na semelhança entre o rapaz negro e o filho de Maria, o que acentua a arbitrariedade do juízo racista.

Momento de crucial importância é aquele em que a voz acusatória novamente soa, repetindo a imputação de culpa a Maria. O que se pode inferir da afirmação segundo a qual a voz “acordou a coragem de todos” (EVARISTO, 2016, p. 42) – expressão que alude à latência do racismo que, até aquele momento, permanecia dissimulado: a enunciação opera como um gatilho, incitando a turba à ação e a arrancando de seu estado passivo. Em vão, Maria tenta se defender; o lugar ao qual foi relegada pelos eixos opressores não lhe concede direito à voz. Assim, a confirmação da anuência dos outros passageiros é o que autoriza o acusador a avançar contra Maria: nesse momento, ele incorpora a sanha coletiva, sendo-lhe concedida a licença necessária para implementar a punição – que não poderia ser outra, que não o linchamento.

Por óbvio, essa opção léxica nada tem de contingente. Sabemos que também no Brasil ocorreu o linchamento de negros, havendo indícios de que os linchadores brasileiros imitavam as execuções descritas em notícias acerca dos Estados Unidos

⁴ Refiro-me ao conceito de Melissa Gira Grant resgatado por Monique Prada (2018).

(MONSMA, 2014). Desse modo, a voz de “alguém” que incita ao linchamento constitui a expressão de uma vontade coletiva; a convocação ao justicamento pode ser lida como a manifestação de um processo histórico. Seja por medo, impotência ou omissão, os passageiros que não perpetram o ato limitam-se a descer do ônibus. O linchamento de Maria alegoriza o genocídio do povo negro pela coletividade racista. A última intervenção descrita é a fala do motorista, que assegura conhecer Maria e reivindica sua condição de mulher trabalhadora, na “luta para sustentar os filhos” (EVARISTO, 2016, p. 42); todavia, a essa altura a desumanização de Maria já atingiu um ponto irreversível.

No desfecho do conto, demanda relevo a descrição da sacola rompida e das frutas rolando pelo chão, o que faz com que Maria volte a pensar em seus filhos; e as saudades que sente de seu ex-homem. A perda do melão é a representação da ruína: se a narrativa se iniciara mencionando as expectativas da personagem, essas são retomadas no texto como forma de evidenciar sua aniquilação pelo ato de violência. As saudades que Maria sente do ex-companheiro acentuam sua vulnerabilidade: ele não só abandonou a personagem, no passado, como é agora o responsável por sua morte, mesmo que não deliberadamente. De muitas formas é possível questionar a participação indireta do assaltante no linchamento de Maria: se ele não a procurasse, se não a tivesse poupado, se a levasse consigo, a personagem não permaneceria viva? Será possível pensar em um novo abandono de Maria por seu ex-homem, cujas consequências, agora, são extremas – inclusive no que tange aos filhos, antes privados da figura paterna, e agora órfãos de mãe? Mas esse não é o único elemento resgatado no desfecho da narrativa evaristiana: não menos significativa é a menção às facas a laser, pela terceira e última vez, novamente enfatizando como o trágico destino de Maria resulta da precarização que lhe foi imposta pela racista e patriarcal sociedade brasileira.

A quinta (e derradeira) morte é a destruição física de Maria: “Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado” (EVARISTO, 2016, p. 42). Aqui, as aspas não mais se fazem necessárias: trata-se de uma morte definitiva, por sua materialidade; não obstante, intrinsecamente vinculada às outras “mortes” – àquele conjunto de violências, tensões e aniquilamentos que, já em vida, de tantos modos mataram a personagem. O brevíssimo parágrafo que arremata o conto tem uma função epilodal, assinalando a ruína de todas as esperanças e o desejo não-realizado de Maria – de transmitir ao filho o abraço, o beijo, o carinho que

lhe haviam sido enviados por aquele que, se para os outros não passava de um assaltante, para ela era um ex-companheiro.

É significativo que o corpo de Maria seja dilacerado e pisoteado: a imagem do corpo desfeito em pedaços remete ao corte feito pela faca a laser, agora multiplicado e distribuído; o pisoteamento figura o modo como a subalternização chega ao limite extremo no ato da execução. Ao fim, a morte de Maria – que, em contraste com outros personagens da obra evaristiana, tem o nome mais comumente conferido às mulheres – remete às suas tantas pares, negras e pobres, que cotidianamente enfrentam as (“mortes”) impostas pela sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

BATALINI, Marcela Gizeli; FELDMAN, Alba Krishna Topan. Sob o peso do próprio corpo: a representação da mulher negra nos contos “Maria” e “Rosa Maria Rosa”, de Conceição Evaristo. *Terra roxa e outras terras*. v. 33, nov. 2017.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MONSMA, Karl. Linchamentos raciais no pós-abolição: alguns casos excepcionais do Oeste paulista. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (Org.). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA, 2013.

PRADA, Monique. *Putafeminista*. São Paulo: Veneta, 2018.

RODRIGUEZ, Maria Dolores Sosin. “Até, meu bem, provar que não, negro sempre é vilão”: racismo e sexismo em um conto de Conceição Evaristo. *Inventário*. n. 19, dez. 2016.

Fantasmografias – Escritas de luto de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi

Filipe Manzoni¹

UFRJ

manzoni@poetic.com

Resumo: Nosso trabalho se propõe a uma retomada das tensões inerentes à contaminação entre vida e obra na poesia contemporânea a partir da imagem do fantasma. Nos voltaremos para três “escritas de luto”, nas obras de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi, buscando ressaltar um mecanismo de “escrita de si” a partir de um embate/identificação com o espectral. Interessa-nos especialmente rearmar uma teoria dos fantasmas que nos permita pensar, desde a escrita do luto, as ambiguidades recorrentes no trato com a figura autoral.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; fantasma; morte do autor; escrita de si.

Abstract: The main goal of this research is to reframe the tensions produced by the contamination between the artwork and the biography, through the image of the ghost. It will focus in three “grief writings” – in the works of Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie and Leonardo Gandolfi –, looking for a structure of struggling and identification with the ghost as a process inherent in these “writings of self”. Finally, this article will try to articulate a theory of the ghosts in which the ambiguities of the image of the author are figured through an self-inscription as a phantasmagoria in the “grief writings”.

Keywords: Brazilian contemporary poetry; ghosts; death of the author; writings of self.

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 20/02/2020

¹ Filipe Manzoni é professor de literatura brasileira na UFRJ. Foi pesquisador de pós-doutorado na UFF durante 2019, período no qual se focou nas desestabilizações da autonomia literária na poesia contemporânea brasileira, linha de investigação na qual o presente artigo se insere.

1. Fantasmografias

É um ponto já bem visitado pela crítica literária contemporânea a importância, na poesia brasileira recente, de uma tendência à subversão do limite entre obra e vida. Seja enquanto um “retorno do autor”, enquanto uma investida na autoficção ou uma operação com “restos do real” (termos que nos levariam a alguns dos tópicos desenvolvidos por críticas como Diana Klinger, Luciene Azevedo ou Florencia Garramuño, por exemplo), uma coisa parece ser constante: longe de lastrear a operação de leitura em um ou outro marco biográfico inequívoco, o que se propõe a ler é vida e obra como duas instâncias constantemente renegociáveis dentro de uma mesma “zona de incerteza”.

Pensar desde essa zona de incerteza incorre, imediatamente, em assumirmos o risco da desestabilização dos dois termos polares desse esquema. Decorre daí, portanto, uma incapacidade de se circunscrever inequivocamente uma “obra” em oposição a uma realidade externa, assim como uma incapacidade de se determinar o que poderia ser “o biográfico” irreduzível às suas formulações discursivas. Ou ainda: trata-se da impossibilidade de “dizer o biográfico”, isto é, de apreender discursivamente uma vida, e da igual impossibilidade de dizer algo que não possua qualquer relação com a biografia. O deslimite entre vida e obra interessa, nesse sentido, na medida em que põe a nu o impensável da proposição de qualquer um dos dois termos como estrutura isolada presente a si. Tomemos a formulação do problema por Florencia Garramuño:

De um a outro extremo, trata-se de formas diversas de impugnação a uma ideia de objeto literário acabado – daí as numerosas interrupções e interferências sobre as quais se constroem esses textos –, que nunca seria capaz de capturar a vivência ou a experiência, idiossincraticamente incapturáveis.

Na figuração dessa incapturabilidade, por meio de uma escrita que insiste numa desaturação do literário, desenha-se um conceito de experiência afastado de toda certeza. Porque também não se trata de substancializar uma experiência primeira, corporal e absoluta sobre a qual se sustentaria uma narrativa ou se desenvolveria um eu lírico. (GARRAMUÑO, 2012, p. 37).

É a restituição dessa incapturabilidade, ou de uma indecidibilidade central, o que parece estar em questão não apenas nas recentes formulações de um “retorno do autor”, mas também em sua “morte” no contexto teórico do final da década de 60 (contrariamente ao que sugere o fatalismo de uma leitura simplista). De fato, nos dois contextos, o que parece se colocar é um investimento na instabilidade do que possa ser o

autoral em momentos nos quais essa instância parecia perigosamente ameaçada de cristalização em um posicionamento estanque.

De nossa parte, o que buscamos é situar essa indecidibilidade do autoral – esse deslimite entre o biográfico e o ficcional que “morre e volta”, dependendo do cenário teórico no qual nos situamos – desde um caso particular de atravessamento entre vida e obra: a escrita que tematiza o processo de luto, tópico recorrente em alguns autores da poesia brasileira contemporânea. Esses “escritos de luto” – nosso percurso se restringirá às obras de Carlito Azevedo, Leonardo Gandolfi e Franklin Alves Dassie, mas se trata de um *corpus* que poderia ser facilmente ampliado – se revelam um cenário especialmente interessante na medida em que sobrepõem ao eixo “vida-obra” o eixo “morte-vida”. É precisamente nessa intersecção que buscamos ler uma imagem central para nossa investigação, a do fantasma. É, ainda, a partir dessa imagem central que buscaremos sustentar a hipótese de que esses escritos de luto dariam a ler um vínculo íntimo entre vida-morte-obra-biografia por meio de um mecanismo de identificação com o espectral e de autoinscrição enquanto fantasma, mecanismo que abordaremos enquanto uma “fantasmografia”.

Para tanto, nosso percurso se organizará da seguinte maneira: primeiramente, nos voltaremos para alguns dos cenários teórico-críticos acerca da morte do autor e de seu retorno, destacando, especialmente, esse movimento de “restituição da indecidibilidade”, comum tanto ao contexto de discussão do final dos anos 60 quanto à crítica literária das últimas décadas. Nosso objetivo, nesse ponto, é levarmos, desde uma perspectiva teórica, os impasses a respeito da imagem do autor até um cenário marcado pelo fantasmático.

Em seguida, nos voltaremos para nosso *corpus* poético, observando como esses dois núcleos – vida-morte (ou luto) e obra-biografia – aparecem em alguns dos escritos de luto de Carlito Azevedo, Franklin Alves Dassie e Leonardo Gandolfi – respectivamente, suas séries “H.” (AZEVEDO, 2009, p. 135-152), “Edição de Bolso” (DASSIE, 2016, p. 75-81) e “Kansas” (GANDOLFI, 2015, p. 36-50) –, buscando estabelecer paralelos, linhas de força e zonas possíveis de ressonância entre suas obras. Interessa-nos, especialmente, observar o quanto esse núcleo de identificação com/autoinscrição enquanto fantasma – a “fantasmografia” – é, ao mesmo tempo, a

forma própria da indistinção entre vida e obra e o mecanismo performático de formalização do trauma do luto.

Essa possibilidade de a “fantasmografia” ser colocada como chave para uma indistinção entre vida e obra dentro de uma “escrita de luto” nos conduzirá, ainda, a uma releitura de uma teoria dos fantasmas a partir de Freud. Nesse ponto, nossa hipótese crítica se dobra sobre a metodologia de investigação teórica, de maneira que não nos interessa uma teoria dos fantasmas remontada desde a “obra” de Freud – por assim dizer –, mas, antes, desde uma nova zona de indistinção entre vida e obra, que, mais uma vez, será centrada na figura do fantasma.

Finalmente, em nosso tópico final, buscaremos levar a fantasmografia de seu contexto inicial, enquanto paradigma do gesto de escrita, para uma teoria da leitura. Trata-se de um desdobramento previsível, já que quase todas as teorias a respeito da “morte do autor” reservam um espaço privilegiado para um reinvestimento de importância na figura do leitor, mas que, cremos, nos permitirá, além de retomar alguns dos pontos mais relevantes de nosso percurso, abrir um último desdobramento na implicação entre vida e obra.

2. Idas e vidas da morte do autor

Não deixa de ser curioso o quanto o antropomorfismo próprio da categoria crítica “autor” contamina os diagnósticos a seu respeito, trazendo quase que instintivamente um vocabulário fantasmático para a questão. Não falamos de um “esgotamento” ou de uma “retomada” do autor, mas sim de sua “morte” e “retorno”, o que talvez contribua para que as discussões críticas a respeito sejam especialmente aguerridas². Começamos, nesse panorama de polêmicas, por um cenário bastante óbvio para a questão: Barthes e Foucault.

Já foi apontado repetidas vezes o quanto o “atestado de óbito” do autor – defendido de maneira grandiloquente por Barthes, em “A morte do autor”, em 1967, e

² Um exemplo, também citado por Giorgio Agamben, pode ser lido na resposta irônica de Foucault a Lucien Goldmann após sua conferência “O que é um autor?": “Não disse que o autor não existia; eu não o disse e estou surpreso que meu discurso tenha sido usado para um tal contra-senso [...] Definir de que maneira se exerce essa função [a função-autor], em que condições em que campo, etc. Isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe [...] Contenhamos então nossas lágrimas” (FOUCAULT, 2009, p. 294).

matizado, de maneira um tanto mais cuidadosa por Foucault, em 1969, em “O que é um autor?” – respondia a uma tendência crítica a ancorar a leitura em uma biografia autoral tomada como dado presente a si. Marjorie Perloff já ressaltou – em um subcapítulo de *O gênio não-original* (2013) intitulado “A morte de quem?” – o quanto, tanto para Barthes quanto para Foucault, o que interessava era compreender a escrita não como a presença de uma biografia autoral, mas como um espaço no qual o sujeito da escrita desaparece infinitamente. Ambos os autores responderiam, assim, nas palavras de Perloff, à “crença ainda popular no autor como origem – como o ‘passado de seu próprio livro’ e, daí, como seu supremo expositor – bem como ao corolário de que devemos recorrer à biografia ou à autobiografia para a explicação necessária da obra” (PERLOFF, 2013s, p. 50).

Para ambos os teóricos, o que interessa (ainda que por meio de diferentes estratégias) é contornar uma relação de precedência e autoridade do autor sobre a obra. Barthes investe na caracterização da leitura – o “nascimento do leitor” – como instância de ativação de conexões múltiplas dentro do tecido textual, uma abertura de sentidos possíveis ao invés do desvelamento de um sentido único respaldado por uma figura autoral inquestionável. Foucault, por sua vez, propõe, no lugar da entidade biograficamente situável e determinável do autor, a “função-autor”, uma espécie de “prótese de leitura”, ou uma instituição crítica característica do “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Nenhum dos dois incorre, porém, em um isolamento absoluto da obra frente à existência de um indivíduo biográfico, “autor”. É a essa contrapartida facilitadora, a extrapolação da “morte do autor” para uma espécie de interdição crítica de qualquer referência biográfica (cujo desdobramento lógico é a autonomização da obra), que as diferentes formulações de um “retorno do autor” nas últimas duas décadas parecem responder.

Diana Klinger sugere, por exemplo, que o “‘retorno do autor’ – a autorreferência da primeira pessoa autobiográfica na narrativa contemporânea – talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito” (KLINGER, 2008, p. 18), associando ainda esse “retorno” não a uma progressão temporal, mas à proposição freudiana da *Wiederkehr*, a reaparição do recalcado. O biográfico aparece, assim,

enquanto crítica radical do sujeito presente a si, enquanto *autoficção* (conceito retomado de Serge Doubrovsky), que “não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo’, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia” (KLINGER, 2008, p. 20).

Nas palavras de Klinger, “o sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2008, p. 22). Ou ainda – se retomarmos as proposições, criticamente muito próximas, de Luciene Azevedo em “Autoficção e literatura contemporânea” (AZEVEDO, 2008) –, trata-se de uma autoficção como “apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente” (AZEVEDO, 2008, p. 35). Mais do que uma contraposição à “morte”, o “retorno do autor” perfaz uma radicalização do caráter desconstrutivo implicado na questão.

Outra importante abordagem do problema da contaminação “vida-obra” na categoria do autor foi proposta por Giorgio Agamben, em “O autor como gesto” (AGAMBEN, 2007b) – diretamente uma releitura de “O que é um autor?”, de Michel Foucault. A preocupação central do filósofo italiano gira em torno de um estatuto paradoxal no texto de Foucault, uma contradição íntima: “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEN, 2007b, p. 55).

Agamben retoma o texto foucaultiano em sua distinção entre o autor como “indivíduo real” e a função-autor, ressaltando o quanto, ao repetir que “a marca do escritor reside unicamente na singularidade de sua ausência” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2007b, p. 58), “o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência” (AGAMBEN, 2007b, p. 58). Nesse ponto, Agamben interroga de que maneira é possível uma ausência ser singular e passa a buscar um *locus*, na filosofia de Foucault, no qual teria sido esboçado um modelo para esse gesto de “pôr a vida em jogo” (com a dupla acepção do *joué* francês, como “jogar” e “encenar”), de maneira a possibilitar “a expressão na mesma medida em que nela

instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007b, p. 59). Tal modelo é encontrado, por Agamben, em *A vida dos homens infames*.

Encontramos aqui nossa possibilidade de virada em direção a uma teoria fantasmática: se Agamben busca em *A vida dos homens infames* o modelo ou a imagem pela qual a vida é “posta em jogo” – isto é, inscrita na forma de uma irreduzível ilegitimidade –, ao associar esse “pôr-se em jogo” com um “ocupar o lugar de um morto” sem estar morto, os próprios termos sublinhados pelo filósofo dão a ler uma segunda imagem que parece habitar, sub-repticiamente, as diferentes obras que perpassamos até aqui. Precisamente, a imagem do fantasma.

Tomemos um passo atrás. Conforme ressaltou Diana Klinger, já Foucault percebia, na escrita moderna, “uma passagem de uma relação da escrita com a imortalidade (por exemplo, a epopeia grega estava destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e nas *Mil e uma noites* Sherazade conta uma história a cada noite para não morrer) para uma relação da escrita com a morte” (KLINGER, 2008, p. 15). Nas palavras de Foucault:

Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. (FOUCAULT, 2009, p. 268-269).

Voltemos a Agamben. O filósofo nos diz que o gesto do autor “é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (AGAMBEN, 2007b, p. 61). O “pôr-se em jogo” se coloca como um gesto duplo de “dar vida” e sacrificá-la, isto é, uma inscrição *vital* apenas enquanto desaparecimento contínuo, o que traz o caráter “incongruente e estranho” do qual nos fala Agamben. Ora, todo esse vocabulário de liminaridade entre vida e morte, de “ocupar o lugar de um morto sem estar morto” parece nos direcionar para o campo semântico da fantasmagoria, ou seja, para a sugestão de que o “pôr a vida em jogo” poderia ser traduzido como uma autoinscrição enquanto fantasma.

A consequência mais imediata dessa possibilidade de leitura – isto é, desse desvio: colocarmos, no lugar da vida dos homens infames, a imagem do fantasma como modelo pelo qual uma vida é “posta em jogo” em uma obra – é nos permitir inserir, na leitura

agambeniana, uma imagem que nos direciona a outros rastros dentro da própria obra teórica do filósofo italiano. Antes, porém, de nos determos nessas implicações, cabe nos voltarmos para as “escritas de luto” que compõem nosso *corpus*, na medida em que, por definição, estas já negociam com essas duas instâncias: o limite biográfico-ficcional na figura do autor e o embate com o fantasmático na tarefa do luto.

3. As Escritas de Luto

Dentro de uma recepção ampla e consideravelmente heterogênea, um dos pontos mais recorrentes nas críticas e resenhas que se voltaram para *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo, foi, certamente, a flagrante aproximação entre biografia e obra, algo que aparece em diversos trechos do volume, mas que ganha dramaticidade especialmente intensa em seu último bloco de poemas, “H.”. A seção inteira é composta de poemas voltados para os instantes prévios e imediatamente posteriores à morte da mãe do poeta, Hilda, abordando cenas como a iminência da morte, a notificação aos amigos, o velório e o enterro.

Dentro do que nos propomos a ler como “escritos de luto”, “H.” é especialmente interessante na medida em que não se inscreve apenas no *após*, mas dá a ler o luto em uma imprecisa passagem temporal. O marco inicial do bloco de poemas é o telefonema que noticia o agravamento do quadro clínico da mãe – “chego a dizer para / a mulher do outro lado da linha que então deve-/ mos estar preparados” (AZEVEDO, 2009, p. 137) –, seguido de uma série de poemas que reconstroem uma espécie de luto antecipado através de momentos nos quais o avanço do quadro degenerativo do Alzheimer parece antecipar um “tom fantasmático” ainda em vida, como se o trabalho de luto antecipasse a morte propriamente dita.

Essa temporalidade antecipatória (ou a aproximação liminar do instante traumático) traz um cenário tenso para lermos a contemporaneização entre o luto e a sua possibilidade de formulação pela escrita – ou ainda: para pensarmos a “escrita de si como performance”, para retomarmos o importante ensaio de Diana Klinger. Não apenas a relação entre biografia e obra escapa de uma precedência daquela sobre esta, mas também a própria tensão da possibilidade da formulação do luto (biográfico)

antecipa, temporalmente, o acontecimento traumático propriamente dito. Cremos que o poema no qual isso aparece de forma mais evidente é o terceiro da primeira subseção:

A ideia apavorante da morte de minha mãe, pelo que vejo, ultrapassou a superfície gelada, deixando-a intacta e está fazendo sutis estragos em regiões que desconheço, não alcanço. E contudo estou aparentemente tão calmo. Venho escrever por medo de perder a razão, não pelo estardalhaço dos nervos, que não há, mas pelo seu contrário sinuoso, a idiotia. Sinto que se conseguir escrever agora o que se passa comigo estarei salvo, repito isso a mim mesmo algumas vezes, como repito mentalmente o refrão de que onde há obra não há loucura e onde há loucura não há obra e venho escrever. A ideia absurda de um obsessivo que se aproveitaria desse momento de pane em minha mente me passa pela cabeça quando uma voz em mim diz que devo queimar todos os meus cadernos no quintal de casa, numa grande fogueira, um rito de passagem. Agem em mim um medo (irreal) de não sobreviver à sua morte e de que eles, cadernos, sobrevivam a mim, com todo o mal (real) que podem causar a pessoas que amo. Rio dessa ideia e começo a ver nisso um sinal de melhora. De todo modo, apago do computador muitos arquivos antes de começar a escrever. (AZEVEDO, 2009 p. 139).

A compreensão de um biográfico que se coloca apenas no limiar de sua formulação discursiva parece particularmente radical no poema de Carlito, na medida em que aparece na forma de um escrito de sobrevivência: “escrever para não perder a razão”. Não se trata de uma maneira de “representar” a vida, mas sim da forma própria de sobreviver ao espelhamento direto com o fantasma que consistiria em não resistir ao luto. O deslimite entre vida e obra escapa, nesse sentido, a uma noção “procedimental” e se coloca sob o risco de uma identificação com o espectro na imagem da loucura, isto é, na incapacidade de formular o luto.

Tomemos agora *Grandes mamíferos* (2016), de Franklin Alves Dassie. Diferentemente de *Monodrama*, o fantasmático não está tão circunscrito a uma subseção, mas parece ser antecipado (em imagens mais recorrentes), como em uma espécie de “rumor prévio” antes de ser abordado diretamente nos dois blocos nos quais se torna central – “1.825 / Casaco de moletom com capuz” e “Edição de bolso” (este último, aberto por uma dedicatória: “p/ Joana, minha mãe”). Nos dois blocos em questão, temos uma continuidade na cena apresentada: uma caminhada, na chuva, por

Lisboa, revisitando diversas cenas de um “grande arquivo” de fragmentos de recordações, cenas de filme e citações variadas.

Se o poema que tomamos de “H.” se situava no limiar antecipatório de formalização do evento traumático, a série de poemas de Franklin Dassie se insere em outra temporalidade limítrofe. Estamos decididamente *após* o evento traumático – o que é marcado de maneira quase obsessiva pela contagem dos “mil duzentos e vinte e cinco dias atrás” ou “mil oitocentos e vinte/ e cinco dias/ sem ouvir a sua voz” (DASSIE, 2016, p. 69) –, mas a possibilidade de sua formulação efetiva ainda aparece apenas de maneira desviada, sendo trazida à tona por estruturas sintomáticas (como a própria contagem dos dias ou o processo de repetição frequente de trechos inteiros). Franklin parece manter, dessa forma, o luto no limiar do indizível, quase sempre puxado por comparativos vindos de elementos genéricos, como o clima chuvoso, e, frequentemente, fazendo uso de *enjambements* que reforçam uma ambiguidade denegativa da formulação da morte: “Começa a chover de uma hora pra outra / – você não foi embora / de uma hora pra outra” (DASSIE, 2016, p. 69).

Em Carlito, sublinhamos o quanto a relação entre vida e obra se colocava na forma de um “escrito de sobrevivência”, isto é, na medida em que a formulação do traumático era o que impedia um espelhamento com o fantasma. A comparação com os poemas de Franklin oferece um dado curioso nesse ponto, já que o espelhamento com o fantasma aparece como um risco ainda “não resolvido”, através da sobreposição da cena narrada em primeira pessoa – a caminhada na chuva por Lisboa – e a andança de Edgar Allan Poe, em Baltimore, logo antes de sua morte.

Essa sobreposição se faz mais evidente no poema “LX/ Segundo dia”. Desde o início do poema, temos o luto pautado por uma falta de certeza – “Quem sabe nunca mais te veja / Joana” (DASSIE, 2016, p. 80) – e pela incapacidade de dar conta discursivamente do traumático: “Não consigo explicar por que ver / é algo brutal” (DASSIE, 2016, p. 80). Em um dado momento, a figura de Joana (descrita pelo mesmo aposto que aparece repetido em diversos momentos do bloco) traz o dado fantasmático do escritor americano do séc. XIX:

Em breve deixaria de te ver
Joana – a pele muito clara
cabelo preto
folheando a edição de bolso

dos contos
de Edgar Allan Poe
que morreu sozinho
em Baltimore
(DASSIE, 2016, p. 80)

É interessante, para uma investigação que se volta para a contaminação entre obra e biografia em um cenário de luto, que Poe seja trazido especificamente a partir de um dado *biográfico*, os instantes antes de sua morte, sua deambulação “perdida”, sem objetivo. É a partir da sobreposição desse “vagar perdido e sozinho” – que é comum, ainda, à poesia de Carlito: “Depois de quase duas horas de caminhada cega ao / deixar o cemitério” (AZEVEDO, 2008, p. 149), e à de Gandolfi: “Após o sepultamento erro / o caminho, fico perdido entre aleias” (GANDOLFI, 2015b, p. 47) – que o paralelo com Poe se torna mais interessante:

Em breve você ficaria
cada vez mais pequena
que eu já não saberia mais
onde estaria
Nunca mais
Como até hoje não sei
onde foi parar a minha edição de bolso
dos contos de Edgar Allan Poe
que antes de morrer
foi encontrado delirando
quem sabe
por ter visto
algo tão brutal
(DASSIE, 2016, p. 81)

A sobreposição das duas andanças, por Lisboa e por Baltimore, parece colocar no centro da questão, assim como em Carlito, um risco de não se sobreviver ao luto, isto é, um espelhamento com o fantasma (nesse caso, o de Poe), cujo limite é a loucura e a morte. Franklin parece situar, portanto, a escrita de luto no mesmo limiar da formulação traumática que líamos em Carlito, ou seja, no risco constante de um embate-identificação com o espectral – o que propomos chamar de uma “fantasmografia” – como possibilidade de formular o que possa ser o biográfico.

A temporalidade liminar de formulação do luto, isto que vem nos interessando como eixo de leitura até aqui, é, ainda, um tópico interessante para nos voltarmos para “Kansas”, bloco de poemas de *Escala Richter*, de Leonardo Gandolfi. “Kansas” consiste em uma série de poemas escritos por ocasião da morte de Rodrigo de Souza Leão, em

02 de julho de 2009, publicados na revista *Relâmpago*, em abril de 2010, depois republicados em formato Megamini em julho de 2015 e, finalmente, incluídos em *Escala Richter*, em novembro de 2015.

Abordamos o mecanismo de antecipação do luto em sua iminência, em Carlito, e a perduração da incapacidade de formulação, em Franklin, como formas de manter a escrita do luto em um risco contemporâneo à sua escrita/leitura. “Kansas”, por sua vez, parece extrapolar esse mecanismo, dado que cada nova versão apresenta mudanças significativas em sua composição – poemas novos, supressão de trechos inteiros, rearranjo na ordem, diversas mudanças de estrofação e versificação, etc. A questão do limiar performático de formulação discursiva do luto poderia ser lida, portanto, na própria variedade diacrônica de suas reformulações, reatualizando-se, a cada versão, o anacronismo próprio da “escrita do luto”.

Tomemos como exemplo, o quarto poema da versão de “Kansas” publicada em *Escala Richter*. Trata-se do poema que inscreve a sua temporalidade dentro de uma cronologia datada: lemos nos primeiros dois versos: “Escrevo de dentro do corrente ano/ de 2009 e com alguma pressa” (GANDOLFI, 2015b, p. 40). Analisando as outras versões, porém, trata-se do único verso acrescentado apenas à última versão, isto é, durante o ano de 2015. A janela temporal na qual “Kansas” se insere é facilmente situável como “passado” – aparecem duas outras mortes famosas daquele ano, a de Michael Jackson e a de Pina Bausch –, mas a inserção da referência dêitica ao “corrente ano de 2009” parece sobrepor e reatualizar, anacronicamente, a temporalidade do luto no momento de escrita/leitura, fazendo da relação entre “evento biográfico” e “formulação ficcional” um efeito de contemporaneização, e não uma relação previamente dada.

Tomemos, porém, o último poema da série, que começa justamente pelo “andar perdido”, a que chamamos atenção em Franklin (e que aparecia também em Carlito):

Após o sepultamento erro
o caminho, fico perdido entre aleias
de árvores ressequidas como soem
ser nesta latitude longitude do Caju.
Não sei o que estou fazendo aqui
perdido dentro do cemitério nesta tarde
pra variar ensolarada, era o que faltava.
Entre campos do século retrasado entrevejo
a de Cruz e Souza, o que estou fazendo

me pergunto, ou melhor, o que está fazendo
me pergunta a bruxa malvada do oeste
quando a melhor pergunta de todas seria
aonde vão dar estes tijolos amarelos?
(GANDOLFI, 2015b, p. 47)

Se cotejarmos com a primeira versão de “Kansas”, a da revista *Relâmpago*, além de o poema não ser, nesta, o de fechamento do bloco (na verdade, ele se situa bem no centro da série), seu fim é consideravelmente diferente. Após a interrogação “para onde estou indo?”, lemos: “Distante, / de onde mal pode me ver, seu irmão / – como você dizia, o último sinal de / bondade na terra – em solidariedade grita / é por aqui. Sem graça, tomo o rumo certo, / reintegro-me ao grupo dos que assistiram, / amigo, ao seu último número” (GANDOLFI, 2010, p. 201).

Diferentemente da primeira versão, na qual o “vagar perdido” é interrompido por um chamado de retorno ao cerimonial, nas versões posteriores a 2010, a “andança perdida” se coloca em uma perduração mantida sem resolução até o final do poema (e do bloco como um todo). De fato, é precisamente a possibilidade de “fechamento” da temporalidade fantasmática o que parece cada vez mais subtraída nas reescrituras de “Kansas”. A estrada de tijolos amarelos, nesse sentido, apenas sinaliza que “não estamos no kansas”, isto é, estamos ainda distantes de um território conhecido, ou muito longe de casa.

4. Fantasmas de Freud

Retomemos nosso percurso até aqui. Nossa proposta crítica pode ser resumida como uma tentativa de ler a marca de ambivalência pela qual o autor parece sempre se inscrever apenas enquanto ausência em uma obra (isto é, na medida em que sua biografia só interessa na medida em que nunca é presente a si) através da imagem do fantasma. Para tanto, voltamo-nos a algumas escritas de luto da poesia contemporânea brasileira, buscando mapear, num mesmo cenário, o atravessamento entre biografia e obra e o embate com o fantasmático.

Alguns dos tópicos centrais para as teorias da morte ou do retorno do autor se colocaram de maneira especialmente dramática nesse contexto. O núcleo talvez mais tenso, ao qual buscamos chamar atenção em nossa leitura foi o vínculo entre uma resistência a um paradigma da “superação” e a reincidência de um incontornável

anacronismo situado no limiar performativo da formulação do luto. Esta ainda parecia estar ligada diretamente a uma tensão entre vida e morte, na forma de uma escrita que tenta se contrapor ao risco de espelhar o fantasma e de não sobreviver ao luto, isto é, uma escrita enquanto fantasmografia.

Retomemos agora nossa investigação crítica onde a deixamos: a possibilidade de pensarmos o fantasma como imagem central alternativa – dentro da teoria agambeniana do “autor como gesto” – para a forma pela qual uma vida é “posta em jogo” numa obra. Se nos voltarmos para a obra de Agamben, em especial a que faz do fantasma seu principal eixo de investigação, *Estâncias* (2007a), parece-nos que, dentro de uma vastidão de cenários possíveis para lermos o fantasmático – contextos que vão desde a medicina humoral de Hipócrates até o fetichismo da mercadoria em Marx ou Baudelaire, passando ainda pela imagem de amor na poesia stilnovista –, a obra de Freud se coloca como um marco praticamente inescapável.

De fato, Agamben não tanto encontra quanto constrói uma teoria dos fantasmas a partir de Freud – segundo o filósofo, Freud não teria elaborado, em nenhum dos seus escritos, “uma verdadeira teoria orgânica do fantasma” (AGAMBEN, 2007a, p. 49) –, retomando o argumento central de “Luto e melancolia” (FREUD, 2010) para, daí, desdobrar o funcionamento do fantasmático. Em um breve resumo: em seu célebre artigo, Freud apresenta a melancolia como resultado de uma identificação narcísica com o objeto perdido ou uma internalização deste. Essa internalização se daria de maneira a manter os laços afetivos firmemente atrelados ainda ao objeto, impedindo o processo de desvinculação e libertação da libido que caracterizaria o “quadro saudável” do luto (FREUD, 2010, p. 128-130).

Tomemos agora a paráfrase agambeniana, observando o quão próxima sua formulação é (ocasionalmente lançando mão dos mesmos termos) de sua reflexão sobre o autor. Se, em “O autor como gesto”, Agamben nos dirá que o autor não está morto, mas ocupa o lugar de um morto, pois “se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência” (AGAMBEN, 2007b, p. 58) ao “deixar as próprias marcas em um lugar vazio” (AGAMBEN, 2007b, p. 58), em *Estâncias*, Agamben nos diz que a melancolia consegue “apropriar-se do próprio objeto só na medida em que afirma a sua perda” (AGAMBEN, 2007a, p. 45), de maneira que o objeto é “o sinal de algo e de sua

ausência” (AGAMBEN, 2007a, p. 46), devendo “a tal contradição o próprio estatuto fantasmático” (AGAMBEN, 2007a, p. 46).

Todo o nosso percurso parece pouco interessante, porém, se servir apenas para voltarmos a Freud e encontrarmos a mesma estrutura da qual já tínhamos partido, mas tomada de uma imagem diferente. Nesse ponto, caberia uma aposta arriscada: se nossa investigação partiu do problema da contaminação entre vida e obra, caberia buscarmos uma segunda “teoria do fantasma” desde Freud, não tanto como um “tema” interno a sua obra, mas assumindo o risco da contaminação com seus fantasmas biográficos.

Trata-se de uma aposta curiosa. Por um lado, a obra de Freud parece povoada de fantasmas: já sua primeira grande obra, *A interpretação dos sonhos*, é apresentada (no prefácio a sua segunda edição) como “parte da minha própria autoanálise, minha reação à morte de meu pai” (FREUD, 2001, p. 14), isto é, um grande “escrito de luto”. Por outro lado, Freud mesmo é especialmente resistente às contaminações entre sua vida e sua obra, como que tentando sempre nos negar os “seus fantasmas”³. Tentemos, porém, um caminho alternativo, tomando posse de Freud *enquanto* fantasma dentro de uma outra escrita de luto.

Sigmund Freud faleceu em 1939, em Londres. A partir desse ponto, sua filha, Anna Freud, entra em um processo constante de autoanálise, anotando e analisando seus sonhos constantes com seu pai – ou seja, precisamente o mesmo processo empreendido por Freud quando em trabalho de luto por seu pai, Jacob Freud, o qual deu origem à *Interpretação dos sonhos*. Em 1946 aparece pela primeira vez, nas notas de Anna, após a análise de um sonho, o título “*About losing and being lost*”, “Sobre perder e ser/estar perdido”. Tomemos as suas anotações, conforme foram transcritas por Elizabeth Young Bruehl:

³Trata-se de um ponto que foi levantado por Emanuelle Coccia (2012) em “O mito da biografia: ou sobre a impossibilidade da teologia política” e que nos levaria de volta a alguns dos mesmos tópicos sobre a contaminação entre vida e obra na crítica literária contemporânea da qual partimos. O ponto de partida de Coccia é a enérgica resposta de Freud à sugestão de Arnold Zweig de tornar-se seu biógrafo. Freud responde: “Quem se faz biógrafo se obriga à mentira, ao segredo, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua própria incompreensão, porque não se pode alcançar a verdade biográfica, e mesmo se fosse alcançada, não se poderia utilizá-la” (FREUD *apud* COCCIA, 2012, p. 8). É interessante, ainda, que esse veto de Freud leva Coccia à mesma estrutura e dupla impossibilidade “biografia-ficcional” que abordamos no início de nosso texto, isto é, uma “impossibilidade epistemológica da verdade biográfica” (COCCIA, 2012, p. 9) e também a impossibilidade de “um uso ficcional dessa verdade” (COCCIA, 2012, p. 10).

A sensação principal no sonho de ontem é que ele está vagando por aí (no topo de montanhas, em colinas) enquanto eu estou fazendo outras coisas. Ao mesmo tempo, eu tenho essa inquietude, uma sensação de que eu deveria parar o que quer que esteja fazendo pra ir caminhar com ele. Eventualmente ele me chama e até mesmo exige que eu vá andar com ele [...] No sonho a sensação é muito forte de que ele está vagando sozinho e “perdido”. (YOUNG-BRUEHL, 1988, p. 286, trad. nossa).

Essas mesmas notas reaparecem, sob o mesmo título, na forma de um breve artigo, em 1953. Nele, Anna Freud se detém na tendência crônica a perder e extraviar objetos, lida como um conflito entre dois desejos, a vontade de manter e o desejo de descartá-los ou abandoná-los (modelo retomado do primeiro Freud). A partir daí, Anna se volta ao mecanismo de identificação com o objeto perdido⁴ – aquele mesmo de “Luto e melancolia” –, observando, o que será o centro de seu argumento, o quanto “as emoções de quem perdeu algo não se restringem ao seu arrependimento sobre a perda, mas se estendem a sentimentos que supostamente são do objeto perdido. Aqui, a projeção conduz à personificação que, por sua vez, foi seguida pela identificação” (FREUD, 1968, p. 309 – todas as traduções do artigo de Anna Freud são de Adriana Varandas, Filipe Manzoni e Marina Santos).

Anna nos diz, ainda, que esse processo de identificação/ projeção é mais evidente quando o objeto perdido é uma pessoa amada, levando-nos de volta ao cenário básico de “Luto e melancolia”: a dor pela perda de alguém que morreu. Aqui, chegamos ao ponto que nos interessa:

Em análise, nós observamos que em algumas pessoas os estágios finais do trabalho de luto são caracterizados por uma série de sonhos típicos cujo conteúdo latente é facilmente interpretável. Nesses sonhos, a pessoa morta aparece, seja manifesta ou sutilmente disfarçada, e faz todo tipo de esforço para ser percebida pelo sobrevivente. Ela busca por ele, chama ele, suplica a ele para vir e ficar; ela expressa sua saudade ou reclama sobre estar sozinha e abandonada. (FREUD, 1968, p. 313-313).

É a partir desse sonho específico, isto é, de um dado absolutamente biográfico, que Anna lança as bases para sua teoria dos fantasmas: as “crenças populares”, “lendas” ou “contos” de fantasmas seriam um desdobramento direto desse tipo de sonho no qual as “almas perdidas” são “incapazes de descansar em seus túmulos, sendo condenadas, em vez disso, a vagar sem destino, especialmente à noite, enquanto lamentam, gemem,

⁴ Anna Freud ainda dedica um longo espaço de seu ensaio a uma análise dos casos de crianças que são “perdidas” pelos pais, como fonte para essa identificação com um objeto perdido. Não nos deteremos nesse ponto, mas é interessante como a imagem de uma “criança perdida” ou “abandonada” aparece também nos poemas de Carlito (em especial no “Conto da galinha”), em diversos poemas de Franklin Dassie, bem como na própria referência a Oz, por Leonardo Gandolfi, o lar das crianças perdidas.

reclamam e imploram aos vivos que os ajudem a se libertar” (FREUD, 1968, p. 315-316). O estatuto “perdido” dos fantasmas seria, portanto, um mecanismo de projeção/identificação com o espectro – tenhamos em mente a ocorrência do “andar perdido” em nosso *corpus* –, parte do trabalho de luto no qual o sujeito se encontra: numa encruzilhada entre viver ou “ceder ao convite da imagem do sonho [...] e seguir o objeto perdido rumo à morte” (FREUD, 1968, p. 315).

