

ISSN: 2358-727X

# TERCEIRA MARGEM

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

ANO XX. Nº 34. JULHO-DEZEMBRO/ 2016

Revista  
Terceira  
Margem  
34

**Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.**

**Ano XX, n. 34, julho-dezembro/ 2016.**

# Créditos da Edição

---

## **TERCEIRA MARGEM**

2016 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>

**e-mail:** [revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com](mailto: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) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

**Homepage:** [www.ciencialit.letras.ufrj.br](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br)

**e-mail:** [ciencialit@gmail.com](mailto:ciencialit@gmail.com)

**Projeto gráfico:** Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

**Diagramação e Revisão:** Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

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 XX, n. 34, julho-dezembro/2016.

203 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação  
CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

# Sobre a revista

---

## **TERCEIRA MARGEM**

Revista semestral 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 roseano, 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:** Danielle Corpas

**Vice-coordenador:** Ricardo Pinto de Souza

Revista Terceira Margem

**Editores Executivos:** Eduardo Coelho, Eduardo Guerreiro Losso, Ricardo Pinto de Souza

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

**Conselho Editorial:** Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Reitor:** Roberto Leher

**Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa:** Leila Rodrigues da Silva

Centro de Letras e Artes

**Decana:** Flora de Paoli

Faculdade de Letras

**Diretora:** Eleonora Ziller Camenietzki

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

# Sumário

---

## **O mal em lavoura arcaica**

Marcella Abboud 8

## **O olhar no tempo do instantâneo**

Elaine Zeranze 36

## **Místico clã de sereias nos primeiros anos da poesia moderna**

Leonardo Davino de Oliveira 65

## **“Poema Dialético” ou um modo de compreensão da condição humana**

Edson Munck Jr & Eduardo Gross 99

## **Maracangalha**

Renato Rezende 128

## **O pós-futuro do pós-brasil / notas a “o pós-futuro do pós-brasil”**

Túlio Ceci Villaça & Luiz Henrique A. Garcia 150

## **Não ir a lado nenhum**

Abel Barros Baptista 173

**Sobre os autores** 191

# O mal em lavoura arcaica

---

## Os símbolos e a confissão

**Marcella Abboud**

*Universidade Estadual de Campinas*

e-mail marcellabud@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo visa apresentar o livro *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, discutindo o caráter simbólico — e, por isso, obscuro e escamoteado — de sua violência, especialmente aquela dedicada ao feminino. Para apoiar nossa hipótese, encontramos aporte teórico especialmente em Paul Ricoeur e no seu conceito de símbolos do Mal.

**Palavras-chave:** Raduan Nassar; Lavoura Arcaica; Símbolos; Mal; Paul Ricoeur

**Abstract:** This article aims to present the book *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, discussing the symbolic aspect -therefore, obscure and hidden- of its violence, especially towards women. To support our hypothesis, we sought theoretical endorsement especially on Paul Ricoeur and on his concept of symbols of Evil.

**Keywords:** Raduan Nassar; Lavoura Arcaica; Symbols, Evil, Paul Ricoeur



## Introdução

*Lavoura Arcaica* é o primeiro romance renomado de Raduan Nassar. Escrito no ano de 1975, teve, desde o início, uma recepção muito positiva da crítica brasileira. Já em 1976, um ano depois de sua publicação, *Lavoura Arcaica*<sup>1</sup>, venceu o prêmio Coelho Neto para romance, da Academia Brasileira de Letras, e o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Revelação de Autor. Em 2001, surge uma adaptação muito bem sucedida, segundo a crítica, feita por Luiz Fernando Carvalho.

O livro primogênito de Raduan Nassar é romance relativamente curto, com um número reduzido de personagens — ele se resume ao núcleo familiar da fazenda onde todos vivem: mãe, pai e filhos. A história, escrita em primeira pessoa, começa com uma narração do filho André ao receber a visita do irmão mais velho, Pedro, que tenta levá-lo de volta para casa. Nessa primeira parte, André explica ao irmão sua saída de casa— incluindo, no relato, seu relacionamento incestuoso com a irmã Ana, sua fuga, sua complicada relação com o pai e o trabalho na lavoura, seu relacionamento com prostitutas e o alcoolismo. A escrita tem uma pontuação pouco conservadora: muitas vírgulas, poucos pontos e os diálogos, especialmente nesse momento do texto, causam confusão sobre a voz que fala — a polifonia é uma característica bastante marcante na obra. Na segunda parte do romance, André retorna à casa: é recebido com alegria por todos, exceto pelo irmão caçula, Lula — que vê em seu regresso um fracasso —, e o pai convoca uma festa para recebê-lo.

Todo o romance é repleto por digressões da memória infantil das personagens e tem final trágico: Ana, a irmã com quem André se relacionou amorosamen-

---

<sup>1</sup> Doravante, LA.

te, encontra uma caixa com acessórios das prostitutas com quem André se envolvera e os veste para a festa, onde dança sensualmente. Pedro, diante da cena, chama o Pai, que acaba assassinando a própria filha. Incesto, conflito de gerações, discussões religiosas, interculturais, filicídio são as tópicas que permeiam o romance que é denso e, não bastasse o enredo, ainda suscita discussões estéticas por ser todo ele escrito em prosa poética.

Considerando todas essas questões, as entradas no livro de Raduan, por parte dos críticos, se dão por três ângulos principais: via análise da prosa poética, portanto, uma análise estética (análise, inclusive, que é a mais recorrente); via crítica psicanalítica (o tabu do incesto, o mito do pai da horda, amplamente explorados pelo enredo) e via crítica ideológica, especialmente a partir da relação com a tradição árabe (evidenciada na caracterização das personagens, do ambiente e da própria linguagem). Além disso, quase todos os trabalhos discutem a intertextualidade bíblica, afinal, o romance escancara a relação com a parábola do filho pródigo, vista, pela maioria dos críticos, como a organizadora do livro (os capítulos se dividem em duas grandes partes, ‘A partida’ e ‘O Retorno’).

A linguagem parece, especialmente em LA, ser fonte de inquietação para os críticos; inclusive — a nosso ver — a preocupação estética, não raro, impediu uma leitura cuidadosa dos eventos do romance, extremamente violentos (violência pouco posta em evidência em nossa opinião). Apesar disso, não parece estranho que a crítica tenha se debruçado tão fortemente na linguagem de Raduan. Ela é realmente impressionante, fruto de um trabalho bastante sistemático.

Como unanimidade entre os principais críticos, a literatura que se voltava, à época de Raduan, a discutir a ditadura parecia ser considerada “menor”, como se — e discordamos desse posicionamento — houvesse uma questão

ontológica mais importante ao se desassociar o texto literário do contexto histórico.

Quase todas as leituras reiteram o discurso que o próprio narrador, André, apresenta no romance, isto é, a de que família se dividira em duas alas, a do pai e a da mãe; uma prenhe de autoritarismo, outra de afeto: ambas negativas. Em capítulo denominado “Ao colo da mãe”, Hugo Abati (1999, p.90) utiliza o termo “desmedidos” para se referir aos afagos da mãe, reiterando que André a culpa “por ter transformado a casa num antro de perdição”. Abati não está sozinho, confiando (talvez demasiadamente) no relato de André, uma parte da crítica psicanalítica mantém o movimento de culpabilização do “excesso” de carinho da mãe, aliado ao “excesso da tradição” do pai.

Há uma tríplice disposição da figura da mulher em LA. A mãe é a primeira culpada, do lado esquerdo da mesa ela carrega o lado funesto da família, em contraponto ao patriarca: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição”. É dela que provém todo o carinho e nela emerge algo absolutamente reconfortante: a língua materna, o árabe. Não parece surpreendente que a crítica coadune, na sociedade em que vivemos, com um narrador tão pouco confiável.

Nas primeiras resenhas feitas, também é interessante notar que o embate entre pai e filho e entre irmãos (Pedro e André) se sobressaem muito mais do que qualquer discussão sobre Ana. Enquanto o trabalho ora desenvolvido vê em Ana a maior força dramática do romance, as críticas iniciais escritas sobre o romance sequer mencionavam a personagem retomar os dois momentos de violência que esta sofre: o incesto e o filicídio — notemos que a fortuna crítica não se refere ao filicídio também como feminicídio. Para se falar das mulheres do romance, sempre como coadjuvantes da trama, a crítica partiu para uma

discussão de outro viés: a psicanálise foi o principal caminho encontrado: a comparação com Édipo se dá tanto no campo da teoria literária como da análise freudiana.

Quando falamos do feminicídio de Ana, vemos surgir a temática do sacrifício, pois sobra à irmã o peso de purificar a família, pelo seu sangue, tomada por um mal externo. A ideia de um sacrifício, porém, pressupõe um pecador anterior, ou seja, um culpado: André. Mas a personagem é pouco confiável, egocêntrica, violenta e tenta sobremaneira tirar de si a culpa pelo envolvimento com Ana e pela morte da irmã. Só denunciar que André é culpado seria mera crítica ideológica. Cremos que também uma crítica estética possível para corroborar a crítica ideológica de fato se delinea. Há um final trágico em *Lavoura Arcaica*, mas que não trata — como se espera de uma tragédia — do humano, mas do homem, enquanto potência violenta em oposição à mulher.

Desvelar isso é nosso propósito.

## Lavoura Arcaica

O primeiro capítulo de LA começa com uma cena de masturbação de André. A escolha das palavras é tão cuidadosa e figurada, desenvolvendo um ritmo tão intenso que, em uma primeira leitura, pode passar despercebida toda sua sexualidade.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 2009, p. 7)

Este primeiro trecho do livro já estabelece a toada que se repetirá até o fim: metáforas frequentes com a natureza — pênis como caule, sêmen como rosa branca (o pênis como caule, tronco, etc. inclusive aparecerá mais de uma vez) e uma sacralização da sexualidade. Esses dois movimentos são fundamentais para construir a identidade da protagonista André, cuja relação com a natureza se dá de maneira sempre sexual e positiva. Além disso, a associação entre o sagrado e o sexual é o movimento que o instaura como sendo o oposto ao Pai, à tradição e a tudo que André rejeita e tenta, cotidianamente, reprimir.

O gozo pós masturbação de André é interrompido pela chegada do irmão mais velho ao quarto de pensão onde mora: inicia-se com uma batida, depois uma tentativa de girar a maçaneta até se transformar em “pancadas num momento que puseram em sobressalto e desespero as coisas letárgicas do meu quarto” (NASSAR, 2009, p.8). A chegada do irmão interrompe, ainda, o momento úmido de André — “minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte” (NASSAR,

2009, p.8) —, instaurando a secura do distanciamento: “assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, os nossos olhos parados, era um pedaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó” (NASSAR, 2009, p.9); vale notar que a relação entre o seco e o úmido aparecerá com frequência como alegoria para negativo (seco, pó, cal) e positivo (úmido, terra, água).

A secura instaurada pelo irmão se confirma pelo final do primeiro capítulo, iniciado com uma masturbação — alto prazer e libido — e finalizado com uma reprimenda: “mas ele nem se mexeu e tirando o lenço do bolso ele disse ‘abotoe a camisa, André’”(NASSAR, 2009, p.10). Ao contrário do que possivelmente anseia o leitor, ainda não é um diálogo que se instaura entre ambos, ao menos não verbalizado. O que há no segundo capítulo é um lapso de memória sobre a relação de André e a natureza, especialmente ao longo da infância.

A volúpia associada à religião e à família também é uma marca do romance, que aparece, desde o início, como se preparando o leitor para a temática do incesto, amplamente explorada pelo enredo. O capítulo que segue, de número 3, também é mnemônico e responsável por apresentar um elemento imagético fundamental, o olho. Já no primeiro capítulo, a palavra “olho” e o plural “olhos” aparecem seis vezes; em 19 páginas, 18 vezes. O terceiro capítulo de LA assim se inicia:

É me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos (NASSAR, 2009, p.13)

Os caroços repulsivos remetem mais uma vez à botânica: a natureza constrói o corpo de André. Quando associados à candeia do corpo, temos uma alegoria

frequente sobre o olho, isto é, a ideia de “janela da alma”, uma metáfora já desgastada e óbvia. Mas não é só essa alegoria que está associada ao olho: a metáfora é para além disso.

As primeiras palavras do romance são “Os olhos”: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo” (NASSAR, 2009, p.7). Em seguida, metonimicamente, os olhos passam a ser André, agindo ao longo do capítulo: “deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam”; “meus olhos depois viram a maçaneta”; “apertei os olhos enquanto enxugava as mãos”; “ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados”; “nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem”. A imagem estende no capítulo 2: “Na modorra das tardes vazias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família” (NASSAR, 2009, pp. 7-9). Isto posto, podemos observar que o olho é metonímico de André, mas também a alma, sem deixar de ser, contudo, o olho da vigília da família: os significados, porém, ainda se estendem.

No terceiro capítulo, os olhos passam de caroços para “dois bagaços”, enquanto também os olhos do irmão Pedro — relacionados aos da mãe — passam a ser a imagem que traz a memória da estrutura familiar:

[...] me larguei na beira da cama, os **olhos** baixos, dois bagaços, e foram seus **olhos** plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado (...) componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os **olhos** a velha louça lá de casa”, mas me contive, achando que exortá-lo, além de inútil, seria uma tolice, e, sem dar por isso, caí pensando nos seus **olhos**, nos **olhos** de minha mãe nas horas mais silenciosas da tarde (NASSAR, 2009, p.9) (grifo nosso).