O mecanismo de identificação narcísica com o objeto perdido, o que caracterizaria, tanto em Freud quanto em Agamben, a melancolia, é trazido, portanto, por Anna Freud como característico “dos estágios finais” do luto. O que se processa, então, é que a relação entre luto e melancolia se coloca invertida: não é a melancolia que se desdobraria, enquanto perduração indevida, do quadro saudável do luto, mas sim a realização do luto que se colocaria como uma via de escape da internalização melancólica do objeto perdido. Em outras palavras (palavras que nos levariam sem dificuldade a teóricos como Benjamin ou Didi-Huberman), não seria o anacronismo um desvio de uma linha de sucessão histórica, mas sim a história uma via de escape de uma lógica pautada por perdurações e intermitências.

Essa íntima relação entre um regime temporal anacrônico, o luto e o mecanismo de identificação com o objeto perdido parece ter sido colocada, novamente, por Anna na década de 60. Em uma carta enviada a Ralph Greenson por ocasião da morte de Max Schurr, Anna se volta mais uma vez para o luto nos termos de identificação/introjeção. Aqui, porém, o resultado é consideravelmente diferente da aflição causada pela fantasmagoria: “Sim eu concordo que o luto é uma tarefa terrível, certamente a mais difícil de todas. E ela só se torna suportável através dos momentos [...] nos quais sentimos, fugazmente, que a pessoa perdida está em nós e que existe nisso algum tipo de ganho que nega a morte” (FREUD *apud* YOUNG-BRUEHL, 1988, p. 314).

O fim do luto não seria, nesse sentido, o exorcismo do fantasmático, mas uma mudança de relação com ele: não mais ser tentado a “seguir o fantasma” e abandonar a vida, mas convocá-lo de tal maneira a “negar a morte”. Para onde essa alternativa nos leva, dentro de nosso *corpus* de “escritas de luto”, é um tanto evidente: o limiar anacrônico de reatualização performática da fantasmografia. Cabe, porém, nos voltarmos para os desdobramentos desse uso do fantasmático dentro de nossa investigação inicial a respeito da relação entre obra e vida.

5. De volta às Fantasmografias

Nosso ponto de partida foi uma tentativa de destacar, das teorias da morte do autor e seu retorno, uma mesma estratégia de reinvestimento da indecidibilidade. Cremos que nosso foco na imagem do fantasma poderia ser colocado como uma maneira de dar a ler precisamente esse apelo do sem lugar. Mais do que uma imagem para localizar a contaminação entre vida e obra (ou entre biografia e ficção), pensar o autoral como fantasmagoria se colocaria como uma maneira de pensar a radicalidade dessa falta de lugar.

Propormos o autor como uma figura fundamentalmente fantasmática, em especial se retomarmos o fantasma desde Anna Freud, é, portanto, uma maneira de situar o que possa ser o autoral (e sua realidade biográfica) como uma questão sem descanso possível: um desdobramento sempre renovado pelo “pôr-se em jogo” da escrita/leitura. De fato, a mudança na relação com o fantasmático, a possibilidade de suportar o luto não como uma tarefa ultrapassável, mas como uma que se opera anacronicamente em suas perdurações e lampejos, poderia ser situada como um paradigma possível para o próprio gesto crítico. Ao modelo que pensa o “luto” como um exorcismo do fantasmático se contraporía, nesse sentido, um gesto anacrônico e performático de converter um convite do fantasma de recusa à vida em um mecanismo de identificação que, fugazmente, nega a morte. Evidentemente, trata-se de um gesto especialmente arriscado, ou, ainda, que envolve um arriscar-se na leitura, e é nesse risco que Agamben (voltemos a ele) se detém ao final de seu texto:

Importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra.

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto. (AGAMBEN, 2007b, p. 62-63).

Pensarmos a relação entre vida e obra, isto é, a forma pela qual uma vida é “posta em jogo” em uma obra, através do mecanismo de escrita como forma de identificar e sobreviver ao espectral, ou seja, uma fantasmografia, nos conduz a enfrentarmos a nossa própria e sempre reatualizada autoinscrição fantasmática no gesto de leitura. O que

significadizer: assumir um papel dentro dessa cadeira fantasmática de identificações, jogar a própria vida no movimento de crítico e nele inscrever-se.

Raúl Antelo parecia estar especialmente atento a isso em sua resenha de “O autor como gesto”. Publicada em 2005 na revista *Alea*, a resenha de Antelo refaz o percurso do ensaio de Agamben, retomando e endossando suas conclusões, para, logo em seguida, quebrar o semblante “neutro” da crítica e se inscrever biograficamente, enquanto autor/leitor no texto, na forma de uma escrita de luto:

O autor é tão-somente a testemunha, o fiador de sua própria ausência na obra, cabendo ao leitor, por sua vez, retrair essa ausência como infinito recomeço do jogo.

Trouxe essas considerações de Agamben à baila não apenas por compartilhar suas idéias, mas também porque elas são uma homenagem a um poeta muito admirado, César Vallejo. E, indiretamente, por estarem ligadas a um admirador de sua poesia, Ronaldo Assunção. (ANTELO, 2005, p.327).

A resenha de Antelo se desdobra, a partir daí, em uma homenagem à memória de Ronaldo Assunção – seu ex-orientando –, fechada pelo sermão sobre a morte de Vallejo. Antelo se coloca, portanto, como crítico, no gesto de leitura que retraça a “ausência como infinito recomeço do jogo”, algo que, cremos, poderia ser pensado também como um daqueles momentos fugazes de que nos fala Anna Freud, nos quais existe algum “tipo de ganho que nega a morte”. Trata-se de uma maneira de se projetar para além do terreno seguro da escrita separada da vida e do luto como um exorcismo dos fantasmas. Trata-se, finalmente, de uma maneira de reconhecer na crítica também o risco do espelhamento e da autoinscrição enquanto fantasma, isto é, de uma fantasmografia.

No ano de 2017, após uma noite mal dormida por conta de um sonho excessivamente óbvio dentro do presente contexto, dois textos chegaram até mim. O primeiro, de Leonardo Gandolfi, no qual ele primeiro havia trabalhado uma noção de dublagem – na época, eu escrevia um artigo sobre a “dublagem” que ele e Marília Garcia fizeram de *Traffic*, de Kenneth Goldsmith. O segundo, o “*About losing and being lost*”, de Anna Freud, que, após diversas buscas frustradas, consegui localizar em uma das edições de suas obras completas.

Após uma leitura inicial do texto de Anna, ainda um pouco abalado pela semelhança entre o sonho analisado por ela e o meu da última noite, voltei-me para o texto de Gandolfi, “Dobrar o cabo das tormentas” (Gandolfi, 2016). O texto em si perpassa uma noção de prosopopeia entendida como um “dar voz ao que não tem voz”, algo aproximado, no texto, de uma dublagem – um modo de formular e reformular o traumático de maneira desviada, de pôr algo para falar “no lugar de”. Não vou me deter aqui no quanto a prosopopeia/dublagem proposta por Gandolfi influenciou o que depois se formulou como esboço de uma teoria do autor a partir da identificação/embate com fantasmas.

O que mais me chamou a atenção, porém, no texto de Gandolfi foi o seu desfecho. De maneira semelhante ao desfecho do texto de Raúl Antelo (que fui ler apenas muito tempo depois), subitamente o texto que vinha trabalhando com diferentes questões teóricas se volta para uma narrativa em terceira pessoa sugestivamente autobiográfica sobre um personagem-escritor e sua mãe, vitimada por um aneurisma. O conflito final se dá na forma de uma necessidade de “apagar a versão antiga da mãe”, cada vez mais contrastante com a versão já deformada por uma isquemia, isto é, um conflito com a tarefa de encarar um trabalho de luto pela mãe “que foi”, enquanto ainda é:

Anos depois, isso ficou claro para ele por meio de um sonho, talvez o sonho mais didático que já teve até hoje. Ele está na casa dos seus pais onde ainda morava. Seu antigo quarto se tornou uma espécie de enfermaria para sua mãe. Há uma cama hospitalar de metal, daquelas que são altas e reclináveis. É lá que ela, sua mãe, está deitada. Esse cenário do sonho é bem fiel ao cenário de que ele se lembra, embora fique claro, desde o início, que se trata de um sonho. Ele, o filho está em casa e tem a impressão de que é uma criança. Ele sai do quarto-enfermaria – onde sua mãe com aneurisma está – e vai para a sala. De repente sua mãe, em uma versão anterior ao aneurisma, chega da rua e para na porta da sala, ela está bem vestida e traz uma pequena sacola plástica cheia de pacotes de biscoito, “são futilidades”, diz ela. Essa cena é muito familiar para o filho, porque, de fato, quando ele era pequeno, sua mãe saía do trabalho e passava na padaria ou no mercado antes de voltar para casa. Por isso, sempre chegava com uma sacola plástica carregada [...]

Uma das mães está imóvel na porta com a sacola de compras, ela sorri e olha bem nos olhos do filho. Ao mesmo tempo, a outra mãe, a doente, está imóvel na cama que fica no quarto, ela dorme como um bebê. Trata-se de uma só casa. O garoto que eu sou no sonho tem a sensação de que agora está diante da decisão da sua vida. São duas as hipóteses: ou ele impede que a mulher na porta entre, mandando-a embora para sempre, ou ele a deixa entrar, fazendo com que o seu tempo exploda. (GANDOLFI, 2016, p. 46-47).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

_____. O autor como gesto. In.: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b, p. 55-64.

ANTELO, Raúl. O autor como gesto. À memória de Ronaldo Assunção. *Alea*, v. 7, n. 2, p. 325-329, jul.-dez., 2005.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 12, p. 31-49, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In.: *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade de teologia política. Universidade Federal de Santa Catarina, *Outra travessia*, n. 14, p. 7-21, 2º semestre 2012.

DASSIE, Franklin Alves. *Grandes mamíferos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In.: *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FREUD, Anna. About losing and being lost. In.: *The writings of Anna Freud IV*. New York: International University Press, 1968.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

_____. Luto e melancolia. In.: *Obras completas v. 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 127-144.

GANDOLFI, Leonardo. *A Morte de Tony Bennett*. São Paulo: Lumme editor, 2010.

_____. Kansas. *Relâmpago*, n. 26, p. 198-205, abr. 2010.

_____. *Kansas*. Rio de Janeiro: Megamini, 2015a.

_____. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015b.

_____. Dobrar o cabo das tormentas. In.: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 35-48.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista brasileira de literatura comparada*, n.12, p. 11-30, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

YOUNG-BRUEHL, Elizabeth. *Anna Freud*. New Haven/London: Yale University Press, 1988.

Do ensaio ao romance: Roland Barthes e *A preparação do romance*.

Augusto de Guimaraens Cavalcanti¹

UFRJ – Pós-doc PACC/Letras

veludoazul2@hotmail.com

Resumo: Como pretendemos analisar neste artigo, em *A preparação do romance* (projeto de romance composto de notas, anotações e esboços de textos que compuseram o último curso de Barthes ministrado no Collège de France, entre 1977 a 1980), Roland Barthes projeta na linguagem ensaística uma poética iniciática de potencial escrituração do romance. Nesse sentido, *A preparação do romance* pode ser analisada como um vasto projeto sobre a escrita e uma extensa poética do fazer da obra.

Palavras-chave: Teoria ensaística; Teoria do romance; O ensaio como forma; A preparação do romance.

Abstract: As we aim to discuss in this article, in *The Preparation of the Novel* (a novel project composed of notes, annotations and sketches of texts that composed Barthe's last course at the Collège de France, from 1977 to 1980), Roland Barthes projects in essayistic language a potential poetic of the novel. For that matter, *The Preparation of the Novel* can be analyzed as a vast project about the writing and an extensive poetic of the novel to be rehearsed.

Keywords: Essay's theory; Novel's theory; The essay as form; The preparation of the novel.

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 10/02/2020

¹ Augusto de Guimaraens Cavalcanti é escritor, doutor em sociologia pela PUC-Rio e pós-doutorando pelo PACC/Letras da UFRJ (sob orientação de Beatriz Resende); tendo publicado, entre outros: *Poemas para se ler ao meio-dia* (2006, 7Letras), *Fui à Bulgária procurar por Campos de Carvalho* (2012, 7Letras) e *Máquina de fazer mar* (2016, 7Letras).

Intertextualmente fabuláveis, certa teoria ensaística do romance e certa práxis teórica do ensaio se entrecruzam algumas vezes na seara especular literária do século XX. Particularmente a partir de certa perspectiva barthesiana de leitura, a escrita romanesca pode ser pensada como uma forma narrativa irremediavelmente ensaística. Nesse sentido, como pretendemos abordar neste artigo, em *A preparação do romance*, Roland Barthes projeta na linguagem ensaística uma poética iniciática de potencial escrituração do romance. Pelas nuances de uma escrita ao mesmo tempo poética e ensaística, disruptiva e vital, a noção barthesiana de romance produz-se de notas, anotações e esboços de textos que compuseram o seu último curso ministrado no Collège de France, entre 1977 e 1980, intitulado *A preparação do romance*.

Meditando sobre a sua leitura como a um prelúdio, em *A preparação do romance*, Roland Barthes propõe pensar a forma narrativa do romance (não o gênero histórico romanesco) por meio de um vasto ensaio sobre a preparação do romance e, também, sobre a escrita. Desenvolvido com as voltas e os desvios de um labirinto iniciático, o romance a ser buscado por Barthes pode ser aproximado do ensaio de uma escrita na qual são incluídos os comentários na própria ação do narrar. Em tênue relação com os vínculos e compromissos da própria narração, em suas páginas se comunicam os fragmentos ensaísticos de um duplo problema: o narrar e o narrar sobre o narrar.

Organizada em forma de díptico (com cada parte acessível e indispensável à outra), *A preparação do romance* é composta por prelúdios de variações sobre um “Querer-Escrever” (BARTHES, 2005, p. 17). Com ênfase na enunciação de um livro fragmentário e inconcluso – “o livro transmutado em rito” (BARTHES, 2005[1], p. 112) –, a preparação romanesca barthesiana propõe pensar o romance em seu vasto e extenso fluxo ensaístico de textos pelos quais se misturam variações de estruturas e palavras-assuntos. Próxima de uma língua capaz de exprimir um aquém da linguagem, a escritura romanesca é, para Barthes, tão potente em sua preparação quanto em sua fabricação de contatos multiplicados. Sendo, ao mesmo tempo, um método e uma realização, o romance barthesiano se apresenta como uma espécie particularíssima de ensaio difuso sobre a própria escrita:

Escrever, verbo intransitivo [...]. O que chamo Romance: é pois – por enquanto – um objeto fantasmático que não quer ser assumido por uma metalinguagem (científica, histórica, sociológica) [...]. Regra: jamais contar a história; história: apenas para escrever. A Fantasia do Romance: parte de alguns – romances; nisso se apoia em (parte de) alguma coisa que é como o Primeiro Prazer (de leitura) [...]. Romance: estrutura de mediação [...]. O romance, de fato, não seria nem afirmação, nem negação, nem interrogação, e, no entanto: a) ele fala, fala; b) ele se dirige, interpela [...] o romance começaria não pelo falso, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante, vindo da ordem do Desejo e do Imaginário. (BARTHES, 2005, p. 20-224).

Estrutura de mediação e forma fantasiada de Livro, o romance é interrogado por Roland Barthes pelo ponto de vista da escritura. Pós-produzido em ato de leitura, o romance é lido sob perspectiva barthesiana como sendo um dispositivo de escrita potencialmente ensaístico e inacabado. Objeto-sujeito múltiplo e heteróclito, o romance dramatiza, para Barthes, a imobilidade movente de uma escrita mais remetente ao paradoxo do que à *doxa*: seu objeto, não sendo uma forma, não é fetichizável. Significando mais do que um mero programa estético a se cumprir, o projeto barthesiano de preparação do romance mais se escreve por concomitância de motivos ficcionais e ensaísticos. Em prol de narrativas cuja unidade estilística seja capaz de exceder ao controle de um só autor, o ensaio é o seu companheiro imperativo de viagem.

À parte de todos os alibis teóricos apresentados pela retórica tradicional, a *Vita Nuova* [1293] de Dante Alighieri representa, para Barthes, uma primeira entrada na fábrica de invenção da obra². Engendrada pela mescla narrativa de poema e comentário, *Vita Nuova* inaugura uma forma nova na história literária moderna, que será retomada por certa estética romântica. Designando uma obra de gênero fragmentário, desde Novalis, o romance moderno tem por tendência abranger todas as espécies de estilos numa espécie própria de rapsódia literária. Em paralelo, ao postular o absoluto literário como uma ideia originária de escrita, o romantismo acaba por inaugurar um momento histórico em que a literatura passa a ser concebida como a produção de sua própria teoria:

O que, historicamente, mais se aproxima do Texto, ou em todo caso e de certo modo o prefigura teoricamente, postulando a fusão, a ‘mistura’ [*le bariolage*] dos gêneros, é a teoria romântica (alemã) do Romance >> Romance (Novalis, Schlegel) = mistura dos gêneros, fora de qualquer hierarquia e de qualquer recorte = Romance romântico ou Romance absoluto [...]. ‘Escrever alguma coisa’: foi o que aconteceu durante séculos; era, em geral, no lugar de alguém, genérico ou fictício, do qual o escritor era apenas um procurador; eu

² “*Vita Nuova* desejada, fantasiada pela Obra a ser Feita [...] *Vita Nuova*: espécie de vida redonda, que roda sozinha com os mesmos elementos, e que, mantendo-se por ela mesma, deixa a energia livre para a obra” (BARTHES, 2005[1], p. 182 & Ibid., p. 214).

pegava a faca do sacrifício, a espada, a pena, por uma Causa: para instituir, convencer, converter, fazer rir; fazer um romance realista é fazer-se procurador, sacerdote *para* o povo ≠ ‘Escrever’, que é tomar a faca das mãos do sacerdote e fazer o sacrifício para si mesmo. [...] Que minha mão vá tão depressa quanto minha língua, meus olhos, minha memória viva: sonho demiúrgico: toda a literatura, toda a cultura, toda a ‘psicologia’ seriam diferentes se a mão não fosse mais lenta do que o interior da cabeça. (BARTHES, 2005[1], p. 37-279).

Particularizados no plano da escrita, os fragmentos de romance a serem produzidos em *A preparação do romance* se inscrevem nos labirintos intencionais de uma escrita potencialmente policêntrica de bifurcações textuais. Matéria e antimatéria tão memorável quanto mais desejável, a escrita ensaística do romance barthesiano é também dimensionada a partir da noção novaliana de *romance-fragmento*. Partindo de um elogio epistêmico do fragmento como romance, a prosa romanesca é idealizada por Novalis³ como uma mistura positiva de gêneros e estilos narrativos: “A arte do romance exclui toda continuidade. O romance deve ser um edifício articulado em cada um de seus períodos. Cada pequeno pedaço deve ser algo de cortado – de limitado –, um todo valendo por ele mesmo” (NOVALIS apud BARTHES, 2005[1], p. 36).

Adotando perspectiva tal, como que a reinventar tal premissa rapsódica romanesca – tendo em vista que, para poetas românticos como Novalis, a teoria do romance deve ser, ela mesmo, um romance –, é possível pensar num paralelo crítico com *A preparação do romance*. Seguindo ponto de vista tal, pela busca transindividual de uma forma análoga, a Obra barthesiana propõe pensar a escrita do romance como a um labirinto estruturado de ramificações e combinações de impasses. Experimentalmente incidindo sobre as próprias estruturas, a Obra barthesiana não se encontra submetida a uma lógica narrativa restrita. Comportando pausas, mudanças e suspensões, a preparação barthesiana da Obra se aproxima de certa analogia da escrita em termos de música, aludida por Barthes a partir da menção de uma máxima de Tolstói que afirma ser preciso ao romancista compor como um pianista (cf. BARTHES, 2005[1], p. 250). Não sendo um objeto direto de pedagogia literária, o romance barthesiano se nutre da força dialética de rastros e indícios de uma escritura capaz de reinventar “a grande unidade romântica da música, da escansão, do ritmo profundo da língua falada” (BARTHES, 2005[1], p. 329).

³ Em leitura análoga à concepção novaliana de um *romance-fragmento*, também Friedrich Schlegel concebe o romance romântico por meio de fragmentos críticos: “Muitas obras louvadas por sua bela ordenação têm menos unidade do que um conjunto matizado de achados que, animados pelo espírito de um único espírito, tendem para o mesmo objetivo” (SCHLEGEL apud BARTHES, 2005[1], p. 36).

Abrangendo nas próprias estruturas o fragmentário e o rapsódico, o romance barthesiano se perfaz de narrativas a serem engendradas numa prosaística elíptica, com as estruturas *em abismo*⁴. Aludindo à “Sinfonia inacabada” [1822] de Schubert, as progressões de suas dissonâncias narrativas mais ganham corpo por bifurcações de discursos; do ensaio ao romance. Tensamente estruturada entre o saber e a escrita, num limiar entre o livro a ser lido e o livro a ser escrito, o Livro barthesiano se ensaia por certos textos, escritos por outros, numa espécie própria de escrita infinita. O fragmento é o estatuto operativo de sua escrita.

Obra-aberta (ECO, 2008) por significação, a *preparação do romance* a que conclama Barthes pode ser referida como uma poética de “substituição do como é feito, para o refazer” (BARTHES, 2005, p. 25). Potencialmente mobilizando um arcabouço teórico com esboços de teorias outras, o romance barthesiano (que é, também, utopia de romance) se escreve por narrativas enunciativas que perpassam a busca transindividual de uma forma análoga de escrita. Entre a monumentalidade de um livro e a contingência de um álbum, tal romance é fabulado em seu potencial disruptivo de inacabamento próximo a certa escrita cósmica e utópica do Livro. Analogamente, a respeito do livro-mundo, Mallarmé afirma: “Tudo, no mundo, existe para desembocar num livro” (MALLARMÉ, 1974, p. 872).

Por sua vez, também a respeito da utopia mallarmaica do Livro, Maurice Blanchot comenta sobre a sua desejada simultaneidade de leitura: “o desejo de substituir a leitura ordinária, na qual se deve ir de parte em parte, pelo espetáculo de uma fala simultânea em que tudo seja dito ao mesmo tempo” (BLANCHOT, 2005, p. 85). Tendo em vista tal concepção de escrita, o *Livro Total* de Mallarmé representa para a forma romanesca barthesiana uma experiência-limite de radicalização da escrita:

Mallarmé refletiu sobre a estrutura de sua obra, e sobre as condições abstratas de toda literatura, antes de saber quais eram as coisas de que ele pretendia falar, no livro que preparava; pouquíssimas páginas do manuscrito se referem àquilo que o livro deveria dizer – Mallarmé estava muito impressionado pelo ‘Corvo’ de Poe, e por *The Philosophy of Composition [A filosofia da composição]* (Baudelaire: *La genèse d’un poème [A gênese de um poema]*), escrita *a posteriori*, mas relatando a invenção do poema a partir de uma forma, e não de um conteúdo. [...] Mallarmé... Ideia do *Livro*, nele: como uma fantasia por contraste. *Livro total*: ideia, por volta de 1866; por volta de 1867, pensa numa obra de

⁴ Remetente a um procedimento de repetição especular sobre um assunto ou uma ação, a denominação *mise en abyme* foi formulada por André Gide (1996, p. 171) a partir da heráldica para nomear “a retroação do assunto sobre ele si mesmo” numa forma especular de narrativa da obra dentro da obra, como o quadro dentro do quadro.

sínteses [*Herodiades*, abertura + quatro poemas em prosa sobre o Nada]: cf., dizia ele, a grande obra dos alquimistas. Mas não é o livro total: neste, Mallarmé teria começado a trabalhar por volta de 1873; meditou-o entre 1873 e 1885; depois, mais vagarosamente; retoma-o em 1892-1893. Em 1894, aposentadoria: consagra a ele todas as manhãs > Resta um manuscrito de 200 folhas, que não são o *Livro*, mas pensamentos sobre o Livro [...]. Donde esta posição paradoxal, especificamente mallarmaica: o *livro* é metafísico (ele é a ‘hipérbole’ de todos os livros excelentes), ele constitui uma explosão do espírito (‘Não há explosão, salvo a de um livro’), é uma obra *pura* (até o limite da loucura) e, ao mesmo tempo, é um aparelho disseminador pela distribuição combinatória [...] mas, paradoxo, essa metafísica é inteiramente constituída de uma Física do livro > aliás, é assim que deveríamos intitular esta reflexão sobre a forma fantasiada; uma física do livro > Essa física mallarmaica é revolucionária; de fato, ela constitui o livro como Objeto puro, mas esse objeto não tem limites; é um dispositivo infinito, um Rito renovável: ‘Um livro não começa nem acaba: no máximo, finge’. (BARTHES, 2005[1], p. 106-118).

Reivindicado pela busca de uma nova dialética de individuação, em paralelo intertextual com o Livro mallarmaico, o Livro barthesiano a ser escrito pode ser lido como a preparação de um romance a ser fabulado em plena enunciação de suas promessas de escrita. Contendo em si o cordão umbilical de uma obra a ser ficcionalizada para além de todo cenário, sua utopia de escrita abrange o sonho demiúrgico da criação de uma estrutura originária e proveniente antes de qualquer duplicação (cf. SCHERER, 1957). Dimensionando o romance como um empreendimento de escrituração – “ao mesmo tempo uma experiência de escritura, [...] a busca de uma forma e fragmentos de ensaios para um romance” (BARTHES, 2005, p. XVII) –, a preparação romanesca barthesiana aborda a utopia literária do Livro a partir de certas irregularidades de traçados. Sob uma constante ameaça de plenitude, o Livro barthesiano em determinadas passagens se assemelha à ideia mallarmaica do Livro como a poética radical de uma escrita em outras bases concebida. Nesse sentido, o romance é pensado por Barthes, a título digressivo, como um labirinto de formas. Concebendo a genealogia do romance como a de um labirinto, o escritor se dispõe em estado de receptividade lúdica à escrita produtora da Obra:

Metáfora ‘infinita’: a lista dos significantes está aberta. Podemos sempre encontrar um objeto do qual o labirinto se torne o significante metafórico. [...] Suponhamos um Labirinto sem quid central (nem Monstros, nem Tesouro) e, portanto, a-cêntrico, isto é, sem significado último a ser descoberto [...]. Labirinto: forma tão bem feita que aquilo que se pode dizer dela aparece, facilmente, como alguém da própria forma [...]. Essa força do labirinto é a da Narrativa: narratividade forte, incandescente [...]. Labirinto = nada a ser compreendido (não pode ser resumido). [...] No fundo, a verdade do labirinto estaria do lado do Jogo. (BARTHES, 2005, p. 244-252).

Dispondo em jogo orientação e desorientação, atravessamento e fronteira, evocação e visão, o labirinto intertextual barthesiano pode ser aproximado da narrativa bifurcada de um ensaio cujos temas reinventam-se em pleno percurso de composição. Discursivamente ressonante à horizontalidade de um *intertexto*⁵, o labirinto textual proposto por Barthes em forma de Livro traz a permeabilidade de uma escrita capaz de reunir numa mesma ordem narrativa o drama e o devaneio, a estrutura e o método. Não obstante, o projeto de romance barthesiano pode ser lido como um fantasma de escrita, tão somente formulável em espiral, por atravessamentos de pensamentos e linguagens; “semelhante a um romance fantástico que fosse vivido em vez de ser escrito” (BAUDELAIRE apud BARTHES, 2005, p. 191). Sem pretensão de exaustividade e de clausura, seu projeto de escrita antes se interliga às analogias narrativas geradas por certas combinações de impasses, tais como a presença do antilivro dentro do livro. Mais remetendo à Obra como um experimento escrevível das impossibilidades da escrita, a preparação barthesiana do romance alude ser experimentada por um leitor ativo, simultaneamente, como um Livro legível e ilegível, utopia e práxis de imagens e metáforas novas. A este respeito, tendo em vista certo frescor do discurso literário, para Barthes, toda tradução de um texto clássico deveria ser refeita a cada vinte cinco anos (cf. BARTHES, 2005, p. 49).

Configurando o oposto de uma obra-prima, o Texto barthesiano que compõe a sua composição de obra é ensaísticamente fundamentado pela renovação das estruturas tradicionais romanescas. Tendo por gênese a própria linguagem em sua polissemia escritural, o Livro barthesiano também abrange o anti-livro. Objeto abjeto diante de todo triunfo canônico, *a preparação do romance* contém nas próprias estruturas a fabulação de uma escrita antitotalizante⁶. Visando integrar a visada e o objeto num só movimento de escrita, por narrativas que se afastem de uma narrativa monológica (em sentido clássico, com provas, suspenses e um triunfo final), Barthes busca pelos pontos de fuga de um eterno recomeço em relação à obra a ser feita. Mais um intervalo do que uma

⁵ Na análise de Julia Kristeva (1974), o *intertexto* pode ser referido como um corpo de registros múltiplos e um mosaico de citações; um sistema de conexões multiformes e pluridimensionais cuja simultaneidade de textos é tão somente apreensível em pleno circuito de linguagem.

⁶ Em prol de uma escrita antitotalizante, “o livro é algo que veste uma parede, na falta do espírito [...] à sujeição ao Livro-Mestre, ao livro como Mestre, pode responder uma Rebelião contra o livro: Lautréamont, Artaud: a aposta, a acrobacia, consiste então em dizer Não ao livro, por meio do livro” (BARTHES, 2005[1], p. 115 & Ibid., p. 255).

duração, o ensaio de romance a ser projetado em *A preparação do romance* pode ser lido como uma extensa busca narrativa em torno do potencial disruptivo da própria linguagem, uma vez que seu projeto de escrita se nutre de uma crise narrativa constitutiva do moderno: “a categoria do *Romanesco*, cujo fascínio cresce à medida que o romance como cânone perde o interesse” (BARTHES, 2005[1], p. 36). Tendo isso em vista, a utopia de escrita do romance também é buscada por Barthes com um pouco da ironia metalinguística de Proust sobre a impossibilidade da obra-total: “o Narrador conta a Obra em vias de não ser feita, e, ao fazê-lo, a faz” (BARTHES, 2005[1], p. 353).

Sendo, também, uma estrutura de mediação, o romance barthesiano tematiza e dramatiza as dificuldades a serem abordadas no campo da escrita por um escritor efetivamente permeável ao ensaio de sua busca. Diante de desafio tal, como um autor hipotético da Obra a ser feita, Barthes transfere para a escrita romanesca certa peregrinação dificultosa daquele que percorre, em perspectiva crítica, os objetos-labirintos de uma escrita de difusa filiação textual. Alterando, inclusive, a sua forma de narrar, à perspectiva de uma nova viagem escritural, como a peregrinação num continente por todo sempre novo e numa terra invencivelmente estrangeira, a escrita ensaística do romance a ser buscado por Barthes é associada à noção apropriativa de aventura (*adventura*): “aquilo que me advém [...] uma *aventura*, a própria dialética de uma conjunção amorosa, em que cada um vai deformar o outro por amor, e de modo a criar um terceiro termo: ou a própria relação, ou a obra nova, *inspirada* pela antiga” (BARTHES, 2005, p. 6 & BARTHES, 2005[1], p. 19).

Objeto dissonante e impacificável, o projeto barthesiano de romance a ser narrado é anunciado como a empiria teórica de uma mesma via escritural de paradoxos constitutivos. Tensamente situada entre o ensaio e o romance, a sua preparação romanesca compõe-se das variáveis de rascunhos e outras pluralidades estilísticas a serem esboçadas numa desejada indefinição de gêneros. Insubmissa frente às grandes categorias lógicas de enunciação, é na indefinição de gênero narrativo que o romance barthesiano mais se reverbera. Não sendo um gênero topicamente definível por um só de tipo de assunto ou narração, o romance barthesiano se associa à poética de uma *obra-aberta* a ser pós-produzida por um leitor-produtor capaz de gerar novos fatos de leitura dentro de um texto vicejante de transformações formais, uma vez que, para Barthes, “(a verdade de um texto

não é a verdade daquilo que ele diz; é – noção paradoxal – a verdade de sua forma)” (BARTHES, 2005[1], p. 305).

Projetada por fragmentos, a preparação romanesca barthesiana mais se estrutura por anotações de intermitências de uma composição pela qual os sentidos se produzam como possíveis atravessamentos do romance a ser buscado. Problematizado em sua dimensão potencialmente discursiva, para Barthes, o romance é, sobretudo, um desejo de escrita infinita em seu mais alto grau:

Quanto ao Filme, ao Livro, ao próprio Curso, sua estrutura será semelhante à de uma peça de Teatro – ou de um Rito (afinidade, vínculo) e até mesmo de uma pequena Tragédia (doméstica) Quero dizer que haverá: a) um Prólogo: o *Desejo de escrever*, como ponto de partida da Obra a ser feita; b) três capítulos (livro), três atos (Tragédia ou Comédia?), ou três provas (Rito, Iniciação) = os obstáculos que será necessário enfrentar, os nós que precisaremos desatar para escrever a Obra; c) uma Conclusão? Um Epílogo? Não exatamente: antes uma *Suspensão*, um Suspense final cuja resolução eu mesmo desconheço. [...] A Escrita: evidentemente, do lado do Simbólico, do lado do Ideal do Eu. Mas outra instância está presente: o Eu Ideal, mais ou menos bem dominado. Um diferencial se estabelece entre a postulação do Ideal do Eu (Escrita) e a postulação do Eu Ideal (imaginário fora da escrita), que *empurra* o sujeito para a escrita, obrigando-o a escrever *infinidamente*. (BARTHES, 2005[1], p. 6-73).

Fragmentando o seu sujeito de escrita no interior da esfera desejante de uma obra, “pela extensão e multiplicação de saberes” (BARTHES, 2005[1], p. 233), Barthes inclui na preparação do romance as variabilidades autorais de sua escrituração. Assumindo a relativização de seu sujeito autoral, num “desrecale do autor” (BARTHES, 2005[1], p. 168), a Obra barthesiana se perspectiva numa espécie própria de nebulosa biográfica. Extensivo à linguagem e às suas contingências, o seu projeto de romance só se inicia com o redirecionamento da figura autoral do escritor – “o escritor não sendo mais aquele que escreve algo, mas que escreve, absolutamente” (BARTHES, 2005, p. 20).

Herói não heroico de toda aventura da escrita, “assim como a personagem principal de Ulisses [de Joyce] é um fato de linguagem” (BARTHES, 2005, p. 215), o romance barthesiano se ensaia por discursos da obra sobre a obra. Sendo, ao mesmo tempo, o discurso de uma teoria e a teoria de um discurso, a preparação barthesiana do romance pode ser aproximada de um ensaio cujas diretivas críticas incitam para o plano escritural romanescos uma nova noção de escrita como um “plexo projetivo e prospectivo” (BARTHES, 2005, p. 222) a ser esboçado num limiar “entre a estrutura e o método” (BARTHES, 2005[1], p. 126).

Articulada por meio de uma crise central – “crise da qual decorre uma renovação das obras [...] espécie de fenda, de hemorragia aberta na clausura da obra” (BARTHES, 2005[1], p. 233-259) –, a Obra barthesiana mantém-se em pleno circuito de linguagem. Incluindo nas próprias estruturas os rascunhos, os esboços e as notas preparatórias, a intransitividade da Obra se ergue sobre um fundo de curto-circuito da linguagem, experimentalmente formulada entre o ser e o vir a ser. Dispondo dos pensamentos como a uma aventura de linguagem, o romance barthesiano alude desdobrar-se como a poética de uma escrita capaz de ser ensaiada pela via de uma ficção que estruturalmente não tem nenhuma razão para se concluir, a não ser pela via renovável de uma outra expansão narrativa.

Assim, em coautoria combinatória próxima à particularidade do *Kairós* (o *não-comparável*), a preparação do romance só é dimensionável em contínua mudança. Próxima de um dispositivo de desenredamento narrativo capaz de dispor em movimento a própria produção escrevente, a filosofia da obra barthesiana é tão somente dimensionável em plena impermanência formal:

Podemos sentir o apelo do *rapsódico*, como o apelo de uma verdade do mundo. Em suma, não podemos escolher a forma da obra (e, portanto, não podemos escrever) sem decidir qual é nossa filosofia > a ideia de Livro implica uma filosofia monista (estrutura, hierarquia, *ratio*, ciência, fé, história); a ideia de Álbum implica uma filosofia pluralista, relativista, cética, taoista etc. [...] O amontoado de notas, de pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; o futuro do Álbum é, então, o Livro; mas o autor pode morrer nesse ínterim: resta o Álbum, e esse Álbum, por seu desígnio virtual, já é o Livro [...] Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento [...]. Passamos nosso tempo (pela atividade de nossa memória, ver Valéry) criando ruínas, e alimentando-nos delas; alimentando nossa imaginação, nosso pensamento. O que vive em nós, do Livro, é o Álbum: o Álbum é o *gérmen*; o Livro, por mais grandioso que seja, é apenas a *soma*. (BARTHES, 2005[1], p. 131-134).

Espaço reinventor de escrita, em vias de se fazer, a preparação romanesca apresentada por Barthes também aborda a leitura como um fim de escrita; um sujeito-objeto capaz de transformar o leitor em um consumidor (mais do que um consumidor) da obra a ser lida. Potencializada em forma de metáfora extrema escrevível, *a preparação do romance* mais se aproxima de uma obra cuja ensaística de abertura é enunciada por meio de um apagamento autoral em prol da intransitividade do verbo *escrever*. Interligado ao ler, o *escrever* barthesiano mais se aproxima da conceituação de um leitor-produtor capaz de se situar na posição desejante de escritor – afinal, como questiona Barthes, “se

Escrever decorre do ler, se há uma relação de constrangimento entre os dois atos, como se pode ser sem se sentir obrigado a escrever?” (BARTHES, 2005[1], p. 29).

Meditada num limiar entre a leitura e a escritura, a preparação barthesiana do romance inclui em sua escrita a figura de um “leitor-escriptor (aquele que espera escrever)” (BARTHES, 2005[1], p. 22). Pertencente mais à ordem do aparecimento que do deciframento de formas, o ensaio de romance barthesiano só é capturável pelos rastros de uma possível trilha textual a ser impressa pelos vestígios esboçados por cada leitor. Nesse sentido, a preparação barthesiana do romance pode ser aproximada daquilo que Tzvetan Todorov (2018) denomina de: *a leitura como construção*. Efetuada como potência de construção, certo tipo de leitura ficcional é abordada por Todorov por meio de referenciais diversos de falas que propõem pensar a literatura pelo ponto de vista da leitura:

Não se percebe o onipresente. Nada mais comum que a experiência de leitura, e nada mais ignorado. Ler: isso é tão óbvio que parece, à primeira vista, que não há nada a dizer. Nos estudos sobre a literatura, por vezes (raras) se observou o problema da leitura de dois pontos de vista muito diferentes: um leva em conta os leitores, em sua diversidade histórica ou social, coletiva ou individual; o outro, a imagem do leitor, tal como se encontra representado em certos textos: o leitor como personagem, ou ainda como ‘narratário’. Mas há um campo inexplorado, o da lógica da leitura, que não é representado no texto e que, apesar disso, é anterior à diferença individual. [...] O romance não imita a realidade, ele a cria: essa fórmula dos pré-românticos não é uma simples inovação terminológica; apenas a perspectiva de construção nos permite compreender de modo correto o funcionamento do texto dito representativo. A questão da leitura se estreita então da seguinte maneira: como um texto nos leva à construção de um universo imaginário? Quais são os aspectos do texto que determinam a construção que produzimos no decorrer da leitura, e de que maneira? [...] Por ocasião de uma leitura-construção, procedemos segundo outra casualidade; as causas e as consequências do acontecimento devem ser procuradas em uma matéria que não lhe é homogênea. [...] O texto ficcional toma a construção como tema simplesmente porque é impossível evocar a vida humana sem mencionar esse processo essencial. Cada personagem é obrigada, a partir das informações que recebe, a construir os fatos e as personagens que a cercam; nisso ela é rigorosamente paralela ao leitor, que constrói o universo imaginário a partir de suas próprias informações (o texto, o verossimilhante); a leitura se torna assim (de modo inevitável) um dos temas do livro. Todavia, essa temática pode ser mais ou menos valorizada, mais ou menos explicitada. [...] Em geral, a construção representada no texto é isomorfa àquela que toma esse próprio texto como ponto de partida. O que as personagens ignoram, o leitor também ignora [...] dado que o leitor individual, longe de suspeitar das nuances teóricas que ele exemplifica, lê o mesmo texto de várias maneiras, simultânea ou sucessivamente. Sua atividade lhe é tão natural que permanece imperceptível. É preciso então aprender a construir a leitura – seja como construção, seja como desconstrução. (TODOROV, 2018, p. 121-138).