Os olhos têm a função de apresentar quem são os elementos que passam a compor o cenário da tragédia que começa a se desenrolar: os olhos de André

são bagaços e os do irmão, cheios de luz; a mãe evocada é a mãe do carinho — visto como nefasto para ele, pois lhe solicita a confissão:

ali onde o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás, e pensei quando se abria em vago instante a porta do meu quarto ressurgindo um vulto maternal e quase aflito “não fique assim na cama, coração, não deixe sua mãe sofrer, fale comigo” (NASSAR, 2009, p. 15).

É dessa relação dos olhos do irmão que evocam os olhos da mãe que André prenuncia o início do seu jorro verborrágico para contar sua saída da fazenda e a estrutura polifônica que recupera citações em discurso direto entremeadas à voz do narrador, aproximando o leitor dos ‘fantasmas’ familiares que preenchem seu próprio discurso/confissão.



## O símbolo de Paul Ricoeur

Paul Ricoeur é responsável por uma hermenêutica que foi se estruturando, ao longo de sua carreira, a partir da tentativa de compreensão do Mal através dos símbolos do Mal e dos mitos — pensadas como narrativa de origem —, nos quais o filósofo identificava acessos privilegiados à ideia de mal, haja vista que são “as invenções linguísticas e narrativas que os homens elaboram para tentar converter em sentido(s) o real que encontram e que os submerge” (GAGNEBIN, 1997, p.1). As duas questões que se sobressaem na hermenêutica ricoeuriana são a não-soberania do sujeito consciente e sua relação simbólica e cultural com o que não é totalizando, o outro, que inevitavelmente escapa.

Se o humano não é soberano sobre sua consciência — é o que Ricoeur denomina de *Cogito Ferido*<sup>2</sup> — a questão humana está na constante zona da imperfeição, de onde, inclusive, é possível emergir o mal, que chega até nós pelos seus símbolos. *Lavoura Arcaica* é uma narrativa em que o Mal nos é apresentado incansável e freneticamente, e — cremos — mais por isso que pelo desejo meramente estético do autor — o romance precisa ser altamente simbólico porque é um romance de confissão da culpa, ainda que personagem não a assuma.

Já foi dito que cremos que a prosa poética do autor talvez tenha sido a responsável pela limitação da crítica que constantemente voltava aos mesmos motes dos romances, queremos acrescentar ainda que talvez essa capacidade de escrita também seja a responsável por apresentar o Mal por meio de símbolos, os quais podem, eventualmente, passar despercebidos.

---

2 Em oposição ao cogito cartesiano.

Em prefácio da tradução portuguesa da *Simbólica do Mal*, Maria Luísa Portocarrero refere-se à *Simbólica do Mal* (segundo volume de *Finitude e Culpabilidade*, iniciado pelo *Homem Falível*) como “segunda revolução copernicana do filosofar, na exata medida em que o seu grande intuito é mostrar ao sujeito moderno que ele deixou de ser o centro de que parte a reflexão filosófica” (PORTOCARRERO, 2013, p.7)<sup>3</sup>. É na conclusão desse estudo fundamental sobre o Mal que Ricoeur apresenta sua proposição sobre o símbolo: “o símbolo dá que pensar”, sintetizando seu caminho argumentativo de todo o trabalho filosófico.

Ricoeur apresenta nessa conclusão um ponto que nos é absolutamente fundamental: “já não é possível obter uma transcrição filosófica direta do simbolismo religioso do mal, sob pena de regressar a uma interpretação de caráter alegórico dos símbolos e dos mitos” (RICOEUR, 2013, P.306). Para isso, Ricoeur propõe três zonas de emergência dos símbolos: uma zona de emergência ligada aos ritos e mitos: o símbolo como linguagem do sagrado; uma zona de emergência noturna, onírica e zona de emergência da imagem poética.

Explica-nos, em trabalho sobre Ricoeur, Suzi Sperber<sup>4</sup>, que “as reflexões sobre a primeira zona partem dos conceitos de Mircea Eliade (e Dumézil). A segunda, de Freud e Jung, e a terceira, de Bachelard”. Ricoeur, ainda que distingue as três zonas, evidencia como estão todas necessariamente imbricadas na construção da “imagem-verbo” que é o símbolo. Posteriormente, Ricoeur define os símbolos enquanto signos e faz a diferenciação entre signo símbolo e signo técnico: aqueles seriam opacos, pois seu sentido primeiro, o literal, visa um segundo sentido que só é dado pelo primeiro e é constituído nele.

---

3 Prefácio à edição portuguesa de “*Simbólica do Mal*”. Lisboa: Ed. 70, 2013.

4 SPERBER, Suzi Frankl. *A noção de símbolo, passando pelo mito: uma reflexão a partir de Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Multitextos PUC-Rio –CTCH - ano III, (CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS)

A relação entre o sentido literal e o sentido simbólico permite que Ricoeur diferencie símbolo de alegoria. Na alegoria, há uma maior independência entre o sentido literal e o sentido simbólico, de modo que este possa ser atingido diretamente. É como se pensássemos, no caso de Raduan Nassar, na imagem óbvia que associa o olho à alma. Para Ricoeur, a alegoria funciona mais como um mecanismo da hermenêutica do que uma criação espontânea de signos, enquanto o símbolo é anterior à própria hermenêutica.

Nesse sentido, enquanto a alegoria permite uma tradução do sentido, o símbolo daria o sentido de forma mais *transparente*. O olho é um símbolo fundamental em LA, e ele ‘dá a pensar’: se por um lado ele faz associação óbvia com a alma, por outro, ele é parte da construção da natureza das personagens e oscila conforme o romance o faz.

Nos capítulos que se seguem, duas personagens com quem André se relaciona afetivo-sexualmente têm seus olhos destacados: Sudanesa, a cabra com quem se envolve sexualmente e cujos olhos têm uma caracterização bastante humanizada, e Lula, o irmão caçula que rejeita a volta de André e com quem este se envolve sexualmente no retorno

[...] a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã (...) tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada (NASSAR, 2009, p.18)

[...] (embora sugerindo discretamente que meus passos fossem um mau exemplo pró Lula, o caçula, cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim), meu irmão pôs um sopro quente na sua prece (NASSAR, 2009, p.22)

Ao trabalhar o símbolo a partir do próprio símbolo e considerá-lo para além do seu sentido, Ricoeur procura criar uma filosofia do símbolo que se dife-

rencia da interpretação alegorizante, ou seja, remonta ao título, permitindo o pensar sem uma interpretação direta e evidente do segundo sentido de um signo simbólico. A partir desse ponto de seu artigo, Ricoeur passa a trabalhar a filosofia do símbolo em sua relação com a autoconsciência humana.