Vinculada a um outro tipo de leitura, no caso de Barthes, a escrita romanesca é pensada sob a reivindicação de novas formas. Enunciada numa linguagem voluntariamente ensaística, por pedaços soltos de teorias, Barthes propõe para A

preparação do romance certa perspectiva de leitura potencialmente continuada, a ser retomada por cada potencial leitor que venha dela se aproximar:

Leitura e escrita: em movimento de troca recíproca; talvez seja isso a Força de toda Criação, e mesmo de toda Procriação: eu me acrescento, na criança procriada, a quem amo > Relação do *Ler* e do *Escrever*: seria nupcial > Aproximação da Criação com a Procriação: feita mil vezes, mas é inevitável; é preciso, então, dar-lhe sua definição antropológica: Procriar e Criar = não propriamente um Triunfo sobre a Morte, mas uma Dialética do Indivíduo e da Espécie: escrevo, ‘acabo’ (a obra) e morro, mas, ao fazê-lo, algo continua: a Espécie, a literatura > Eis por que a ameaça de definhamento ou de extinção que pode pesar sobre a literatura soa como um extermínio de espécie, uma forma de genocídio espiritual. [...] Passar do ler amoroso ao Escrever é fazer surgir, descolar da Identificação imaginária ao texto, do autor amado (que seduziu), não o que é diferente dele (= impasse do *esforço* de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim: o estrangeiro adorado me leva, me conduz a afirmar ativamente o estrangeiro que existe em mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo. [...] *ler* é uma atividade metonímica, devoradora; puxamos, em nossa direção, todo o lençol da cultura; entramos, como num mar profundo, no Imaginário da Cultura, no concerto, na polifonia de mil vozes alheias às quais juntamos as nossas: um livro (infelizmente, é verdade, nem todos: digamos um livro que *prende*) é como uma malha desfiada > Ora, creio que a escrita = aquela coisa enigmática que, não sendo fala, é entretanto linguagem, detém a hemorragia do Imaginário. (BARTHES, 2005[1], p. 15-257).

Vinculada à inteligência desejanste de um objeto jamais definitivo – “ao mesmo tempo enfático e elíptico” (BARTHES, 2005, p. 135) –, a utopia barthesiana do romance pode ser aproximada de uma perspectiva indissociavelmente ensaística de escrita apontada por Theodor Adorno (2003) como sendo a forma crítica por excelência de uma modernidade fragmentária. Tensionados entre o entendimento e a especulação, certos pensamentos rapsódicos ensaísticos se aproximam de uma lógica análoga musical. Limítrofe de uma música autônoma, o ensaio tem por potencial de escrita converter os próprios objetos de reflexão em matéria de improviso escritural:

O ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva, uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força de insistência da expressão subjetiva. Pois o ensaio não se encontra em uma simples oposição ao procedimento discursivo. Ele não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. [...] Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma sequência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos. [...] o ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto. [...] Ele escapa à ditadura dos atributos [...] e entretanto o ensaio permanece sendo ‘ideia’, na medida em que não capitula diante do peso do existente, nem se curva

diante do que apenas é. [...] É por isso que a lei mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível. (ADORNO, 2003, p. 43-45).

Tendo sido popularizado por Montaigne na publicação de *Ensaaios* [1580], o termo *essai* é conhecido em francês desde o século XII e provém do latim tardio *exagium*, que remete à *balança*. Por outro lado, a terminologia do “ensaiar” deriva de *exagiare*, que significa *pesar*. Tendo por gênese narrativa os *Ensaaios* de Montaigne, num ensaio, o exercício da reflexão interna é inseparável da razão especulativa de uma realidade exterior. A começar pela pluralidade do título “*Ensaaios*”, o que Montaigne sugestiona em sua ensaística é o permanente recomeço de um novo jogo de energia vital a ser transposto para o plano da escrita. Menos a pesagem de um objeto instrumental e mais a sua modelagem, os *Ensaaios* de Montaigne aludem às ponderações manuais de uma escrita capaz de *pensar com as mãos*, como o desejava Montaigne, e, simultaneamente, meditar e manusear às bordas de um mesmo objeto observado. Livro de exercícios preliminares, *Ensaaios* de Montaigne pode ser lido como sendo a primeira *obra-aberta* da história literária. Ainda que não consista senão de preâmbulos narratórios, os ensaios que compõem o livro de Montaigne podem ser interpretados como um experimento escrevível que desafia os princípios basilares de uma experiência supraindividual a ser postulada pela subordinação identitária entre sujeito e objeto; a este respeito, destaca Jean Starobinski:

Constatamos desde logo que o que caracteriza o ensaio são a pluralidade e a multiplicidade – o que legitima o plural do título *Ensaaios*. Não se trata mais de tentativas reiteradas, de *pesagens* recomeçadas, de *balões de ensaio* ao mesmo tempo parciais e incansáveis: esse perfil de começo, esse aspecto *incipiente* do ensaio, é seguramente capital, uma vez que pressupõe a abundância de uma energia alegre que jamais se esgota em seu jogo. [...] Esta é a matéria ensaiada, submetida à pesagem, é menos o ato instrumental que Galileu virá literalmente a praticar do que uma ponderação manual, uma modelagem, um manuseio. ‘Pensar com as mãos’, Montaigne era especialista nisso [...]. Escrever, para Montaigne, é ensaiar de novo, com forças sempre jovens, num impulso sempre primeiro e espontâneo, tocar o leitor na carne, arrastá-lo a pensar e sentir mais intensamente. É às vezes também surpreendê-lo, escandalizá-lo e incitá-lo à réplica. Ao escrever, Montaigne queria reter algo da voz viva, e sabia que ‘a fala é metade o que fala e metade o que escuta’. (STAROBINSKI, 2018, p. 17-22).

Partindo de Montaigne, de modo a *pensar com as mãos*, o ensaio pode ser lido como o gênero literário mais livre que há – forma cujo princípio básico se produz pela imprevisibilidade de uma linguagem disposta em jogo. Forma narrativa livre e

assistemática, o ensaio evoca certa liberdade de espírito capaz de suscitar um limiar narrativo próximo do prazer crítico de um jogo. A potencialmente abordar tudo que tematiza com a experimentalidade do método, o ensaio e o seu tema desenvolvem-se em torno da busca de uma forma literária plástica e processual. De outro modo configurável, é recorrendo à metáfora de uma paisagem exigente e de uma profusão verbal que o ensaio pode ser relacionado à sinonímia de uma busca que não visa nenhuma matéria de litígio doutrinal. Antiprofessoral, o ensaio carrega a liberdade de movimentos de uma escrita disposta à prova. Arriscadamente suprapessoais, seus objetos especulativos não se esgotam nos próprios jogos. Tendo a inventiva artística por categoria crítica, num ensaio, não se enuncia diretamente o que se quer narrar como fórmula ou como lei, mas, antes, progressivamente, à luz da inteligência do leitor e com a sua participação. Mediante sucessivas variações sobre um mesmo ponto de partida, a forma ensaística existe mais em relação e em plena mediação escritural. Para uma lógica ensaística, todos os graus do mediado são imediatos, até que recomece a sua reflexão. Nesse sentido, em prol da intermediação dos meios, um ensaio só se torna verdadeiro “pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados” (ADORNO, 2003, p. 28-30).

Por sua vez, adotando certa característica marcadamente ensaística de empirismo dos próprios procedimentos narrativos, Roland Barthes apropria ao próprio método fabulador de escrita uma frase peremptória de Montaigne: “*Eu não ensino; narro*” (BARTHES, 2005[1], p. 94). Escrita sob a perspectiva de uma vida perpetuamente recomeçada, a composição do romance barthesiano se apresenta ao leitor sob a face agonística de um processo reinventivo de “*scripturire = querer escrever [...] escrever é querer reescrever*” (BARTHES, 2005[1], p. 14-31). Dimensionando a escrita como uma revolução permanente do pensamento e da linguagem, como propõe leitura barthesiana, certa esfera escrevível do romance pode vir a reinventar também a estética ensaística: “A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confere ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios” (BARTHES, 2003, p. 137).

Em consonância com certos signos do aleatório, até que o aleatório se transforme em seu próprio signo de escrita, Roland Barthes pensa o romance por meio de escritas

não tradicionais para o pensamento ocidental, tais como o haikai. Em analogia às formas ultra breves de um haikai, o ensaio de romance barthesiano aponta para certas dissonâncias de discursos a serem produzidos em pleno ato de enunciação. Com o sal da contingência e da diferença, por átomos de frases que anotam, o elogio barthesiano do haikai é enunciado a partir da possibilidade discursiva de se pensar numa co-presença sígnica de narrativas; “sem que ela seja metonímica, antitética, causal” (BARTHES, 2005, p. 68).

Potencialmente associada a certa noção oriental de espaçamento e intervalo (*Ma*)⁷, a preparação do romance barthesiano se engendra de formas fragmentárias análogas a um haikai. Representado sob a forma efêmera de uma fala infinita sobre aquilo que passa, como sublinha Barthes, o haikai é breve, mas não acabado e fechado. Paradoxalmente vinculado às formas, o haikai representa, também, a dissolução em potencial de toda metalinguagem na linguagem: seu fim é relativizar, enfim, toda metalinguagem. Capaz de propor, na escrita, novos fatos de leitura e novas forças de visão, o haikai supõe a prática de um tempo espaçado por vozes ideogramáticas de discursos. Sem as muletas instrumentais das categorias espaço-temporais kantianas, os espaçamentos propostos por um haikai são formados por atravessamentos e intervalos de certa *anticondensação totalizadora*. Sendo o haikai um puro poema de enunciação, Barthes o aproxima da poética de um romance a ser buscado em pleno jogo agonístico da linguagem:

Haikai = forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, glorifica: dota de uma *fama*) um elemento tênue da vida ‘real’, presente, concomitante. [...] o haikai é a conjunção de uma ‘verdade’ (não conceitual, mas do *Instante*) e de uma forma. [...] a forma (‘alguma forma’) prova, manifesta a verdade (e não somente o ‘raciocínio’). [...] Haikai: forma breve por excelência; é um fato de leitura: as formas breves atraem o olho para a página. [...] Toda arte oriental (chinesa): respeito pelo *espaço*, isto é (sejamos mais precisos), pelo *espaçamento*. Sabe-se: o japonês não conhece as categorias kantianas do Espaço e do Tempo, mas aquela – que as atravessa – do Espaçamento, do Intervalo: *Ma*. [...] O *Ma* japonês: espaço e tempo (espaçamento e intervalo): o haikai implica também uma prática do Tempo espaçado. [...] no haikai, a propriedade vacila: o haikai é o próprio sujeito, uma quintessência de subjetividade, mas não é o ‘autor’. O haikai pertence a todo mundo, já que todo mundo pode parecer fazê-lo – já que é plausível que qualquer um o faça. [...] No haikai, não há imperativo [...]. Haikai: mundo rigoroso do Indireto [...]. Isso define bem o haikai: ele não estabiliza o movimento, ele divide a Natureza, não a abstrai. [...] Em suma, o haikai ensina a dizer *eu*, mas é um *eu* de escrita: escrevo *eu*, logo sou. (BARTHES, 2005, p. 47-136).

⁷ De tal maneira Barthes narra o *Ma*: “toda relação, toda suspensão entre dois instantes, dois lugares, dois estados” (BARTHES, 2005, p. 13).

Próxima da escrita ideogramática de um haikai, a composição fragmentária romanesca se constrói, em perspectiva barthesiana, pela copresença de elementos contrastantes, tais como “um estado e um processo” (BARTHES, 2005, p. 159). Pensando o romance como um pleno devir entre o ser e o vir a ser, a escrita barthesiana se apropria de certa indagação flaubertiana sobre o estilo, de modo a indagar a inconstância da própria composição escritural: “É preciso que as frases se agitem num livro como as folhas numa floresta, todas diferentes em sua semelhança?” (FLAUBERT apud BARTHES, 2005[1], p. 343).

Outrossim, noutra frente crítica possível, Barthes esboça o “seu” ensaio de romance a ser produzido por prólogos da obra a ser escrita. Ensaísticamente motivada por uma dialética particular entre leitura e escritura, o romance barthesiano se esboça por camadas de figuras em palimpsesto. Em vista disso, como uma figura a ser desdobrada em novas dobras, *A preparação do romance* se escreve por camadas de “subjatividade escrevente” (BARTHES, 2005[1], p. 44). Extensivamente fabulada por narrativas de ensaios escriturais, *A preparação do romance* se perfaz com a teoria de uma escrita atravessada por escritas outras. Simultaneamente ficcional e conceitual, seu espírito de análise é formulado em plena individuação teórica de fabulação intertextual. Virtualmente expansível, com os sucessivos malogros de um eterno experimento recomeçado, a individuação do romance é retomada como um projeto de escrita a ser formulado em pleno percurso intertextual de livros que prolongam outros livros, por intermédio de uma espécie própria de manancial textual – “texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto” (BARTHES, 2005, p. 37).

Assim, como pretendemos analisar neste artigo, *A preparação do romance* de Roland Barthes pode ser lida como um vasto projeto sobre a escrita – poética do fazer da obra; ensaio do livro a ser escrito e do livro em vias de se escrever –, uma vez que, não sendo uma espécie de justificativa tardia da obra, mas sim um dispositivo de prolongamento narrativo capaz de dispor em movimento a sua própria produção, a filosofia da obra constitui a parte motora de sua escrita. Forma fantasiada de livro – cuja poética composicional gravita em torno de uma nova poética de leitura, potencialmente direcionada para “uma nova escuta das coisas” (BARTHES, 2005[1], p. 360) – A

preparação do romance mais se perspectiva sob o ponto de vista de uma teoria da literatura sempre por fazer:

O livro, objeto fixo, já que finito, arquitetado, premeditado, é feito por um sujeito que jamais pode garantir sua fixidez. Quando o Projeto está decidido, e começa o lento trabalho da Escritura, há pois uma angústia [...] a noção de Obra. Dir-se-ia que aqueles que escrevem produzem, querem produzir *livros*, mas que não há mais, ou quase não há, aquela intencionalidade típica da Obra como monumento pessoal, objeto louco de investimento total, cosmo pessoal: *pedra* construída pelo escritor ao longo da História [...]. A razão disso? (Na verdade, com esse gênero de fenômenos, nunca se sabe se são rastros, indícios ou causas). Sem dúvida, isto: o escrito não é mais a encenação de um Valor, de uma Força ativa; ele não está, ou está mal ligado a um sistema, a uma doutrina, a uma fé, a uma ética, a uma filosofia, a uma cultura > O escritor se produz numa onda ideológica (do mundo) sem *breque*; ora, a Obra (e a Escritura que é sua mediação) = precisamente um *breque*, aquilo que trava a *roda livre*; roda livre do esteriótipo ou roda livre da Loucura; a Obra: não niilista [...]. Escritor: espécie de Cassandra do passado e do presente; verdadeiro e jamais acreditado; testemunha vã do Eterno recomeçado. (BARTHES, 2005[1], p. 282-347).

Desse modo, tendo em vista que toda escrita é, também, recomeço de escrita, a preparação barthesiana do romance se aproxima de uma “arte do tênue” (BARTHES, 2005, p. 123) cuja escrita tem por busca epistêmica produzir narrativas ficcionais em pleno curso e percurso de fabricação. Do ensaio ao romance, por acréscimos de retomadas, recuos, errâncias e incertezas, o ensaio romanesco barthesiano mais se perpetua enquanto avatar enunciativo de uma obra a ser sucessivamente continuada. Em última instância ficcionalizada, suas fabulações textuais acabam por borrar as fronteiras de tudo aquilo o que separa o Livro de sua produção. Em vista disso, Barthes, afinal, propõe:

O romance é uma obra geral de contornos imprecisos, mas que, precisamente, resolve a contradição entre o conhecimento do mundo e a escritura, entre os saberes e a escritura. [...] a literatura não nasce de uma imitação direta, mas da proliferação, da enunciação do mundo como movimento de Espelhos. [...] *Escrever* como absoluto comporta um movimento existencial particular: acabar (a obra) para recomeçar [...] na medida em que tenho um sentimento absoluto do Escrever (que não termina com a obra, mas a recomeça) [...]. (a Obra, com maiúscula inicial, é como o ventre da vida bem-aventurada, a vida pré-natal). [...] a Obra é um valor, um objeto ético; o trabalho da obra é, pois, uma conduta do tipo iniciático. [...] Arquitetura eternamente ordenada, em correspondência com a do Universo (será o Livro) [...] de uma obra que pesa a uma obra que corre (por exemplo, do Ensaio ao Romance). [...] e o que eu quero é uma generalidade, não sabendo se ‘minha’ Obra será um romance ou outra coisa, pois não creio que a indecisão de gênero seja um fator de ilegibilidade. Portanto: a) Uma armação narrativa ou lógico-intelectual global, isto é, subjacente a toda obra, mesmo se não é um romance, um *deseño*, um esquema, isto é, também uma *força protensiva*, cuja melhor encarnação é a Narrativa [...]. Sem dúvida a Obra Nova (com relação a si mesmo: é o postulado da Obra a fazer). (BARTHES, 2005[1], p. 22-360).

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed.34, 2003.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005[1].

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GIDE, André. *Journal: tome I (1887-1925)*. Paris: Gallimard, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1974.

SCHERER, Jacques. *Le Livre de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957. (Collection Blanche).

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Doze ensaios sobre o ensaio \ antologia Serrote*. São Paulo: IMS, 2018.

TODOROV, Tzvetan. A leitura como construção. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Leitura, tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol

Janaina de Paula¹

UFOP

janardepaula@gmail.com

Resumo: Partindo das noções de tradução e transposição, propomos, neste artigo, a tarefa de pensar a escrita em Llansol como uma operação tradutória, intralinguística e interlinguística, que abre vastas camadas discursivas na língua de partida e na língua de chegada. A escritora portuguesa traduziu vários poetas e, em muitos casos, fez de cada um deles figuras da sua obra. O encontro com a língua desses poetas, o trabalho de tradução e transposição da letra viva do poema para os cadernos que acolhiam os seus textos, inaugura uma forma de tradução fiel ao gesto literário. Escrita e tradução são, assim, movimentos contínuos, atravessados por uma leitura aguda, que inaugura uma escrita sem precedentes na língua portuguesa.

Palavras-chave: leitura; tradução; transposição; escrita.

Abstract: Based on the notions of translation and transposition, in this article, we propose the task of thinking Llansol's writing as an intralinguistic and interlinguistic translational procedure, which opens broad discursive layers in both source and target languages. The Portuguese writer translated several poets and, in many cases, turned each of them into figures of her works. The encounter with the language of these poets, the work of translation and transposition of the living letter of the poem in the notebooks that welcomed her texts, a new form of faithful translation to the literary gesture is introduced. Writing and translation are thus continuous movements, crisscrossed by an acute reading, which introduces a singular writing in the Portuguese language.

Key words: reading; translation; transposition; writing.

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 07/02/2020

¹ Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Pós-doutoranda na Faculdade de Letras da UFOP (bolsista CAPES/PNPD).

Ao lado de uma escrita incessante, deixada em livros publicados e em um imenso espólio composto por 76 cadernos manuscritos, papéis avulsos e agendas, a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol traduziu vários poetas e, em muitos casos, fez deles figuras da sua obra. Acompanhar essas traduções nos permite levantar a hipótese de que Llansol estabelece um método de tradução, próximo ao seu projeto literário, desenhando uma linha contínua entre leitura, tradução e escrita. É certo que esse método – que entendemos aqui, ao lado do poeta Francis Ponge, como caminho – não propõe a correspondência formal, ritma ou métrica, com o texto de partida. Para muitos, as traduções de Llansol são desconcertantes e, às vezes, torna-se difícil perceber um “projeto claro”². Mas, ainda assim, mesmo para os críticos mais contundentes, a escritora portuguesa revela uma enorme ousadia no gesto tradutório, fazendo dele o gesto mesmo de uma escrita. Acompanhemos de perto esse gesto.

Procuro é a palavra, escreve Llansol, no momento em que traduz os *Últimos poemas de amor*, de Paul Éluard. *Procuro é a palavra* – ela escreve no prefácio à tradução desses poemas. Na procura – trata-se de uma procura pela palavra ou “procuro” é a palavra encontrada para dizer a sua tradução? –, Llansol define o modo como toma o escrito, o modo como lê a palavra na sua forma, na sua textura e no seu ritmo:

Eu explico. Trabalho com eles, fixando intensamente um ponto-paisagem antes de começar a escrever; depois, o decurso do texto depende do que essa concentração, num lugar vazio, permite. O olhar atento vai voltando a si mesmo e, então, o que consigo ouvir são as ondulações vibratórias entre esses dois pontos. Os meus olhos recebem, num ponto-voraz, as linhas que sustentam o espaço, feixes incidentes paralelos, raios que se afastam progressivamente, termos geométricos.

Lá onde estás, deve ser assim.

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam. (LLANSOL, 1985, p. 112-113).

² Sobre isso ver o artigo de Álvaro Faleiros, “Maria Gabriela Llansol retradutora de Charles Baudelaire”.

Poderíamos dizer, em consonância aos estudos da linguagem que pensam a palavra a partir da confiança absoluta na substituição da coisa pelo nome (perdendo-se, no nome, a coisa, em função da sua aparição na ideia, do seu sentido na palavra), que todo o esforço da linguagem seria o de eliminar a materialidade da coisa, a materialidade da própria palavra, considerada uma opaca resistência ao ideal de transparência da linguagem.

Entretanto, em Llansol a preeminência da palavra para além da representação cria uma ambiguidade entre o sentido e a significação, tornando-se, ela mesma, material, densa, corpo musical. Encontramos aqui um elemento fundamental que se aproxima da reflexão blanchotiana de que, se por um lado, a palavra registra o poder mortal da linguagem que “reduz o ser da coisa falada ao não-ser abstrato do seu conceito na palavra” (BLANCHOT, 1997, p. 314), por outro, coloca a literatura à procura da realidade que foi perdida. A perda constitui-se, então, a condição de possibilidade dessa literatura, e sua procura assenta-se na materialidade da palavra, no seu aspecto físico, nas suas bordas e bordaduras: “o ritmo, o peso, a massa, a figura e, depois, o papel sobre o qual escrevemos o traço de tinta, o livro” (BLANCHOT, 1997, p. 315).

Os textos de Llansol, escritos na proximidade das traduções, tornam-se o produto de uma experiência de travessia de mundos que se aprofunda e se transmite. Por isso, Llansol não os define por ficção, mas por “pulsão para o aprofundamento das fontes da alegria de viver” (LLANSOL, 2011, p. 55). É preciso destacar que o efeito desses encontros tem na tradução e na transposição da letra viva o seu móvel, criando uma relação de intimidade entre línguas, em que os espaços descontínuos de realidades distintas se penetram. Nesse lugar, onde o sentido naufraga e a língua vacila, a experiência só pode ser transmitida pela palavra do poema. A sua transgressão, ao ultrapassar os limites da língua, na tentativa de voltar a significar o real, se realiza no corpo. E a escrita, ao lado do poema, seguindo os versos de Rimbaud, é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*³.

³ Trata-se aqui de um verso do poema de Rimbaud – *L'éternité* – citado por Bataille no livro *O erotismo*. Lemos: “*L'éternité. Elle est retrouvée/Quoi? – L'éternité./C'est la mer allée/Avec le soleil./Ame sentinelle,/Murmurons l'aveu/De la nuit si nulle/Et du jour en feu*”. Llansol traduziu esse poema, que foi publicado, junto a outros, no livro *O rapaz raro*. Lembremos aqui que Rimbaud é uma figura da sua obra, assim como outros poetas que ela traduz. Eis a sua tradução: “A eternidade. Ela foi encontrada./O que? – A Eternidade./É o mar a ir-se/Alado com o sol./Alma sentinela,/Confessemos num murmúrio/A profunda nulidade da noite/E, do dia, a labareda incendiada” (RIMBAUD, 1998, p. 222-223).

A escrita de Llansol se alimenta da paisagem dos textos poéticos, naquilo que neles pulsa sem vir à tona. Os textos da tradição – filosófica, histórica, literária – também aparecem como matéria, ambiente e corpo de uma leitura que esquece a boa distância dada pela história para inventar uma outra: aquela que traça uma linha entre o corpo que lê e traduz e o infinito. É nesse intervalo – de mim ao infinito – que um método vai sendo esboçado. Um método de leitura, tradução e escrita que aproxima o longínquo, retirando-o do cânone que o possui, sem incluí-lo num novo paradigma, nem exaltá-lo pelo gesto de retirar dele a mudez da palavra escrever. O que se torna matéria de tradução é o vivido em estado bruto, presente no silêncio de cada palavra grafada, mas envelopada pelo tecido textual que a envolve e a subordina.

O gesto é, então, o de buscar aquilo que no texto a traduzir é resistência, princípio de escrita, cadência de todos os nadas, réstias de luz, *pathos*. O que pulsa vivo: resta. Depois de encontrado o resto, segue-se um trabalho de desmantelamento e abandono do que é sistemático, para tomar o resto, o poético e o ato nascente e alinhavá-los numa constelação de infinitos.

No posfácio que acompanha a tradução dos poemas de Rilke, reunidos no livro *Frutos e apontamentos*, Llansol escreve que o “invisível é posto em causa”. Trata-se, então, no gesto de leitura e tradução, de dar à invisibilidade uma grafia do visível, de fazê-lo ressurgir em outra forma: “será também um anjo, todo o vergel?” (RILKE, 1995, p. 7).

Os Anjos apenas
aprenderão o que é seu, o que de si irradia
ou por vezes como por engano algo
de nós neles fica? Haverá nos seus
traços um pouco de nós, tal como o vago
no rosto das mulheres grávidas? Mas tudo isso
lhes é alheio, na vertigem do regresso a si. (Como poderiam aperceber-se disso?)

Se o entendessem, os Amantes poderiam, na aragem nocturna,
falar de estranhas coisas. Tudo parece ocultar-nos.
Eis que as árvores *são*; as casas
onde vivemos existem ainda. Apenas nós
passamos por tudo numa troca de ar.
E tudo unanimemente nos silencia, em parte por
vergonha talvez e em parte por indizível esperança. (RILKE, 2002, p. 49).

Na experiência de tradução dos poemas de Rilke, o anjo, significante que retorna em vários poemas, marca um ponto de passagem, lugar onde as palavras ultrapassam um limite e, sem limite, evocam uma intensidade do sujeito perdido em seu dizer, ali onde

ele é pura pujança. Tomado por Llansol como um movimento amante, esse significante marca as suas traduções e conduz os corpos em direção ao invisível do desejo. Se pudessem entendê-lo, os amantes falariam de coisas estranhas, mas diante do vazio que a sua presença evoca, resta a eles o silêncio e uma indizível esperança de que a estabilidade dos sentidos e das formas não o torne impotente.

Não te moves se, de repente,
O Anjo se senta, à tua mesa;
Alisa, com vagar, os breves vincos
que a toalha faz, debaixo do teu pão.

Convida-o para a modesta refeição,
que também ele lhe saboreie o gosto,
e possa levar aos lábios impolutos
um pobre copo de uso cotidiano.⁴ (RILKE, 1996, p. 21).

Llansol considera o anjo um terceiro ser, configurado como um anjo a caminho ou figura. Após encontrá-lo no poema de Rilke, e traduzi-lo, ela o transpõe para a sua escrita, deixando que ele persista ali como um núcleo de delicada resistência. A sua existência é sustentada pelo canto – “meu coração, esta noite, fez dos anjos / cantores que se recordam” –, pela sonoridade que se desprende das palavras, nesse lugar do aberto de todas as significações. No prefácio que acompanha essas traduções, lemos que a presença do Anjo – como o invisível que pede passagem na tradução – marca o fim de uma realidade semântica, da nuvem tranquila e o início do texto. “Será por isso, por essa presença, que eu talvez sinta esta emoção quando o traduzo?” (LLANSOL, 1996, p. 8). Sem abrigo, a escrita dança ao som que lhe vem de fora (*étrange*), ao som que lhe anuncia o anjo (*ange*) e a palavra torna-se o *être-ange*⁵ da tradução.

A figura do anjo presente nos livros de Llansol, depois de recolhida da leitura dos poemas de Rilke, evoca uma outra figura: *A une passante*⁶, de Charles Baudelaire. Nas

⁴ Reste tranquille, si soudain / l'Ange à ta table se decide; / efface doucement les quelques rides / que fait la nappe sous ton pain. // Tu offrirasta rude nourriture, / pour qu'il em goûte à son tour, / et qu'il soulève à la lèvre pure / um simple verre de tous les jours.

⁵ Em *O seminário – Livro 20: mais ainda*, Lacan retoma os versos *Ange = étrange, estrange = étranger*, de Paul Valéry, para acrescentar nessa metonímia significante o *étrange, être-ange* (LACAN, 1985, p. 12).

⁶ La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / dans son œil, ciel livide, où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. / Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? // Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

traduções que Llansol realiza desse poema, encontramos variações importantes. A primeira diz respeito ao título do poema que é traduzido como “A uma transeunte”. A escolha da palavra “transeunte” para traduzir *passante*, revela o gesto seguinte da tradutora, quando ela propõe outra versão para o poema que acabou de traduzir, suplantando a forma dos versos para chegar a quatro *slides*, dois detalhes e um *flash*. A tradução dos versos em *slides* faz do poema *A une passante*, de Charles Baudelaire, aquilo mesmo que passa e, ao passar, revela e (re)vela uma cena. Como se fosse possível na tradução, em sua forma fotográfica do poema, realizar o gesto de passagem revelado pelo poeta.

A rua ensurdecadora em meu redor berrava
Alta, esguia, de luto carregado, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão faustosa
Erguendo, baloiçando o ramo e a bainha

Ágil e nobre, com sua perna de estátua.
Eu bebia, crispado como extravagante,
No seu olhar, céu lívido onde nasce o furacão,
A doçura que fascina e o prazer que mata.

Um raio... em seguida, a noite! _____ Beleza fugitiva
Cujo olhar me fez repentinamente renascer,
Só voltarei a ver-te na eternidade?

Algures, bem longe daqui! Demasiado tarde! *Nunca* talvez!
Eu não sei para onde fugiste, tu não sabes para onde vou,
Tu que eu teria amado, tu que sabias que sim! (BAUDELAIRE, 2003, p. 213-215).

Outra versão:

No slide um A fora de si gira de gritar
No slide dois alta e magra passa por mim De luto carregado e mágoa majestosa Um
ramo e a bainha Em sua mão faustosa Pendulares

Detalhe importante Ágil e nobre tem andar de estátua

No slide três Sinto em mim uma tensão que me extravasa

Outro detalhe No seu estilo de olhar há um céu lívido Que gera tempestade

No último slide Bebo num ápice a doçura que fascina e o prazer que mata

Apenas flashes
E uma câmara escura onde cismar _____

Aquela beleza em fuga foi-me súbita vida

Trazia um daimon no olhar
Talvez volte a ver na eternidade
Algures
Muito longe
Demasiado tarde
Nunca É bem provável O eterno retorno está por pensar

Não sei para onde vais
De mim nada sabes Salvo o essencial Com'amar
Ter-te-ia provado. (LLANSOL, 1996, p. 215).

Não se trata exatamente de uma tradução dos versos de Baudelaire, mas da transposição dos elementos do poema para um texto que se propõe a ser uma “outra versão” do poema. Entretanto, colocado na sequência da tradução, essa “outra versão” é também uma outra versão da tradução. Nesse sentido, a tradução ganha aqui uma dobra a mais. Como se ela não terminasse de passar, seguindo os passos da transeunte, atenta aos gestos do poema. Nos *slides* a imagem ganha movimento, o poema passa, e algo da luz se escreve: “de mim nada sabes Salvo o essencial”.

O anjo de Rilke e a transeunte de Baudelaire persistem na escrita de Llansol como aquilo que, tendo sido recolhido por um leitor, resta caído da tradução e encontra outros destinos no texto. “Afinal, é do poema que nasce o texto” (LLANSOL, 1996, p. 9).

O Encontro inesperado do diverso

Apresentada por Alain Badiou (2004) como uma passagem na língua, uma passagem do ponto de impotência da língua à experiência de impossível, a noção de transposição poética nos aproxima da operação de tradução e escrita realizada por Llansol. Acompanhemos esse gesto nos livros *O alto vôo da cotovia*, *Ardente texto Joshua* e *O jogo da liberdade da alma*.

No prefácio do primeiro livro – tradução dos poemas de Thérèse Martin de Lisieux –, encontramos o método utilizado por Llansol para compor suas traduções. Não se trata de uma tradução que desfaz o tecido do texto original. Ao contrário, Llansol abre espaço na matéria do original, operando delicados deslocamentos, sempre atenta à letra libidinal. É esse movimento que a conduz, num momento depois, à operação de transpor essa letra em direção às cenas fulgor, compondo o que a autora denomina de mundo figural. Nos outros dois livros citados, Thérèse aparece como figura, reduzida ao ponto de letra, transitando entre a leitura, a escrita e os afetos.

Segundo Badiou (2004), a transposição poética seria uma operação que parte da experiência de perda ou desaparecimento, vasculha seus rastros e cria uma forma que, ao contrário de redimir, produz um desaparecimento segundo. Essa experiência de perda ou desaparecimento é vivida na linguagem. Afinal a linguagem não é captura: não se apodera de nada da substância do real, nem sequer da ínfima porção. Ao contrário, a linguagem nasceu da perda e se desloca justamente para ali onde ela realiza seu fracasso.

A experiência do impossível seria aquela que não se alinha completamente ao campo simbólico, resistindo a se escrever numa arquitetura significativa e restando como aquilo que não cessa de não se escrever. O real, embora não se deixe representar, não cessa de avivar o movimento da literatura em direção à sua captura. É em torno disso que resiste à representação e, ao mesmo tempo, insiste, que o poema se organiza. Como um artifício – um recurso engenhoso – o poema organiza-se em torno desse ponto de fuga, maquinando a apresentação do impossível. Trata-se, então, de apresentar o real e não representá-lo por meio de uma *mimesis*. A criação dessa forma poética, funcionando no limite das línguas, ao contrário de deixar o sujeito imerso numa experiência de impotência, o lança à potência do impossível. Como numa *poiesis*, a tradução e a transposição, ao operar na materialidade da letra, margeando campos heterogêneos – real e simbólico – nos fornece o contorno do encontro com o real do dizer. Trate-se aqui de uma passagem na língua, um modo de atravessá-la, como nos diz Llansol, que ao consentir com esse impossível que não “cessa de não se escrever”, passa a operar com ele. Nesse sentido, a política do traduzir e transpor segue uma poética, pois é nela que se tem o reconhecimento das formas de alteridade que habitam a linguagem.

Encontramos nas traduções realizadas por Llansol, assim como nos seus diários de leitura, uma ampliação desses lugares teóricos. Nelas, não apenas as literaturas estão em contato, mas também as línguas, os afetos, as vidas e o que resta delas como memória esquecida na borra dos discursos que se aproximam nesse “trabalho das obras nas línguas e das línguas nas obras” (MESCHONNIC, 2010, p. 38). Figurar o real através de uma língua fulgor, figurar o real, quer dizer, torná-lo figura lançada no espaço das cenas fulgor. Tomá-lo por figuras que abandonaram a via representativa para passarem à via da demonstração, ou via dos afetos. Esse parece ser o trabalho de transposição que Llansol realiza ao lado dos poemas e manuscritos de Thérèse Martin de Lisieux.

Seguindo uma linhagem poética e após traduzir Baudelaire, Verlaine, Rilke e Rimbaud, encontramos a tradução dos poemas de Thérèse. Para que não fiquemos confusos quanto à entrada de uma poeta ligada à tradição mística nessa linhagem, Llansol nos oferece, no prefácio que acompanha a tradução do *O alto vôo da cotovia*, a seguinte explicação: “_____ de facto, Teresa Martin surgiu-me na casca de uma árvore – há muito tempo –, quando eu ainda não trabalhava o texto mas ele, através do que eu lia, já trabalhava por mim” (LLANSOL, 1999, p.7).

Ainda no prefácio à tradução dos poemas, Maria Gabriela Llansol faz um arranjo, misturando fragmentos esparsos: lembranças cintilantes da sua infância, ao lado da avó Maria, devota de Teresinha do Menino Jesus, leitura do livro *História de uma alma*, de Thérèse Martin de Lisieux e figuras retiradas da sua obra, como Témia, a rapariga que temia a impostura da língua. Esses fragmentos são reunidos, traçando uma linha que os une, mas, ao mesmo tempo, os mantém distantes, seja em função do espaço e do tempo em que foram vividos, seja em função da impossibilidade de colocá-los num lote comum e, assim, produzir uma semântica compartilhável. Vemos, então, a subtração do tempo linear pelo instante poético, levando a uma certa dispersão do tempo histórico. O que resta da memória é a desmemoria do acontecimento como fato para que ela se torne acontecimento de escrita. O que aproxima esses elementos dispersos é a leitura nesse lugar de “legência”, tal como definida por Llansol. Uma leitura que implica a presença de um corpo de afetos que é tocado pelos textos: o do outro e o próprio. Os poemas e manuscritos de Thérèse Martin encontraram, na legente Gabriela, o “leitor real”: “o texto precisa encontrar, não o leitor abstracto, mas o leitor real, aquele a que, mais tarde, acabei por chamar legente – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável” (LLANSOL, 2013).

Os efeitos desse encontro figuram nos livros – *Ardente texto Josuha* e *Jogo da liberdade da alma* – escritos após o trabalho de verter, para a língua portuguesa, os poemas escritos em francês. Llansol lê na dobra do texto, extrai a letra que guarda a pulsação do corpo de Thérèse, o seu veio libidinal, transpõe essa letra através da criação de “cenas fulgor” e, assim, lança o texto a um devir, espaço potencial em que a duração não pode ser concebida por uma ideia de princípio e fim, ou pelo tempo encerrado nesse intervalo. Trata-se aqui de um “espaço sem tempo”, como assinala a autora, em que o

“desejo de persistir” encontra nessa leitura o seu móvel e a escrita que a acompanha é garantia desse traço intensivo que engendra a forma e se preserva na letra.

Encontramos a transposição – tanto a palavra como o seu acontecimento – também no prefácio de Walter Benjamin (2008), “A tarefa do tradutor”. Nesse ensaio, apresentado pela primeira vez como prefácio à tradução dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, a transposição (*Übertragung*) é tomada como um movimento ligado à literalidade da tradução, literalidade na transposição da sintaxe, indicando que é a palavra e não a frase o elemento original do poeta e do tradutor. Para Benjamin, tomar a palavra, a palavra do poema, em sua literalidade, para transpô-la, adiante, em direção a um devir das línguas, não assegura a reprodução de um sentido pleno ligado ao original. Afinal, a palavra não se esgota em sua significação. Ao contrário, ela abre ao sem sentido – *pas de sens* –, pois é habitada pela estrangeirice da língua, de todas as línguas, que a constitui. Tanto no original, quanto na tradução, o que temos é a palavra do poema tocando de passagem e num só ponto o instante em que o sentido fulgura, para prosseguir até o infinito em direção a um ponto inalcançável: a língua pura. Essa literalidade sintática, visada pela transposição, reverte a tentativa de restituição do sentido, conduzindo-o diretamente ao ponto infinitamente pequeno de sentido, para fazer com que a palavra prossiga em sua rota de movimento e abertura no interior da linguagem.

Temos no centro do ensaio de Benjamin (2008) as palavras transpostas de Mallarmé. Nelas, o poeta escreve:

As línguas são imperfeitas em sua pluralidade, falta a suprema: o pensar é uma escrita sem acessórios nem murmúrios, mas a palavra imortal continua silenciosa; a diversidade de idiomas sobre a terra não impede ninguém de proferir as palavras que, de outro modo, num só lance, se materializam na forma da verdade. (MALLARMÉ apud BENJAMIM, 2008, p. 92)

Na falta da língua suprema, aquela anterior a Babel, em que o dizer se conjugaria com o modo como se diz, as palavras escrevem-se na ausência. A diversidade das línguas não impede o silêncio que persiste nelas, o seu murmúrio inquietante, tornado escrita. A literalidade implicada na transposição – essa que leio como aquilo que se faz ao pé da letra –, indica uma forma de tradução que se afasta da demanda de restituição do sentido. A fidelidade na restituição da forma, a sua exigência, desloca-se do interesse na conservação do significado, por sabê-lo à deriva, sem que se possa assegurar-se dele como um dado definido desde o início. Como se pudéssemos dizer que, do sentido, nada está

seguro, não nos asseguramos dele, a não ser que possamos tocá-lo, ligeiramente, nesse caminho – ele próprio materialmente verdadeiro –, como uma “harpa eólica tocada pelo vento”. Para Benjamin, as traduções de Sófocles por Hölderlin se tornaram o exemplo monstruoso de tal literalidade. Exemplo monstruoso que guarda, no corpo dos versos transpostos, em fidelidade à forma que pulsa nas palavras que lhe chegam com todo o seu afeto tingido de vermelho⁷, a sua exigência de tradução. Essa fidelidade à forma não seria ela mesma uma fidelidade àquilo que resta do poema? Aquilo que persiste dele?

Na leitura que Haroldo de Campos realiza do ensaio de Benjamin, o poeta recupera a palavra *Umdichtung* para dizer a operação tradutória, o seu movimento aproximado do poema: “Transpoetização”. É essa a palavra encontrada para traduzir o *Umdichtung* benjaminiano. Nessa tradução, que é também literal – afinal, vemos as mãos deslocando e aproximando as palavras para compor com elas um novo corpo –, Haroldo de Campos (2011) conjuga a *Dichtung* – a obra de arte verbal e sua inaferrável e secreta poeticidade – com o tema da escritura, do traço, daquilo que se escreve como voz nas palavras. A tradução específica da obra de arte verbal, do afeto que ela carrega no deslocamento contínuo do fenômeno sonoro, é uma tarefa, um exercício de “transpoetização”, na medida em que tanto a *Dichtung* quanto a *Umdichtung* referem-se a *die reine Sprache*, à língua pura. A “transpoetização” permitiria resgatar, na língua da tradução, na língua da *Umdichtung*, a língua pura, pelo gesto de trans-por, colocando novamente em causa a potência da palavra poética, o seu afeto invisível e silencioso.

Haroldo de Campos (1990) comenta esse gesto no prefácio à tradução do livro *Eclesiastes – Qohélet / O-que-sabe*. A partir da análise das traduções realizadas, o poeta propõe a transposição não apenas das palavras da língua original para a língua da tradução. Ele realiza uma verdadeira busca pela pontuação do fôlego e um esforço pela captação do movimento da palavra na escritura. Ao esvaziar a palavra da sua função de representatividade, busca-se o ritmo, o sopro-*rúah*, que atravessa a leitura do texto sagrado, a sua vocalização, como se fosse possível fazer dessa voz-sopro um corpo de letra desenhado na superfície branca do papel.

Haroldo de Campos cria uma solução para materializar o ritmo fornecido pela variedade de acentos prosódicos, presentes na escritura hebraica, que servem à escansão tônica e à “cantilação”. Na acentuação massorética, não apenas a ênfase está sinalizada,

⁷ Faço referência ao ensaio de Haroldo de Campos (1969): “A palavra vermelha de Hölderlin”.

o valor de pausa na dicção também ganha uma notação, um acento escrito no curso do texto corrido. Essas notações são responsáveis pela harmonia na leitura em voz alta, por terem escrito, com sinal próprio, o silêncio e o ruído do texto. Assim, esses acentos, quando lidos, deixam expostos a respiração e o fôlego do corpo que lê. É por tropeçar neles que o corpo aparece, na cadência de uma leitura, com a materialidade do canto. Na transposição, atento à delicadeza da escritura hebraica, Haroldo de Campos cria um sistema de notação próximo ao da partitura musical, para fazer existir, na língua que os recebe, os espaços sonoros do texto, suas pausas e intervalos. Como na notação massorética a presença dos espaços em branco não é ostensiva, pois não se tem o espaçamento tipográfico, o poeta introduz o branco na página, seguindo um recurso da tradição moderna, pelo menos daquela introduzida por Mallarmé com o *Coup de Dés*, para lidar com o registro visual da respiração musical do poema.

Esse rigor na tradução da escritura bíblica revela o gesto do poeta ao transpor não apenas a palavra visível, mas o vivo guardado no branco e no silêncio invisível do texto. Introduzindo o corte, o espaçamento, o intervalo, a letra-notação, no deslizamento incessante da escritura sagrada, a transposição ilumina e inaugura um corpo de silêncio vivo, que resta caído nas entrelinhas de uma leitura. Desse gesto, temos o silêncio do corpo da língua iluminado pelo corpo-leitor do poeta que se contamina, fere, corta, faz flutuar a sua língua e a do outro, sem tentar restituir à sua gramática o sentido perdido do texto. Essa tradução não hesita diante do inabitual, buscando sempre uma alternativa poeticamente eficaz, no sentido poudiano da operação poética, para encontrar a dança interior das palavras e sua poesia escrita na gramática de um corpo que busca *les paroles du désir*.

Trata-se, então, de transpor, de pôr em outro lugar a palavra que vibra na língua do outro, fazendo-a “perviver” na língua que a acolhe, ao mesmo tempo em que a fulgoriza. O que orienta a transposição, aquilo que lhe indica os princípios, é, justamente, a operação do poema. Mas não apenas o poema que foi escrito e exige agora a tradução. O que orienta essa operação, que tem na forma a sua única medida, é o poema por vir.

Um poema é feito da arquitetura e do silêncio das palavras. Elas são transferidas do falar comum para o poema, onde se tornam outras, sem que esse gesto possa ser definido como uma espécie de missão sagrada do poeta, associado à noção heideggeriana de

Dichtung. Entretanto, há, nessa operação, uma espécie de sagração da palavra⁸ tornada poema, pelo gesto de elevá-la à dimensão da página em branco, tornando-a única, por visar nela o que ela não é. Não sendo nada – qualquer coisa de nada, as palavras cercam-se do desconhecido, oferecendo-se como impossível presença e, na memória do seu fazer, devolvem-nos a surpresa do gesto claro, de um desejo que se retira do tempo e guarda intacto o instante que nunca foi presente. Esse gesto “tem lugar sempre que, e não tem lugar senão quando acedemos à orla do sentido” (NANCY, 2005, p. 9), permitido por aquilo que, na palavra, está para além do que é possível dizer: a existência do infinito, o seu traço eterno.

Antes de avançarmos por esse espaço sem tempo, criado pelo enlaçamento da tradução, transposição e escrita, retomemos ainda o prefácio à tradução dos poemas de Thérèse, seguindo de perto o trabalho que Llansol realiza:

Li seus poemas. Reparei que são, quase todos, de circunstâncias. [...] Correctos, respeitam as formas da métrica e da rima
Perguntam-me se é escritora.
Respondo-lhes que, em escassos quatro anos, a poesia foi servida como mandam os manuais.
Mas vou responder-lhe de outro modo. A Teresa entrou, de facto, no armazém dos sinais da literatura. Noto que foi buscar imagens e ritmos a Musset, a Chateaubriand e a Lamartine. Que entrou, se serviu como entendeu, e fez poemas. Também foi buscar pensamentos e palavras aos Evangelhos, a São João da Cruz, à mística carmelita. As freiras, suas irmãs, apreciavam. Tudo rimava, apesar de quase nada respirar. (LLANSOL, 1999, p. 12).

O que Llansol lê nos poemas e cadernos de Thérèse é algo que está para além do que os manuais lhe ensinaram. Aquilo que ficou guardado nos manuscritos, resistindo ao movimento de acomodação através das inúmeras edições do livro *História de uma alma*. A autora busca a linha que une Thérèse a outras densidades poéticas, aos sons e ritmos que fazem da poesia uma composição que chama o corpo para a cena de leitura. Busca em Thérèse a pulsão da escrita, a força dos afetos que lançaram a jovem carmelita ao “armazém dos sinais da literatura”, aquilo que no texto evoca uma imagem, uma cena fulgor, uma forma. Talvez por isso Llansol apresente a sua tradução, ora dizendo que “sempre fiel à letra, entrei no teu lance”, ora revelando que “aqui, não fui fiel. Era

⁸ Lembro-me aqui de “A sagração da primavera”, de Igor Stravinsky, da densidade da sua composição, do mistério e do timbre criativo que fazem da primavera um puro movimento sem enredos e tempos definidos. Aberta às dissonâncias, a palavra perde o seu aspecto sublime e ganha, pelo corpo de baile que se desenrola a partir dela, o movimento do jorro pagão de aberturas e princípios. A esse respeito, ver o belo documentário/homenagem de Wim Wenders – “Pina” –, lançado no festival de Berlim em 2011.

simplesmente impossível” (LLANSOL, 1999, p. 10). Essa não fidelidade a uma forma de poesia definida nos manuais parece indicar uma extrema fidelidade à letra do poema.

A tradução produz um encontro inesperado entre a língua fulgor de Llansol e o *corpus* textual de Thérèse e, desse encontro, temos um trabalho que passa pela tradução desses poemas e avança para além, transpondo para os textos criados os intentos da letra. De fato, ao traduzir os poemas, Llansol não produz modificações que sejam simples adulterações do texto original. Como uma artesã, insistimos, ela opera com extrema delicadeza, deixando que o tecido textual revele os seus intervalos. Assim, nesse texto em que tudo rimava, algo passa a respirar.

Cartografia de uma leitura

A leitura ocupa, em vários textos de Llansol, um lugar fundamental: leitura/legência em que o corpo torna-se sede das afecções que as palavras lhe impingem. Trata-se, sempre, do corpo a ler, que se lança ao encontro com o texto, mas também corpo sendo lido pelo texto, arrebatado pela letra que, ao contrário de fechar os espaços semânticos, abre-se ao infinito. Nesse espaço de leitura, o antes e o depois do corpo, afetado pelo encontro com a letra textual, parecem perder os seus contornos nítidos. O que importa é esse corpo criado/estendido pela experiência de uma leitura intensiva, que promove um efeito de duração. Pois “a leitura, nesse estado, revela as nossas capacidades funambulescas de metamorfose” (LLANSOL, 2003, p. 85).

Segundo Blanchot (1987), trata-se de um perder-se no texto, numa espécie de leitura que trabalha na des-atenção de uma intensidade, seguindo um fio que leva ao seu ponto voraz. Afinal, “a narrativa do que se está passando é um entrando um simples olhar com o corpo vivo de Teresa, tecido do silêncio do não ver” (LLANSOL, 1998, p. 63). Maria Gabriela Llansol consente com esse ponto de passividade que requer a leitura, para que o texto se prolongue, alargue o pensamento, mantendo, desse modo, o começo prosseguindo. A potência dessa leitura – definida por Llansol como legência – na passividade/intensidade está nos sensíveis efeitos produzidos no corpo do leitor, no *corpus* textual.

O intenso está justamente ao lado do fio da letra – letra libidinal. A passividade talvez esteja na decisão de aceitar o combate, na decisão de ler intensamente, sem se

ocupar do texto a partir dos protocolos de leitura que as experiências anteriores incorporaram. Essa leitura intensa é da ordem estética (das qualidades do sentir/do sensível), pois começa no deslocamento da memória, como recordação, em favor da via do re-conhecimento. Estando fora da memória fixada no tempo, a leitura segue para além dos domínios da história. Por isso, é necessário consentir com as sonoridades, com os momentos em que os textos se tornam silenciosos.

Ao ler os manuscritos de Thérèse Martin, Llansol traça com eles uma cartografia de leitura e o itinerário do seu [dela] corpo, fazendo vibrar a língua da legente Gabriela e da beguina Thérèse. Não se trata de uma prática metafísica de leitura, nem da intenção de aproximá-la da visão mística. O que Llansol realiza é um modo de ver que se exercita no cotidiano, encontrando no texto o sopro, a respiração, o ponto mínimo da voz.

Em *Ardente texto Joshua* e *O jogo da liberdade da alma*, encontramos o trabalho da autora portuguesa vertendo os cadernos de Thérèse em idioma Llansol. O nome Teresa, escrito em língua portuguesa, porta o traço, os fragmentos mínimos de uma vida retirado dos manuscritos autobiográficos. Há nesses textos, que indicamos como sendo textos começantes – pois revelam um desejo de persistir –, passagens de vida. De uma vida levada ao seu ponto de pura potência, entendido aqui como campo fora da dicotomia possível/impossível, como um terceiro termo que só acolhe a possibilidade atravessada pela impossibilidade. Não há passado no texto ardente que não esteja lançado a um futuro de pura potência. Trata-se, então, de um vivendo, de um acontecendo no texto, em que a estranheza do verbo nos indica que a vida está a acontecer: *um corp 'a 'screver*. Ao pinçar dos cadernos de Thérèse Martin de Lisieux, o ponto mínimo de uma vida, destituído de toda pessoalidade, Maria Gabriela Llansol leva o “poder à perca de memória”. “Perder a memória, não ter memória, pensei, é absorver o presente numa constante iniciação, encontrar-se num estado de nudez” (LLANSOL, 2003, p. 35).

Essa vida sem apoio de memória, destacada no encontro com o legente, é condição da poesia. Apontamos acima que a transposição se aproxima de uma prática poética – uma *poieses* – por se tratar de um fazer que opera com a letra, com essa substância lenhosa da língua. Fiel à letra de Thérèse, Llansol a escreve, agora, Teresa.

Encontramos nesses livros o transporte, não da metáfora, nem do sentido semântico dos escritos de Teresa, mas o transporte do corpo sutil da letra. “Esses objetos, transpostos agora para o nada desconhecido, eram som, eram obediência, eram certamente

potencialidades do texto vivo, ultrapassada a língua morta em que sonhavam” (LLANSOL, 1985, p. 13). Llansol nos oferece, na quarta capa do *Ardente texto Joshua*, uma explicação possível para o modo como opera com os manuscritos, escrevendo sobre eles. Explicação que passa pela primeira história – a da súplica biográfica –, passa pela segunda história – a súplica heróica –, passa pela terceira história – a dos textos autobiográficos – e chega ao livro: a quarta história, que conhece todas as outras e segue adiante. Pois “se escrevo essa breve passagem autobiográfica, é para indicar onde nasce uma palavra livre, como nascida de uma morte, escreverá para lhe retirar, um a um, todos os atributos perecíveis [...]” (LLANSOL, 2003, p. 91).

Não se trata mais de representar os acontecimentos de uma vida sob a forma narrativa, mas de encontrar a letra que acumula, a partir da sua materialidade, o intensivo presente nesse corpo de forças e de afetos. Na composição das figuras, Llansol abre mão da historicidade, de uma subjetividade una e totalizadora. Interrompe uma linha de continuidade para buscar esse ponto mínimo e, “em vez das confissões do diário ou do universo mais ou menos psicológico da vida interior do personagem romanesco” (GUIMARÃES, 1997, p. 52), o que encontramos nesses textos é o nomadismo de um gesto que se desloca em direção ao mundo figural que mais tarde chamará de cenas fulgor.

Llansol atravessa os escritos de Teresa atenta aos movimentos do corpo. O caminho da procura, nos diz a autora, é o seu próprio corpo. Não é sem razão que encontra os cadernos da carmelita. Afinal “o texto alimenta-se de texto. Tem especial apetência por formas de texto poderosas, como os textos místicos, eróticos, proféticos” (LLANSOL, 1998, p. 101). Nos livros que apresentamos aqui, há um encontro entre o *corpus* textual de Teresa e o *corpus* textual de Llansol, corpos singulares que se compõem e que, ao se encontrarem, avançam para as fontes da alegria. Há uma expansão de *corpus*, seguindo um movimento de transposição que nos revela que o melhor é des-nodar. Llansol des-noda em cenas fulgor a natureza libidinal desse corpo, ampliando a sua potência de agir.

A operação de tradução e transposição que Llansol realiza parece ser uma operação na matéria da língua, tal como nos diz Badiou, trançada a partir da leitura que decalca do texto o inerte para fulgorizá-lo, despertando assim a sua natureza: “Desperta a minha natureza, tal como eu despertei o *Ardente texto* de Teresa em *Ardente texto Joshua*” (LLANSOL, 2003, p. 17). Ao transfigurar a experiência de uma vida e deixá-la reduzida

ao ponto de letra, Llansol faz, de Teresa, figura, traduzida / in-corporada – transposta para o texto ardente, num jogo de liberdade da alma.

A leitura dos livros *Ardente texto Joshua* e *O jogo da liberdade da Alma*, tomados aqui como objetos da transposição, levam a um exercício de enodamento. A transposição não nega os intentos da escrita, tão pouco é uma adulteração que desconhece a natureza do texto. Ao contrário, ela seria uma exigência a mais – uma outra volta – diante do intraduzível, que guarda na forma criada a natureza dos afetos do texto agora transposto.

Passando pela leitura, deixando cair de uma vida focos de intensidade, num movimento tradutório que se arrisca a seguir um pouco além, eis, então, a experiência de escrita inaugurada por Llansol. Se o poema cria na língua algo de eterno, de uma eterna contingência, como nos assinala Alain Badiou (2004), talvez possamos afirmar que esses poemas traduzidos e transpostos são um acontecimento de escrita que carrega uma vida.

Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: BRANDÃO, V. M. V. (Org.). *A psicanálise e os discursos*. Rio de Janeiro: Revista da Escola da Letra Freudiana, 2004. p. 237-242.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

BENJAMIM, Walter. A tarefa do tradutor (1923). In: BRANCO, Lucia Castello. (Org.). *A tarefa do tradutor em Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Qohélet / O-que-sabe*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? In: _____. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

LISIEUX, Teresa Martin de. *O alto voo da cotovia*. Tradução e prefácio de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Portugal: Relógio d'Água, 1999.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1985.
- _____. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- _____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- _____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- _____. Carta enviada a Eduardo Prado Coelho, em 25 de novembro de 1999. Disponível em: <<http://fiodeaguadotexto.tumblr.com/post/12160289204/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho>>. Acesso em: 22 mar. 2013.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Son Editores, 1998.
- MESCHONIC, Henri. *Poéticas do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução e prefácio de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- RILKE, Rainer Maria. *As elegias de Duíno*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Tradução e prefácio de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

Cores, cheiros e sabores – Corpo feminino e literatura no Século XIX

Andreia Alves Monteiro de Castro¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ
andreaaacastro@yahoo.com.br

Resumo: Na literatura oitocentista, produzida tanto em Portugal como no Brasil, é possível encontrar vários exemplos de associações entre determinadas formas, cheiros, sabores e cores à mulher brasileira, resultando em uma imagem estereotipada e hipererotizada.

Palavras-chave: Literatura oitocentista; Imagem da mulher; Brasileira; Sociabilidade; Feminismo.

Abstract: In the nineteenth century literature, produced both in Portugal and Brazil, it is possible to find several examples of associations between certain shapes, smells, flavors and colors to the Brazilian woman, resulting in a stereotyped and hypererotized image.

Keywords: 19th Century Literature; Image of the woman; Brazilian; Sociability; Feminism.

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 15/02/2020

¹ Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ (2019). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2017). Mestra em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2010). Graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Licenciada em Letras pela Universidade Cândido Mendes (2009). Membro do Polo de Pesquisa de Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Segundo Michele Perrot (2013), no século XIX e em boa parte do XX, não seria adequado à mulher falar abertamente sobre o corpo, nem o seu próprio. A honra feminina era diretamente relacionada ao recato, à submissão e ao silêncio. Contudo, paradoxalmente, o corpo da mulher, desejável e desejoso, estava presente, de maneira quase obsessiva, na pregação religiosa, nos tratados médicos e nas pinturas, nas esculturas, nos poemas e nos romances dos artistas. Praticamente todos os seguimentos sociais falavam dele, mas ele permanecia calado: “As mulheres não falav[am], não dev[iam] falar dele. O pudor que encobr[ia] seus membros ou lhes cerra[va] os lábios era a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2013, p. 13).

Reprimido, disciplinado, dissecado, analisado, discutido e representado à exaustão pelos homens, a imagem do corpo feminino também foi socialmente empregada para diversos outros fins, como suporte à propagação de ideias e ideais. Embora se consolide e diversifique nos oitocentos, esta estratégia não era exatamente uma novidade, mas uma extensão e/ou evolução de um processo de controle começado séculos antes.

Entre os séculos XIV e XVII, como afirma Silvia Federici (2004), época de revoltas de camponeses e artesãos, os movimentos de caça às bruxas já haviam explorado a difusão da imagem feminina como instrumento de dominação e propaganda ideológica. Líderes políticos e autoridades religiosas fomentaram a criação e a distribuição de panfletos que retratavam, justamente, mulheres do povo participando não só de orgias demoníacas como também de feitos criminosos e grotescos.

Em pouco tempo, todos os muitos males enfrentados por todos, como a peste, a fome e a morte, foram atribuídos às mulheres que se posicionavam contra o poder estabelecido: as mais velhas, por serem articuladas e respeitadas o bastante para instruir ou liderar os revoltosos; as mais jovens, por experimentarem uma sexualidade menos submissa; e todas que possuíam conhecimento medicinal importante, inclusive contraceptivo: “a caça às bruxas literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não procriativa, ao mesmo tempo em que acusava as mulheres de sacrificar crianças para o demônio” (FEDERICI, 2004, p. 170).

Até mesmo a atividade de parteira foi criminalizada, iniciando um processo pelo qual as mulheres perderam o controle que haviam exercido sobre a procriação, “reduzidas

a um papel passivo no parto, enquanto os médicos homens passaram a ser considerados como aqueles que realmente davam vida” (FEDERICI, 2004, p. 177).

Reafirmadas rotineiramente nos comunicados oficiais do governo e nas pregações dos religiosos, a sensação de insegurança e a oferta de uma válvula de escape para os problemas sociais faziam com que toda a população aderisse à causa. Ademais, quem não era acusado de bruxaria, tinha muito medo de ser o próximo a ser caçado, torturado e queimado vivo. De acordo com Marvin Harris, a caça às bruxas teria impedido os pobres, mais do que qualquer outro grupo social, de enfrentar as autoridades eclesiásticas e a ordem secular ou de reivindicar a redistribuição da riqueza e a igualdade social (1978, p. 239-240).

Vários artistas foram recrutados para esse trabalho, entre eles o alemão Hans Baldüing, cujos mordazes retratos de bruxas, através da combinação entre a sensualidade e o macabro, serviram para construção de estereótipos e fundamentaram o imaginário coletivo sobre as bruxas. Essas representações salientavam, de forma perversa e pervertida, o manuseio dos produtos do campo, conhecimentos ancestrais que conferiam às mulheres não só o poder de assegurar a saúde e a vida, com preparo de alimentos e remédios, ou provocar a loucura e a morte, na produção de beberagens e venenos. Caldeirões, colheres, jarros e potes, objetos ligados ao mais cotidiano afazer doméstico, foram também instituídos como elementos ligados a eventos diabólicos.



Figura 1 - Die Hexen (1510) - Hans Baldung Grien

Se, na época da caça às bruxas, as mulheres tinham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de se controlarem, no século XVIII, o cânone foi revertido.

Nesse sentido, Michelet Perrot (2003, p. 17) afirma que as revoluções burguesas tiveram como um dos principais efeitos a definição das esferas públicas e privadas, por meio da valorização da família e da diferenciação dos papéis sexuais que passaram a funcionar em oposição: homens políticos e mulheres domésticas. As mulheres passam a ser retratadas como seres passivos, benéficos e com maior senso moral do que os homens, sendo capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. De modo tal que as cidades europeias foram tomadas por estátuas em homenagem aos grandes homens coroados por musas evanescentes e por monumentos a mortos heroicos chorados por viúvas e filhas.

No entanto a imagem de liderança da camponesa não foi de todo apagada. Embora sejam “formas desapropriadas de um corpo reduzido ao silêncio da figuração muda” (PERROT, 2013, p. 13), também no oitocentos, a imagem da guerreira Germânia passou a encarnar a unidade da pátria alemã, enquanto Marianne, uma robusta mulher do povo, com o seio descoberto e cingindo o barrete frígio, a representação da Liberdade, da obra de Eugène Delacroix, tornou-se símbolo da República, e não só na França, mas em

inúmeros outros países, como Argentina, Brasil e Portugal, quando, estes, proclamaram o mesmo sistema de governo:



Figura 2 - La Liberté guidant le peuple (1830) - Eugène Delacroix

Para estimular o consumo, já no final dos oitocentos, a publicidade associava a imagem feminina a toda sorte de produtos. Em muitos desses anúncios, é possível perceber a intenção de despertar a atenção e o desejo do leitor através da representação sensual do corpo da mulher tornando igualmente desejável tudo aquilo que com ela se oferecia. O sucesso desta estratégia de venda, como sabemos, foi tamanho, e os corpos femininos nunca mais deixaram de ser padronizados, exibidos e ofertados, simbolicamente ou de fato, mesmo após tantas lutas feministas.

“Degradadas e desejadas ao mesmo tempo, as negras seriam o mesmo que prostitutas, no imaginário de nossos colonos: mulheres ‘aptas à fornicção’, em troca de algum pagamento” (PRIORI, 2011, p. 46).

A representação literária destas ardentes “morenas”, “pardas” ou “mulatas”, trazendo à baila toda a carga significativa subjacente a estes termos, teria contribuído, e muito, para consolidação e para difusão desta visão que acabou servindo de base para a estigmatização, a inferiorização e a marginalização social dessas mulheres.

Fossem cor de jambo, de canela ou de trigo maduro, a menção às diferentes tonalidades de pele resultantes da miscigenação, com frequência, estava aliada à descrição estereotipada do corpo das brasileiras em geral: seios rijos, cintura fina, quadris largos, glúteos avantajados e pernas bem-torneadas.

Todo este conjunto de atributos físicos, por sua vez, determinaria movimentos peculiares, apresentados, quase sempre, como gestos e requebros atraentes e lascivos, sobretudo quando cantam e dançam os ritmos de seu povo.

Ainda no século XVII, o poeta baiano Gregório de Matos seria um dos primeiros escritores brasileiros a dedicar seus versos às mulheres negras e mestiças. De fato, são centenas, bem mais numerosos do que aqueles destinados a “donzelas” e “senhoras” brancas. Contudo, os poemas do Boca do Inferno eram proeminentemente marcados por uma semântica erótica que revela uma obsessão pelos corpos de pele escura, sempre desfrutáveis aos olhos e ao alcance das mãos masculinas:

Mulatinhas da Bahia,
que toda a noite em bolandas
correis ruas, e quitandas
sempre em perpétua folia,
porque andais nesta porfia,
com quem de vosso amor zomba?
eu logo vos faço tromba,
vós não vos dais por achado,
eu encruzo o meu rapado,
Vós dizeis arromba arromba.
(MATOS, 1999, p. 930).

Mas na ficção, bem como na realidade, visão e tato também se separavam dos sentidos no que tange a percepção do corpo feminino pelo homem. Ainda que simplório, este apelo multissensorial e sinestésico já estava presente em um texto publicado por Almeida Garrett, em 1845, nas páginas do periódico *A Ilustração*.

O escritor português aparentemente influenciado pelo poema épico do frei Santa Rita Durão, tornava pública uma carta remetida por um brasileiro que vivia em Lisboa à sua noiva, a cabocla Moema. O remetente retrata a destinatária como uma sensual morena, tratando-a por epítetos curiosos, como “caju da minha vida”, “banana da minha alma” e “maracujá-açu do meu coração”. A despedida que encerra a estranha epístola assinalada pelo exotismo também tem este mesmo cariz: “Limonada refrigerante dos meus ardentes desejos, eu te bebo com o pensamento de cá desta aridez da velha Europa”.

Já o artista plástico Rafael Bordallo Pinheiro, em um relato das suas impressões sobre o Rio de Janeiro e os seus habitantes, publicado na revista brasileira *O Mosquito*, também não deixou de registrar a sua visão sobre as “esplêndidas” mulheres brasileiras. De acordo com as vestimentas usadas por cada uma delas, é possível perceber que a mulata foi retratada com um cariz muito mais sensual e exuberante do que as mulheres brancas.



Figura 4 - *O Mosquito*, 11 de setembro de 1875 - Rafael Bordalo Pinheiro

Ainda que, como visto, esteja presente em variados gêneros e em diversas épocas, é no romance dos oitocentos que tal “império dos sentidos”, vigora. Os corpos das mulheres do Brasil foram amplamente descritos, em narrativas portuguesas e nacionais, a partir de cores fortes, aromas inebriantes e gostos exóticos de flores, frutas, bebidas e temperos, resultando em uma série de adjetivações paradigmáticas na representação das brasileiras na literatura.

Não há como tratar deste tema sem pensar na *Iracema* de Alencar. A virgem dos lábios de mel, cujo sorriso era mais doce do que o favo da jati e o hálito mais perfumado do que a baunilha dos bosques. Também era uma morena astuta e exuberante que, segundo palavras do narrador, dedicava a Martim, branco europeu, amores ardentes.

Em aparente contraposição à noção de pureza evocada pela caracterização da personagem e pela repetição do termo virgem atribuído à índia, a menção a amores ardentes é, de fato, um eufemismo para um desejo físico, que, de tão urgente, leva a sacerdotisa a oferecer ao amado o vinho de Tupã, uma bebida com efeitos alucinógenos, com a intenção de vencer a resistência do rapaz ao ato sexual fora dos laços sagrados do matrimônio:

Quando Iracema foi de volta, já o Pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gotas do verde e amargo licor.

Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem.

Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio do sol, em suas faces incendidas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor. (ALENCAR, 1967, p. 280).

Portanto, surpreendentemente, no romance, a origem da miscigenação do povo brasileiro seria a violação de um homem branco e não da mulher nativa, retratada por Alencar como uma feiticeira sedutora. Iracema não sobrevive para criar seu filho, fruto de um episódio tão significativo.

A representação da brasileira como uma mulher que é, ao mesmo tempo, sensualíssima, ardilosa e amoral também está presente no romance camiliano *Coração, Cabeça e Estômago*. Nesta obra, a bela cozinheira que tinha a cor avermelhada e exalava o cheiro de seu apetitoso tempero, evocando, de alguma forma, a Gabriela, que Jorge Amado criaria anos depois, naturalmente, usa todos os seus atributos físicos e intelectuais para seduzir e depois, quando lhe convém, abandonar o protagonista da trama, Silvestre da Silva, que era amante da dona do estabelecimento no qual a morena trabalhava. Tupinyoyo é a figuração de um corpo feminino que não apenas sabe, mas gosta de ter e de dar prazer, sem nenhum embaraço ou questão existencial.

O narrador/personagem emprega expressões como “inferno de devorante lascívia” e “choque da pilha galvânica” para apresentar fisicamente a sua cozinheira, mas, no final

do caso amoroso e, coincidentemente, no final do capítulo, a esperteza e a malícia são os qualificadores destacados, como se para o português, mais uma vez, não houvesse escolha a não ser ceder a sedução da brasileira:

Os dias corriam plácidos e felizes para nós, quando D. Martinha tomou uma criada, que era mulata.

Mas que anjo das estuosas zonas onde a pele está calcinada, como devem está-lo as fibras do coração! Que mulata!, que inferno de devorante lascívia ela tinha nos olhos! Que tentação, que doídice me tomou de assalto apenas a vi em roda do meu leito, fazendo a cama! O menor trejeito era uma provocação; o frêmito das saias era um choque da pilha galvânica! [...]

Amei a mulata, com todo o ardor do meu sangue e dos meus vinte anos! [...]. Quando a exorava, parece que os nervos me retorciam os músculos; e os músculos se contraíam em espasmos de luciferina delícia! Lembra-me que me ajoelhei a seus pés um dia, beijando-lhe as mãos, que perfumavam o aroma de cebola do refogado. [...]

Perguntai às aves do céu, e às alimárias dos pedregais africanos, como se amam! [...]

O meu amor tinha da ave a meiguice e do tigre a insaciável sofreguidão. [...]

Ainda lhe não tinha dito que a filha do Brasil era extremamente engraçada, esperta e maliciosa. Aquelas poucas palavras bastam a defini-la. (CASTELO BRANCO, 1960, p. 446).

No final do século, estes corpos cheirosos e gostosos se tornavam uma ameaça ainda mais gravosa, da qual não se poderia escapar impunemente. Se deixar levar por aquelas sinuosas curvas era tomar o caminho mais curto e certo para a degradação moral e até para o crime.

A dita luxúria bestial que emanava de mulheres, como Rita Baiana, transtornaria o homem branco europeu, ao despertar seus instintos mais animais, como acontece com Jerônimo. Para estes homens, aqueles corpos hiperbolicamente sexuais eram, ao mesmo tempo, “açúcar gostoso” e “veneno”, “sapoti mais doce que o mel” e “castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo”.

No romance de Aluísio de Azevedo (2009), o encontro com a mulata, transfigurada também em animais, Rita Baiana era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doída cujos movimentos hipnotizam e atraem a vítima, seu corpo zoomorfo era uma armadilha sem fuga.

Envenenado por um desejo violento e cego, Jerônimo sucumbe diante de tamanha volúpia. Rita tentando remediar o português, com presteza e solicitude, lhe serve o seu café temperado com parati. Conforme afirma Leonardo Mendes, o tal elixir de fato simboliza a brasilidade, por ser composta por dois ingredientes tão típicos do país, e de

algum modo se remete ao vinho cerimonial servido por Iracema a Martim, pelo menos o efeito foi o mesmo:

Como narrativa de refundação da nacionalidade no naturalismo, a história de Rita e Jerônimo retoma a configuração da mulher como o elemento que empurra o homem para a sexualidade com o auxílio de uma bebida mágica. Para Martim, Iracema traz o ‘vinho de Tupã’. Rita Baiana traz para Jerônimo (que um pouco antes já bebera ‘um trago de parati’) uma xícara de café – ‘a chávina fumegante da perfumosa bebida que tinha sido a mensageira dos seus amores’. (MENDES, 2000, p. 77).

Após provar da mulata, Jerônimo despreza a sua antiga vida. Ele mata Firmo, o amante de Rita, e abandona o emprego, a mulher e a filha, para se entregar de corpo e alma àquele relacionamento. Definitivamente, o português honrado deixa de ser quem sempre foi para se tornar um outro alguém muito semelhante aos demais habitantes do cortiço, como se Rita e o lugar fossem de fato extremamente corruptores.

Mas nem todos os escritores finisseculares viam as mulheres como um alimento lascivo e pernicioso. Uma dessas vozes incômodas, no contexto cultural brasileiro, foi, certamente, Lima Barreto. No conto *Um especialista*, o escritor reproduz criticamente a forma com a qual eram percebidas, descritas e tratadas a mulata na sociedade de seu tempo. A partir da personagem de um comendador português que, apesar de casado, saía às noites “a caçar” negras e mulatas brasileiras, que o narrador chama de “mulheres de cor”. Julgava-se um verdadeiro especialista e as procurava “com o afinco e ardor de um amador de raridades” (BARRETO, 2012, p. 13).

Sobre elas dizia: “A mulata, dizia ele, é a canela, é o cravo, é a pimenta; é, enfim, a especiaria de requieime acre e capitoso que nós, portugueses, desde Vasco da Gama, andamos a buscar, a procurar” (BARRETO, 2012, p. 14). Até que um dia se depara com uma em especial, verdadeiro achado, a mulata preenchia com perfeição a ambição do europeu.

O comendador descreve a tal moça a um amigo referindo-se a ela como “um petisco que encontrei”, “uma mulata deliciosa” e conclui sua fala “estalando os beijos”, como diante de um prato a ser devorado. Mas, ironicamente, depois de notar muitas coincidências entre a sua biografia e o passado da amante, o comendador percebe que ela era filha de uma mulher que ele havia abandonado.

Lima Barreto mordazmente denuncia, através de seu conto, que, embora trágico, esse tipo de ocorrência incestuosa não era difícil de se efetivar, uma vez que o número de

uniões ilegítimas que geravam descendentes não reconhecidos era muito grande: o comendador estava amancebado com sua própria filha.

Os textos e imagens abordados são apenas alguns exemplos de associações entre determinadas formas, cheiros, sabores e cores à mulher brasileira, que, com frequência, resultavam em uma imagem estereotipada e hipererotizada da mulher brasileira. Muitos outros, produzidos por autores menores ou publicados apenas em periódicos da época, estão silenciados, embora seus efeitos ainda possam ser sentidos. Devido ao apagamento ou ao distanciamento temporal, levantar e pesquisar a obra desses escritores, seja publicada em volume ou em folhetim dos periódicos oitocentistas, não é tarefa fácil.

Documentos oficiais, quadros, gravuras, propagandas, romances, contos e poemas construíram e difundiram a imagem da mulher brasileira como um ser dotado de malícia, imoralidade e permissividade consolidando, no imaginário mundial, como o um corpo posto sempre à disposição pronto para consumo.

Essa representação associada, sobretudo, às ameríndias e às africanas, perpetrada pela ação conjunta do racismo e do sexismo, foi empregada para justificar a exploração e o estupro dessas mulheres ao longo de séculos. Sem dúvidas, a nossa cultura colonizadora e escravagista produziu uma vasta iconografia, insistindo em representar esses corpos como dotados de uma sexualidade voraz e pervertida, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado.

Muitas das teorias científicas oitocentistas a respeito das raças, desenvolvidas com base nesta cisão entre corpo e razão, também sustentavam esse imaginário. Segundo essas teorias, as raças colonizadas eram destituídas de razão, o que evidenciava sua inferioridade racial. Enquanto corpos não racionais, esses não-sujeitos estavam muito mais próximos da natureza do que as pessoas brancas, e como tais, deviam ser objeto de conhecimento, dominação e exploração.

Além da opressão racial, também a opressão sexual foi facilitada por esse pensamento. A associação da mulher com a natureza e com o corpo – distanciado da capacidade de raciocinar – colocou-a na posição do objeto que deve ser dominado, o que sustentou a apropriação e a exploração de seus corpos e de seu trabalho. A perversidade de toda essa lógica atinge seu ponto mais alto quando analisamos a situação das mulheres não brancas: sua objetificação, tanto por ser mulher, como por pertencer a uma raça dita

inferior – e quanto maior a inferioridade, mais próxima da natureza ela estará – a sujeita a formas intensas de exploração e dominação.

Assim, o levantamento, o estudo e divulgação desse material seria primordial não só para a compreensão da estereotipia associada ao corpo da mulher brasileira, mas também para discutir como essa visão funciona como um fator de estigmatização, inferiorização e marginalização.

Na literatura, nas artes plásticas, nas notícias e nos anúncios, a mulher brasileira costuma aparecer em destaque. A celebração da beleza e da simpatia das mulheres do Brasil não esconde o preconceito, a ideia de que elas são mais disponíveis ao amor e ao sexo. Ainda mais se forem “morenas”, quem nunca ouviu a expressão “mulata tipo exportação”. Muitas das brasileiras, conhecedoras dos temperos e ervas, também são consideradas cozinheiras de mão cheia. Bom café, caipirinha e outras bebidas deliciosas, capazes de despertar o corpo ou de alegrar a alma. Muito samba e rebolado, quadris largos, peitos fartos e muita sensualidade. Mulheres bonitas, sorridentes e sensuais, boa comida e muita água e muito sol. Propaganda excelente para atrair forasteiro presente desde a carta de Caminha e que nunca saiu de moda. Como diz a letra da música de Chico Buarque e Ruy Guerra: “Não existe pecado do lado de baixo do Equador”.

No entanto, na literatura do Oitocentos, pratos saborosos e concessões eróticas, que antes eram apenas aproximados, agora se misturam, se interpenetram. A mulata é dita imbatível na cozinha e na cama. Cozinhar, amar, duas atividades complementares, se tornam sinônimas e são exploradas em toda sua complexidade e ambiguidade nos textos verbais ou puramente iconográficos. A “mulher-fruto”, a “mulher-refeição” e, finalmente, a “mulher-presas” remetem aos estudos de Affonso Romano de Sant’Anna (1984), que trabalha o tema na perspectiva do canibalismo amoroso, principalmente no que concerne às relações entre o homem branco e a mulher negra ou mulata: “caçá-la/comê-la/devorá-la constituem aspectos reveladores de um esquema representativo das relações eróticas inter-raciais que os escritores brasileiros desenvolveram por mimetismo de neocolonizado” (LAROCHE, 1989, p. 16).

Não sendo um fenômeno novo, obviamente, mas resultado de anos de dominação física e simbólica de um sociedade colonial e pós-colonial, a inovação foi o discurso, mas de êxito tão avassalador, que as temidas índias antropófagas brasileiras, convivas lascivas e ferozes, viraram prato principal nos textos da formulação da nacionalidade brasileira

feitos pelos nossos românticos. Depois das índias românticas, as mulatas sestrosas naturalistas, e depois destas, só restavam as brancas. Nem elas ficaram de fora. Prova disto é a cantora Carmen Miranda. A pequena notável com suas vestes de baiana estilizada e o arranjo de frutas tropicais, não deixou por menos, e a portuguesa ficou eternizada internacionalmente como uma delícia de mulher... brasileira. Sem falar nas mulheres-fruta do Funk carioca do século XXI. Som de preto e favelado, mas a representação feminina continuou a mesma do branco europeu.

Para Quijano (2005), a ideia de raça e das identidades raciais, negros, índios, brancos e mestiços, é algo que surge com a constituição da América. Essas identidades, por sua vez, foram construídas diretamente a partir da inferiorização e desumanização do não branco, deste modo, pessoas negras e indígenas têm, em um primeiro momento, seus traços fenotípicos, mentais e culturais desvinculados do que estava sendo arquitetado como racional, ou seja, como uma característica de pessoas civilizadas.

Para Lélia Gonzalez (1984), historicamente, a representação das mulheres negras remete a três noções, a da “mulata” sensual, a da “mucama/doméstica” e a da “mãe preta”, imagens impregnadas de conteúdos ligados à hipersexualização, ao trabalho, e aos cuidados maternos, respectivamente. Todas as atividades realizadas na casa do senhor/patrão, para o senhor/patrão, que delas usufrui desde que nasce até o dia de morrer.

Já Carneiro (2003, p. 14) nos alerta sobre a relação gênero e raça serem analisadas indistintamente, para a autora: [...] desprezar a variável racial da temática de gênero é deixar de aprofundar a compreensão de fatores culturais racistas e preconceituosos determinantes nas violações dos direitos humanos das mulheres no Brasil [...].

Passagens do livro famoso e discutível *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (2005), revelam o quão eram coisificada sexualmente as mulheres escravizadas, das raças submetidas ao domínio do colonizador. E, a partir do imaginário social do espectro cromático, enfatiza o autor: “[...] a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico [...]. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar” (p. 71-72).

Conforme Federici (2004) afirma, o capitalismo do século XXI ainda mantém essa situação em pauta para justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais – a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada e a promessa de prosperidade frente à realidade de penúria generalizada – difamando a “natureza”

daqueles a quem explora: mulheres, súditos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização.

A exploração econômica e a exploração sexual da mulher negra, irmanadas desde o período colonial, estão ainda fortemente presentes em nossa sociedade: empregada doméstica e mulata, duas representações estereotipadas construídas a partir de uma mesma figura, a mucama. Como afirma Lélia Gonzalez:

[...] o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama. E, pelo visto, não é por acaso que, no Aurélio, a outra função da mucama está entre parênteses. Deve ser ocultada, recalçada, tirada de cena. Mas isso não significa que não esteja aí, com sua malemolência perturbadora. E o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata nesse entre parênteses que é o carnaval. Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba [...] só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço. E, pensando bem, entrada de serviço é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente prá outras entradas (não é “seu” síndico?). É por aí que a gente saca que não dá prá fingir que a outra função da mucama tenha sido esquecida. Está aí. (1984, p. 230).

É preciso romper com esse discurso, com essa tradição. Para isso é preciso cartografar e discutir as origens dessas construções que ainda sustentam relações sociais estabelecidas e demarcadas pela atribuição de estereótipos aos grupos socialmente marginalizados.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ANÔNIMO. Propaganda do sabão Aristolino. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/blogs/reclames-do-estadao/sabao-aristolino-2/>>. Acessado em: 20 de abril de 2020

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Ática, 2009.