Ricoeur contesta o *Cogito* e a possibilidade de autoconsciência, pois o símbolo não está tão evidente e não é totalizante. Sendo o símbolo uma representação, *pensar e logo existir* tornam-se falhos, ou, ao menos, incapazes de compreender a existência humana. Ricoeur ainda afirma que o símbolo escancara um domínio de experiências que nem sempre podem ser completamente apre(e)ndidas pelo homem.

Com isso em mente, lembramos que André é um narrador que fala de si o tempo todo e o faz a partir das mais diferentes metáforas. É um narrador que se propõe como o oposto daquilo que rejeita na família que abandonou: é contra a tradição, é virulento, endemoniado, diferente do pai. As alegorias começam no nome: Pedro é o irmão mais velho, Pedro, aquele sobre o qual se ergue, inclusive, a crença do pai. André gosta da terra úmida, das folhas, da natureza. Pedro é associado ao cal: “(ele cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família) a voz de meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral.” (NASSAR, 2009, p.10).

André é personagem do *cogito ferido* e se comunica por meio de símbolos para poder se compreender e compreender às demais alteridades — todas circunscritas dentro da própria casa, a lavoura: a movimentação simbólica é fundamental na construção dessa personagem. O ponto a que recorre sempre é, como já dito, a natureza. A sua sexualidade, uma das marcas mais intensas e viscerais de sua personalidade, precisa ser satisfeita com e a partir da natureza: em um primeiro momento, violenta Sudanesa, a cabra, com quem acredita

viver um romance:

[...] era uma cabra faceira, era uma cabra de brincos, tinha um rabo pequeno que era um pedaço de mola revestido de boa cerda, tão reflexivo ao toque leve, tão sensitivo ao carinho sutil e mais suave de um dedo; (...) e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predeterminada; Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pêlo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-desão-caetano, com seus frutos berrantes e pendentos como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (NASSAR, 2009, p.18).

Outra característica do discurso de André, já evidente nessa passagem, é o jogo de animalização e personificação das personagens. Schuda é caracterizada com diversos adjetivos geralmente atribuídos a humanos, como faceira e generosa. Além disso, um movimento já se apresenta nessa passagem — e se repetirá insistentemente ao longo do romance -, isto é, André apresenta todos os seus próprios movimentos como reações a ação do outro: Sudanesa pedira seus carinhos especiais, que, para ele, se traduziam em um relacionamento sexual. Mesmo para se referir à penetração, André apela à alegoria fálica: haste mais tímida, misteriosa e lúbrica. A passagem vem, além disso, carregada de rima e ritmo: “buscava no intercurso o concurso do seu corpo”.

É nessa construção ritmada que o romance se constrói de maneira que a vio-

lência seja amenizada. Esse movimento também se dá pelo tom de vitimização construído por André, desde os primeiros capítulos. A vítima, afinal, não pode ser algoz. Paul Ricoeur tece uma importante reflexão sobre a questão do mal que pode nortear a análise que queremos levar adiante a respeito de LA. Para Ricoeur, o mal *sofrido* não tem as mesmas características que o mal *cometido*, pois o mal cometido (mal moral) gera a necessidade de auto-punição, algo muito mais grave e violento do que os infortúnios de sofrer o mal vindo de outra direção, isto é, de fora.

No rigor do termo, o mal moral — o pecado em linguagem religiosa — designa o que torna a ação humana objeto de imputação de acusação e de repreensão. A imputação consiste em consignar a um sujeito responsável uma ação suscetível de apreciação moral. A acusação caracteriza a própria ação como violação do código ético dominante na comunidade considerada. A repreensão designa o juízo de condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido. É aqui que o mal interfere no sofrimento, na medida em que a punição é um sofrimento infligido (RICOEUR, 1988, p. 23)

Tais técnicas “de amenização” ou de “eufemização” (o termo é de Gaston Bachelard) da violência perpassam o conjunto da narrativa, e de certa forma sustentam nela o caráter suportável da representação do mal. Apenas ao final, com o acontecimento do sacrifício de Ana, tem-se a dimensão mais assustadora da questão: de que o grau máximo de violência do mal está em cometê-lo. Uma violência muitas vezes ocultada pela problemática mais difusa do mal sofrido. Talvez por isso mesmo, no romance de Raduan Nassar, a verdade última do mal coincida com o fim da narrativa, o qual se torna, neste sentido, o ápice do drama do mal.

Ao discutir com a irmã Ana após o incesto, André repetirá “não há pecado aqui”, mas muito antes, já nas primeiras páginas, André transfere toda a cul-

pa: à família, à estrutura, à mãe, à irmã, à cabra. André sempre se define por contraste: ele é o que a família não é; assim, se a família — e especialmente o Pai — é o mal, o mal ele não pode ser. Pedro, porém, vem com o discurso que faz com que André preveja uma — injusta, a seus olhos — culpabilização do irmão mais novo:

[...] meu irmão pôs um sopro quente na sua prece pra me lembrar que havia mais força no perdão do que na ofensa e mais força no reparo do que no erro deixando claro que deveriam ser estes o anverso e o reverso sublimes do bom caráter, cabendo, por ocasião de minha volta, o primeiro à família, e o reparo do meu erro cabendo a mim, o filho desgarrado (NASSAR, 2009, p.22)

A família, diz Pedro, desmorona com a fuga de André: “quando entrei no teu quarto e abri o guarda-roupa e puxei as gavetas vazias, só então é que compreendi, como irmão mais velho, o alcance do que se passava: tinha começado a desunião da família” (NASSAR, 2009, p.24). André, porém, não crê que merece ser punido e aqui começa a construir uma das várias razões que o tornaram como é. Todas as ações remontam a algo mais forte que ele e que, portanto, o realocam no lugar de vítima. A acusação que começa no capítulo 5 e se estende ao longo do romance é acusação do Sagrado.

[...] eu poderia era dizer “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fê me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” eu poderia dizer com segurança, mas não era a hora de especular sobre os serviços obscuros da fê, levantar suas partes devassas, o consumo sacramental da carne e do sangue, investigando a volúpia e os tremores da devoção... (NASSAR, 2009, p. 24).

Em seguida, justifica sua postura como se fosse algo advindo de uma doença, desenvolvida numa descrição que oscila entre o sagrado e o biológico, a epi-

lepsia e a possessão:

“eu sou um epilético” fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue “um epilético” eu berrava e soluçava dentro de mim, sabendo que atirava numa suprema aventura ao chão, descarnando as palmas, o jarro da minha velha identidade elaborado com o barro das minhas próprias mãos, e lançando nesse chão de cacos, caído de boca num acesso louco eu fui gritando “você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuzados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto “nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso” (NASSAR, 2009, pp. 39-40).