BARRETO, Lima. Um Especialista. In: *A nova Califórnia e outros contos*. São Paulo: Ed. Unesp: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2012.

- BENTO, Maria Aparecida da Silva. Notas sobre a expressão da branquitude nas instituições. In: BENTO, Maria Aparecida da Silva (Org.). *Identidade, branquitude e negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014. p. 13-33.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, abr. 2016.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Não existe pecado ao sul do Equador*. Rio de Janeiro: Cara Nova Editora Musical, 1972.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: *Racismos Contemporâneos*, Rio de Janeiro: Takano Editores, 2003.
- CASTELO BRANCO, Camilo. Coração, cabeça e estômago. In: *Obras seletas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, vol. 10, núm. 1, p. 171-188, jan. 2002.
- DELACROIX, Eugène. *Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple* (1830). Disponível em: <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple>>. Acessado em: 20 de abril de 2020.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2004.
- FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. 50ª edição. São Paulo: Global, 2005.
- GARRETT, Almeida. O brasileiro em Lisboa. *A Ilustração*, Lisboa, v. 1, n. 4, p. 53-54, 1845.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, Anpocs, n. 2, p. 223-244, 1984.
- _____. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- _____. Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*, Santiago, v. 9, p. 131-141, 1988b.
- GRIEN, Hans Baldung. *Die Hexen*. Disponível em: <https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1424213&partId=1>. Acessado em: 20 de abril de 2020.
- HARRIS, Marvin. Vacas, porcos, guerras e bruxas: os enigmas da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LAROCHE, Maximilien. *La découverte de l'Amérique par les Américains*. Québec: GRELCA, 1989.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, jan. 2015.

MATOS, *Crônica do viver baiano seiscentista*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y Emancipación*, (2): p. 251-276, primer semestre 2009.

OLIVEIRA, Adriana Vidal de. *Constituição e direitos das mulheres: uma análise dos estereótipos de gênero na Assembleia Constituinte e suas consequências no texto constitucional*. Curitiba: Juruá, 2015.

MENDES, Leonardo. *O retrato do Imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O Mosquito*. 11 set. 1875, Ano VII, n. 313, p.3.

PRIORE, Mary del. *Sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

PERROT, Michele. Os silêncios e o corpo da mulher. In: *O corpo feminino em debate*. Org. Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet. São Paulo: Editora UNESP 2003.

_____. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais - CLACSO, 2005. p. 107-130.

RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Darl Bundren: fulgurações do poético em *Enquanto agonizo*, de William Faulkner

Claudimar Pereira da Silva¹

Universidade Estadual Paulista (UNESP)
claudimarsilva84@gmail.com

Paulo César Andrade da Silva²

Universidade Estadual Paulista (UNESP)
pauloandrade@fclar.unesp.br

Resumo: O presente artigo objetiva a análise dos monólogos interiores de Darl Bundren, um dos narradores do romance *Enquanto agonizo* (2010), do escritor norte-americano William Faulkner, no que tange ao conceito de narrativa poética. Partindo dos pressupostos teóricos de Jean-Yves Tadié (1978), Massaud Moisés (1967) e Ralph Freedman (1971), pretende-se analisar o modo como se configura o enunciado narrativo de Darl, no que se refere à ressonância poética da linguagem e à construção de uma isotopia imagética que reflete a subjetividade lírica do narrador.

Palavras-chave: William Faulkner; narrador; narrativa poética.

Abstract: This article aims at analyzing the interior monologues of Darl Bundren, one of the narrators of the novel *As I lay dying* (2010), by North-American writer William Faulkner, regarding the concept of poetic narrative. Departing from the theoretical assumptions of Jean-Yves Tadié (1978), Massaud Moisés (1967) and Ralph Freedman (1971), we intend to analyze the narrative statement of Darl, with regard to the poetic resonance of language and the sedimentation of an imagetic isotopy that reflects the lyrical subjectivity of the narrator.

Keywords: William Faulkner; narrator; poetic narrative.

Recebido em 15/11/2019

Aceito em 16/02/2020

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), *campus* de Araraquara.

² Professor do Departamento de Linguística e Literatura da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), *campus* de Araraquara.

1. *Enquanto agonizo: a liturgia fúnebre*

Este é o problema deste local: todas as coisas, o tempo, tudo, dura demais. Como nossos rios, nossa terra: opacos, lentos, violentos; moldando e criando a vida de um homem à sua implacável imagem.

FAULKNER, 2010, p. 42.

Um pequeno núcleo familiar de agricultores se desloca pela bacia sedimentar da região do Mississippi, sul dos Estados Unidos. A matriarca da família agoniza sobre a cama, cercada pelos filhos, enquanto o mais velho deles fabrica um caixão defronte à sua janela. Há uma promessa feita pelo pai, e os meios para se cumpri-la, efetivamente. A carroça da família se põe em movimento, estabelecendo um cronótopo (BAKHTIN, 2014, p. 225), uma procissão espaço-temporal de onde partem cinquenta e nove monólogos interiores narrados por quinze narradores autodiegéticos (GENETTE, 1979, p. 244), enredados na liturgia fúnebre de transportar o corpo da matriarca à cidade de Jefferson, onde ela deseja ser sepultada. Os elementos naturais, água, fogo e terra, convulsionam-se e, como nas narrativas bíblicas, tentam deter o périplo da família, que prossegue inabalável em sua missão.

Assim se configura o enredo de *Enquanto agonizo* (2010), narrativa lírico-vertiginosa de William Faulkner, publicada em 1930. Fiapos diegéticos que ora apresentamos na tentativa de assimilação do magma plástico, incandescente e densamente poético que irrompe das técnicas narrativas de fluxo de consciência e monólogo interior (HUMPHREY, 1976, p. 3), que mobilizam as roldanas deste pequeno romance de Faulkner.

A família Bundren, constituída pela matriarca Addie, o pai Anse, e os filhos Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell e Vardaman, narram, em monólogos interiores de fenótipos diversos, a jornada lírica para se enterrar o corpo de Addie, que entra rapidamente em estado de putrefação na carroça, atraindo o olfato de um séquito de urubus, que acompanham atentos o cortejo. Na progressão do romance, somos informados de que alguns membros da família utilizarão a viagem a Jefferson para outros propósitos, como a grávida Dewey Dell, que ruma planos de fazer o aborto de um filho indesejado (FAULKNER, 2010, p. 53). Ou Anse Bundren, um homem lamuriento e chantagista,

que não hesita em utilizar a viagem para a obtenção de uma dentadura e uma nova esposa, substituta de Addie no rizoma familiar (FAULKNER, 2010, p. 48).

No topo da árvore genealógica dos Bundren, está Addie, a matriarca-corpo-signo-narrante de *Enquanto agonizo*. Detentora de apenas um monólogo na geometria final do romance, a centralidade da narradora opera como eixo mobilizador da mecânica dos outros monólogos, como “o aro da roda da carroça” que transporta a família (FAULKNER, 2010, p. 89). Addie é uma mulher infeliz, sensível à condição feminina e aos espasmos da solidão ontológica, vivendo enclausurada em um mundo privado, posteriormente corrompido pela presença do marido e filhos. Antes do casamento, ela trabalhava como professora primária em uma escola, e sentia que “viver era terrível” (FAULKNER, 2010, p. 144).

A personagem narra que, depois que terminavam as aulas, ela se dirigia para uma fonte, onde se sentava tranquila e sentia “o cheiro suave das folhas úmidas e podres e da nova terra” (FAULKNER, 2010, p. 142). Solitária, Addie podia finalmente “odiá-los”, isto é, canalizar sentimentos de hostilidade às crianças para às quais lecionava. Depois do nascimento de Cash, o primeiro filho, Addie passa a rejeitar Anse, nutrindo sentimentos de ódio pelo marido, advindos da consciência de que “[...] sua solidão tinha sido violada” (FAULKNER, 2010, p. 144).

Depois de Cash, nasce Darl: “[...] acreditei que mataria Anse. Era como se ele tivesse me enganado, escondido numa palavra como em um biombo de papel e me golpeado pelas costas através dele” (FAULKNER, 2010, p. 145, grifo nosso). Em seguida, Addie tem relações extraconjugais com o pastor local, e dá a luz a Jewel, o único filho não associado a Anse, e por isso o mais querido pela narradora. A personagem dá a luz ainda a Dewey Dell e Vardaman, e, então, sente-se preparada para morrer, extraindo do marido a promessa de enterrá-la junto a seus familiares em Jefferson (FAULKNER, 2010, p. 145).

É importante ressaltar que os sentimentos negativos vivenciados por Addie durante a gestação de Darl explicam a rejeição parental imposta pela mãe ao filho. Assim, este senso de não-pertencimento se configura como peça essencial para a construção da poeticidade nos monólogos deste narrador. Segundo Joseph Urgo (1988), “Addie é o centro do enredo do romance [...]. Mas a sra. Bundren [...] é um feixe de contradições, e suas contradições apontam para as preocupações epistemológicas

dominantes do romance”³ (URGO, 1988, p. 15, tradução nossa). Desse modo, a estrutura poético-fragmentária de *Enquanto agonizo* se cumpre inevitavelmente como as palavras de Addie em seu monólogo, ressoando uma dicção proverbial ouvida há muito tempo: “meu pai costumava dizer que a razão para viver era se preparar para estar morto durante muito tempo” (FAULKNER, 2010, p. 142).

André Bleikasten (1990) ressalta que a economia narrativa de *Enquanto agonizo* assenta-se sobre imagens paradoxais de inércia e mobilidade. O crítico utiliza o conceito de *imobilidade dinâmica* para assinalar a estaticidade do cadáver de Addie como mola propulsora que permite à família Bundren se pôr em movimento, no intuito de cumprir a promessa feita à mãe (BLEIKASTEN, 1990, p. 165). As considerações de Bleikasten respaldam Edmond Volpe (1967), para quem,

O tema do romance é a morte; o cadáver humano, sua imagem central, gerando paixões e atividades furiosas. No centro do movimento está a estaticidade. Deste paradoxo central, uma série de paradoxos proliferam, e antes do final do romance, as distinções entre tragédia e comédia, ser e não-ser, realidade e ilusão, sanidade e insanidade, quase desapareceram.⁴ (VOLPE, 1967, p. 127, tradução nossa).

Desse modo, de um lado, instaura-se a mobilidade do féretro em sentido horizontal, e de outro, a sedimentação de perspectivas pluripessoais fratura essa horizontalidade e a imbui de verticalidade, no sentido de que os pontos de vista em *Enquanto agonizo*, escorregadios e instáveis, plasman-se em uma rosácea de monólogos que, como a flora exuberante da região sul dos Estados Unidos, se abre em uma polissemia luminosa que conjuga imagens, tempos, espaços e estratos de linguagem.

Para Olga Vickery (2010), cada um dos Bundren está imerso em seu mundo particular: “A necessidade de cooperar durante a jornada meramente disfarça o isolamento essencial de cada um dos Bundren” [...] (VICKERY, 2010, p. 237, tradução nossa). Assim, “cada mundo privado manifesta uma maneira fixa e distinta de reagir e

³ “Addie is the center of the novel’s plot [...]. [...] But Mrs. Bundren [...] is a bundle of contradictions, and her contradictions point to the novel’s dominant epistemological concerns” (URGO, 1988, p. 15).

⁴ “The subject of the novel is death; its central image the human corpse, generating furious passions and furious activity. At the center of motion is stasis. From this central paradox, a series of paradoxes proliferate, and before the novel ends, the distinctions between tragedy and comedy, being and non-being, reality and illusion, sanity and insanity have almost vanished” (VOLPE, 1967, p. 127).

ordenar experiências”⁵ (VICKERY, 2010, p. 237, tradução nossa). Assinalamos que é justamente este movimento agudo de introspecção dos narradores que mobiliza as engrenagens da narrativa poética em *Enquanto agonizo*.

Sendo assim, os monólogos interiores deste romance de Faulkner estruturam-se, em sua maioria, como microcosmos do poético, nos quais as alterações de ritmo e sonoridade, a dimensão figurativa, e a contaminação dos espaços pelas diversas subjetividades podem ser analisadas por meio das teorias de Jean-Yves Tadié (1978) e Massaud Moisés (1967). Silva (2018) ressalta a porosidade da focalização narrativa como matriz lírica dos monólogos dos narradores. Assim, para o autor,

[...] a própria desintegração da vértebra narrativa do romance em um conjunto prismático de monólogos ressalta o desenho polissêmico de sua estrutura, articulada à instabilidade de focos narrativos que a tornam uma obra dinâmica, movediça e pluridimensional, flutuante na própria instabilidade semântica do poético. (SILVA, 2018, p. 312).

Para Jean-Yves Tadié⁶ (1978), as distinções entre prosa e poesia foram cada vez mais obnubiladas pela literatura modernista. A narrativa poética realiza-se, assim, a partir da contínua estratificação de formas, temas e procedimentos utilizados pela poesia, plasmando-se a partir deste amálgama: “[...] Todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa” (TADIÉ, 1978, p. 2). Para Tadié, a narrativa poética mantém a estrutura da diegese, porém adota procedimentos que “remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem” (TADIÉ, 1978, p. 3):

Se reconhecemos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos na narrativa poética um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente, em grande escala, das assonâncias, das aliterações, das rimas: o que não implica, nem elimina, a busca de frases musicais; com efeito, os paralelismos semânticos, as confrontações entre unidades de sentido que podem ser paisagens ou personagens, têm tanta importância quanto as sonoridades, na escala mais reduzida do poema: as unidades de medida podem mudar, com a condição que se trate sempre de medir sequências. (TADIÉ, 1978, p. 3).

⁵ “The need to co-operate during the journey merely disguises the essential isolation of each of the Bundrens” (VICKERY, 2010, p. 236-7). “[...] each private world manifests a fixed and distinctive way of reacting to and ordering experiences” (VICKERY, 2010, p. 237).

⁶ Todas as traduções de Jean-Yves Tadié feitas do francês foram gentilmente cedidas pela profa. Dra. Ana Luiza Camarani, do Departamento de Letras Modernas da UNESP, *campus* de Araraquara.

Em *Enquanto agonizo* (2010), Darl, o segundo filho dos Bundren, empresta sua voz a dezenove monólogos interiores, figurando como o mais poético dos timbres que constituem a polifonia mórbida deste romance de Faulkner. Narrando aos saltos, Darl se entrega a especulações metafísicas sobre a morte, o ser e o não ser, a natureza dos objetos, dispondo seu enunciado em uma sintaxe labiríntica, em períodos que instauram uma atmosfera de delírio e desagregação mental, típica das personagens faulknerianas, como no seguinte exemplo:

Como nossas vidas se complicam para o não-vento, não-som, os cansados gestos cansadamente repetidos: ecos de velhas compulsões sem-mãos e sem-cordas: no pôr do sol caímos em atitudes furiosas, mortos gestos de bonecas. [...] *Se você pudesse se desfazer no tempo. Seria agradável. Seria agradável se a gente pudesse se desfazer no tempo.* (FAULKNER, 2010, p. 173-5, grifo nosso).

Apesar de configurar-se como narrador autodiegético (REIS & LOPES, 1988, p. 118), o que necessariamente implica uma restrição de campo ao material narrado, Darl possui a capacidade, apontada por parte da crítica faulkneriana, “de ver para além da superfície dos lugares, do tempo e dos seres” (AZEVEDO, 2006, p. 96-97). Como um narrador onisciente, Darl enxerga além das materialidades, visto que muitos monólogos que narram momentos determinantes da viagem são focalizados por ele, que não se encontrava presente na ação (BROOKS, 1990, p. 144-145). Darl é uma espécie de íncubo, fantasma ou sombra lírica que vaga pelos espaços, dizeres e sentidos de *Enquanto agonizo*, dotado de uma focalização especular, fulgurante e sinestésica, investigadora dos afetos, relações e segredos sustentados pelos Bundren.

Esse caráter espectral e fora da realidade é constantemente sublinhado pelas personagens da narrativa. No monólogo de Samson, fazendeiro que oferece pouso aos Bundren durante a viagem, ele se refere a Darl como “[...] aquele de quem as pessoas falam” (FAULKNER, 2010, p. 93). Mais adiante, Tull, vizinho da família, descreve o fenótipo estranho do narrador: “Ele está olhando para mim. [...]. É como se tivesse entrado dentro de você, de alguma forma. Como se de alguma forma você estivesse olhando para si mesmo e seus atos com os olhos dele” (FAULKNER, 2010, p. 104).

A onisciência autodiegética de Darl foi sublinhada por Carlos Azevedo (2006), para quem “[...] Darl é [...] o poeta da contemplação dotado de presciência” (AZEVEDO, 2006, p. 86), além de Olga Vickery (2010) que analisa o mundo de Darl como feito puramente de consciência, o que torna a conexão dele com o mundo exterior

“[...] cada vez mais precária e insegura. [Darl] [...] existe em uma espécie de limbo onde a forma firme e definidora de objetos e pessoas estão continuamente se dissolvendo”⁷ (VICKERY, 2010, p. 242, tradução nossa). Para Cleanth Brooks (1990),

Darl representa, entre outras coisas, o distanciamento e até mesmo a insensibilidade com a qual associamos o artista. Darl é pura percepção. Ele intui quase imediatamente a gravidez de Dewey Dell, e sua irmã, percebendo isso, o ressentido e o teme. [...] Por duas vezes ele tenta parar a jornada ultrajante até o cemitério de Jefferson. No geral, a despeito de toda sua poesia, ele é uma força racionalizante e esvaziada – a inteligência anti-heróica.⁸ (BROOKS, 1990, p. 145, tradução nossa).

2. Darl Bundren: lirismo e fragmentação

Em seu primeiro monólogo, Darl e o irmão Jewel saem da plantação em direção ao depósito de algodão da família. É interessante como a perspectiva do narrador se desdobra em um segundo ângulo de visão que sublinha a constante instabilidade focal do romance: “Embora eu esteja cinco metros à frente dele, *qualquer pessoa que nos observe do depósito de algodão pode ver o chapéu de palha rasgado e puído de Jewel ultrapassando por uma cabeça o meu*” (FAULKNER, 2010, p. 9, grifo nosso). Esta pessoa hipotética, um ser onisciente que tem passagem livre por todos os espaços, remete à figura do próprio Darl, que como já mencionamos, tem a capacidade de narrar cenas nas quais não esteve presente.

Darl prossegue na investigação espacial por meio de uma gramática do olhar: “A trilha segue reta como um fio de prumo, desgastada por pisões e esturricada como tijolo pelo calor de julho, entre as verdes fileiras dos algodoeiros, rumo ao depósito de algodão no meio da plantação” (FAULKNER, 2010, p. 9). Assim, como se compusesse um poema concreto a partir da “faca só lâmina” da linguagem, a focalização do narrador registra a realidade ao redor a partir de padrões geométricos: “a trilha segue reta”, “quatro ângulos retos”, “quadrado”. Para Azevedo (2006), a própria estrutura de *Enquanto agonizo* “assume desde o início um carácter cubista [...], resultado do

⁷ “[...] increasingly precarious and insecure. [Darl] [...] exists in a kind of limbo where the firm, defining shape of objects and of people is continually dissolving” (VICKERY, 2010, p. 242).

⁸ “Darl represents, among other things, the detachment and even callousness which we sometimes associate the artist. Darl is pure perception. He intuits almost immediately Dewey Dell’s pregnancy, and his sister, realizing this, resents and fears him. [...] Twice he tries to stop the outrageous journey to the Jefferson cemetery. In general, in spite of all his poetry, he is a rationalizing and deflating force – the antiheroic intelligence” (BROOKS, 1990, p. 145).

cruzamento polifônico das vozes, [e] reforça as alterações dos ângulos [...] que as personagens oferecem sobre a acção em que participam” (AZEVEDO, 2006, p. 85).

Darl, consciente do espaço no qual se insere, descreve o depósito de algodão como sendo “[...] *feito de troncos toscos, entre os quais há muito tempo não existe ligamento. [...] encontra-se em vazia e reluzente deterioração sob a luz do sol, com duas amplas janelas [...] dando acesso à trilha*” (FAULKNER, 2010, p. 9, grifo nosso). Coadunando-se à assertiva de Tadié (1978), para quem “o espaço da narrativa poética está sempre [...] além, porque é de uma viagem orientada e simbólica” (TADIÉ, 1978, p. 4), o espaço deteriorado do depósito de algodão, com suas frestas e arestas de madeira podre, opera como condensação metafórica da subjetividade fragmentada do narrador, para a qual também “há muito tempo não existe ligamento” (FAULKNER, 2010, p. 9). Nossa hipótese corrobora as considerações de Hattenhauer, que aponta: “O senso de espaço de Darl indica sua identidade confusa; ele é incapaz de distinguir entre interior e exterior”⁹ (HATTENHAUER, 1994, p. 4).

No final do romance, haverá a cisão psíquica final, quando Darl é diagnosticado como louco e enviado ao manicômio da cidade de Jackson, depois de incendiar o celeiro dos Gillespie, família que ajuda os Bundren durante o trajeto. Desse modo, julgamos que a fratura psíquica e dissociativa que Darl enfrentará no final da jornada dos Bundren já se manifesta poeticamente nas materialidades, dispostas em dicotomias observadas pelo narrador. Darl descreve o interior do depósito como possuindo “[...] *duas amplas janelas em paredes opostas*” (FAULKNER, 2010, p. 9). Instantes depois, ao observar Cash trabalhando na construção do caixão que levará o corpo da mãe, Darl narra o gesto do irmão de unir “*duas tábuas juntas*”, entre as quais há espaços em que as sombras são amarelas “como ouro, tal como ouro derretido, contendo nas laterais em suaves ondulações as marcas deixadas pela lâmina da enxó” (FAULKNER, 2010, p. 9).

Além disso, no monólogo em que Darl narra a viagem à cidade em companhia de Jewel para trazer um carregamento de madeira enquanto Addie agoniza, o narrador diz: “*É preciso duas pessoas para fazer alguém, e uma para morrer. É assim que o mundo vai acabar*” (FAULKNER, 2010, p. 38). Nesse sentido, a dinâmica da meiose, que possibilita ao zigoto repartir-se em duas células que gerarão um indivíduo, opera como *tropos* antitético à solidão física da morte e permite a Darl atar as duas pontas da vida.

⁹ “Darl’s sense of space indicates his confused identity; he is unable to distinguish between inner and outer” (HATTENHAUER, 1994, p. 4).

Assim como a metáfora constitui-se de duas imagens unidas na composição de uma terceira, criadora de sentidos, Darl resvala poeticamente do embrião à morte transfiguradora, construindo a imagem de células sexuais unindo-se e gerando um indivíduo destinado à solidão corpórea, devido à sua própria unicidade. Para Joseph Urgo,

A meditação de Darl aqui, e suas preocupações similares com o tempo e o espaço ao longo do romance revelam um esforço para entender o que aconteceu com Addie, de entender a perda, por meios puramente racionais. A conexão entre o que se passou com Addie e a venda do carregamento de madeira está na transformação de cada um de um estado para outro, de uma definição para outra, ao longo do tempo.¹⁰ (URGO, 1988, p. 18, tradução nossa).

Neste mesmo monólogo, há a contaminação do espaço pelos resíduos subjetivos deflagrados pela iminência da morte de Addie: “O sol, uma hora acima do horizonte, parece um ovo ensanguentado em cima de uma crista de nuvens negras; a luz se tornou cobre: sombria para os olhos, sulfurosa para o nariz, cheirando a relâmpago” (FAULKNER, 2010, p. 38, grifo nosso). Para Massaud Moisés (1967), na narrativa poética “a metáfora é de imediata ressonância [...] o enigma do sentido, logo salta à vista” (MOISÉS, 1967, p. 29). Assim, a coroa solar ensanguentada, análoga ao ovo, símbolo da gênese e do feminino, configura-se como a representação imagética dos últimos instantes de Addie.

Antes da morte da mãe, enquanto o pai e o vizinho Tull estão reunidos na varanda da casa, Darl dá vazão às suas pulsões líricas, ao tomar água de um balde: “De menino aprendi que a água é muito mais gostosa quando fica mais tempo num balde de cedro. Fresquinha, com um sabor parecido com o aroma do vento quente de julho nos cedros” (FAULKNER, 2010, p. 14). O narrador prossegue:

Depois disso fiquei maior, mais velho. *Aí esperava que todos dormissem para poder me deitar com a fralda da camisa levantada, ouvindo-os dormir, sentindo-me sem me tocar, sentindo o fresco silêncio soprando em minhas partes, e imaginando se Cash estava na escuridão fazendo a mesma coisa, se vinha fazendo isso talvez nos últimos dois anos antes que eu tivesse vontade de fazer ou pudesse fazer.* (FAULKNER, 2010, p. 14, grifo nosso).

¹⁰ “Darl’s meditation here, and his similar concerns with time and space throughout the novel, reveals an effort to understand what has happened to Addie, to understand loss, by purely ratiocinative means. The connection between what has happened to Addie and the selling of the lumber is in the transformation of each from one state to another, from one definition to another, over time” (URGO, 1988, p. 18).

Darl narra que ao beber a água, “[...] *ficava tudo escuro, a boca do poço escura, a superfície parada da água como um orifício redondo no nada*” (FAULKNER, 2010, p. 14, grifo nosso). As imagens do “poço escuro”, do “orifício”, na mente do adolescente Darl, atingem uma dimensão imaginária calcada no desejo, na penetração sexual e nas pulsões como forma de alcance do poético. Dessa forma, o espaço descrito pelo narrador (“verão”, “quente”, “escuridão”, “silêncio”) instaura uma atmosfera luxuriante de fertilidade que remete à descoberta do corpo e da sexualidade, por meio da masturbação, “*sentindo o fresco silêncio soprando em minhas partes*, e imaginando se Cash estava na escuridão fazendo a mesma coisa” (FAULKNER, 2010, p. 14, grifo nosso). O poético aqui oscila do imagético para o corpóreo, para uma poesia do corpo e das secreções, inserida no contexto rural e arcaizante de Faulkner, e por isso mesmo, menos suscetível à sanção e à culpabilidade.

Na cena da morte da mãe, Darl não está fisicamente presente. No entanto, a focalização flutuante do narrador paira sobre o quarto, detendo-se nas reações de cada membro da família:

Por trás das pernas do pai, Vardaman olha, boquiaberto e com toda a cor de seu rosto escoando para a boca, como se ele, de alguma maneira, tivesse cravado os dentes em sua própria carne, sugando. Ele começa a se afastar devagar da cama, seus olhos redondos, *seu rosto pálido se fundindo com as sombras como um pedaço de papel colado numa parede descascando, e vai para fora da casa.* (FAULKNER, 2010, p. 45, grifo nosso).

Ao descrever a reação de Dewey Dell, Darl narra: “Depois ela se joga entre os joelhos de Addie Bundren, agarrando-a, sacudindo-a [...] antes de se estender de repente por sobre os *feixes de ossos quebrados que Addie Bundren deixou*” (FAULKNER, 2010, p. 45, grifo nosso). Em seu único monólogo, Jewel descreve “as mãos [de Addie] repousando sobre a colcha *como duas raízes não enterradas*” (FAULKNER, 2010, p. 17, grifo nosso). Ossos, raízes e solo dimensionam-se, neste monólogo, como representações figurativas das pulsões de morte e vida cristalizados nos dizeres de Darl. Assim, Addie Bundren é a imponente árvore viva repleta de raízes, já transmutada em ossos dispostos em feixes, como versos distribuídos em estrofes.

Durante a morte de Addie, Darl na realidade está em Jefferson, descarregando madeira. Nesse instante, o discurso do narrador sustenta-se em percepções sinestésicas de cores que se liquefazem na chuva, fragilizando a própria sintaxe narrativa que, devido à ausência de pontuação, transforma-se em fluxo: “Lá no céu o dia transcorre

uniforme e *cinzento*, escondendo o sol com *fiapos cinzentos*. Sob a chuva as mulas provocam fumaça ao respirar, com *manchas ocre de barro*” (FAULKNER, 2010, p. 46, grifo nosso):

O carregamento de madeira, inclinado, apresenta *lampejos de um amarelo opaco, ensopado e pesado como chumbo*, inclinado em um ângulo exagerado na beira da vala por cima da roda quebrada; entre os raios partidos da roda e os tornozelos de Jewel *um riacho de amarela nem água nem terra rodopia, dobrando a estrada amarela nem terra nem água, morro abaixo se dissolvendo numa massa inquieta de cor verde-escura nem terra nem céu*. (FAULKNER, 2010, p. 46, grifo nosso).

Desse modo, na cena destacada, ocorre a fusão da subjetividade de Darl com a paisagem em que ele se insere, com a lama, essa substância amarela “nem terra nem água”, ou seja, matéria amorfa moldada em linguagem e que se sedimenta poeticamente, dando forma à narrativa. Dessa matéria primordial, supura o lirismo de Darl, consoante à assertiva de Gaston Bachelard: “para criar é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se terra e água” (BACHELARD, 1997, p. 116).

Massaud Moisés (1967) assinala que a narrativa poética promove a fusão da subjetividade das personagens aos espaços e objetos que os circundam. Assim, “a tessitura dos acontecimentos [...] mergulha na introspecção [...] como se [...] o ‘não eu’, e o mundo de dentro, o ‘eu’, de repente se coordenassem num só” (MOISÉS, 1967, p. 29). Desse modo, julgamos que a lama, matéria ambígua, remete à latência esquizoide da psique de Darl, que culminará finalmente na loucura, no final de *Enquanto agonizo*.

Addie é colocada no caixão, e a família parte em viagem. Darl descreve a movimentação que precede a partida: “[...] A carroça anda; as orelhas das mulas começam a se mexer. Atrás de nós, sobre a casa, inertes em grandes círculos ascendentes, eles diminuem e desaparecem” (FAULKNER, 2010, p. 87). De acordo com Hattenhauer (1994), “Em *Enquanto agonizo*, o círculo é associado à morte. [...] A desintegração da morte que é figurativizada na imagética do círculo também se manifesta na forma circular do enredo”¹¹ (HATTENHAUER, 1994, p. 1-2, tradução nossa), o que assinala também a circularidade da linguagem poética da qual fala Octavio Paz (1982) em *O arco e a lira*.

¹¹ “[...] In *As I lay dying*, the circle is associated with death. [...] The disintegration of death that is figured in circle imagery also appears in the plot’s circular shape” (HATTENHAUER, 1994, p. 1-2).

Darl prossegue na descrição da viagem: “A carroça segue em ângulos retos, as marcas das rodas deixadas no domingo passado já sumiram agora: uma suave, vermelha escoriação curvando-se para os pinheiros; uma placa branca com letras quase apagadas” (FAULKNER, 2010, p. 89):

[...] além dela, a estrada avermelhada se estende como um raio de roda do qual Addie Bundren é o aro. Ela prossegue, vazia, sem sinais, a placa branca afasta a sua quase apagada e tranquila informação. Cash olha a estrada silenciosamente, sua cabeça virando enquanto a passamos como a cabeça de uma coruja, seu rosto sereno. O pai olha para a frente, encurvado. Dewey Dell olha para a estrada também, depois ela olha para mim, seus olhos alertas e repudiantes, sem aquela pergunta que havia nos olhos de Cash, por um reprimido instante. A placa passa; a estrada sem sinais continua. Então Dewey Dell vira a cabeça. A carroça estala. (FAULKNER, 2010, p. 89).

Bakhtin (2014) estabeleceu o conceito de cronótopo para referir-se à fusão intrínseca das instâncias de tempo e espaço, articuladas à estruturação das narrativas. Para o autor, o cronótopo “caracteriza-se pela ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência no espaço” (BAKHTIN, 2014, p. 225). Dessa forma, as dimensões de espaço e tempo estão profundamente arraigadas ao percurso das personagens, como instâncias de subjetivação na narrativa.

Nesse sentido, sendo “a definição temporal [...] inseparável da definição espacial” (BAKHTIN, 2014, p. 222), o espaço torna-se eixo catalisador da experiência subjetiva da personagem, articulada a sentidos que podem ser tanto individuais quanto históricos. Bakhtin analisa então o cronótopo da estrada:

[...] no cronótopo da estrada, vários tipos de encontro pelo caminho. No cronótopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronótopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronótopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho. (BAKHTIN, 2014, p. 223).

Instaura-se então o cronótopo na estrada lamacenta de *Yoknapatawpha*. Nesse percurso, cada membro da família, como seres insulares, adentra um processo de introspecção calcado na temporalização subjetiva da diegese. Em certo momento da viagem, Darl se afasta do tempo presente e narra a aquisição do cavalo de Jewel, depois de este trabalhar limpando um campo de cultivo durante as noites (FAULKNER, 2010, p. 106). Mais adiante, a mesma fusão entre sólido e líquido (lama) que fez emperrar a

carroça com o carregamento de madeira em Jefferson fará com que a viagem seja interrompida pela aplicação de cimento na perna quebrada de Cash. Assim, o cronótopo da estrada, para os Bundren, opera como experiência transformadora em sua estrutura e dinâmica: o pai obtém uma esposa e dentaduras novas; Cash amputa uma perna; Dewey Dell acredita ter feito o aborto esperado; Jewel perde o cavalo, Vardaman perde o irmão para um hospício, e Darl, a sanidade.

Para Jean-Yves Tadié, “se a narrativa poética é a narrativa da descoberta, seu movimento é o do caminhar, do passeio, do trem” (TADIÉ, 1978, p. 31). Darl efetua um percurso, uma jornada poética pela dimensão espacial e temporal de *Enquanto agonizo*. O espaço, constituindo-se da estrada onde a carroça dos Bundren estala e sacoleja, figura como lugar de explicitação dos conflitos familiares e de introspecção lírica, na busca poética do sentido da vida, da linguagem, da morte e do tempo.

3. O rio e o fluxo de linguagem

Os instantes de maior fulguração poética em *Enquanto agonizo* residem na cena em que a família Bundren atravessa um rio caudaloso com a carroça, contendo o caixão de Addie. O leito está transbordante, devido às chuvas da noite anterior. A focalização de Darl, posicionado às margens do rio, opera mais uma vez como mecanismo axial da narrativa poética no romance:

Diante de nós a escura e espessa corrente passa. Ela fala conosco num murmúrio que se torna incessante e incontável, a superfície amarela monstruosamente ondulada em redemoinhos que desvanecem viajando ao longo da superfície por um instante, *silenciosos, transitórios* e profundamente significativos, *como se sob a superfície alguma coisa enorme e viva acordasse por um instante de preguiçoso alerta e voltasse a cair num ligeiro adormecimento.* (FAULKNER, 2010, p. 118, grifo nosso).

Darl descreve a correnteza do rio, cuja superfície não se constitui como plana e límpida, mas “monstruosamente ondulada em redemoinhos que desvanecem” (FAULKNER, 2010, p. 118). Além disso, o fluxo da correnteza é dotado de um som, um ruído, que resvala para uma figuratividade calcada no anímico e no sobrenatural: “Ela [a correnteza] borbulha e murmura entre os raios das rodas e na altura dos joelhos das mulas, amarela, *cheia de fragmentos e com espessas bolas de espuma como se tivesse suado, espumando*” (FAULKNER, 2010, p. 118, grifo nosso):

Pela vegetação rasteira corre com um som melancólico, um som meditativo; nela os juncos soltos e as árvores pequenas se inclinam como antes de um vendaval, balançando sem reflexos como se suspensos por fios invisíveis dos galhos de cima. Sobre a superfície incessante eles estão – árvores, juncos, trepadeiras – sem raízes, cortados da terra, espectrais sobre um cenário de imensa mas circunscrita desolação tomado pela voz da devastada e fúnebre água. (FAULKNER, 2010, p. 118).

Segundo Jean-Yves Tadié (1978), “A descrição do espaço poético [é] aberto aos símbolos” (TADIÉ, 1978, p. 36). Logo, o fluxo espesso do rio atravessado por Darl e o resto dos Bundren assume conotação metafórica neste trecho. Para Chevalier & Gheerbrant, o simbolismo do rio consiste na “fluidez das formas, [...] da fertilidade, da morte e da renovação” (1997, p. 780). Respalhando os autores, Azevedo, postula que “o rio é o símbolo maior do fluxo faulkneriano no romance. Daí que em Darl as imagens de dissipação sejam as que mais devem à corrente das águas” (2006, p. 95).

Tzvetan Todorov analisa a configuração linguística do discurso psicótico, o tipo de linguagem proveniente da “degradação da imagem que o indivíduo faz para si do mundo exterior” (1980, p. 75). Segundo o autor, este tipo de discurso consiste naquele que “fracassa em seu trabalho de evocação [da] realidade [...], em seu trabalho de referência” (TODOROV, 1980, p. 75).

Entre as inúmeras configurações tomadas pelo discurso psicótico, está o esquizofrênico, definido por Todorov como aquele no qual “o sujeito fala, mas não se consegue construir qualquer mundo de referência” (1980, p. 76). Assim, a fala do esquizofrênico caracteriza-se pela deficiência metalinguística, que interfere na capacidade da linguagem de referir-se a si mesma e sua própria elaboração; pelo uso de verbos transitivos que designam períodos incompletos, trazendo incoerência ao discurso; e pela perda da cadeia anafórica, que possibilita a coesão do enunciado por meio da repetição e da retomada (TODOROV, 1980, p. 79-80).

Sendo assim, julgamos possível estabelecer um paralelismo semântico entre este discurso fragmentado e o fluxo faulkneriano das águas em *Enquanto agonizo*. Desse modo, o sema do rio, sua forma delgada e fluxo de água barrenta, repleta de lodo, galhos e troncos, remete ao fluxo de linguagem do esquizofrênico, permeado de ruídos que interferem em sua coesão e coerência, fragilizado em seu tônus referencial.

A partir disso, o leito do rio “*tendendo da direita para a esquerda*” (FAULKNER, 2010, p. 122, grifo nosso), metaforiza também a linguagem de Darl, nunca puramente

objetiva, mas lírica, subjetivada, polissêmica, prestes a romper a crosta frágil de sua própria sintaxe organizadora.

Ralph Freedman, em *The lyrical novel*, postula que a narrativa poética, ao moldar sua tessitura imagética, promove a fusão do lirismo com a materialidade de enredo, ações e personagens bem delineados, efetuando a redução do mundo à perspectiva lírica, equivalente ao eu poético do poema (FREEDMAN, 1971, p. 1). No trecho destacado, há a predominância de figuras enfeixadas por um campo isotópico do silêncio: “murmúrio”, “silenciosos”, “adormecimento”, “meditativo”. Assim, a loucura de Darl projeta-se no fluxo das águas do rio, visto que a clivagem psíquica enfrentada pelo narrador no final do romance também encontra-se em latência, silenciosa, em um pródomo prestes a eclodir, como se “alguma coisa enorme e viva acordasse” (FAULKNER, 2010, p. 118).

Assim, depois de atravessar o fluxo das águas e a espessura semântica da própria linguagem, Darl finalmente atinge a insanidade. Nesse sentido, nossa hipótese vai de encontro a Bachelard, para quem

[...] a água é a senhora da linguagem fluída [...], da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. Portanto, não hesitaremos em dar seu pleno sentido à expressão que fala da qualidade de uma poesia fluída e animada, de uma poesia que escoar da fonte. (BACHELARD, 1997, p. 193).

É importante ressaltar que a obra de Faulkner instaura uma gramática fluvial, articulada à geografia e aos espaços do estado do Mississippi e ao condado de *Yoknapatawpha*. Uma hidrografia poética de rios, regatos e riachos que mobilizam sentidos articulados à composição da narrativa. Assim como em *O som e a fúria* (2004), o leito do riacho no qual as crianças Compson brincam configura-se corpúsculo hidrográfico no qual rupturas temporais bruscas ocorrem, ou em *Palmeiras selvagens* (2003), romance no qual a inundação apocalíptica do rio Mississippi (o “pai das águas”, na língua *Chickasaw*), estabelece um contraponto à figura de um preso que passa seus dias à deriva no bote, o fluxo do rio em *Enquanto agonizo* metaforiza a linguagem de Darl, lírica, fragmentada, esquizoide.

4. O sim à loucura

Depois da travessia do rio, que representa o batismo final de Darl na polissemia de sua linguagem (já que o narrador nunca mais retornará ao rio), e como metáfora do périplo que o levará em direção à loucura, a viagem da família prossegue. Depois de serem recebidos pelos Gillespie para pernoitar na propriedade, Darl atea fogo ao celeiro que abriga o caixão de Addie, incidente narrado em seu décimo sétimo monólogo:

Quando chego à frente, ele [Jewel] está lutando com Gillespie; um em roupa de baixo, o outro nu. São como duas figuras num friso grego, isolados de toda realidade pelo brilho vermelho. [...] O som do incêndio ficou bem pacífico agora, como aconteceu com o som do rio. [...] Durante um momento levanta o olhar para fora em nossa direção através de uma chuva de palha queimando como uma cortina de contas em chamas, e posso ver sua boca ganhar forma enquanto grita meu nome. (FAULKNER, 2010, p. 185).

Cleanth Brooks afirma que a atitude do narrador é na realidade uma tentativa de parar a viagem grotesca dos Bundren (1990, p. 145). No entanto, se levarmos em conta que Darl é o filho rejeitado de Addie e que sentimentos de ódio, raiva e frustração foram canalizados em sua relação com a mãe, pode-se considerar que a o incêndio no celeiro seja na realidade uma tentativa de submeter Addie a uma segunda morte, ainda que metafórica.