Esse trecho revela uma marca fundamental sobre a autoimagem de André: ele não se vê como um dos ‘homens da família’; ele é parte de um mal inevitável sofrido, sobre o qual ele pensa não ter qualquer controle (“ainda que vocês não deem conta da trama canhota que me enredou”). André precisa se definir pelo contraste em relação ao pai, que tanto acusa de ser o Mal em si. O fervor religioso que o toma é a primeira manifestação do Sagrado como a razão do Mal, depois o vírus, depois o demônio: “O que faz dele um diferente?” e você ouvirá, comprimido assim num canto, o coro sombrio e rouco que essa massa amorfa te fará “traz o demônio no corpo”, isto é, a trama que enreda André e que o faz precisar fugir é estrutural, está em tudo: na família, no Sagrado, no Pai, na Mãe, menos nele enquanto sujeito das ações.



A mãe é a primeira imagem do feminino que aparece como culpada: do lado esquerdo da mesa, ela carrega o lado funesto da família, em contraponto ao patriarca “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição”. É dela que provém todo o carinho e a relação com a tradição ancestral, através da “língua materna”, o árabe:

E o meu suposto recuo na discussão com meu pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos de minha mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menina à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: “meus olhos”, “meu coração”, “meu cordeiro” (NASSAR, 2009, p.170).

André acredita que o Pai é o Mal. André, inclusive, parece se autoflagelar, negando o respeito e o amor que o pai teria por ele. No entanto, a razão da existência de toda narrativa é, justamente, o desejo do pai de que André volte à casa: André é nada senão o filho pródigo. Mesmo desprezando supostamente a hierarquia familiar, André é parte dessa hierarquia. Desde o avô, os homens da família de André parecem todos iguais:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toso que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”) (NASSAR, 2009, p.89).

O desejo de ser amado como deseja ser amado leva André, como uma criança,

a fugir de casa. A memória da família sofrendo causa prazer em André e isso fica especialmente evidente quando o discurso do irmão envereda na tentativa de levar André de volta, convencendo-o do quanto ele era amado, especialmente por Ana.

... mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pêlos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto (NASSAR, 2009, pp.113-114).

Ana sofre e André regozija. Ana, a irmã com quem André se relaciona, é atribuída, ainda que de forma enviesada, ao Mal, aquele fruto do feminino, ao Mal que remonta aos arquétipos mais tradicionais do patriarcado: o da mulher-feiticeira-sedutora-cigana.

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento (...) acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo e sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbu-

lenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação (NASSAR, 2009, pp. 186-187)

Tudo que sabemos de Ana vem da fala de André. Sua tentativa incansável de não se culpar — seja pelo incesto, pela morte da irmã-amante, seja pela sua fuga — sempre o direciona ao outro. Na ocasião em que acontece o relacionamento incestuoso, Ana, assustada, parece fugir do irmão: prende-se numa capela onde chora copiosamente. Tendo sido rejeitado, André diz à irmã que o relacionamento entre eles era fruto de algo maior, grandioso, não podia ser visto como pecado, mas como um milagre:

[...] foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobriremos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria palavra, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã (NASSAR, 2009, p.118).

Ana, todavia, não está convencida e segue sua prece, ignorando a fala de André. André lhe promete mudar de postura, dedicar-se mais à família e à Lavoura (parecer-se mais com o Pai, afinal). Nessa passagem, André projeta todas as características que julga absolutamente necessárias ao sucesso, todas elas confirmando um ponto de vista egoico sobre si — e que destoa, em absoluto, da autoimagem que insiste em construir durante sua confissão, a de vítima: “eu que sou destro no manejo da foice e do forcado; sei ordenhar as vacas, sendo extremoso com os bezerros e muito gentil com suas mães quando os

separo”.

Paul Ricoeur aponta em sua leitura sobre os símbolos primários do Mal que a interdição do culpado a ocupar os lugares sagrados e públicos é uma característica do símbolo da mancha: “exílio e morte tratam-se, portanto, de anulações do manchado e da mancha” (RICOEUR, 2013, p. 56). Ora, André se exila no quarto de pensão e se o faz é porque sente culpa, a despeito do fato de querer se construir como vítima das circunstâncias estruturais. Ana, sem dúvida, partilha dessa culpa advinda do incesto — um tabu, como bem apontou Lévi-Strauss -, e seu exílio (ou morte simbólica) passa a ser o silêncio perpétuo que se impõe.

André, em seu discurso pós-incesto, quer comover a irmã, que fica imóvel:

[...]“Ana, me escute, já disse uma vez, mas torno a repetir: estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente; saiba, querida irmã, que não é por princípio que me rebelo, nem por vontade que carrego a carranca de sempre, e a raiva que faz os seus traços ásperos, e nem é por escolha que me escondo, ou que vivo sonhando pesadelo como dizem: quero resgatar, querida irmã, o barro turvo desta máscara, eliminando dos olhos a faísca de demência que os incendeia (NASSAR, 2009, pp.124-125)

Ana, todavia, não se mexe. André diz que deseja mudar, cuidar da Lavoura, ter seu pedaço de luz no mundo, mas o que André quer é só convencer a irmã a amá-lo — ele próprio quase crê na mentira que conta: “‘Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor pra mim é o princípio do mundo’ eu fui dizendo numa insistência obsessiva, me fazendo crédulo, embora cansado dos meus gemidos, eu tinha os ossos perturbados!” (NASSAR, 2009, p.128). Sua incredulidade em si o faz retornar ao papel que lhe cai tão

bem exercer, o de vítima: “que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?”.

André hesita, volta, insiste, cansa e assume: “mas Ana não me ouvia, estava clara a inutilidade de tudo o que eu dizia, estava claro também que eu esgotava todos os recursos com um propósito suspeito: ficar com a alma leve, disponível, que ameaças, quantos perigos!” (NASSAR, 2009, p.130). Seu propósito era ficar com a alma leve, a alma leve da culpa, a sensação de se sentir, enfim, a vítima do acaso solene do amor entre irmãos. André ameaça: “não serei piedoso, não tenho a tua fé, não reconheço os teus santos na adversidade” (NASSAR, 2009, p.130); para, enfim, devolver a responsabilidade que por um lapso de momento tomara para si:

[...] “como último recurso, querida Ana, te chamo ainda à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 2009, pp.134-135)

Ameaçada a irmã, culpada a mãe, a imagem do pai volta como uma fatalidade pela austeridade: André não se opõe ao pai como julga, ele é a reprodução exata do patriarcal, violento e frágil, austero e cruel. André, o virulento, não assume a culpa de suas ações.

“[...] não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio (NASSAR, 2009, p.136)

A volta de André para a casa paterna não traz de volta o amor de Ana. O pai

contesta sua fuga, ao que André tenta lhe explicar que não quer e não pode agir em conformidade com o que aprendera em casa. O pai lhe acha mudado, estranho, André retruca: “— Estranho é o mundo, pai, que só se une se desunindo; erguida sobre acidentes, não há ordem que se sustente; não há nada mais espúrio do que o mérito, e não fui eu que semeei esta semente” (NASSAR, 2009, p.163). Afastada mais uma vez a possibilidade da culpa, André se prostra ao pai, prometendo-lhe submissão.