Além disso, considerando-se que o corpo da mãe exala o cheiro de putrefação na carroça, a tentativa de Darl de incinerar o corpo de Addie pode ser analisada como um esforço de purificação, já que para Bachelard, “O odor é uma qualidade primitiva, imperiosa, que se impõe pela presença [...]. O fogo purifica tudo, porque suprime os odores nauseabundos. [...] o fogo separa as matérias e aniquila as impurezas materiais” (2008, p. 151). Jewel, no entanto, consegue livrar o caixão das chamas. Assim, a seu modo, o incêndio provocado por Darl pode ser considerado uma tentativa de cerimônia de cremação e abre dois planos de categorização do olhar alheio sobre ele: Darl é considerado um criminoso pelos Gillespie e um louco pelo resto da família, que o envia ao manicômio da cidade de Jackson.

Em seu décimo nono e último monólogo, Darl narra a viagem de trem em companhia dos agentes que o levam para o manicômio. A clivagem que fraturou sua psique faz com que o narrador se refira a si mesmo na terceira pessoa: “Darl foi para Jackson. Eles o colocaram no trem, rindo, as cabeças virando como corujas ao vê-lo

passar. ‘Do que você está rindo?’, eu disse. ‘Sim sim sim sim sim’” (FAULKNER, 2010, p. 212). O narrador prossegue:

Eles escolheram dois assentos para que Darl pudesse sentar na janela e rir. Um deles sentou ao lado dele, o outro de frente para ele, viajando de costas. Um deles tinha que viajar de costas porque o dinheiro público tem uma cara para cada verso e um verso para cada cara o que é incesto. [...] Sim sim sim sim sim sim. (FAULKNER, 2010, p. 212).

Como se a subjetividade fragmentada de Darl abrigasse muitos eus líricos que dizem sim à loucura, semelhantes à Molly Bloom no final de *Ulysses*, de James Joyce, quando diz sim à vida, Darl termina sua jornada poética em direção à insanidade: “Darl é nosso irmão, nosso irmão Darl. Nosso irmão Darl numa jaula onde, suas mãos pousam levemente nas tranquilas frestas das grades, olhando para fora ele solta espuma pela boca (FAULKNER, 2010, p. 213).

A última frase de seu monólogo é mais um amontoado de proposições afirmativas: “Sim sim sim sim sim sim sim sim” (FAULKNER, 2010, p. 213). É interessante notar que a quantidade de “sins” que supuram da clivagem psíquica de Darl equivale ao número de monólogos narrados por ele, no total de dezenove. Desse modo, julgamos que Darl diz sim à loucura e também diz sim à perda da linguagem, dos significantes e significados, a linguagem opaca, arbitrária, repleta de lacunas, por meio da qual o narrador descrevia os espaços, os seres, as relações, os gestos e afetos em todo o romance.

5. Considerações finais

“Quem sabe quanto da boa poesia no mundo veio da loucura, e quem sabe quanta superperceptividade – um louco não teria?”, perguntou-se um ambíguo Faulkner, ao ser questionado em uma entrevista se Darl era louco ou não (FAULKNER *apud* BLOOM, 2017, p. 472). As palavras de Faulkner ecoam o monólogo de Cash referindo-se a Darl no final do romance: “Às vezes não tenho tanta certeza de quem tem o direito de dizer quando uma pessoa está louca e quando não. Às vezes penso que nenhum de nós é totalmente louco e que nenhum de nós é totalmente são” (FAULKNER, 2010, p. 194).

Darl é o poeta árcade-moderno dos abismos, dos significantes, dos objetos e da loucura. Sua linguagem instaura uma *poética do agrário*, uma carpintaria de figuras unidas por uma semântica do rural e do arcaico, na tentativa de expressar o poético,

coagulada de instantes líricos calcados em descrições da natureza, para além da elaboração de metáforas provenientes do fisiologismo primitivo do mundo de Faulkner. E assim, a um passo da dissolução da linguagem, narrar o inexpressivo que está além da loucura.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Carlos. Do modernismo em William Faulkner: *As I lay dying*. In: AMARAL, Ana Luísa; CUNHA, Gualter (Org.). *Estudos em homenagem à Margarida Llosa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 71-97.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BLEIKASTEN, André. *The ink of melancholy*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- BLOOM, Harold. *O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura*. Tradução de Denise Bottmann. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.
- BROOKS, Cleanth. *Odyssey of the Bundrens*. In: _____. *The Yoknapatawpha Country*. Estados Unidos: Louisiana Paper Back Edition, 1990. p. 141-166.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução de Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*. Princeton University Press, 1971.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1979.
- HATTENHAUER, Darryl. The geometric design of *As I lay dying*. *Colby Quartely*, vol. 30, n. 2, junho, 1994. p. 145-153.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976.
- MOISÉS, Massaud. A prosa poética. In: _____. *A criação literária*. Prosa II. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 19-68.

- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Nova Fronteira, 1982.
- REIS, C; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SILVA, Claudimar Pereira da. A palavra poética de Dewey Dell em *Enquanto agonizo*, de William Faulkner. *Revista Travessias Interativas*. Vol. 15, n. 1, abril, 2018. pgs. 309-320.
- TADIÉ, Y. Jean. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. O discurso psicótico. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 75-82.
- URGO, R. Joseph. William Faulkner and the Drama of Meaning: The Discovery of Figurative in *As I Lay Dying*. *South Atlantic Review*, v. 53, n. 2, 1988, p. 11-23.
- VICKERY, Olga. The dimensions of consciousness. In: FAULKNER, W. *As I Lay Dying: Authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York/London: W.W. Norton and Company, 2010. p. 236-247.
- VOLPE, Edmond. *A reader's guide to William Faulkner*. New York: Farrar, Straux and Giroux, 1967.

As máscaras de si: performances do autor em Jean-Benoît Puech

Rodrigo Ielpo¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro
rodrigoielpo@letras.ufrj.br

Resumo: Em “Os problemas da autobiografia em Rousseau”, Starobinski (1991) explica que a linguagem funcionaria para o autor das *Confissões* de duas maneiras: seria tanto a instância de uma experiência imediata através da qual o ser se criaria, quanto uma mediação entre interior e exterior, atuando como “dar-a-ver” de uma verdade profunda do sujeito. No que pese a importância desse aspecto para a produção autobiográfica do século XIX, vemos, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, certo grupo de textos que parecem inaugurar outro regime de sinceridade. É esse regime que vemos encenado pela obra de Jean-Benoît Puech. Misturando análises de livros imaginários e autores inexistentes que flertam com biografemas do próprio Puech, *La bibliothèque d'un amateur* pode ser pensado como um interessante exemplo dessa problemática.

Palavras-chave: Puech; performance; autoria; máscara

Abstract: In “The Problems of the Autobiography in Rousseau”, Starobinski (1991) explains that language would work for the author of the *Confessions* in two ways: it would be both the instance of an immediate experience through which being would be created, and a mediation between interior and exterior, acting as “giving-a-view” of a profound truth of the subject. In spite of the importance of this aspect for the autobiographical production of the nineteenth century, we see, especially from the second half of the twentieth century, a certain group of texts that seem to usher in another regime of sincerity. It is this regime that we see staged by the work of Jean-Benoît Puech. Mixing analyzes of imaginary books and non-existent authors who flirting with *biographèmes* of Puech himself, *La bibliothèque d'un amateur* can be thought of as an interesting example of this problematic.

Key-words: Puech; performance; authorship; mask

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 18/02/2020

¹ Rodrigo Ielpo é doutor em Literaturas de Língua Francesa e História e Semiologia do texto e da imagem em regime de cotutela entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Université Paris 7. Professor de Literatura Francesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, é autor da tese *Zakhor: Perek e o Esgotamento da História*. Realiza pesquisas na área de literatura e teatro francês e comparado, tendo publicado artigos em periódicos nacionais e estrangeiros sobre literatura e processos de subjetivação, a dramaturgia francesa contemporânea e as relações entre literatura e história.

“*Non pas m’exprimer mais m’écrire*”
(BARTHES, 2010, p. 100).

Em seu texto sobre “Os problemas da autobiografia” em Rousseau, Jean Starobinski (1991) explica que a linguagem funcionaria para o autor das *Confissões* de duas maneiras: seria tanto a instância de uma experiência imediata através da qual o ser se criaria, quanto uma mediação com o exterior, atuando como “dar-a-ver” do sujeito. A autenticidade do relato surgiria, assim, no ato da sincera espontaneidade com que o autor se entregaria ao próprio lance da escrita.

No que pese a importância desse aspecto para a produção autobiográfica ao longo do século XIX, vemos, sobretudo na segunda metade do século XX, certo grupo de textos que parecem inaugurar outro regime de sinceridade. Neste, a sinceridade passaria a orbitar ao redor de uma exterioridade produtiva, mas não irrefletida, “no abandono despreocupado ao impulso imediato” (STAROBINSKI, 1991, p. 206), como nos diz Starobinski a respeito de Rousseau.

Para o regime de escrita que aqui me interessa, o sujeito parece se ver, desde o início, não mais a auscultar seus sentimentos enquanto “fonte absoluta” (STAROBINSKI, 1991, p. 206), mas a performar suas superfícies por meio de narrativas que ao mesmo tempo em que o despossem se oferecem como chave de reinvenção. A sinceridade, nesses termos, se daria menos por espontaneidade que pela construção de estratégias narrativas que permitiriam ao autor, como nos diz Roland Barthes em *Le degré zero de l’écriture* ao falar dos signos romanescos, “indicar a máscara que está usando” (BARTHES, 2002, p. 195)².

O comentário de Barthes nos remete diretamente à experiência ao mesmo tempo crítica e ficcional encenada pela obra do escritor francês Jean-Benoît Puech. Misturando análises de livros imaginários e autores inexistentes que não cessam de flertar com biografemas do próprio Puech, *La bibliothèque d’un amateur* (1979), livro publicado no final dos anos setenta, pode ser pensado como exemplo paradigmático dessa mesma problemática. Como nos diz um dos autores inventados por Puech em um dos contos que integram o volume, “[e]stas páginas tecem os efeitos que nos cobrem e sem os quais nós

² Todas as traduções dos textos estrangeiros citados neste artigo são de minha autoria. As citações feitas a textos de Jean-Benoît Puech, por se referirem ao *corpus* principal do artigo, serão reproduzidas em sua versão original em notas de pé de página.

nos apagaríamos [...]” (PUECH, 1979, p. 20)³. No regime de sinceridade em que esse texto se inscreve, não haveria mais uma distância possível entre as máscaras e o próprio autor que as porta, encenando por essa via os possíveis aparecimentos através dos quais ele se dá a ler ao mesmo tempo a si próprio e a seu leitor.

É importante assinalar que para o desenvolvimento do seu trabalho, Puech se vale de sua própria condição de crítico e professor de teoria literária, transportando para a sua obra ficcional as reflexões empreendidas no âmbito de suas atividades acadêmicas⁴. Tendo durante anos realizado pesquisas sobre a construção do personagem do escritor pela mídia e pela história literária, Puech acabou por concluir que,

elas eram para mim apenas enquetes documentais e preliminares para escrever, à margem de minha atividade universitária, uma série de ficções consagradas a um autor de minha invenção, Benjamin Jordane, assim como obras de sua autoria, inéditas ou consagradas. (PUECH, 2015, p. 5)⁵.

Pode-se pensar nessa etapa prévia como o gesto necessário para que pouco a pouco Puech deslizasse a si próprio para o campo de sua atenção, tornando-se, assim, sujeito e objeto de seus interesses mais prementes. Trata-se, assim, de pensar em que medida as máscaras desse autor funcionariam como um dispositivo de subjetivação, criando seus personagens de escritor como uma estratégia de reinvenção de si.

Como nos diz Dominique Rabaté ao comentar a acepção do termo “sujeito” em sua relação com a literatura contemporânea, “[o] jogo de máscaras que se perfila sob esse termo trivial esconde [...] uma interrogação mais angustiada sobre o sujeito perpetuamente móvel, fugidio como Proteu” (RABATÉ, 2004, p. 60)⁶. Em uma espécie

³ “Ces pages tissent les effets qui nous couvrent et sans lesquels nous nous effacerions [...]”

⁴ Puech deu aula na Faculté de Lettres de l’Université d’Orléans, tendo defendido em 1982 uma tese sobre a questão do autor na literatura sob orientação de Gérard Genette. Segundo suas próprias palavras: “J’ai publié quelques travaux universitaires pour faire mon devoir. Je considère que l’enseignement est ma vraie vocation. Dans le domaine littéraire, il me semble plus difficile de savoir si une ‘vocation’ n’est pas un malentendu; et pourtant, j’écris toujours. La plupart de mes livres concernent un écrivain imaginaire qui se nommerait Jordane, Benjamin Jordane. 1947-1994. Je serais l’un de ses éditeurs scientifiques et j’aurais établi, annoté, voire commenté ses œuvres, inédites ou non / Publiquei alguns trabalhos universitários para fazer meu dever. Considero que o ensino é minha verdadeira vocação. No domínio da literatura, me parece mais difícil saber se uma ‘vocação’ não é um mal-entendido; e, todavia, eu escrevo sempre. A maior parte dos meus livros dizem respeito a um escritor imaginário que se chamaria Benjamin Jordane. 1947-1994. Eu seria um dos seus editores científicos e teria estabelecido, anotado, e mesmo comentado suas obras, inéditas ou não (PUECH, 2018).

⁵ “[...] elles n’étaient pour moi que des enquêtes documentaires et préliminaires pour écrire, en marge de mon activité universitaire, une série de fictions consacrées à un auteur de mon invention, Benjamin Jordane, ainsi qu’à ses œuvres, inédites ou reconnues.”

⁶ “Le jeu des masques qui se profile sous ce terme trivial cache [...] une interrogation plus angoissée sur l’être de ce sujet perpétuellement mobile, fuyant comme Protée.”

de jogo de espelhos com a reflexão de Rabaté, um dos personagens-autores de Puech comenta: “[a]credito não poder fazer nada de novo, mas gosto bastante de usar essas máscaras que nos encenam” (PUECH, 1979, p. 60)⁷.

Replicando uma experiência que parece ser ao mesmo tempo teórica e existencial para o próprio Puech, a afirmação de um de seus personagens, em conjunto com a citação feita mais acima, parece dramatizar a necessidade dos jogos ficcionais como uma espécie de prática performativa do sujeito. Tal prática procuraria deslocar as pontes entre profundidade e transparência nas suas relações com o sujeito, tal como comentadas por Starobinski no início dessa comunicação, ao tratar da autobiografia em Rousseau.

No caso de Puech, parece ocorrer a transferência de uma pretensa interioridade do “Eu” para uma exterioridade que assume papel capital na sua constituição. Esse deslocamento pode ser pensado a partir das aproximações entre gesto e autoria feitas por Giorgio Agamben, em seu texto “O autor como gesto” (2007), ao afirmar que provavelmente “só depois de ter escrito – ou enquanto escrevia – a poesia, aquele pensamento e aquele sentimento se lhe tornaram reais, precisos e indesapropriáveis em cada detalhe [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 62).

No regime apontado por Agamben, a noção de interioridade a qual seria constitutiva do sujeito aparece substituída pelo gesto da escrita que permite que o sujeito, por meio de uma exteriorização que se dá no momento mesmo de sua inscrição, se torne presente a si mesmo. Essa reflexão opõe-se claramente à ideia do “ato do sentimento que funda o conhecimento de si” (STAROBINSKI, 1991, p. 187) para Rousseau, nos termos de Starobinski. À pergunta “Quem sou eu?”, Rousseau responde: “Sinto o meu coração.” (ROUSSEAU *apud* STAROBINSKI, 1991, p. 187), indicando a interioridade a que o autor tem acesso no momento exato em que reconhece sua própria verdade. Diante de um tal movimento, conclui Starobinski: “Tal é o privilégio do conhecimento intuitivo, que é presença imediata para si mesmo” (STAROBINSKI, 1991, p. 187).

Nada mais distante do procedimento elaborado pelo autor de *La bibliothèque d'un amateur*. Ao falar da criação do escritor Benjamin Jordane, Puech refere-se a um “escritor de papel” (PUECH, 2015, p. 5), circunscrevendo-o nessa fórmula nos limites dos livros em que aparece. Todavia, ao ser perguntado sobre suas relações com o personagem e se este poderia ser pensado como uma “ficção de si”, Puech responde: “Jordane sou eu”,

⁷ “Je crois que ne je ne peux rien faire de nouveau, mais j’aime bien porter ces masques qui nous jouent.”

para concluir mais a frente: “[e]le é o meio de expressão e de comunicação da minha vida e minha pessoa, talvez o modo mesmo de modificá-las, de mudar um pouco de vida, e mesmo de personalidade, e mesmo de nome!” (PUECH, 2015, p. 195)⁸. É certo que há nesse comentário espaço para alguma ambiguidade na afirmação do autor, pois ao lê-la poderíamos pressupor sua anterioridade em relação à Jordane, contrariando o regime de autoria a que alude Agamben na citação feita há pouco. Porém, é preciso pensá-la à luz de outras passagens. Estas podem remeter tanto a aspectos ficcionais de sua obra quanto a reflexões de ordem metatextual como a que Puech enuncia ainda na mesma entrevista: “não me torno verdadeiramente eu-mesmo senão me contando como se eu fosse um outro (Jordane), ou uma narrativa feita por um outro (Savigny), da qual tento compreender a significação” (PUECH, 2015, p. 196)⁹. Jordane é assim o escritor de papel que permite à Puech escrever-se.

Performando essa trama narrativa em que narrador e autor não param de emaranhar suas fronteiras¹⁰, Puech compõe o auto-retrato em que a imagem do sujeito parece errar na forma de uma *mise en abyme* radical, levando-o a se defrontar com a pergunta formulada por Séan Burke em *Autorship: from Plato to postmodern*: “[q]uando um autor escreve ou pensa estar escrevendo, estaria ele, simultaneamente, sendo também escrito?” (BURKE, 1995, p. XV).

A pergunta feita por Burke aponta para a economia desse regime de narração em que a escrita se dá como processo de subjetivação, problematizando conceitos como sujeito e autor, capitais na escrita teórico-ficcional de Puech. Tal procedimento explodiria de vez a possibilidade de uma interioridade do sujeito, a qual seria mediada por seu texto ao exteriorizar-se¹¹. Em Puech, ao contrário, estaríamos diante de uma escrita performativa através da qual o sujeito procuraria se colocar o tempo todo em jogo,

⁸ “Il est le moyen d’expression et de communication de ma vie et de ma personne, peut-être même le moyen de les modifier, de changer un peu de vie, et même de personnalité, et même de nom!”

⁹ “Je ne deviens vraiment moi-même qu’en me racontant comme si j’étais un autre (Jordane), ou un récit fait par un autre (Savigny), dont j’essaie de comprendre la signification.”

¹⁰ Em *Le livre à venir*, Maurice Blanchot nos lança a seguinte questão: “o que aconteceria se Ulisses e Homero, ao invés de serem pessoas distintas partilhando comodamente os papéis, fossem uma só e mesma pessoa?” (BLANCHOT, 1959, p. 15).

¹¹ Essa dimensão – ética, pode-se dizer – não é, aliás, exclusiva da literatura. Em um artigo intitulado “Autor morto ou artista vivo demais?” (2003), Jacques Rancière afirma que, no regime atual, o autor seria uma espécie de artista da sua própria imagem, e isso para além das fronteiras da literatura. Este diálogo entre diferentes campos artísticos, sobretudo nas artes plásticas, fica evidente por meio de trabalhos em que os artistas se utilizam de sua própria vida como matéria de criação, podendo-se citar as pesquisas de Sophie Calle como exemplar desse contexto.

aceitando lançar-se num tipo de indeterminação produtiva que acabaria por modificá-lo. Em *Relatar a si-mesmo: crítica da violência ética* (2015), Judith Butler evoca o caráter do que seria essa operação ao fazer a seguinte afirmação:

Eu também enceno o si-mesmo que tento descrever; o “eu” narrativo reconstitui-se a cada momento que é evocado na própria narrativa. Paradoxalmente, essa evocação é um ato performativo e não narrativo, mesmo quando funciona como ponto de apoio para a narrativa. Em outras palavras, estou fazendo alguma coisa com esse “eu” - elaborando-o e posicionando-o em relação a uma audiência real ou imaginária - que não é contar uma história sobre ele, mesmo que “contar” continue sendo parte do que faço. (BUTLER, 2015, p. 89).

Ao transformar o relato de si em ato performativo, Butler permite pensar o ultrapassamento dessa interioridade do sujeito que se enuncia, chamando atenção para o posicionamento daquele que fala diante de sua audiência, reverberando, assim, a pergunta que ela toma emprestado a Foucault em seu livro: “O que posso me tornar dada a ordem contemporânea do ser?” (FOUCAULT *apud* BUTLER, 2015, p. 44). É preciso, porém, pensar a especificidade dessa ideia em sua transposição para o caso do escritor de uma obra literária, o qual, obviamente, pretende ser lido.

O aprofundamento é capital para pensarmos de maneira mais consistente essa experiência que encontramos no final do conto “Un texte critique: à propos d’un roman de J. B. Dauriac” (1979), e citada logo no início desse artigo: “estas páginas tecem os efeitos que nos cobrem e sem os quais nós nos apagaríamos”... e precisando a maneira pela qual esse apagamento se daria, continua o texto: “moribundos ou brancos de vergonha.” (PUECH, 1979, p. 20)¹². Em conjunção com esse fragmento final, essa passagem dramatiza o movimento de uma operação própria à economia a que procurei chamar de regime do autor-sujeito (IELPO, 2013). Entre morte e ressurreição, o “apagamento” derivado do papel “branco” parece encontrar uma resposta para essa experiência de crise no movimento mesmo da escrita que “estas páginas tecem”, performando o[s] corpo[s] possíveis com os quais o escritor se dá a ver, colocando-se ao mesmo tempo como locutor e alocutário de seu discurso, sujeito e objeto de suas reflexões.

¹² “[...] mourants ou blancs de honte.”

Prosseguindo o diálogo com as reflexões de Butler, é preciso pensar essas aparições em sua relação com o caráter de publicização que pressupõe o próprio ato de escrita de Puech:

Qual parte desse “contar” corresponde a uma ação sobre o outro, uma nova produção do “eu”? Assim como existe uma ação performativa e alocutória executada por esse “eu”, há um limite ao que o “eu” pode realmente recontar. Esse “eu” se fala e se articula, e ainda que pareça fundamentar a narrativa que conto, ele é o momento mais infundado da narrativa. A única história que o “eu” não pode contar é a história de seu próprio surgimento como “eu” que, além de falar, relata a si mesmo. Nesse sentido, há uma história sendo contada, mas o “eu” que a conta, que pode aparecer nela como narrador em primeira pessoa, constitui um ponto de opacidade e interrompe a sequência, induz uma quebra ou erupção do não narrável no meio da história. (BUTLER, 20015, p. 89).

O cotejamento dessas reflexões com as encenações que Puech faz de si na figura do outro liga-se às figurações dessa distância que se interpõe entre o sujeito reflexivo em relação a si mesmo. O estudo desse jogo de distâncias permite pensar essa experiência descrita pelas palavras do narrador de “Double deuil”, outro de seus contos que compõe *bibliothèque* (1979). Ao falar sobre as duas partes que integram a obra de um certo J. B. Pradel, uma ficcional e outra de caráter mais autobiográfico, o crítico-narrador nos explica que “[s]e as passagens de aspecto autobiográfico não constituem um testemunho mais seguro que uma ficção, melhor ler as duas partes do ‘díptico’ como abordagens de formas e efeitos diferentes de uma mesma experiência” (PUECH, 1979, p. 90). Essa impossibilidade de separar hierarquicamente ficção e testemunho é, na verdade, sintomática da constatação feita por Jordane no livro *L’Apprentissage du roman* (1993): “[o] paradoxo de todo escritor é que ele procura reencontrar o que perdeu ao vir ao mundo dos homens por meio do que provocou essa perda irremediável: a linguagem” (PUECH *apud* RABATÉ, 2006, p. 162). Segundo Rabaté, “[N]o espaço dessa falta, no espaço que ela constitui ao mesmo tempo de forma infeliz e feliz já que o sujeito pode aí sempre se inventar” é que atuará a escrita de Puech, pois, “[e]ntre ficção e dicção, ela jamais fechará alguma porta. Ao contrário, ela as deixará embaralharem-se para dizer, *ao mesmo tempo*, a dor do sujeito e suas incessantes fontes de inventividade criativa” (RABATÉ, 2006, p. 163).

Tal afirmação, em diálogo com os limites do que pode dizer de si mesmo o “Eu” que se conta, implica pensar o narrado como as formalizações através da qual o autor se inscreve em seus textos. Em “A escrita de si”, Foucault afirma que nas cartas, “[e]screver é [...] ‘se mostrar’, se fazer ver, fazer aparecer seu próprio rosto ao outro” (FOUCAULT,

1994, p. 425). Porém, em *La bibliothèque de l'amateur*, em que pese o desejo de se fazer presente ao Leitor – ainda que esse possa às vezes se confundir propositadamente com o próprio autor – esse ‘se mostrar’ aproveita-se de um jogo de imprecisões, impossibilitando dessa forma a fixação de uma das máscaras. No conto “Ni l’un ni l’autre”, ao encontrar o caderno de notas de um conhecido, o narrador faz a confissão que se segue: “[c]reio, antes, que eu não procurava esquecê-lo, mas sua morte, somente, a ponto, em minha louca aflição, de querer por meio de uma estranha confusão apagar essa diferença irreduzível entre nós” (PUECH, 1979, p. 13)¹³. Esse desejo de fundir-se no outro que escreve pode ser pensado como uma diluição no próprio corpo da escrita, permitindo a esse quase rosto de entrar em um estado de latência em que viriam se combinar uma infinidade de diferentes traços: “[a] identificação do autor e do leitor, representado na obra por seus personagens, não é senão a recusa da distância irreduzível que nos separa do próximo como do distante” (PUECH, 1979, p. 90)¹⁴. Nesse sentido, a escrita apontaria para esse horizonte de uma idealidade em que o corpo do autor continuaria a se transformar no ato mesmo de cada leitura efetuada, no corpo a corpo com seus diferentes leitores.

Ao dramatizar esse gênero de performance autoral, a obra de Puech não cessaria de remeter a um vacilar da voz narrativa, aludindo à instabilidade do nome próprio que assombra sua escrita. Em *La bibliothèque*, diversos personagens têm seus nomes marcados pelas iniciais do autor. Um jogo polifônico em que a voz de **Jean-Benoît Puech**, além de encenada sob o nome de Benjamin Jordane, emerge atravessada pelas aparições de **J.B.P**, **Joan**, **Jonas B. Parish**, **Jacques Berges**, **Jean-Baptiste**, entre outros¹⁵.

A sinceridade veiculada por sua obra encontra-se assim na real possibilidade de que a cada lance a escrita possa, ao mesmo tempo em que diga uma ausência, encenar as inúmeras máscaras através das quais o escritor possa se confessar. Mas sua confissão deve ser pensada a partir do que nos diz Butler ao comentar as reflexões feitas por Foucault

¹³ “[j]e crois plutôt que je ne cherchais pas à l’oublier, mais sa mort, seule, au point, dans ma détresse folle, de vouloir effacer par une étrange confusion cette différence irréductible entre nous.”

¹⁴ “[l]’identification de l’auteur et du lecteur, représentée dans l’œuvre par ses personnages, n’est que la dénégation de la distance irréductible qui nous sépare du proche comme du lointain.”

¹⁵ Os grifos são meus.

quando este retoma, em seus últimos textos, a questão da confissão em sua relação com a genealogia do sujeito moderno¹⁶:

a confissão pressupõe que o si-mesmo tem de aparecer para se constituir e que só pode se constituir dentro de uma dada cena de interpelação, dentro de uma relação constituída socialmente. A confissão torna-se a cena verbal e corporal da demonstração de si mesmo [...]. Nesse sentido, a manifestação do si-mesmo dissolve sua interioridade e a reconstitui em sua exterioridade. (BUTLER, 2015, p. 145-146).

Se pensarmos em *La bibliothèque d'un amateur* a partir dessa passagem, a sinceridade afasta-se completamente de qualquer noção de transparência, aliando-se, ao contrário, a opacidade da tinta com a qual o escritor elabora seus traços: “[...] a ficção desliza para dentro da vida imediata, nas mais íntimas confidências, nas aparências menos insuspeitas” (PUECH, 1979, p. 90).

É esse deslizamento da ficção de fora para dentro como criação das verdades do sujeito que marca claramente a oposição em relação às reflexões de Starobinski a respeito da autobiografia em Rousseau. De acordo com o crítico, “[s]e vemos algumas vezes a meditação de Rousseau partir de uma confissão de ignorância de si, jamais o vemos chegar a semelhante confissão” (STAROBINSKI, 1991, p. 206). Isso porque, em Rousseau, o próprio ato da confissão parece esgotar qualquer possibilidade de mistério, acarretando “a coincidência da palavra e do ser” (STAROBINSKI, 1991, p. 206). Coincidência impossível para Puech, para quem toda confissão é uma “Confissão injustificada”, como nos diz o título de outro conto do livro. Nesta, a distinção entre ficção e real pretende perder seus efeitos para dizer os poderes do que pode a língua a despeito do próprio autor: “se ele não desejou dar a ela sua chance, a escritura a tomou apesar dele” (PUECH, 1979, p. 110). Injustificada, mas não sem justiça, pois que a confissão de Puech é sempre esse dizer-se na voz do outro que pode, esse sim, fazer jus às máscaras que permitem encenar seu autor.

¹⁶ Contrapondo-se à própria teorização que havia feito sobre a confissão em *História da sexualidade*, Foucault passa a ver nessa prática, como nos mostra Butler, uma possibilidade para o sujeito de escapar de si-mesmo, e não mais “uma extração forçosa da verdade sexual, uma prática a serviço de um poder regulador que produz o sujeito como alguém obrigado a dizer a verdade sobre seu desejo” (BUTLER, 2015, p.145).

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.

BARTHES, Roland. Le degré zéro de l'écriture. In: *Œuvres complètes I*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 169-225.

_____. *Le lexique de l'auteur*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

BURKE, Séan. *Autorship: from Plato to postmodern: a reader*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994, p. 415-430.

IELPO, Rodrigo. Da crise de uma morte aos impasses da ressurreição. *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 48-60, nov. 2013.

JORDANE, Benjamin. *L'Apprentissage du roman*. Paris: Champ Vallon, coll. «Recueil», 1993.

PUECH, Jean-Benoît. *Jean-Benoît Puech*. Disponível em: <<http://www.m-e-l.fr/ec,776>>. Acesso em: 18 out. 2018.

_____. *La Bibliothèque d'un amateur*. Paris: Gallimard, coll. «Le Chemin», 1979.

_____. *Fonds de miroirs*. Paris: Champ Vallon, 2015.

RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti, 2004.

_____. *Le chaudron fêlé: écarts de la littérature*. Paris: José Corti, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais? Trad.: Paulo Neves. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 06 abr. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>>. Acesso em: 10 out. 2018

STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 187-207.

Literatura e arte contemporânea

Rafael Gutierrez¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro
rgutierrez@letras.ufrj.br

Resumo: O artigo explora as relações entre a literatura e as práticas da arte contemporânea focando em autores como Enrique Vila-Matas, César Aira, Mario Bellatin e Kennet Goldsmith. Técnicas de montagem, apropriação, transcrição, performance aparecem como chaves para compreender os caminhos seguidos por alguns autores contemporâneos que sentem de novo um certo impasse na escrita literária.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Arte contemporânea; César Aira; Mario Bellatin

Abstract: The article explores the relationship between literature and contemporary art practices focusing on authors such as Enrique Vila-Matas, Cesar Aira, Mario Bellatin and Kennet Goldsmith. Techniques of montage, appropriation, transcription, performance appear as keys to understanding the paths followed by some contemporary authors who feel a certain impasse in literary writing.

Keywords: Contemporary literature; Contemporary art; César Aira; Mario Bellatin

Recebido em 15/01/2020

Aceito em 10/02/2020

¹ Escritor, crítico e tradutor. Professor adjunto do Setor de Literatura Hispano-americana do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ. Autor do livro de crítica *Formas híbridas* (Círculo, 2017) e do romance *Como se tornar um autor cult de forma rápida e simples* (7Letras, 2013).

Tanto na literatura (narrativa, poesia, dramaturgia, ensaio), como nas artes plásticas (instalações e *performances*), assistimos a práticas pautadas por um gesto de transversalidade que desafia categorias estanques e rótulos muito definidos. Uma pulsão que se manifesta não só nos próprios “objetos artísticos não identificados” (alterando uma expressão usada por Flora Süssekind (2013) para se referir à literatura brasileira contemporânea), mas também na diversidade das próprias formas de atuação dos artistas que costumam estender suas práticas por fora da literatura: cinema, música, *performance*, desbordando assim os limites do livro e da página impressa configurando uma obra que não poderia ser plenamente compreendida se nos restringirmos somente a sua estrutura interna ou suporte específico.

Ideias como as de *posautonomia* de Josefina Ludmer (2010) ou de *práticas artísticas inespecíficas*, como proposto por Florencia Garramuño (2015), nos levam a pensar nas estreitas relações entre as artes no contemporâneo, no caráter *transmedial* destas manifestações artísticas. Conceitos que destacam a configuração mais ou menos recente de um campo artístico “expandido” no qual os objetos estéticos perdem sua especificidade e se apresentam como um espaço atravessado por múltiplos registros e suportes materiais diversos.

Neste contexto geral, interessa-me neste ensaio explorar as relações específicas de alguns escritores (Enrique Vila-Matas, César Aira, Mario Bellatin, Kennet Goldsmith) com a chamada arte contemporânea. Quais são os gestos, impulsos ou estratégias que estes autores parecem extrair do campo da arte e trazer para sua própria literatura? De que maneira esta apropriação desloca ou re-significa a literatura e quais questões relevantes este cruzamento traz para a crítica literária?

*

Dois livros recentes de Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica* (2014) e *Marienbad eléctrico* (2016), estão conectados com a arte contemporânea. No primeiro, por exemplo, o narrador vila-matiano, que possui essa voz entre narrativa e reflexiva que domina seus textos, é convidado a realizar uma *performance* na Feira de Arte Documenta 13 em Kassel. Nesta, o escritor deve permanecer em uma mesa do

Dschingis Khan (um escuro restaurante chinês), escrevendo. Uma pequena identificação com seu nome e as palavras *Writer in residence* o identificam. O público deveria passar e observar ao escritor enquanto trabalha e eventualmente intercambiar algumas palavras com ele. Vale destacar que outros escritores como Adania Shibli, Mario Bellatin, Aaron Peck, Alejandro Zambra, Marrie Darrieussecq e Holly Pester, já haviam feito a mesma experiência em semanas anteriores.

O texto de Vila-Matas descreve a viagem a Kassel e o cotidiano do escritor no estilo de um diário íntimo ou de viagens no qual ganha especial importância a própria reflexão do autor sobre o estado da arte contemporânea. De início cético, talvez mais próximo daqueles “tics intelectuais” que veem a arte recente como “deplorável ou vazia”, o escritor vai descobrindo um “alento” renovador em várias obras da mostra que lentamente o ajudam a recuperar sua frágil saúde emocional. No final do livro, Vila-Matas afirma: “A arte era, de fato, algo que me estava sucedendo, ocorrendo naquele mesmo momento” (VILA-MATAS, 2014, p. 300)².

Uma das obras da mostra que mais motiva a reflexão de Vila-Matas é *This variation* (2012) de Tino Sehgal. A obra de Sehgal consiste em um espaço escuro que os visitantes devem atravessar achando, a princípio, que se encontra vazio. No entanto, pouco tempo depois de entrar no quarto, percebe-se a presença de pessoas que cantam e dançam nas sombras: trata-se de *performers* que realizam movimentos, às vezes sigilosos, outras vezes frenéticos, aproximando-se e afastando-se dos visitantes, tocando neles ou falando-lhes de perto, embora suas palavras sejam incompreensíveis. Vila-Matas lembra o lema central de Sehgal: “Quando a arte passa como a vida”. O artista rechaça a ideia de que a arte deva ter uma expressão física: quadro, escultura, instalação, etc., e não dá nenhuma importância à ideia de uma explicação escrita de suas obras. Assim, o único modo de afirmar que *vimos* uma de suas obras é vivenciá-la diretamente. “A arte passa como a vida” repete Vila-Matas lembrando que Sehgal seria um claro herdeiro de Duchamp e, poderíamos dizer, do espírito geral das vanguardas históricas em seu propósito de fundir a práxis estética e a vital³.

² Todas as traduções do espanhol são de minha autoria.

³ Em sua conhecida *Teoría da vanguarda*, Peter Bürger, afirma que: “Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada, não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição desligada da práxis vital das pessoas” (BÜRGER, 2012).

A relação mais próxima de Vila-Matas com a arte contemporânea, “essa grande abertura para as outras artes”, como ele a denomina em seu livro, começou com uma ligação da artista Sophie Calle em 2007. Depois de uma longa conversa com ela no Café de Flore, de Paris, Sophie fez para ele a estranha proposta de “lhe escrever uma história que ela tentaria viver”. Um pacto, segundo Vila-Matas, que de algum modo se parecia àquele dos viajantes de *Extraños en un tren*, (1950) personagens criados por Patricia Highsmith, que decidem assassinar a seus inimigos mútuos ao mesmo tempo. No caso de Vila-Matas e Calle, o pacto, menos criminal, consistiu em combinar que durante um ano ele escreveria a vida para Sophie, e ela a viveria. O texto de Vila-Matas que surge da proposta foi publicado como um dos relatos que conformam seu livro *Exploradores del abismo* (2007) e foi depois publicado de maneira independente com o título de *Porque ella no lo pidió* (2016).

Em anos recentes, a aproximação de Vila-Matas com a arte contemporânea continuaria de maneira mais intensa em sua colaboração em várias instalações de Dominique González-Foerster. Justamente, a amizade e o intercâmbio criativo de Vila-Matas com González-Foerster é o tema central de *Marienbad eléctrico*. O livro pode ser visto como uma longa conversa entre ambos e como uma exploração pelos caminhos criativos de suas obras e os limites da arte e da literatura. Vila-Matas o descreve como um livro “[...] sobre nossa animada e criativa prática da arte da conversa; um texto sobre certos paralelismos e semelhanças em nossos respectivos métodos de trabalho” (VILA-MATAS, 2016, p. 10).

Uma das características destacadas das obras de González-Foerster é a busca por articular uma experimentação com o texto literário mediante sua transposição ao campo das artes visuais. A própria artista se definiu alguma vez como uma escritora frustrada ou uma *evadida* da literatura. Em estudo sobre sua obra, Ana Pato (2012) afirma que González-Foerster encontrou “outras formas de escrever romances” e que pratica a “arte da literatura expandida”. González-Foerster parece dar lugar a uma nova forma de literatura, agora não mais restringida à palavra, mas a uma experiência multidimensional.

Em algum momento de *Marienbad eléctrico* Vila-Matas afirma:

[...] ela (Dominique) preferia se mover em zona de risco e dúvida, gostava de situar-se na ambiguidade e não ter que implorar que lhe reconheçam que faz arte, preferia deslocar-se por zonas nebulosas [...] Gostei de sua resposta, talvez porque me lembrou que, quando

termino um romance, gosto que me perguntem se estou certo que se trata de um romance. Gosto de sentir que fiz algo localizado nos limites ao procurar aprofundar nas possibilidades, que sei tão amplas, do próprio termo romance. (VILA-MATAS, 2016, p. 37-38).

Faz tempo que o romance perdeu seus contornos definidos (se é que realmente os teve em algum momento). Os estudiosos do romance tem mostrado como o gênero se alimenta em diversos momentos de sua história de outro tipo de discurso: o discurso legal, o científico, o histórico, o jornalístico – embora comumente os deplora ou negue os empréstimos adquiridos com eles⁴. Escritores contemporâneos como Vila-Matas, César Aira ou Mario Bellatin parecem justamente se localizar nessa zona de risco e dúvida que o escritor catalão mencionava em relação a González-Foerster. E ao parecer para eles, se ainda existem possibilidades de renovação para a escrita literária, esse impulso não estaria situado, como antes, na própria tradição da literatura, mas viria de outros campos artísticos, especialmente do que passou a denominar-se arte contemporâneo.

César Aira (2018) afirma que encontrou nos caminhos da arte contemporânea uma fonte incomparável e inesgotável de fantasias produtivas. Em um de seus ensaios, intitulado, justamente, *Sobre el arte contemporáneo*, descreve o impacto que significou para sua prática literária o descobrimento, em 1967, da primeira reunião de escritos de Marcel Duchamp, *Marchand du Sel*, feito por Michel Sanouillet. “O que parece ter sido revelado, por meio daquele folheto transparente”, diz Aira:

foi a inutilidade de escrever livros, mesmo amando-os como eu os amava, ou precisamente porque os amava. Havia chegado a hora de fazer outra coisa. Essa outra coisa (que aliás já estava feita, e por Duchamp) foi o que fiz em definitivo, usando o disfarce do escritor para não ter que dar explicações: escrever notas de rodapé, instruções imaginárias zombeteiras, mas coerentes e sistemáticas, para certos momentos inventados por mim, que fizessem a realidade funcionar a meu favor. (AIRA, 2018, p. 7).

Paradoxalmente essa consciência sobre a “inutilidade de escrever livros”, no caso de Aira não leva ao bloqueio da escrita, ao desvio para outras possibilidades expressivas ou à temática do fracasso ou a morte da literatura – tema recorrente na obra de Vila-Matas. Pelo contrário, em Aira se traduz em uma proliferação de livros que parecem obedecer a um impulso de pura aceleração narrativa. Uma série de histórias que tendem, algumas vezes, para uma deriva fantástica ou surrealista, para jogos com a identidade

⁴ Ver por exemplo, Watt (2010), ou os artigos reunidos em Moretti (2009). Para o contexto latino-americano vale a pena mencionar o estudo de González Echavarría (2000).

autoral, ou ainda para misturas de diversos registros: ficção narrativa, ensaio, autobiografia ou autoficção.

Reinaldo Laddaga chamou a atenção para o tipo de histórias que Aira, há algum tempo, parece estar contando. Estaria aqui, em minha opinião, uma das conexões centrais da obra literária de Aira com as estratégias da arte contemporânea. A citação destacada por Laddaga é de um romance de Aira, *Un sueño realizado*, publicado em 2002:

A verdade é que me produzem mais prazer as historias que já conheço, e até as que tenho contado para mim dezenas de vezes; costumo ter minhas favoritas, embora não me eternizo nelas. Não fui eu que inventei: as tiro da televisão, dos jornais, de conversas que tive ou que escutei. Há tantas circulando que nunca me faltarão. Meu ato criativo está na eleição, e secundariamente, no aprimoramento que lhe vou dando em sucessivas ‘emissões’ (apud LADDAGA, 2007, p. 9).

É esse caráter de “emissão”, como se fosse um programa televisivo ou a maneira que um artista executa uma *performance* frente a um público – a figura do mágico justamente é central na poética de Aira –, o que Laddaga destaca nas obras de Aira ou de Mario Bellatin e que o levam a elaborar a hipótese de que a literatura de estes autores estaria aspirando à condição da arte contemporânea no que ela tem de instantânea, fugaz e improvisada.

A figura da *seleção* como ato criativo remete também à ideia de *procedimento*, tantas vezes discutido e mencionado por Aira em seus relatos e ensaios e que fica em evidência em sua admiração por artistas como Raymond Roussel, Marcel Duchamp e John Cage. Isto pode ainda, em especial, ser observado em seu ensaio *La nueva escritura*. Neste, analisando o gesto da vanguarda, Aira (2007) retoma o uso do procedimento vanguardista como forma de superar o aparente esgotamento da literatura.

Haveria, assim, três caminhos possíveis para essa superação, segundo Aira: 1) continuar escrevendo os velhos romances em contextos atualizados (algo que continua se fazendo evidentemente e continua produzindo *best-sellers*); 2) tentar heroicamente avançar um passo ou dois mais, um caminho bastante complicado, se tratando de transcender experiências como as de Flaubert, Joyce, Woolf, Proust ou Becket; e 3) o preferido por Aira, o caminho da vanguarda:

Neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*,

acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante! (AIRA, 2007, p. 13).

Qual é o procedimento específico de Aira para compor suas histórias? Não sabemos com certeza, mas é possível que a chave esteja nessa ideia de *seleção* que mencionava em seu romance *Un sueño realizado*. Dessa forma, seria neste sentido, assim como no caráter *performático* de suas *emissões* literárias, que a estratégia de Aira se aproxima de práticas recentes da arte contemporânea.

*

Analisando obras de arte produzidas especialmente a partir da década de 1990, Nicolás Bourriaud (2009) propõe o conceito de *pós-produção*, termo técnico usado em meios audiovisuais, como o cinema e a televisão, que descreve uma série de operações realizadas sobre um material já registrado (montagem, incorporação de legendas, efeitos especiais, etc.). Bourriaud identifica nas obras artísticas das últimas décadas um gesto que levaria a pensar os artistas mais como *curadores* ou organizadores de um material já produzido, que como *criadores* de uma obra nova a partir de uma matéria bruta. Para Bourriaud, “[...] a obra de arte contemporânea não se coloca como fim do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um lugar de manobras, um portal, um gerador de atividades” (BOURRIAUD, 2009, p. 16).

Seria justamente esse impulso romântico de criação que está novamente sob ataque direto nas práticas artísticas recentes. Em novembro do ano 2003, Mario Bellatin organizou um particular *Congresso de Literatura Mexicana* em Paris, procurando provar se o texto literário necessitaria estar sempre acompanhado por seu autor. Para demonstrar seu ponto de vista, Bellatin convidou quatro escritores mexicanos (Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín e Salvador Elizondo) para que transmitissem suas principais preocupações estéticas e teóricas a um dublê de si próprio. A partir destas sessões se prepararam diversos textos que seriam recitados pelos dublês em Paris. Quando o espectador chegava ao *Congresso* podia selecionar os textos a través de um catálogo temático: “Arte e modernidade”, “A morte na obra”, “Vida e escritura”, entre outros. Uma vez selecionado o tema pelo espectador, o dublê começava a recitar enquanto Bellatin gravava as sessões. Durante a primeira semana, os dublês recitavam

os textos ao vivo. Na segunda semana, se projetavam os vídeos realizados por Bellatin. Frente às reações negativas do público que esperava ver os *verdadeiros* escritores, Bellatin se pergunta: “O que esperavam do Congresso? Talvez queriam ver como tomava a palavra Sergio Pitol? Como se vestia Margo Glantz? Se o que procuravam eram ideias, pois elas estavam aí, na recitação dos dublês”. (AZARETTO, 2009, s/p).

Técnicas de montagem textual e *copy-paste* fazem parte de maneira constante das obras de Bellatin que experimentam com a ilusão de autoria. Em livros como *Jacobo el Mutante* (2002), *Biografía Ilustrada de Mishima* (2009) ou *El libro uruguayo de los muertos* (2012), o autor parece transmutar-se na pele de outros escritores, como Joseph Roth, Yukio Mishima e Iván Thays. Apropriando-se das características formais destes autores, Bellatin elabora sua própria autofiguração, procurando perder, em consequência, os rasgos de singularidade autoral – estratégia que, com signo invertido, usa em outra de suas intervenções: uma suposta resenha do livro *Kioto*, do escritor japonês Yasunari Kawabata, que Bellatin publica no jornal argentino *La Nación*. Embora inicialmente o texto tenha sido lido como uma resenha *realmente* escrita por Bellatin, depois demonstrara que se tratava de uma montagem realizada a partir de textos escritos sobre sua própria obra (a obra de Mario Bellatin) – onde aparecia o nome de Bellatin, o escritor o substituíra pelo nome de Kawabata. A montagem deixava em evidência as possibilidades de intercambialidade do nome de um autor, assim como a repetição de lugares comuns da crítica.

Este conjunto de estratégias nos leva a questionar as formas tradicionais com as quais a crítica assigna valor a uma obra e realiza seus julgamentos: originalidade, inovação formal, singularidade autoral. Podemos continuar classificando e julgando estas obras com critérios de valor herdados da modernidade?

*

Tal vez seja Kenneth Goldsmith quem tem levado mais longe, teórica e formalmente, os pressupostos centrais da prática da arte contemporânea para o campo da literatura. Inventor e promotor do que denomina “escritura não-criativa”, Goldsmith propõe o uso extensivo do plágio, a apropriação e a transcrição como saída para o que ele considera um novo *impasse* da escrita literária. Segundo Goldsmith, a literatura

estaria ainda dependente de um paradigma expressivo, subjetivo e de originalidade que o conjunto das artes visuais e plásticas contemporâneas faz tempo superou. Para acabar com esse descompasso da literatura, o escritor deveria transformar-se em uma espécie de “processador de texto”.

No atual ambiente digital que habitamos, caracterizado por uma superabundância de informação e acesso imediato e ilimitado a textos, imagens e sons, como nunca antes na história da humanidade, seria redundante a produção de mais escritura:

[...] confrontados com uma quantidade sem precedente de textos disponíveis o problema é que já não é necessário escrever mais; pelo contrário, temos que aprender a manipular a vasta quantidade já existente. Como atravesso este matagal de informação – como o administro, como o analiso, como o organizo e como o distribuo – é o que distingue minha escrita da tua (GOLDSMITH, 2015, p. 21).

Para usar uma metáfora bastante conhecida, o escritor já não se enfrentaria com a *terrível* página em branco, mas, pelo contrário, com uma página extremadamente saturada de informações, imagens e conexões inusitadas. Antes que criar realmente algo novo a partir de seu esforço imaginativo, o escritor não-criativo teria o desafio de *selecionar* e *organizar* o que lhe interessa dentro de toda essa matéria caótica preexistente.

Entre as obras literárias de Goldsmith se encontram: uma minuciosa transcrição de todo o que ele disse durante uma semana (*Soliloquy*, 2001); a transcrição inteira de uma edição do *New York Times* (*Day*, 2003); vinte quatro horas de relatos de rádio sobre o tráfico no início de um feriado (*Traffic*, 2005).

Diante destas, cabe destacar que os poetas Marília García e Leonardo Gandolfi realizaram uma “versão compacta e dublada” de *Traffic*, *Trânsito* (2016), tomando como referência uma estação de rádio de São Paulo. Na mesma editora que os poetas coordenam, *Luna Parque Edições*, foi publicado o livro *Sessão* (2017) em que Roy David Frankel seleciona, recorta e organiza os pronunciamentos dos deputados que participaram, no dia 17 de abril de 2016, da sessão que determinou o *impeachment* da presidente em exercício Dilma Rousseff⁵. Analisando o poema de Frankel, Eduardo Coelho afirma:

Por meio de deslocamentos de fragmentos de discursos, que sofrem intervenções em sua forma, *Sessão* revela uma perspectiva crítica inquestionável [...] Os *ready-mades* de Roy

⁵ O livro está atualmente disponível para *download* gratuito na página da editora: <lunaparque.com.br>.

David Frankel destacam os pronunciamentos de voto como meio de nega-los ou como resistência à aparente indiferença ao que se decidiu na Câmara dos Deputados, aquela noite estranhamente atravessada por fogos de artifício (COELHO, 2017, p. 239, 244).

Questionado sobre a impossibilidade de emitir julgamentos de valor sobre estas obras – tratando-se de copiar ou re-apropriar textos alheios, como saber se uma obra é melhor que outra? – Goldsmith remite ao papel da seleção: que selecionar, ou melhor, que descartar, são atribuições do *novo* escritor não-criativo nas quais ainda seria possível emitir juízos de valor estético:

[...] o sucesso encontra-se em saber que incluir e, ainda mais importante, que excluir. Se toda instancia de linguagem pode ser transformada em poesia somente com recontextualiza-la (uma possibilidade muito emocionante), então quem recontextualize palavras da forma mais rica e convincente será julgado como o melhor (GOLDSMITH, 2015, p. 35).

As ideias e propostas de Goldsmith atacam paradigmas ainda bastante fortes e arraigados em boa parte de nosso meio literário e ainda mais na sociedade como um todo. Pensemos, por exemplo, na demanda judicial por plágio instaurada em 2011 por María Kodama, detentora dos direitos da obra de Borges, contra o escritor Pablo Katchadjian por sua obra experimental *El Aleph engordado*. A obra de Katchadjian é um bom exemplo da proposta de apropriação implícita no espaço de uma literatura conceitual tal como planteada por Goldsmith. Por meio de uma operação subversiva sobre o original, se gera um *novo* texto que é e não é, ao mesmo tempo, *El Aleph* de Borges, criando um espaço de dúvida e vacilação permanente. Por momentos, o texto ampliado utiliza recursos humorísticos que procuram levar ao grau do absurdo ou satirizar certos recursos típicos na obra de Borges, como o vocabulário ilustrado e as citações recorrentes a textos e autores da cultura erudita, predominantemente europeia.

A pesar das manifestações de defesa por parte de círculos intelectuais e acadêmicos, a demanda contra Katchadjian se alastrou por vários anos em diversos tribunais até o parecer definitivo, em 2017, a favor do escritor. No entanto, alguns dos textos legais do processo podem deixar pistas sobre o que está em jogo nestas operações de apropriação artística, pelo menos no campo literário:

Note-se então, que a senhora Kodama conta com a [...] legitimação para se opor a toda modificação, deformação ou utilização que de sua obra possa fazer um terceiro. O fato de que Pablo Katchadjian tenha efetuado o “engorde” da reconhecida obra de Jorge Luis Borges omitindo a autorização, tem violado a proteção dos direitos de autor reconhecidos na lei 11.723 [...] Agora, por um lado, em relação à modificação do texto cuja

propriedade intelectual se busca preservar, cabe lembrar que mediante a lei 11.251, o congresso aprovou a adesão à Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas, assinada o 9 de setembro de 1986. Dita convenção estabelece em seu art. 6 bis que, 'Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e inclusive depois da cessão de ditos direitos, o autor conserva, durante toda sua vida, o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação desta obra ou qualquer outro menoscabo à mesma obra, que pudesse afetar seu honor ou sua reputação'. (Texto do parecer da Câmara Federal de Cassação Penal).

O conceito de propriedade intelectual e ideias arraigadas sobre originalidade e invenção artística se misturam em um debate em que confluem interesses econômicos, posições de poder no campo literário e lugares comuns sobre o escritor e a literatura que fazem ainda bastante complicada uma recepção menos estigmatizada destas novas propostas. Algo que pode parecer absurdo no âmbito da arte contemporânea.

Finalmente: é possível diferenciar o procedimento de apropriação e releitura de um artista/escritor contemporâneo, como Katchadjian ou Bellatin, da ideia antiga de plágio como apropriação indevida de um texto alheio alegando ser criação própria? Ou trata-se melhor da possibilidade de mudar radicalmente nossa concepção sobre ideias de originalidade e invenção como quer Goldsmith e, em geral, os artistas da pós-produção? Este novo panorama levará realmente à transformação dos paradigmas centrais da literatura como a conhecemos até o momento?

Referências bibliográficas

AIRA, César. *Sobre a Arte Contemporânea*. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. A nova escritura. In: MARQUARDT, Eduard e CHAGA Marco (Org.). *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007. p. 11-18.

AZARETTO, Julia. (2009). Entrevista con Mario Bellatin. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-con-mario-bellatin-presentacion-68247.kjsp>. Acesso em: 22 de set. de 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012

COELHO, Eduardo. Posfácio. In: FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017. p. 237-244.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Traducción de Alan Page. Buenos Aires: Caja negra, 2015.

ECHEVERRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Traducción de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2017.

LUDMER, Josefina. “Literaturas posautónomas”. In: *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. p. 149-156.

MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PATO, Ana. *Literatura expandida. arquivo e citação na obra de Dominique González-Foerster*. São Paulo: Edições SESC, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de setembro, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

_____. *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral, 2016.

WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Corpo e rememoração: a experiência de trabalho com o grupo Mulheres de Taipas

Marina Silva Ruivo¹

Universidade Federal de Rondônia
marinaruivo@unir.br

Resumo: Estruturado como um relato de experiência, este artigo aborda o trabalho de recolha de histórias de vida desenvolvido com um grupo de mulheres idosas que se reuniam em uma biblioteca municipal na periferia de São Paulo, as Mulheres de Taipas, procurando tecer reflexões sobre essa experiência a partir das noções de memória/rememoração, corpo e memória, e memória e testemunho. Para tal, apoia-se em Bosi (1994), Felman (2000), Kehl (2001) e outros autores, questionando ainda a busca (possível?) de não interferir nos registros por escrito feitos pelas mulheres a partir de histórias contadas oralmente.

Palavras-chave: histórias de vida; rememoração; testemunho.

Abstract: This article, written as a case report, is about the gathering of life stories developed by a group of elderly women, the Mulheres de Taipas, that regularly met at a city public library on the outskirts of São Paulo. The aim of the work presented here is to ponder this experience from the notion of memory/remembrance, body and memory, memory and testimony. In order to accomplish that, it is based on Bosi (1994), Felman (2000), Kehl (2001) and other authors. The article also questions the feasibility (is it possible?) of not interfering with the written records of orally told stories by the group.

Key words: life stories; remembrance; testimony.

Recebido em 08/01/2020

Aceito em 03/02/2020

¹ Professora doutora do Departamento de Educação do campus Rolim de Moura da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), fez toda a sua formação na área de Letras, na Universidade de São Paulo (USP). Está concluindo seu pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autora do livro de poesias *Nossa barca* (Editora Patuá, 2019).

Como ouvir as línguas de mulheres velhas, analfabetas ou semianalfabetas, silenciadas por opressões sociais, econômicas e familiares e vítimas de violências diversas? É possível registrar suas histórias sem interferir em seu traçado? Ou, ao registrá-las, acabamos necessariamente por eliminar suas dissonâncias e por uniformizá-las conforme nosso próprio discurso?

É na busca de uma reflexão inicial sobre essas questões que se constrói este texto, estruturando-se como um relato da experiência de recolha de histórias de vida efetuada junto a um grupo de senhoras reunidas na Biblioteca Pública (BP) Érico Veríssimo, na Cohab Taipas, região Noroeste da capital paulista. Cabe dizer, desde o início, que não fui à BP Érico Veríssimo diretamente em busca das vozes dessas mulheres. Meu trabalho ali, como orientadora de Literatura do Programa Vocacional da Prefeitura do Município de São Paulo (PMSP)², via Secretaria Municipal de Cultura, era fomentar e orientar grupos de escrita criativa para pessoas a partir dos 14 anos de idade.

Mas, como muitas das melhores coisas da vida parecem acontecer por acasos e coincidências, as Mulheres de Taipas surgiram em meu caminho. Eram mulheres com mais de 60 anos que se reuniam na BP há quase dois anos, por meio de um projeto denominado “Circuito da Maior Idade”, desenvolvido em parceria entre as Secretarias de Saúde e da Cultura da PMSP e a empresa Via Gutenberg. Contudo, a Prefeitura não havia renovado o contrato para a continuação do projeto, e as Mulheres de Taipas ficariam sem instrutores para desenvolver com elas as atividades, que eram tanto físicas quanto culturais (todas as participantes relatavam melhoras na saúde física e psíquica depois do início do projeto). Eu, por meu turno, não estava conseguindo formar uma turma para o horário da manhã, ou, ao menos, não conseguia uma turma que comparecesse com regularidade, semanalmente.

Procurando uma solução para os dois problemas, a coordenadora da biblioteca percebeu que ela estava mais próxima do que se poderia imaginar: bastava unir os dois

² Para informações sobre o programa, consultar o site <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/977/>>, ligado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e também o blog <<https://vocacionalmemoria.wordpress.com/>>, mantido pelos profissionais ligados ao programa. Ainda que não venha sendo alimentado há algum tempo, o blog traz diversas informações que recuperam a memória do Vocacional. Destaca-se também que há trabalhos acadêmicos a respeito do programa, como o TCC de Luana D. R. dos Santos, *Políticas públicas para a cultura: o caso do Programa Vocacional*, defendido junto à pós-graduação *lato sensu* em Gestão Cultural do Centro de Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Cultura da Universidade de São Paulo, ou a dissertação de mestrado de Claudia Alves Fabiano, *Uso do território, descentralização e criação de redes no Teatro Vocacional: aspectos da práxis teatral do artista-orientador*, defendida na Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade.

polos, eu e as Mulheres de Taipas. Ainda nas conversas iniciais, ela observou também que havia uma única questão à qual se atentar: não seria possível trabalhar diretamente a escrita com elas, já que a maioria das senhoras do grupo não era alfabetizada. Como depois pude ver, porém, também nesse aspecto fui surpreendida.

Na primeira conversa com o grupo, percebi que a principal vontade das mulheres – eram oito as que frequentavam todos os encontros, mas às vezes chegávamos a quinze participantes –, para além de continuarem a se reunir ali, duas manhãs por semana, era a de prosseguir com a prática de alguma atividade física. Apesar do receio, por não ser professora de Educação Física nem nada semelhante, intuí que, oferecendo as atividades que para elas eram fundamentais (passei a fazer alongamento, Lian Gong e algumas posturas de Yoga, além de práticas de meditação), conseguiria criar vínculo com o grupo e, ainda, criar condições para o trabalho específico com a *rememoração*, ou seja, aquela “que constrói narrativas de vida e simboliza a ausência dos mortos”, nas palavras de Maria Rita Kehl (2001, p. 13) – e eram muitos os mortos de cada uma, como passei a ver no decorrer do trabalho.

Era na busca da rememoração que eu desejava caminhar, uma memória diferente daquela que “dá consistência ao sujeito e promove uma ligação duradoura entre este e seu *eu*” (KEHL, 2001, p. 14), até porque nenhuma daquelas mulheres apresentava doenças neurológicas degenerativas que afetassem sua capacidade de lembrar quem eram. Sobre a memória que mantém a nossa identidade, Maria Rita Kehl observa que se trata de “uma memória inconsciente”, uma memória “que se inscreve no corpo”, que possibilita que “o sujeito ‘saiba’ quem ele é” e “seja capaz de dizer: ‘este sou eu’, sem precisar presentificar-se, certificando-se de si mesmo continuamente diante de sua imagem especular” (KEHL, 2001, p. 14).

A memória que buscávamos, por sua vez, era a “da rememoração e da transmissão da experiência”, a qual também passa pelo corpo – como Kehl destaca, ao abordar essa “tarefa impossível” que é a de “transmitir o vivido”. Isso porque “a experiência depende daquilo que passa pelo corpo” (KEHL, 2001, p. 14), e é sobretudo por isso que a morte é um enigma para nós: não temos experiência dela, apenas a vivemos por meio da morte dos outros, e falamos constantemente sobre ela:

Mas o que a morte nos faz dizer não constitui um saber; só a experiência corporal e por isto, também, inconsciente é que produz saber, produzindo ao mesmo tempo um sujeito: “aquele que se faz reconhecer no registro de sua experiência”. (KEHL, 2001, p. 14).

De alguma maneira, o trabalho corporal feito sempre ao início de cada encontro agia no sentido de abrir os canais da rememoração, pois, mesmo durante a prática dos exercícios, as conversas fluíam soltas, as risadas, os medos e os desejos se manifestavam. Era nesses momentos, aliás, que o assunto mais falado era de natureza sexual: falavam da falta do sexo, da saudade ou da ojeriza diante dele, por conta de experiências infelizes nesse campo – experiências, como aos poucos fui sabendo, de violência. Falavam também dos netos, dos filhos, do que eles ainda aprontavam... e então apareciam os filhos bêbados, os filhos que regressavam à casa delas em busca de auxílio financeiro, os filhos que queriam mandar nas mães idosas, que as desmereciam e maltratavam psicicamente. Aparecia a saudade do marido ou ainda a saudade do filho já falecido. Nenhuma dessas histórias foi gravada ou registrada, mas elas agiram tanto para a construção das relações entre mim e o grupo quanto para a confiança de que poderiam abrir suas histórias – não só para mim, mas também umas para as outras.

Era depois dos exercícios, muitas vezes seguidos da prática de meditação, que nos sentávamos numa mesa para comer os pães e bolos que elas traziam e tomar café com leite, conversando animadamente. Muitas histórias começavam a tomar forma nesse momento, até que resolvíamos iniciar o trabalho de registro, quando nos agrupávamos em contadoras e escribas.

Um aspecto fundamental a salientar é o modo como fomos registrando as histórias. De início, eu havia pensado em usar um gravador, mas elas, surpreendendo-me, disseram que queriam *escrever* as próprias histórias, e não gravá-las. A ideia de como fazer para registrar as narrativas partiu delas: as que eram alfabetizadas iriam anotar as histórias das outras, e elas iriam se revezando, para que todas pudessem contar.

As histórias, portanto, surgiram inicialmente como oralidade. Uma delas se sentava e assumia a função de escriba, enquanto a outra narrava. A passagem para a escrita era, assim, feita por elas mesmas e também por mim, que era uma das escribas e procurava sempre sentar com uma contadora diferente. A cada término de encontro – e a cada semana nós ficávamos mais tempo reunidas –, elas me davam os manuscritos, para que eu os digitasse em casa e pudesse, na semana seguinte, levá-los de volta, verificando com elas se eu havia compreendido a caligrafia, se queriam acrescentar ou excluir alguma coisa ou ainda se queriam modificar algo do texto.

É importante ressaltar que elas foram unânimes na defesa de *escrever as histórias*, numa opção que me pareceu apontar para o que dizem tantos pesquisadores da escrita e do ensino de escrita, como a norte-americana Lucy Calkins, diretora do *Teachers College* da Universidade de Colúmbia, isto é, uma espécie de *necessidade* do registro escrito que é tão forte em nossa cultura ocidental:

Os seres humanos sentem uma profunda necessidade de representar sua experiência neste mundo através da escrita. Precisamos tornar nossas verdades bonitas. Com pictografias rudimentares, os homens das cavernas escreveram suas histórias nas paredes de pedra de suas “casas”. Com canetas luminosas, esferográficas, batom e lápis, as criancinhas deixam suas marcas nas paredes dos banheiros, no verso de velhos envelopes, no dever de casa de sua irmã mais velha. Em letras trêmulas e vagarosas, os velhos e os doentes de nossos asilos e hospitais imprimem suas vidas no papel. [...] Escrever permite que transformemos o caos em algo bonito, permite que emolduremos momentos selecionados em nossas vidas, faz com que descubramos e celebremos os padrões que organizam nossa existência. (CALKINS, 1989, p. 15).

Também delas surgiu o desejo de reunir as histórias registradas num livro, que editamos de forma caseira, pela Biblioteca Érico Veríssimo, e distribuímos ao final daquele ano de 2016, numa grande festa de encerramento das atividades do ano da biblioteca, com a presença da comunidade do entorno e também de amigos e familiares das Mulheres de Taipas e dos demais frequentadores da biblioteca.

Mas, voltando ao início de nossos encontros, é preciso dizer que estávamos todas ainda um pouco receosas, sem saber nem por onde nem como caminhar, e a maioria das histórias eram episódios curiosos que elas tinham vivido, que contavam rapidamente e logo diziam ter terminado, colocando um ponto final. Como exemplo, vejamos a história de Bete, conhecida por todas como Betinha³, que riu muito ao contar o seguinte episódio:

Quando eu trabalhava com os franceses, um dia chegaram três homens na portaria e pediram para o porteiro para subir nos apartamentos, dizendo que iam tirar fotos das pessoas. Eles chegaram pedindo para a gente usar o telefone na foto, pediram pra gente fazer pose com o telefone e foram tirando várias fotografias, foram tirando, tirando, mas até hoje eu estou esperando essas fotografias que eles tiraram! [risos] Eles na verdade eram bandidos, pegaram o dinheiro das fotografias e nunca mais voltaram! O porteiro não sabia que eles eram ladrões, ele era um velhinho cansado, acho que nem entendeu nada do que aconteceu... [risos]

³ Todos os nomes mencionados neste artigo são fictícios. Foram alterados não apenas os nomes verdadeiros das participantes do grupo, mas também os nomes das pessoas citadas por elas em seus textos, a fim de evitar seu reconhecimento.

Eu estava, então, em busca de um jeito de acessar as lembranças que pudessem sair dos casos e causos que elas rapidamente finalizavam e que possibilitasse trazer a experiência vivida por cada uma delas. Para minha sorte, uma das primeiras a me contar uma história foi dona Cida. Esta senhora – chamada sempre pelas outras com o “dona” na frente – começou a me contar sua história pela infância, pelo lugar onde nasceu, pelo modo como cresceu e pela forma como começou a namorar aquele que veio a ser seu marido, de quem ela era viúva havia dois anos. Vejamos um trecho da história, uma das raras que não era contada pelo viés da violência e do sofrimento, e sim do encontro amoroso:

Quando estava com 18 anos mais ou menos, conheci meu namorado, Nicola – ele tinha uma chácara no fundo da casa da minha mãe. Ele jogava umas verduras pras galinhas e a gente ficava conversando, cada um de um lado do muro. O Nicola tinha treze anos a mais do que eu. Isso era em 1955.

Namoramos em 1956, em 1957 casamos. Meu pai gostava do meu namorado, mas não queria que eu casasse, por causa da minha doença [epilepsia]. Ele tinha medo que meu namorado, depois do casamento, me maltratasse. Mas meu namorado sabia da doença e queria casar mesmo assim. [...]

Meu pai foi montar uma máquina no Paraná e me levou junto – a família foi toda, junto com ele –, e não deixou o endereço com o Nicola, porque não queria que eu casasse. Mas meu namorado conseguiu o endereço com meu irmão e apareceu na fazenda no Paraná, já com as alianças pra ficarmos noivos. Seis meses depois casamos. [...]

Lá na fazenda, antes de casarmos, havia rapazes que me cortejavam, mas eu nunca aceitei. Meu irmão me contava por carta que o Nicola me procurava, eu sabia que ele viria. Ficamos 59 anos casados.

Ao ouvi-la, logo vi como era importante para ela contar as suas experiências – enquanto outras do grupo estavam mais receosas, mais envergonhadas – e fui fazendo pequenas perguntas, para que dona Cida continuasse a narrar. Ela misturava orgulho e vergonha por falar bastante: “Ih, a história da dona Cida vai ser a maior de todas, eu falo muito!”, dizia rindo, com o rosto ficando vermelhinho. Como a cada semana eu lia em voz alta as histórias da semana anterior, a confiança foi brotando, e todas, mesmo as que tinham dito que não tinham histórias para contar – como se isso fosse possível –, foram compreendendo que era a *vida vivida por cada uma delas* o que buscávamos compartilhar. Não era preciso recordar vivências extraordinárias nem casos engraçados, era o calor da vida cotidiana que procurávamos. Então começaram a narrar, mais e mais – apenas uma, Esmeraldina, falou o mínimo possível, de forma extremamente sintética e panorâmica; optava sempre por ser uma das escribas, numa escolha que respeitamos.

Era na língua delas, no modo como falavam e como se exprimiam por escrito, que queríamos o registro; o que não era fácil, até porque elas manifestavam o preconceito linguístico de que são vítimas, nessa operação maldosa tão característica de nossa sociedade (BAGNO, 2015). Elas me diziam que falavam “errado”, que escreviam “errado”, insistindo para que eu, que era “a professora de Português”, as corrigisse.

Também não foi fácil saber como proceder diante dos manuscritos delas. Procurei corrigir apenas a ortografia, porque as histórias recolhidas seriam publicadas e sabemos que manter a ortografia fora da norma padrão só levaria a desprestigiar as narradoras e escritoras. Alterei também, quando necessário, a pontuação, visando à melhor transmissão do sentido. Mas busquei (de forma consciente, pois o que fiz inconscientemente não tenho como saber de fato) manter as frases tal como elas as escreveram, com as marcas da origem oral do discurso.

Ao longo de nossos encontros semanais – que se iniciaram em maio de 2016 e seguiram até dezembro daquele ano –, foi possível sentir a dimensão quase física da noção de que a experiência não é a vivência em si, mas a capacidade de transmiti-la, como destaca Walter Benjamin em seu conhecido ensaio “O narrador”, aspecto que Maria Rita Kehl reforça em sua leitura do filósofo:

O vivido que permanece incomunicável não se pode chamar de experiência, e o que se transmite de um conhecimento estabelecido “de fora” – partindo da ciência, por exemplo, ou das notícias de jornal, segundo o autor [Benjamin] – também não. (KEHL, 2001, p. 15).

Essa condição para transmitir o vivido foi sendo construída no decorrer dos encontros, à medida que os laços entre nós se intensificavam, e elas começaram a narrar, tomadas pela emoção, as experiências de quando foram abandonadas pelo noivo, estupradas por irmãos, pelo padrasto, pelo pai, isso sem contar as histórias dos maridos e filhos alcoólatras, presentes aos borbotões. Eram histórias de muitas dores, as quais foram sendo revividas ali, naquele espaço da biblioteca onde nos reuníamos, uma sala originalmente destinada a contações de histórias e atividades diversas para crianças, com vários livros infantis nas estantes que recobriam suas paredes laterais. Um traço a destacar é que geralmente essas histórias doloridas eram contadas para mim, para que eu fosse a escriba de tais experiências.

Muitas vezes, aliás, as narradoras destacavam que nunca tinham conseguido falar a respeito do assunto com ninguém. Noutras, salientavam que, se seus filhos vissem o que

estavam contando, iriam condená-las por falar, condená-las por macular a imagem dos maridos, daqueles que eram seus (dos filhos) pais. Mas não paravam de contar, mesmo com medo, como se a necessidade de *dar testemunho do vivido*, depois de criadas as forças para iniciá-lo, alimentasse a si mesma. E não pediram que eu excluísse nada, no momento de organizar a publicação – o que foi assunto que preocupou a mim e à coordenadora da biblioteca, pois o livreto seria distribuído ao público e a família delas teria acesso aos textos.

A fim de dar um pouco da dimensão das histórias surgidas – e da língua falada/escrita por essas mulheres –, abro espaço para alguns trechos, como o de Anita, a respeito da forma como foi concebido seu primeiro filho, fruto de violência sexual:

Depois de três anos, conheci o Antônio, esse cachorro safado – me perdoe, mas é verdade. Ficamos noivos. Ele sempre jogava uma indireta pra mim, dizendo que tinha moças que se entregavam antes mesmo de casar, e eu falava para ele: “Entregar o quê?”. Só que, através da minha inocência, ele me enganou e me pegou.

Ele era químico e trabalhava num laboratório na Avenida Paulista. Num dia, ele ia apenas fechar os portões do laboratório e a gente ia pro cinema. Ia eu, ele, o primo dele com a namorada. Não sei se ele tinha combinado com o primo ou não, sei que ele e a namorada resolveram ir na nossa frente, dizendo que a gente se encontrava na porta do cinema. Eu fiquei sossegada esperando por ele, lendo uma revista, no sofá, de bobeira, enquanto ele terminava de fechar os portões.

Praticamente, foi quase um estupro. [...] Quando ele fechou a porta, aí que eu comecei a achar estranho. Daqui a pouco vejo ele com o bichinho pra fora. E me jogou pra cima do sofá. Eu lutei com ele. Arranhei o pescoço dele. Ele queria ver se eu era virgem. Eu fiquei com medo, nunca tinha visto aquilo. “O que você vai fazer com isso?” Mesmo assim ele tentou. Não penetrou, só que eu fiquei grávida.

Ele ficou muito nervoso de eu não deixar. “Você é tão esperta, mas foi esperta tarde!” Eu nem podia imaginar que tinha ficado grávida. Ele não penetrou em mim, não penetrou. Mas a minha menstruação não veio. [...]

Eu nem desconfiava que podia ter engravidado, mas meu patrão era esperto. Ele me viu temperando o feijão, no fogão, e correndo pra vomitar toda hora. E viu que os paninhos que eu usava quando ficava menstruada – eu lavava e punha pra secar no varal – não estavam mais aparecendo pendurados. Ele chamou minha patroa, a Noêmia. Pediu pra ela falar comigo. “O Antônio fez alguma coisa com você?”, ela perguntou. “Fez o quê?” Eu acabei contando o que tinha acontecido, morrendo de vergonha, ela me levou no médico.

Fazia dois meses que eu não menstruava. O Antônio tinha ido viajar a trabalho. Quando ele chegou eu fui falar: “Você que coisou eu”. E ele: “Mas, Anita, eu não penetrei!”. [...]

Minha patroa dizia pra eu casar com ele, mas eu não queria. Ele tinha mandado eu tomar um remédio pra abortar, não queria o bebê, mandou eu tomar o remédio sem me dizer pra que era, foi o farmacêutico que perguntou se eu queria mesmo pôr o nenê pra fora, aí eu disse que não. [...] Tive o bebê, ele não assumiu, só mandou um xalezinho e um macacãozinho, mais nada. Nem conheceu o Toninho. Eu tinha ficado um ano noiva dele, do Antônio.

Ou a história de Neuza e de como ela descobriu o que o marido fazia com a filha de ambos:

Meu segundo marido era uma pessoa muito ignorante. Eu tive três filhos. Do primeiro casamento, tive um casal. Depois de um tempo separada, eu comecei a namorar, namorei um ano, depois fomos morar juntos. Ele era muito nervoso. Ele só foi mostrar o que era depois que fomos morar juntos.

Quando a minha filha Joana, filha do meu segundo marido, tinha 7 anos, o pai começou a fazer coisas com ela. Ela era gordinha, forte, então já tinha um pouco de peitinho, e o pai começou a pegar nos peitos dela, sem eu saber. Eu demorei pra saber, ela não me contava. O pai falava pra ela não me contar de jeito nenhum, senão ele matava eu e ela. Ela tinha medo. E eu não podia nem imaginar. [...]

Quando ela tinha 15 anos, começou a trabalhar, e ele com isso, ainda. Ela tinha medo de me contar porque desde essa época eu já tinha pressão alta, ela tinha medo de eu ter um troço e morrer, um infarto. E o irmão dela, o meu filho do meu primeiro casamento, é da polícia, então ela também tinha medo de contar porque tinha medo dele fazer uma besteira e ir preso. Ela foi aguentando calada.

Até que um dia, [...] ela estava no sofá, deitada, de short, na sala, quando o pai chegou e quis vir por cima dela. Queria estuprar mesmo. Ela correu e foi pegar uma faca, ameaçou enfiar nele, aí saiu correndo e foi pra vizinha, que mora ao lado de nossa casa há anos e é muito amiga da gente. Não aguentou, contou pra nossa vizinha, mas não contou pra mim. Pouco depois, a minha neta [...] veio pra minha casa. Meu marido ficava de pé olhando ela deitada, enquanto ela dormia e não tinha mais ninguém em casa. Ela acordava e via ele lá, espiando. Quando ela estava na pia, um dia, ele veio por trás pra agarrar os peitos dela. Minha neta contou pra minha filha, que era a tia dela, sem imaginar que a tia tinha passado a mesma coisa. Ameaçaram levar ele pra polícia. A minha filha contou tudo pra minha nora, a esposa do meu filho policial. [...] Minha nora é policial também, chefe dos escrivães. Mas ela segurou um tempo até contar pro meu filho, porque estava tentando fazer meu marido sair de casa sem precisar contar pra todo mundo o que acontecia. Como ele não saía mesmo, resolveram contar. [...]

Minha filha tinha muito medo de eu ter um infarto, então telefonou para o médico que cuidava de mim [...] e explicou o que estava acontecendo, que eu ia ficar sabendo, não tinha jeito. O médico logo falou: “Tua mãe vai enfartar”, e então falou pra elas me voltarem ao calmante. Elas foram falando que eu estava meio nervosa, que era pra eu voltar a tomar, foram me dando três calmantes, como o médico tinha falado pra elas fazerem.

Quando elas me contaram tudo, eu estava drogada de tanto calmante, não entendi nada, apenas concordei, não reagi nem nada. Em quinze minutos meu filho estava na minha casa. Meu marido ficou parado, provocando pro meu filho bater nele. Quando eu vi meu filho não se controlando e querendo ir pra cima dele, eu não sei o que me deu que eu consegui entender a situação e fui pra cima do meu filho, pra ele não bater, de medo de ele ir preso. [...] Meu marido foi pra julgamento e tudo. Mas quando aconteceu o julgamento, ele já estava velho e acabou por não dar nada, só teve que pagar umas cestas básicas [...]. Mas ele nunca mais foi lá em casa e a gente nunca mais viu ele.

A violência é tanta que mal pode ser nominada – e não deixa de ser sintomático que Anita use “coisou eu” para se referir ao estupro sofrido e que Neuza fale que o marido “fazia coisas” com a filha. Neuza, assim como Anita, reforçou o quanto era difícil falar sobre o vivido. As histórias, geralmente, eram contadas ao longo das semanas, em intervalos. A cada vez as mulheres andavam um pouco mais na sequência, dando mais detalhes, voltando aos episódios violentos.

Helena era uma das que costumava dizer não ter nada para contar, falava que tinha tido uma vida sem graça, sem nada que se destacasse. Optava sempre por ser uma das escribas, com sua caligrafia caprichada. Mas, depois de vários encontros, acabou por começar a narrar sua vida para mim. Um dos episódios dizia respeito à história de seu casamento, e aos poucos ela foi conseguindo externar a série de violências sofridas, as quais pareciam tão marcadas no seu rosto cheio de fundas rugas:

Eu vim pro interior de São Paulo quando eu casei. Eu vivia lá em Sergipe, até que apareceu o que veio a ser meu marido. Ele era velho, tinha dez anos a mais do que eu. Ficava posando de rico, cada dia com um terno, meus pais achavam que ele era rico, porque vivia em São Paulo. Então, quando ele me pediu em casamento, eles aceitaram. E eu fiquei com raiva do meu pai e da minha mãe, nem escrevia carta pra eles. Porque no início meu marido me fazia as coisas, me tratava com carinho, mas depois ele só queria que eu trabalhasse. Eu fui parar numa fazenda, tinha que fazer comida pra peão, pra oito peões, eu que nem tinha aprendido cozinhar, aí tinha que andar de cavalo, me virar, matar galinha, eu não sabia fazer nada e tive que aprender de tudo, na raça, e não tinha uma vizinha por perto, nenhuma mulher pra conversar, pra ajudar. Eu tinha 16 anos e era muito boba, não sabia de nada. Se eu morresse naquela época eu ia pro Céu, porque não tinha pecado nenhum. Tive seis filhos, quase que um atrás do outro, nasceu tudo na minha casa, eu sozinha, eu e Deus. Mas um dia minha mãe foi me visitar e viu como eu vivia.

Como esses trechos permitem perceber, estava presente naquele trabalho que desenvolvemos em grupo, de forma praticamente inevitável, uma dimensão que podemos identificar como clínica, no sentido de que havia algum tipo de parentesco com uma dimensão de *cura*, como é possível compreender com o auxílio de Felman (2000). Essa percepção, somada ao fato aqui já observado de que reconhecíamos, pouco a pouco, a cada encontro, o que nos parecia ser uma necessidade de *dar testemunho do vivido*, inaugurada (ou acionada, quase que *destampada*, poderíamos dizer) com o trabalho realizado em conjunto, leva-nos a refletir brevemente sobre o gênero chamado de *testemunho*. Gênero este que é considerado uma espécie de entrelugar, como podemos entender pelas observações de Alfredo Bosi, em sua leitura dos volumes de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, que ele considera uma narrativa testemunhal, pontuando: “nem pura ficção, nem pura historiografia: testemunho” (BOSI, 2002, p. 221).