A volta de André, contudo, não traz de volta o amor de Ana — que se refugia na capela com a sua chegada; muito menos do irmão Lula, com quem André, impossibilitado de dialogar, tem um ato incestuoso claramente forçado, André precisa dividir sua tormenta e culpa e traz Lula para “percorrer o caminho que leva da casa para a capela”.

— Que que você está fazendo, André? Não respondi ao protesto dúbio, sentindo cada vez mais confusa a súbita neblina de incenso que invadia o quarto, compondo giros, espiras e remoinhos, apagando ali as ressonâncias do trabalho animado e ruidoso em torno da mesa lá no pátio, a que alguns vizinhos acabavam de se juntar. Minha festa seria no dia seguinte, e, depois, eu tinha transferido só para a aurora o meu discernimento, sem contar que a madrugada haveria também de derramar o orvalho frio sobre os belos cabelos de Lula, quando ele percorresse o caminho que levava da casa para a capela. (NASSAR, 2009, p.180)

A festa de André se inicia. Ana, que não se encontra na festa, surge:

[...] foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, (...) passos precisos de cigana se deslocando no meio

da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente (...) ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha (...) Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!) (NASSAR, 2009, p.188)

Ana aparece vestida com as peças de prostitutas que André trouxera consigo. A ela, André atribui todos os elementos possíveis para caracterizar a volúpia maligna, a luxúria - chegando a nomeá-la “demônio”. Ana *precisa* ser fatalmente sedutora e demoníaca para abarcar toda a culpa do relacionamento incestuoso em si. Ana, além disso, precisa ser a vítima ideal da ira patriarcal: uma mulher casta não pode ser o bode (a cabra) expiatório de um homem que, esse sim, não pode ser culpado. É André que foge, desordena a casa, briga com o pai, volta e traz a caixa de elementos externos para dentro do seio familiar, mas é Ana quem paga o preço:

[...] o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!) (NASSAR, 2009, pp. 190-191)

Morre a dançarina oriental: o filicídio é um feminicídio. Seguem-se as palavras de lamúria: pobre irmão! Pobre pai! Pobre Família! Não há nenhuma menção a Ana, nada de “pobre Ana”. O capítulo derradeiro começa com “em memória de meu pai”. Não há mais Ana depois de sua morte, pois ela cumpriu seu destino de mulher: propriedade privada do pai e do irmão, violentamente morta como expiação do crime do incesto que André não assume, mas desvela pelo tom confessional do romance.

Paul Ricoeur aponta que ser culpado “significa estar pronto para receber o castigo e constituir-se como alvo do castigo” (RICOEUR, 2013, p.119) e André não está pronto para receber o castigo, por isso é incapaz de assumir a sua *culpabilidade* diante da morte da irmã. Essa culpa, porém, tem caráter dúbio: reconhecer o interdito, aponta Ricoeur, é se reconhecer culpado. André sabe que transgrediu a lei — do pai — e atingiu sua posse: Ana. Tomar para si a irmã é mais do que se envolver amorosamente com quem não deveria, é subverter a estrutura familiar que indica, desde o início, que o pai é a Lei e que André não pode (e, enfim, não quer) fazer nada além de sucumbir a isso.

A vingança é fundamental para que a lei persevere, pois a “própria ideia de vingança esconde outra coisa, vingar não é só destruir mas, ao destruir, reestabelecer. Através do temor de ser atingido, aniquilado, apercebe-se do movimento mediante o qual a ordem — uma ordem, qualquer que ela seja — é restaurada” (RICOEUR, 2013, p.59). A vingança, porém, não se dá sobre quem tentou tomar o poder paterno, mas sobre o objeto-símbolo desse poder: a mulher.



## Considerações Finais

Convencido da qualidade literária desse romance, de linguagem tão inteligentemente trabalhada, o presente artigo pretendia desvelar um lado perverso da prosa-poética e dos símbolos — tão enredados — de LA: a violência desproporcional com o feminino, especialmente na figura de Ana. O fato é que André tentou tolher a propriedade privada do pai, a filha, que é parte dos domínios da lavoura. A irmã, retirada do pai via incesto, é a morte do pai da horda e a tentativa de tomada do poder. Ao contrário da narrativa construída por André — de vítima do terror patriarcal —, ele não pretende mudar a ordem, mas impor à irmã que esta saia do âmbito paterno de poder, para estar sob o seu. Como é incapaz de compreender a própria covardia - denunciada pelo seu irmão, Lula —, André repreende Ana, da maneira mais covarde, ameaçando a própria morte. Como é incapaz de se matar, e menos ainda de matar o pai da horda, a irmã passa a ser o elemento de sacrifício.

André não tenta lutar, foge. André não desestrutura a ordem familiar, só a reproduz em novo contexto. Se, por um lado, identifica no pai algo que despreza, como o autoritarismo e a violência, não hesita, em contrapartida, em reproduzir seu comportamento. Além de o enredo apontar que a discrepância de André com o pai é uma ilusão criada por aquele, isso se confirma pela própria estrutura textual: sempre circular, sempre memorial, sempre confusa e sob forma de confissão. Tudo no livro se repete, as frases, os parágrafos, um capítulo inteiro, mas também a violência — passada de pai para filho.

Porém, é André que conta sua história, ação que lhe permite configurar a narrativa — e a sua identidade — da maneira que julga ser a mais adequada, isto é, naquela que ocupa a posição de vítima. A história de André, porém, é

patriarcal e hierárquica e remonta a uma tradição que alcança toda a história de uma civilização e é perpetuada cotidianamente, afinal, “o gado sempre vai ao poço”.

## Referências

- ABATI, Hugo Marcelo Fuzeti. Da Lavoura Arcaica: Fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. 1999. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. Estud. av. vol.11 no.30 São Paulo May/Aug. 1997. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141997000200016](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200016)
- HATOUM, Milton. Confluências. In: Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. Instituto Moreira Salles: São Paulo, v. 2, n. 1, p.19-21, set. 1996. Semestral.
- MOISÉS, Leila. Da cólera ao silêncio (ensaio). Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar. Instituto Moreira Salles: São Paulo, v. 2, n. 1, p.19-21, set. 1996. Semestral.
- NASSAR, Raduan. Lavoura Arcaica. 3.ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.
- RICOEUR, Paul. O Mal: um desafio à filosofia e à teologia. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988. p.23.
- RICOEUR, Paul. A Simbólica do Mal. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Ed. 70, 2013.
- SPERBER, Suzi Frankl. A noção de símbolo, passando pelo mito: uma reflexão a partir de Paul Ricoeur. Rio de Janeiro: Multitextos PUC-Rio —CTCH - ano III, (CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS)

# O olhar no tempo do instantâneo

---

## Sans Soleil de Chris Marker como projeto fotográfico

**Elaine Zeranze**

*Doutora em Literatura Comparada / Universidade Federal do Rio de Janeiro*

elainezeranze@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo busca analisar o documentário Sans Soleil de Chris Marker de modo a enxergar a montagem do filme como um projeto fotográfico. Para tal, foi preciso olhar para o que é fragmento na montagem do cineasta. Sans Soleil monta de modo alegórico o mosaico da memória do cineasta através de um olhar para as ruínas da história do século XX, somado aos fragmentos de outros filmes e dos recolhidos pelas viagens do narrador Sandor Krasna ao Japão e Guiné-Bissau.