Ao falarmos em literatura de testemunho, ou simplesmente testemunho, há que se ter em conta que não somente o gênero é fronteiroço, como também existem correntes diversas, nascidas em locais e temporalidades diferentes, a respeito de seu significado e

dos textos que abarca⁴. Uma dessas correntes nasceu, de forma predominante, nas universidades dos Estados Unidos, nos anos 1980, depois da publicação da obra da indígena guatemalteca Rigoberta Menchú *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. Para essa concepção, a obra que teria inaugurado o gênero teria sido a *Biografía de un cimarrón*, do escritor cubano Miguel Barnet, lançada em 1966. O livro de Barnet forneceria as principais bases para a definição do *testimonio*, que envolveria essencialmente a produção da obra:

[...] a partir do encontro entre um indivíduo iletrado ou semiletrado que conta sua história de vida a um indivíduo letrado, o qual recolhe o depoimento, transcreve-o e edita-o. O texto resultante revelaria as marcas desse encontro entre os dois narradores, trazendo aos leitores a história de vida do depoente, a qual se vincula a um grupo social excluído da participação no poder e no saber de uma determinada sociedade. (RUIVO, 2015, p. 34-35).

No caso do trabalho desenvolvido com as Mulheres de Taipas, poderíamos, em certo sentido, pensar que o livro resultante, construído em conjunto por mim e por elas, seria uma obra testemunhal nessa linha do *testimonio hispano-americano*, por captar esse encontro entre indivíduos com diferentes relações com o universo do letramento, buscando trazer à tona histórias de vida que são, em sua maioria, silenciadas. Entretanto, a própria multiplicidade de escribas e o fato de as histórias não terem sido gravadas, e sim, desde o início, registradas por escrito, já introduzem algumas nuances.

Ademais, o trabalho que realizamos acabou por se aproximar de outra forma de olhar para o testemunho, geralmente ligada à discussão relacionada aos sobreviventes da *Shoah* e de experiências catastróficas em grandes dimensões, mas que também pode ser pensada para as dimensões dos traumas “menores” (e em que medida podemos mensurar a intensidade e o tamanho de traumas?).

É possível, assim, para as situações narradas pelas Mulheres de Taipas, pensar no quão curativo era poder falar a respeito desses eventos efetivamente traumáticos, lembrando-nos aqui da origem da própria palavra trauma, que “deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’” e, por outro lado, “‘suplantar’, ‘passar através’”: “Nesta contradição [...] já se revela mais uma vez o paradoxo da

⁴ No livro *Geração armada* (2015), abordei mais detidamente as concepções sobre o testemunho, centrando-me em uma delas, que, neste artigo, sequer foi mencionada. Trata-se de uma concepção que foi formulada pelos jurados do prêmio Casa de las Américas no ano de 1969 para abordar obras inscritas naquele prêmio literário que não se enquadravam em nenhuma das categorias já existentes, por não serem nem propriamente ficção nem reportagem ou ensaio.

experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8).

Eu, por outro lado, recebia o endereçamento delas, que cada vez mais queriam narrar as violências e traumas sofridos. Sabendo a importância do processo, temia não saber conduzi-lo, não tenho formação psicanalítica – e não é demais lembrar que é a psicanálise que se configura como um “dispositivo capaz de reconstituir as condições necessárias para que se dê a experiência”, autorizando “o sujeito a se afirmar a partir deste saber incompleto e fragmentário, este saber que não se sabe, mas que se atualiza perante o outro, na transferência” (KEHL, 2001, p. 16).

Em diversos momentos, senti-me afogada por tais lembranças, inclusive sem saber o que fazer com elas para aliviá-las e aliviar-me. O modo como Shoshana Felman qualifica o testemunho capta de forma extremamente precisa o que eu sentia: eu era *penetrada pelos testemunhos* das mulheres, *atravessada* por eles. Nas palavras da autora: “um ‘testemunho de vida’ não é simplesmente um testemunho sobre uma vida privada, mas um ponto de fusão entre texto e vida, um testemunho textual que pode *nos penetrar como uma verdadeira vida*” (FELMAN, 2000, p. 14, grifo da autora).

As lembranças traumáticas também pesavam em mim e eu acabava falando delas para pessoas do meu círculo de convivência, como se tocada de forma imponderável por aquelas histórias. Ademais, as minhas próprias lembranças eram acionadas, minhas experiências de vida eram trazidas ao consciente, aquilo que já vivi e que, muito embora eu seja de outra geração, de outra classe social e de outro espaço geográfico, delas me aproximava e me fazia pensar na condição feminina – na violência simbólica e na violência inclusive física.

Foi ao longo dos meses de encontros semanais, cada vez mais intensos e mais duradouros, que fui me sentindo intimamente conectada a elas, perdendo o receio inicial de ser vista como intrusa, como alguém que não poderia colaborar com o grupo – receio que vinha inclusive do fato de minha tarefa na biblioteca ser originalmente outra –, e sentindo se formar o que Ecléa Bosi, em seu magistral *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, chama, a partir de Jacques Loew, de “comunidade de destino” entre pesquisador e pesquisados:

Comunidade de destino já exclui, pela sua própria enunciação, as visitas ocasionais ou estágios temporários no lócus da pesquisa. Significa sofrer de maneira irreversível, sem

possibilidade de retorno à antiga condição, o destino dos sujeitos observados. (BOSI, 1994, p. 37).

Ainda que eu não estivesse ali como pesquisadora propriamente, senti-me identificada com elas por um destino comum: o da condição feminina e o da passagem do tempo, que se abate sobre todos nós de forma indelével. Não era abstração. Era uma percepção concreta, física. Dentro de alguns anos, serei eu a falar por lábios murchos, mexendo mãos trêmulas e cheias de manchas e pintas, tendo dificuldade para me levantar e me sentar, sentindo dores pelo corpo todo. Serei eu a ter uma vida inteira vivida, longos anos de experiências, e estarei em busca de ouvidos e olhos atentos para me escutar, para que eu possa narrar e tentar, assim, dar sentido ao que vivi.

Não sei se consegui não me interpor entre a fala e a escrita dessas mulheres, que muitas vezes falavam e ocultavam a boca, para esconder o buraco dos dentes faltando. Mas procurei dar voz a elas e fazer com que contassem o que muitas vezes não tinham contado para ninguém. E senti, como nunca antes, a “dupla vulnerabilidade” delas (SILVEIRA; NADER, 2014, p. 5), por serem mulheres e por serem velhas – ou até tripla, se formos pensar que todas ali foram trabalhadoras braçais, vivendo sempre na pobreza – , a que estão(estamos) expostas, e o quanto é fundamental que as meninas, moças e mulheres de hoje conheçam as experiências dessas senhoras septuagenárias e, mesmo, octogenárias, como Betinha e dona Cida. Sua dor e sua força. Ouvindo o que elas têm para nos contar, ouvindo suas línguas, não deixando que o silêncio que costumamos direcionar aos velhos encerre as possibilidades de conhecermos essas histórias e vivências.

Referências bibliográficas

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico*. 52. ed. São Paulo: Saraiva, 2015.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 221-237.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALKINS, Lucy. *A arte de ensinar a escrever*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

KEHL, Maria Rita. Prefácio. In: COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. São Paulo: Relume-Dumará, 2001, p. 7-13.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação: In: _____. (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 7-12.

RUIVO, Marina Silva. *Geração armada: literatura e resistência em Angola e no Brasil*. São Paulo: Fapesp/Alameda Editorial, 2015.

_____. [org.]. *Mulheres de Taipas: histórias de vida, vidas de histórias*. São Paulo: Biblioteca Pública Érico Veríssimo/PSMP, 2016. (mimeo.)

SILVEIRA, Luciana; NADER, Maria Beatriz. Envelhecimento e gênero: construções sociais que orientam práticas violentas. In: Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas, XVI, 2014, Rio. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399996597_ARQUIVO_TextoAnpuhRJ2014LucianaSilveira_1_.pdf. Acesso em: 8 jan. 2020.

3^am Cultural

Margem poética

Ana Paula Simonaciⁱ

ÚLTIMO POEMA DOS ANOS 10

me escute, isto não é
um poema político
seus ecos, nos becos,
suas vozes

isto não é uma crítica a arte contemporânea
em um poema crítico
contemporâneo

animal-poema

partitura
verbal de
caixas torácicas
secas, cheias de flores
e fome
de descobertas
sonoras

atenção: isto não é um poema
sobre medo da morte
e do esquecimento

cordas vocais
instrumento-ferramenta
harpa, arpão

reverberar
a vibração, o eco
ver a vida rebentar
no arpoador

vamos, não é um poema político
tomador
de espaços
de luta

é um animal
selvagem
rugindo

elefantes
dançando
no rio

onça pintada
de sonhos
de liberdade

esses dias te vi
sorrindo e disse
vamos juntos, companheir

este poema-morde

me dê a mão
tenho medo
da morte,
do silenciamento,

tenho medo do esquecimento

faça comigo

um poema

para esquecer

o medo

um poema

de luta, de dor,

de espaço

de vida

um poema

para imprimir os

dias

nos dedos

nos lábios

faça comigo

um poema político

¹ Ana Paula Simonaci é curadora, poeta, editora e pesquisadora, formada como bibliotecária, mestre e doutoranda em Memória Social pelo PPGMS- UNIRIO. Pesquisa nos temas: análise de imagem, análise do discurso com foco em ciência e bandas desenhadas. É também curadora de projetos culturais, como festivais, mostras, exposições literárias, seminários, entre outros. Foi analista técnica na Gerência de Cultura do Sesc Rio de Janeiro, e atuou também na coordenação das bibliotecas fixas e móveis do Sesc Rio, com atividades relativas a livro, leitura e biblioteca e realização de curadoria de projetos culturais, como festivais, mostras, exposições literárias, seminários, entre outros. Com a Gerência de Cultura do Sesc Rio, realizou a curadoria da programação de literatura do Festival Sesc de inverno (2015, 2016 e 2017) e idealizou os eventos literários Leminski-se tenta (Teatro Sesc Ginástico, 2014); Torquato Neto – eu sou como sou (Teatro Sesc Ginástico, 2014); Ferreira Gullar – Porque a vida não basta (Teatro Sesc Ginástico, 2015); Mario de Andrade – Eu sou trezentos e cinquenta (Teatro Sesc Ginástico, 2015); Corrupção & Poder (Sesc Copacabana, 2016); A Palavra Líquida Caio F. Epifânias (Sesc Copacabana, 2016) e A Palavra Líquida Questões de Gênero (Sesc Tijuca, 2017), Circuito de Autores (2017), Circuito de Contadores de Histórias (2017), Festival de Inverno – Tropicália (2018), Circuito de Contadores de Histórias (2017) e A Palavra Líquida – Universo dos Quadrinhos (2018). É autora do livro de poesias *Voo* (2017).

FIM-DE-JOGO

Final

de livro

é sempre terrível.

Pior quando se trata de livros
de título "Poesia completa".

É certeza não só do final do livro,
mas daquele outro fim, nos anos
que se seguem, ao longo das páginas.

Serve pelo menos de desculpa
para se olhar mais atentamente
os poemas. Não porque os poemas
sejam terríveis, não porque seus versos
exijam alguma anedota, mas porque
ao ler a obra completa de um autor
chega-se ao fim da sua existência.

No penúltimo poema publicado
por Drummond em vida, acabou explicando
por que não tinha feito um poema
sobre a Bahia, e em "Outro caderno
de sonetos", Tite de Lemos dedica-o
a Dante Milano, mesmo cariado
pela metástase. O fim de um livro
é sempre terrível. Imagina quando
se trata da última conversa
que se tem com esses amigos
que são os nossos leitores.

Sebastião Uchoa Leite
deixou o legado de uma regra
secreta, Waly anteviu que
teria que pagar logo a "Tarifa
de embarque". Donizete assinou,
por ironia do destino, a obra
derradeira de "O homem inacabado".
Ideal seria que os livros não terminassem...

Angela Melimⁱ

1)

Na Argentina encontrei
meu velho eu
tão jovial qual um novo amor.

Com graça me falou que os aires
são mesmo buenos na capital.
De cachecol azul me piscou um olho só.
Chega de pobreza, intelectual também gosta
que se enrosca
de um bom lençol de algodão
de um malbec!

Apesar de vivermos momentos lancinantes
da luta de classes na América Latina,
fútil e grave
de sapato alto e batom
me diz:
o lugar a que chegamos através das palavras
é estranho a elas
sequer as conhece.
Mas não há outro acesso.

(Essa pelúcia
rosa
do capim
que amacia a íris.
O laço
de fita de organdi

da nuvem
envolvendo o pico.)

Saudades de você!
E num abraço apertado
nos fundimos.

2)

Pelo menos no que depender de nós (num belo dia de chuva na subida de Santa Tereza)

Eu me contento com esta montanha
esfiapada de cinzas
com suas copas escuras de água sólida no formato de folhas
os cabos elétricos
as caixas de transmissão de energia
os invasivos edifícios
agressivos
em que habitam na umidade
as famílias
- homens e mulheres
asmáticos, neuróticos
crianças com olheiras
e nariz escorrendo
velhos da tosse seca -
aceito
por inevitáveis.

Raça de predadores
de todas as cadeias alimentares
e todos os laços.

Enquanto a nuvem branca desce apaixonada
e toma
já a pedra
a encosta intocada
os primeiros blocos brancos de moradas humanas

- e como plana um urubu na bruma! –

conjuro
a inteligência da espécie
- a parte da natureza que se reflete –
responsável pela sobrevivência
até aqui
a se sobrepor aos egoístas
do Lucro
e preservar para Todos
o futuro:

Beleza e Vida.

29/9/2019

3)

Os bons poemas são
prosa abrupta
cortante.
Imediatamente se entende
a fúria
ou a calma imperturbável
deles.

No estrépito está
o jogo das palavras -
choque e sacolejo de vagões engatados.
Atrás dos vidros deslizam as paisagens
que a turba comprimida não avista:
devastações ritmadas tão sonâmbulas
quanto aceleradas.
Nada é difícil no ar condicionado
mas uma pressa horizontal de trilho
urge
e dentro dela
ninguém cede o assento a mulheres
nem velhos.

4)

Os bons poemas são
os últimos.
O que ainda se tem força de buscar.
Dali onde se chegou
- o fim do mar -
avançar
no brilho
ou fundo
sem marear.

ⁱ Angela Melim é escritora e tradutora. Publicou *O vidro o nome* (1974) poemas, *Das tripas coração* (1978) poemas, *As mulheres gostam muito* (1979) prosa poética, *Vale o escrito* (1981) poemas, *Os caminhos do Conhecer* (1981) poemas, *O outro retrato* (1982) prosa poética - manuscrito circulante, *Poemas* (1987), *Mais dia menos dia* (1996) obra reunida, *Possibilidades* (2006) poemas, *Leonardo Fróes* – Coleção Ciranda de Poesia - EdUERJ, 2010, *Más dia menos dia* – tradução para o espanhol da obra completa por Barbara Belloc/Teresa Arijón, Buenos Aires, 2018, *Poetas mulheres* – oficina de poesia (2019). Inéditos: *Ainda ontem* – contos, Prêmio Eneida da UBE-RJ, 1991, *Personagem* – Prêmio de Literatura da Fundação Vitae para as Artes, 2003, *Histórias do coração* – infantil, *O mundo do samba* –2014, *Os Watson* – tradução e ensaio sobre Jane Austen, 2014. Mora no Rio de Janeiro.

NETUNO QUADRATURA SATURNO

Mais uma vez – a terceira ou quarta em quase cinquenta anos
de vida ganha e perdida neste planeta, procurando ao mesmo tempo alçar voo
e deitar raízes,
adaptar-me, ganhar forma e sentido, como um pássaro
de outro continente,
entre exitoso e falho
me emociono diante da Fontana di Trevi:

Fonte de águas claras, e fonte de lágrimas
nos olhos do meu rosto.

Quase cinquenta anos – e o velho
e novo Netuno, como se fosse eterno, no entanto,
como em nenhum outro lugar
no espelho cego
de tão iluminado dessa fonte
acena ainda com suas promessas de glórias e amores.

Do outro lado, do outro lado da fonte, do muro, do outro lado
de Roma, está o Paraíso.
Mas lá não há nada. Seus portais jamais se abrirão. Apenas

uma emoção que ainda me estremece, plantada na minha carne,
como uma saudade de mim mesmo;
(eu, que desconheço quem ou o que sou, e que nunca saberei; eu, que um dia talvez
tenha sido, sem sabê-lo, sem ser nunca quem era)

Netuno na fonte suspira o aceno da redenção,
com suas Vênus e Afrodites, algumas encarnadas
em minha vida, e por elas agradeço e sorrio, e triste
sem saber por que, sem me dar conta, entre discretas águas, nomeio
todas as mulheres que amei, todos os encontros que sempre foram promessas
e porque apenas promessas, encontros infinitos

na Fontana di Trevi,
num trem de Florença a Montepulciano, numa excursão ao Vesúvio,
diante da bancada de peixes da feira de Laranjeiras,
num refrigerador às 3 horas da madrugada num mosteiro
no interior do estado de Nova York,
numa encruzilhada de jardim na Índia,

no pátio de uma escola num bairro de classe média de São Paulo há 40 anos,
na porta de um teatro alternativo em Ipanema,
na cafeteria do Museu de Arte Moderna de São Francisco...

Agora sei que o máximo a nós permitido é apenas isso: contemplá-lo
na forma de Netuno emergindo dos oceanos, jorrando as águas cristalinas
e afrodisíacas, absinto, ambrosia, exigindo
de nossos pobres corpos e mentes que envelheçam com comedimento
nossos pobres, glorificados corpos perdidos nas fronhas do tempo,
para sempre deste lado do paraíso
na grande e pequena plataforma do possível.

Mas para chegar aos cinquenta deve-se muito a Cronos, e nesse mesmo dia
de que é feito a vida no planeta, em giros
e em meio às ruínas do Fórum romano
o que restou do templo de Saturno me diz algo sobre fantasia
e sobre o corpo das meninas
que como alegoria se transfere para toda metafísica,
e sem rimas ou floreios,
sem metáforas, sem rodeios, sem poesia;
quando enfim metemos a língua em seus orifícios
o cheiro é sempre o mesmo.

Templo de Saturno, de joelhos, humilde
peço-lhe apenas as bênçãos para manter-me aqui

com suficiente bom senso e dinheiro.

ⁱ Renato Rezende iniciou seus estudos acadêmicos no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo – USP, e foi diplomado *summa cum laude* como Bachelor of Arts pela University of Boston – Umass/Boston, em 1989. Foi pesquisador do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC – ECO/UFRJ e do Projeto Prossiga do CNPq entre 1997 e 2002. Foi professor visitante e é mestre e doutor em Arte e Cultura Contemporânea no Instituto de Artes da UERJ e pesquisador visitante do Museo Reina Sofia, em Madrid. É autor de *Ímpar* (Lamparina, 2005, Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional), *Noiva* (Azougue, 2008), Coletivos (com Felipe Scovino, 2010), *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (com Roberto Corrêa dos Santos, 2011), *Experiência e arte contemporânea* (com Ana Kiffer, 2012), *Conversas com curadores e críticos de arte* (com Guilherme Bueno, 2013), *Poesia e vídeoarte* (com Katia Maciel, Bolsa FUNARTE 2012), *Poesia brasileira contemporânea – crítica e política* (2014), Flávio de Carvalho (com Ana Maria Maia, 2015) e da “Trilogia da Fantasia” (*Amarração*, *Caroço* e *Auréola*), entre outros. Tem apresentado trabalhos de artes visuais em diferentes suportes em eventos como a *Draw_drawing_london biennale* (2006), o festival de poesia de Berlim (com o coletivo GRAP = rap + poesia + grafitti, 2007), o *Anarcho Art Lab*, em Nova Iorque (2011), e o *Urbano Digital*, no Parque Lage, Rio de Janeiro (2009). Em 2014 assinou, em parceria com Armando Lôbo, a obra musical *Noiva – esboço de uma ópera*. Em parceria com Dirk Vollenbroich em 2010 apresentou a intervenção urbana *MY HEART IN RIO*, no Oi Futuro de Ipanema (curadoria de Alberto Saraiva) e em 2015 *S.O.S Poesia*, no MAR – Museu de Arte do Rio (curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz). Renato Rezende também é tradutor, editor-chefe da editora Circuito e curador.

II

Quando João Cabral foi afastado do Itamaraty

: isto foi em 1953

por suposta atividade comunista

(afinal o poeta possuía uma prensa manual)

- aqueles cisnes lá do lago do palácio não tomaram conhecimento/o garçom do Vermelhinho que o atendia soube por terceiros/no IPASE o chefe de seção conseguiu enfim comer a curvilínea escriturária/secundaristas do Pedro II trocavam figurinhas antes de bater o sinal de entrada/o center-half não passou no teste do vestiário e desfalcou o time na partida decisiva/secou a água do radiador do Buick, mas o trânsito da Rio Branco não chegou a engarrafar e o jeito foi o chauffeur esperar que o aquecimento arrefecesse

Quando João foi reintegrado,

idem nenhum abalo se notou digno de nota na paisagem sombreada de oitis

do Rio

mas o país se engrandeceu

mesmo em surdina

e na ignorância do que sucedera

Quando Vinícius de Moraes

: isto foi em 1969

foi exonerado do Itamaraty

integrando um grupo de não-alinhados à ditadura do AI-5

- aqueles cisnes lá do lago do palácio tinham se mudado para Brasília e também não tomaram conhecimento/as esquinas de Ipanema ficaram mais alegres porém mais densas demograficamente com a explosão imobiliária/afinal, O Pasquim já estava nas ruas/Pelé marcou o gol 1000 e o dedicou às criancinhas/de minha parte eu aprendi a bater punheta

Quando o atual chanceler declarou ao mundo sua fé, sua crença
e sua religião terraplanista, e se declarou de peito aberto e sorriso idiota adversário do
globalismo comunista, e se afirmou o eterno negacionista do óbvio todas as 36 horas do
dia

o mundo todo lamentou não falar português brasileiro
para chamá-lo de chancelelé.

Todos nos apequenamos.

III

BUCÓLICA

baratas bem sabem esgueirar-se junto aos rodapés
dissimuladas
enquanto não encontram o todo
do rebanho rumo do esgoto

morcegos hematófagos revoam ao meio-dia
no pomar
enquanto a seara morre de arrependimento
e troncos pendem dos galhos
gotejantes

na hora de levar a ração aos lobos
reses assistem ao sorteio
enquanto na lixeira ratazanas provocam gatos esquálidos
intimidados

cardumes de pandorgas são dizimados a esmo
por pedras perdidas em fuga de estilingues
enquanto lamentamos nada
poder fazer

o padre surdo é amasiado com o delegado

dizimador de viados

sou o corpo ao sol

sou a ração dos lobos

no lixão.

não há lobos

na alcateia de hienas.

ⁱ Roberto Bozzetti é carioca, de 1956. Professor de Teoria da Literatura no Curso de Letras da UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro), tem três livros de poemas publicados: *A tal chama o tal fogo* (Oficina Raquel, 2008), *Firma irreconhecível* (2009) e *Despreparação para a morte* (Texto Território, 2017). Publica com alguma regularidade em *Mallarmagens – revista de poesia e arte contemporânea* (<http://www.mallarmagens.com/>). Manteve de 2011 a 2018, o blog *Firma irreconhecível* (<https://robertobozzetti.blogspot.com/>), atualmente em compasso de espera. É também letrista de canções, tendo parcerias com Fred Martins, Paulino Lêmos, Fernando Pellon e Nino Navarro.

Thiago Amud¹

ACABA

Acaba mundo
não me venham esperança
e flores orvalhadas
guirlandar o alanceado cosmo

Acaba mundo
arrasta presto o torvelinho de desejos
a esperança
e flores orvalhadas

Confunde os olhos
a misericórdia
o ébrio cérebro de Deus
Acaba acaba
pulveriza com turíbulo
incinerador
o corpo glorioso do Filho
a pulcritude da Virgem

Vem, Paráclito
sai de dentro dos esgotos
do satélite, do mal transparente
Vem, Paráclito
conclamo teu assédio
conjuro teu assalto
Vem, columba
quebra o átomo

bomba de rapina
cai no sangue da lua
no sol congelado
no mar de petróleo
na terra confusa

Deixa eu ver o fim do mundo

Acaba explode, véspera do suicida
incomunicabilidade no zoológico
vontade acorrentada em sexo
(eu quero ver a derradeira chispa)
lógica explode explode analogia
império das categorias
simetria caos poesia
acaba explode arco-íris
disco voador
ectoplasma
célula
número
sintaxe
buraco negro

Explode gozo

Explode hora da morte

Acaba satanás inexistente

mas sobretudo, mundo inacabado:

não me deixes aqui

esperançoso de outro mundo

de flores

orvalhadas

QUEDA

QUEDA

Podres símbolos e nomes
Falsa lua numinosa
Instalei dentro da música
O vírus da decadência

Em cadáveres vi anjos
Prótese de eternidade
Esterilizei a música
A fim de sacralizá-la

Pra salvar as torres altas
Onde há monstros de lirismo
Babujei a flor da música
Com língua mumificada

Agora caio no tempo
Na quadra dos homicidas
E arranho o corpo da música
Tal qual fosse um quadro negro

CABEÇA EXPLODE

cabeça explode porque o mundo é pouco
mais que moléculas num entrechoque
de que o ouvido não percebe o espouco
surdo e contínuo que vem a reboque
da queda livre no infinito louco

que a um só tempo é redoma e estoque
desses buracos de silêncio rouco
sem mim, sem ti, sem ninguém que provoque
nenhuma pausa nessa ladainha
desembestada que a gente não pode
ouvir, e no entanto atravessa a espinha,
revolve as tripas e que a gente, só de
pensar, anda em círculos, perde a linha
do entendimento, aí cabeça explode

¹ Thiago Amud é compositor, letrista, arranjador, cantor e violonista. Lançou os discos *Sacradança* (2010), *De ponta a ponta tudo é praia-palma* (2013) e *O cinema que o sol não apaga* (2018). Sua obra vem crescendo a passos, a um só tempo, lentos e largos.

Tito Leiteⁱ

PERSPECTIVA

O sonho
é maior
que a realidade.

Nesse chão
de nulidade
e pássaro

you ficou
em falta comigo.

Eu também
estou em falta
com muitos.

Nesta cidade
de crueldade
e asco

ainda nos resta
conversar
com os esquecidos
da praça

e dizer
que eles
valem mais
que as ervas
do parque.

ⁱ Tito Leite (Cícero Leilton) nasceu em Aurora/CE (1980). É autor do livro de poemas *Digitais do Caos* (Selo edith, 2016). É poeta e monge, mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de ensino de Filosofia, com ênfase em Filosofia política, Ética, Filosofia da Ciência e da Tecnologia. É curador da revista *gueto*. Tem poemas publicados em revistas impressas e digitais. *Aurora de Cedro* é o seu segundo livro.

Túlio Ceci Villaça¹

Acho que nunca vi a Rua Castro Alves sem carros.
É um bocado movimentada,
Onde o 623 dá a volta
Antes de passar no Norte Shopping.
Tinha uma biblioteca pública
Chamada Lima Barreto,
Que viveu não muito longe dali.
Nela li a prestações a Estrela de Vida Inteira,
Do Manuel Bandeira.
Depois a prefeitura acabou com a biblioteca
Sem dar satisfação a ninguém,
Mas ninguém reclamou.
O pessoal do Méier é muito desunido.

Minha mãe morou na Rua Castro Alves mocinha,
Com minha avó e a Tia Rosa.
Imagino que naquela época o tráfego era menor.
Se não me engano, o bonde passava ali.
Minha mãe contava do árabe
Que vinha de mês em mês fazer não lembro mais o que
E uma vez, ela ainda menina,
Ao vê-lo na porta saiu gritando:
“É o turco! É o careca! É o turco! É o careca!”
Matando a mãe e a tia de vergonha.
Ou da Tia Rosa, que quando tomava vinho licoroso
Ficava com a cara vermelha e ria, ria, ria, ria,
E ela própria ao contar isto
Ficava vermelha também e ria, ria, ria, ria.

E às vezes, no fim da tarde ou começo da noite,
Por acaso minha mãe chegava à janela da sala,
Que dava para a rua,
Que naquele momento estava estranhamente deserta,
Mesmo para uma época de menos carros,
E então avistava um cavalo branco
Sem sela nem cavaleiro,
Vindo no começo da Rua Castro Alves.
O cavalo vinha a toda a brida
Galopando desabalado,
Passava em frente da casa
E desaparecia esquinas adiante.
E quando isto acontecia
Minha mãe sabia
Que alguém da família ia morrer.

Nunca falhou.
Não lembro quem foram as pessoas,
Mas era em menos de uma semana,
Às vezes no dia seguinte.
Aconteceu quatro ou cinco vezes,
Mas ela não ficava desesperada.
Era antes uma serenidade,
Talvez próxima do encantamento.
Dias depois chegava a notícia,
E acho que ela só contou a relação
Entre suas visões e as mortes
Anos mais tarde.
Hoje há carros demais na Rua Castro Alves,
E bondes e cavalos de menos,
As lembranças de minha mãe
Vão se apagando na minha memória
E ela, leitora ávida de romances baratos,
Nunca desconfiou que passou parte da juventude
Dentro de uma história de realismo fantástico.

Homem branco anda pela rua
Com uma sacola de supermercado
Levando dois litros de água sanitária
Para lavar o banheiro.

Homem branco passa por homem negro
De meia idade parado em frente
A uma lata de lixo.

Homem negro segura um plástico
Transparente com restos de uma pasta
Vermelha e a lambe apetitosamente.

Homem branco dá dez passos
Tentando furiosamente pensar em outra coisa,
Fracassa e vomita na calçada o café da manhã.

Homem vendedor ambulante de café
Acode homem branco,
Pergunta se está tudo bem,
Oferece um cafezinho de graça.

Homem branco recusa e agradece
E segue para casa
Lavar o banheiro.

Homem negro,
Dez passos atrás em frente à lata de lixo,
Continua sua refeição.

O escriturário
Mantinha grandes as unhas da mão direita,
Não porque ainda tocasse violão,
Mas apenas para não esquecer quem era.

Injejava
Os capazes de vestir
Com natural elegância
A roupa que lhes calhasse.

Mas quando
Punha trajes elegantes
Sentia-se disfarçado,
Andava na rua incógnito

¹ Túlio Ceci Villaça é formado em publicidade na ECO/UFRJ e cursou música na Escola Villa-Lobos e na UNIRIO. Atuou como músico, arranjador, compositor e regente de coros, como arte educador, e hoje como crítico musical no blog Sobre a Canção (<https://tuliovillaca.wordpress.com/>). Tem publicados os livros de poesia *Antifonária* (digital no endereço (<http://antifonaria.blogspot.com/>), em 2007, e *Logopeia* (Ed. Moinhos), em 2016.

Sobre as autoras e autores

Andreia Alves Monteiro de Castro

Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ (2019). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2017). Mestra em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2010). Graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Licenciada em Letras pela Universidade Cândido Mendes (2009). Membro do Polo de Pesquisa de Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Augusto Guimaraens Cavalcanti

Augusto de Guimaraens Cavalcanti é escritor, doutor em sociologia pela PUC-Rio e pós-doutorando pelo PACC\Letras da UFRJ (sob orientação de Beatriz Resende); tendo publicado, entre outros: *Poemas para se ler ao meio-dia* (2006, 7Letras), *Fui à Bulgária procurar por Campos de Carvalho* (2012, 7Letras) e *Máquina de fazer mar* (2016, 7Letras).

Claudimar Pereira da Silva

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de Araraquara.

Filipe Manzoni

Filipe Manzoni é professor de literatura brasileira na UFRJ. Foi pesquisador de pós-doutorado na UFF durante 2019, período no qual se focou nas desestabilizações da autonomia literária na poesia contemporânea brasileira, linha de investigação na qual o presente artigo se insere.

Henrique Marques Samyn

Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Janaina Rocha de Paula

Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Pós-doutoranda na Faculdade de Letras da UFOP (bolsista CAPES/PNPD).

Marina Silva Ruivo

Professora doutora do Departamento de Educação do campus Rolim de Moura da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), fez toda a sua formação na área de

Letras, na Universidade de São Paulo (USP). Está concluindo seu pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autora do livro de poesias *Nossa barca* (Editora Patuá, 2019).

Paulo César Andrade da Silva

Professor do Departamento de Linguística e Literatura da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de Araraquara.

Rafael Gutierrez

Escritor, crítico e tradutor. Professor adjunto do Setor de Literatura Hispano-americana do Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ. Autor do livro de crítica *Formas híbridas* (Círculo, 2017) e do romance *Como se tornar um autor cult de forma rápida e simples* (7Letras, 2013).

Rodrigo do Prado Bittencourt

Rodrigo do Prado Bittencourt (19/10/1984 -): possui graduação em Ciências Sociais (USP, 2007), mestrado em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2013) e doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino (Universidade de Coimbra, 2017). Segue a linha de estudos que contempla as relações entre Literatura e Sociedade. Publicou mais de 30 artigos acadêmicos; em seis países: Alemanha, Brasil, Chile, Estados Unidos, França e Portugal. É membro do corpo editorial de nove revistas acadêmicas, leciona há mais 10 anos e tem publicado contos.

Rodrigo Ielpo

Rodrigo Ielpo é doutor em Literaturas de Língua Francesa e História e Semiologia do texto e da imagem em regime de cotutela entre a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Université Paris 7. Professor de Literatura Francesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, é autor da tese *Zakhor: Perek e o Esgotamento da História*. Realiza pesquisas na área de literatura e teatro francês e comparado, tendo publicado artigos em periódicos nacionais e estrangeiros sobre literatura e processos de subjetivação, a dramaturgia francesa contemporânea e as relações entre literatura e história.

Sobre as e os poetas

Ana Paula Simonaci

É curadora, poeta, editora e pesquisadora, formada como bibliotecária, mestre e doutoranda em Memória Social pelo PPGMS- UNIRIO. Pesquisa nos temas: análise de imagem, análise do discurso com foco em ciência e artes visuais. É também curadora de projetos culturais, como festivais, mostras, exposições literárias, seminários, entre outros. Foi analista técnica na Gerência de Cultura do Sesc Rio de Janeiro, e atuou também na coordenação das bibliotecas fixas e móveis do Sesc Rio, com atividades relativas a livro, leitura e biblioteca e realização de curadoria de projetos culturais, como festivais, mostras, exposições literárias, seminários, entre outros. Com a Gerência de Cultura do Sesc Rio, realizou a curadoria da programação de literatura do Festival Sesc de inverno (2015, 2016 e 2017) e idealizou os eventos literários Leminski-se tenta (Teatro Sesc Ginástico, 2014); Torquato Neto – eu sou como sou (Teatro Sesc Ginástico, 2014); Ferreira Gullar – Porque a vida não basta (Teatro Sesc Ginástico, 2015); Mario de Andrade – Eu sou trezentos e cinquenta (Teatro Sesc Ginástico, 2015); Corrupção & Poder (Sesc Copacabana, 2016); A Palavra Líquida Caio F. Epifanias (Sesc Copacabana, 2016) e A Palavra Líquida Questões de Gênero (Sesc Tijuca, 2017), Circuito de Autores (2017), Circuito de Contadores de Histórias (2017), Festival de Inverno – Tropicália (2018), Circuito de Contadores de Histórias (2017) e A Palavra Líquida – Universo dos Quadrinhos (2018). É autora do livro de poesias *Voo* (2017).

André Luiz Pinto

Bacharelado em Filosofia (UERJ, 2004), Licenciatura em Filosofia (UERJ, 2005), mestrado em Filosofia (UERJ, 2008) e doutorado em Filosofia (UERJ, 2015). Atualmente é professor auxiliar da Universidade Estácio de Sá, docente II da Seeduc RJ e docente II da Faetec RJ. Tem experiência na área de Filosofia, atuando principalmente nos seguintes temas: fenomenologia, Lévinas, filosofia, Husserl e Sartre.

Angela Melim

É escritora e tradutora. Publicou *O vidro o nome* (1974) poemas, *Das tripas coração* (1978) poemas, *As mulheres gostam muito* (1979) prosa poética, *Vale o escrito* (1981) poemas, *Os caminhos do Conhecer* (1981) poemas, *O outro retrato* (1982) prosa poética - manuscrito circulante, *Poemas* (1987), *Mais dia menos dia* (1996) obra reunida, *Possibilidades* (2006) poemas, *Leonardo Fróes* – Coleção Ciranda de Poesia - EdUERJ, 2010, *Más dia menos dia* – tradução para o espanhol da obra completa por Barbara Belloc/Teresa Arijón, Buenos Aires, 2018, *Poetas mulheres* – oficina de poesia (2019). Inéditos: *Ainda ontem* – contos, Prêmio Eneida da UBERJ, 1991, *Personagem* – Prêmio de Literatura da Fundação Vitae para as Artes, 2003, *Histórias do coração* – infantil, *O mundo do samba* –2014, *Os Watson* – tradução e ensaio sobre Jane Austen, 2014. Mora no Rio de Janeiro.

Renato Rezende

Iniciou seus estudos acadêmicos no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo – USP, e foi diplomado *summa cum laude* como Bachelor of Arts pela University of Boston – Umass/Boston, em 1989. Foi pesquisador do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC – ECO/UFRJ e do Projeto Prossiga do CNPq entre 1997 e 2002. Foi professor visitante e é mestre e doutor em Arte e Cultura Contemporânea no Instituto de Artes da UERJ e pesquisador visitante do Museo Reina Sofia, em Madrid. É autor de *Ímpar* (Lamparina, 2005, Prêmio Alphonse de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional), *Noiva* (Azougue, 2008), Coletivos (com Felipe Scovino, 2010), *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (com Roberto Corrêa dos Santos, 2011), *Experiência e arte contemporânea* (com Ana Kiffer, 2012), *Conversas com curadores e críticos de arte* (com Guilherme Bueno, 2013), *Poesia e vídeoarte* (com Katia Maciel, Bolsa FUNARTE 2012), *Poesia brasileira contemporânea – crítica e política* (2014), Flávio de Carvalho (com Ana Maria Maia, 2015) e da “Trilogia da Fantasia” (*Amarração, Carçoço e Auréola*), entre outros. Tem apresentado trabalhos de artes visuais em diferentes suportes em eventos como a *Draw_drawing_london biennale* (2006), o festival de poesia de Berlim (com o coletivo GRAP = rap + poesia + grafitti, 2007), o *Anarcho Art Lab*, em Nova Iorque (2011), e o *Urbano Digital*, no Parque Lage, Rio de Janeiro (2009). Em 2014 assinou, em parceria com Armando Lôbo, a obra musical *Noiva – esboço de uma ópera*. Em parceria com Dirk Vollenbroich em 2010 apresentou a intervenção urbana *MY HEART IN RIO*, no Oi Futuro de Ipanema (curadoria de Alberto Saraiva) e em 2015 *S.O.S Poesia*, no MAR – Museu de Arte do Rio (curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz). Renato Rezende também é tradutor, editor-chefe da editora Circuito e curador.

Roberto Bozzetti

Roberto Bozzetti é carioca, de 1956. Professor de Teoria da Literatura no Curso de Letras da UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro), tem três livros de poemas publicados: *A tal chama o tal fogo* (Oficina Raquel, 2008), *Firma irreconhecível* (2009) e *Despreparação para a morte* (Texto Território, 2017). Publica com alguma regularidade em *Mallarmagens – revista de poesia e arte contemporânea* (<http://www.mallarmagens.com/>). Manteve de 2011 a 2018, o blog *Firma irreconhecível* (<https://robertobozzetti.blogspot.com/>), atualmente em compasso de espera. É também letrista de canções, tendo parcerias com Fred Martins, Paulino Lêmos, Fernando Pellon e Nino Navarro.

Thiago Amud

Thiago Amud é compositor, letrista, arranjador, cantor e violonista. Lançou os discos *Sacradança* (2010), *De ponta a ponta tudo é praia-palma* (2013) e *O cinema que o sol não apaga* (2018). Sua obra vem crescendo a passos, a um só tempo, lentos e largos.

Tito Leite

Tito Leite (Cícero Leilton) nasceu em Aurora/CE (1980). É autor do livro de poemas *Digitais do Caos* (Selo edith, 2016). É poeta e monge, mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de ensino de Filosofia, com ênfase em Filosofia política, Ética, Filosofia da Ciência e da

Tecnologia. É curador da revista gueto. Tem poemas publicados em revistas impressas e digitais. *Aurora de Cedro* é o seu segundo livro.

Tulio Ceci Villaça

Túlio Ceci Villaça é formado em publicidade na ECO/UFRJ e cursou música na Escola Villa-Lobos e na UNIRIO. Atuou como músico, arranjador, compositor e regente de coros, como arte educador, e hoje como crítico musical no blog Sobre a Canção (<https://tuliovillaca.wordpress.com/>). Tem publicados os livros de poesia *Antifonária* (digital no endereço (<http://antifonaria.blogspot.com/>), em 2007, e *Logopeia* (Ed. Moinhos), em 2016.

Nesta edição

Artigos

Andreia Alves Monteiro de Castro

Augusto Guimaraens Cavalcanti

Claudimar Pereira da Silva

Filipe Manzoni

Henrique Marques Samyn

Janaina Rocha de Paula

Marina Silva Ruivo

Paulo César Andrade da Silva

Rafael Gutierrez

Rodrigo do Prado Bittencourt

Rodrigo Ielpo

3ªm Cultural

Margem poética

Ana Paula Simonaci

André Luiz Pinto

Angela Melim

Renato Rezende

Roberto Bozzetti

Thiago Amud

Tito Leite

Tulio Ceci Villaça