**Palavras-chave:** fotografia; alegoria; Teoria Crítica; Chris Marker; Sans Soleil

**Resumen:** El presente artículo busca analizar la película documental Sans Soleil de Chris Marker para ver el montaje de la película como un proyecto fotográfico. Para este propósito fue necesario mirar lo que es fragmento en el montaje del cineasta. Sans Soleil monta de modo alegórico el mosaico de

la memoria del cineasta a través de una mirada a las ruinas de la historia del siglo XX, sumado a los fragmentos de otras películas y de los recogidos en los viajes del narrador Sandor Krasna a Japón y Guinea-Bissau.

**Palabras clave:** fotografía; alegoría; Teoría Crítica; Chris Marker; Sans Soleil

“On traque, on vise, on tire et — clac! au lieu d’un mort, on fait un éternel.” (Si J’avais quatre dromedaires)

O ano de 1839 é um marco na história da humanidade, pois, a partir deste ano, o modo de ver e se apropriar do mundo é transformado para sempre. Daguerre apresenta a primeira imagem de um mundo prestes a se inventariar. Até 1888 a câmara escura foi evoluindo, saindo das mãos de alguns poucos retratistas para ganhar o espaço doméstico. A Kodak lança o modelo automático onde o único trabalho seria o de escolher o foco e apertar o botão. A partir daí tem início a necessidade obsessiva de apropriar-se das experiências por intermédio da câmara fotográfica. “Colecionar fotos é colecionar o mundo” diz Susan Sontag (2003). As primeiras reações diante das primeiras imagens reproduzidas denotavam um certo temor. A fotografia rouba a alma das pessoas, diziam. Pensando no extremo a que chega hoje a imagem fotográfica, pode-se acreditar que aqueles primeiros contatos com a câmara proporcionaram uma espécie de presságio. Ludwig Feuerbach (1988) em 1843, ao prefaciar a segunda edição do livro *A essência do cristianismo*, defende-se da estupefação religiosa a respeito de sua análise do cristianismo, pautando-se na transformação de uma época que se volta para o mundo de aparências. Sobre isso diz Feuerbach: “Mas certamente para esta época que prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a fantasia à realidade, a aparência à essência, é esta transformação, exatamente por ser uma desilusão, uma destruição absoluta.” (p. 40)

Feuerbach não pensava na câmara fotográfica ao definir a modernidade como época do simulacro. De fato, o desejo obscuro de mediar todas as experiências por este aparato, a enxurrada de fotografias que uma única pessoa capta em um simples evento faz refletir sobre quem predomina, se o ser reproduzido ou a reprodução?

Num outro caso, que leva a reprodução desmedida para um assunto bem delicado, “o vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a permanecer mais comum” (SONTAG, 2003, p. 31) Na medida em que somos acometidos pela síndrome do excesso de imagens, a primeira profecia a respeito da fotografia se cumpre. Uma vez que a captura técnica impera sobre o ser e a experiência, mata-se a alma.

Todavia, duas coisas são certas quando se trata de fotografia, a primeira é a fascinação que essa fração da realidade é capaz de suscitar até hoje. A segunda é seu caráter democrático. Diferente da pintura, tudo é digno de ser reproduzido pela objetiva, desde uma paisagem bucólica aos arranha-céus das metrópoles, de animais selvagens ao maquinário de uma fábrica, da cobertura de uma guerra à pieguice do casamento paramentado. Nada escapa ao desejo da lente da objetiva. Mesmo quando o cinema aparece como promessa de capturar o movimento, ainda assim a fotografia não perde sua popularidade. Isso se deve ao seu caráter extremamente versátil e portátil. Diferente de um filme, uma fotografia pode adornar uma sala carregando o espaço de intimidade e personalidade ou documentando imagneticamente uma matéria no jornal. Serve também de prova de crime, embora hoje seja questionável, devido à facilidade de falseamento. Sem esquecer que para se fazer um filme, ainda que breve, de poucos minutos, é preciso que haja uma narrativa que seja interessante apreender, enquanto a imagem fotográfica só precisa de uma fração de segundo.

É oportuno ressaltar que tanto a fotografia quanto o cinema fazem parte de um tempo marcado pelo apetite do domínio. Para Sontag (idem), “a necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos hoje estão viciados.” (p. 34). Somado à tarefa alienada da modernidade de querer transformar tudo em bem de con-

sumo, inclusive aquilo que até então era impensável qualificar como tal. A arte é um grande exemplo, a reprodução técnica, seja pela fotografia, pelo cinema ou pela imprensa, cumpre a promessa de tornar toda a arte passível de apropriação. A fotografia abre terreno para a coleção e aproximação da obra de arte com o homem, sendo a coleção talvez a sua faceta mais cruel, pois tira o foco da qualidade para a quantidade e entra-se novamente na síndrome dos excessos.

É importante situar no tempo o instante em que a arte passa a representar objeto de desejo, peça a ser consumida e exibida desde museus a cômodos particulares. A obra de arte entra na mesma engrenagem da máquina capitalista de consumo, na mesma época em que o homem acena ao se despedir de sua humanidade nas funções exaustivas, funcionando como autômato no procedimento fabril. Há nesse processo um intercâmbio. A máquina usurpa o lugar de criação artística e o homem ocupa o lugar da máquina na produção em série das fábricas. Em comum, máquina e homem são meros dispositivos mediadores da (re)produção em série.

O ator de cinema reafirma a sua humanidade diante da máquina, diz Benjamin (1996). A mesma humanidade perdida nos balcões e nas fábricas pelo proletariado num extenuante dia de trabalho. Para ele, o cinema funciona como uma espécie de vingança que o intérprete cumpre em nome de todos. Não é só pelo papel de se afirmar diante da máquina, é, sobretudo, por se valer da máquina para realizar esse propósito. Nessa direção é possível enxergar um filete de luz no espaço dialético a ser ocupado pela indústria cinematográfica, como bem enxergou Walter Benjamin.

Por outro viés, pensando na direção de Adorno e Horkheimer, não é possível avistar uma saída para a indústria cinematográfica que não dê em mais alienação e regressão. Para os críticos da Escola de Frankfurt, assim como o



rádio, o cinema não precisa mais se apresentar como arte, porque assim como se define como indústria, age como tal em todas as suas acepções. A começar pelo capital alcançado nas bilheterias, que respeita a lógica capitalista de exploração. Conquanto um grande quantitativo humano participe da produção de um filme, as grandes cifras irão para uma minoria que detém seus direitos.

Se por um lado existe a exploração da mão de obra e acumulação de capital por um grupo restrito, pelo outro lado da tela o que temos é produção em série, padronização e disseminação da necessidade de consumo. Os críticos da indústria cultural não permitem sequer uma brecha que não caia na lógica do mercado, não se salvam nem os ditos filmes de categoria A, que possuem como público um grupo seletivo e mais erudito. As categorias A e B, contudo, representam apenas a “classificação, organização e computação estatística dos consumidores” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 101).

A dialética negativa de Adorno é justa, ainda hoje, quando é possível observar os resultados alcançados pela indústria cultural, que projeta a padronização da vida em todas as suas manifestações. Todavia, este pensamento é sufocante e condena ao ostracismo aqueles que a repelem. Seu ensaio é de altíssimo valor no que tange ao pensamento crítico, mas, levado às últimas consequências, desemboca no pessimismo e na imobilidade. Se há algo que é próprio do homem e o difere dos outros animais é a sua capacidade de criação. A indústria cultural visa justamente a impedir essa capacidade de movimento criativo do homem quando o joga nas roldanas da máquina de produção em série. Mas é preciso procurá-la, ainda que em movimentos tímidos ou suspiros. Tanto no movimento criativo da vida quanto da arte.

Chris Marker entra no espaço dialético imaginado por Walter Benjamin e embora o cineasta demonstre ser um grande entusiasta das novas mídias, a crítica da ideia de progresso vinculada à tecnologia não está alheia em suas

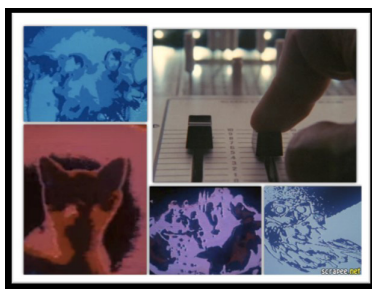
obras. Desde *Lettre de Sibérie* (1957) já demonstrava uma preocupação nessa direção ao denunciar o caráter manipulador das imagens reproduzidas tecnologicamente. O que muitas vezes passa despercebido aos espectadores mais distraídos ou como uma linha de força menor dentro da obra, devido ao tom cômico que confere a essas cenas.

É em *Lettre de Sibérie* que Marker traz à tona uma forte crítica aos documentários que se julgam diretos e isentos, quando, na verdade, suas posições ideológicas são muito bem demarcadas. A crítica está presente na cena em que filma um operário em Yakutsky. Às imagens, acompanham os comentários, todos em tom espirituoso, que vão desde particularidades físicas até o exagero diante de uma possível posição política deste homem. E faz isso no auge do conflito da Guerra Fria, quando os ânimos tanto da direita capitalista quanto da esquerda revolucionária estão exaltados. O chiste vem da crença do diretor de que as coisas mais sérias devem ser ditas das formas mais cômicas.

Alguns anos depois, no curta *La Jetée* (1962), Chris Marker mostra a face mais nefasta da técnica. Agora, com tom extremamente sóbrio, devido ao assunto demasiado delicado e difícil, mostra os subterrâneos de Paris como alegoria dos campos de concentração e experiências nazistas, acompanhado pelo sentimento de medo e incerteza que paira sobre o filme, representando o temor legítimo diante de uma possível catástrofe nuclear.

Contudo, o objeto de análise deste artigo é o documentário *Sans Soleil* (1982), onde a crítica se encontra ainda mais cifrada e misturada com um aparente e, até certo ponto, real elogio à técnica. Embora em muitos momentos faça uso da figura da ironia em seu discurso, é possível notar uma ponta de excitação diante da sua nova descoberta, e é na engenharia moderna tão recente e ao mesmo tempo já tão fundida ao cotidiano moderno, o *Personal Computer*, que Marker encontra o sintetizador, um programa atual à época e que marca

os anos oitenta com um ar de ficção científica. O programa tem a capacidade de transformar imagens em sons, além de converter qualquer música em um som metálico e eletrônico. Na tela a imagem fica como um espectro em escalas monocromáticas. Marker trata com o programa algumas imagens do filme, como as da manifestação no aeroporto de Narita e, para não perder o hábito, imagens de gatos e corujas, como é possível visualizar nas seguinte figuras:



As imagens sintetizadas são creditadas ‘a Hayao Yamaneko, um de seus *alter egos* justificado justamente pelo uso ainda primitivo de um programa que acabara de conhecer, o *Synthétiseur d’image EMS Spectre*. “Se não podemos mudar as imagens do passado, mudemos a do presente”, diz Sandor Krasna referindo-se a essas imagens convertidas em sombras. O sintetizador pode ser interpretado como alegoria do próprio filme, que trata a história de maneira enviesada, sendo suas imagens apenas espectros cuja possível nitidez irá depender do espectador. As imagens de *Sans Soleil*, neste nível de compreensão, funcionam como gatilho para despertar, através da relação de semelhança, a memória do espectador, funcionando, na realidade, como analogia.

Voltando à questão da crítica à tecnologia, Marker, na verdade, a direciona ao homem e ao manejo que faz desse aparato do que propriamente à técnica em si. É possível notar essa perspectiva, partindo do princípio do próprio filme e das possibilidades abertas para ele pela tecnologia (sem contar sua própria

existência), que vai da manipulação ao esclarecimento, como vimos em *Lettre de Sibérie*, da catástrofe à salvação da humanidade em *La Jetée* e do esquecimento à oportunidade de se reescrever a História em *Sans Soleil*.

Embora o sintetizador ocupe um lugar importante na construção do sentido em *Sans Soleil*, há ainda outras engenhocas tecnológicas que entram no jogo. Entretanto, dentre as tecnologias modernas que formam o corpo do filme, há aquela que ocupa maior destaque, e não me refiro ao aparato cinematográfico. A técnica que noto predominar em *Sans Soleil* remonta aos primórdios do cinema e surge na era pré-moderna, quando ainda era possível - segundo Walter Benjamin, a propósito de suas primeiras manifestações- respirar a aura de uma obra produzida tecnicamente. Me refiro à fotografia, que ao longo dos tantos anos de existência sofreu modificações sensíveis/técnicas e sensoriais, não guardando qualquer semelhança com os primeiros daguerreótipos, pensando na fotografia digital contemporânea. Na verdade, o modelo primitivo está, hoje, mais próximo da pintura que propriamente da nossa concepção atual de fotografia. Não falo apenas da lâmina singular para a imagem virtual, mas, sobretudo, da sua capacidade desmesurada de inventariar o mundo. Se por um lado Krakauer (2009) sentencia que a humanidade ficará cega quando tiver todos os seus cantos fotografados, por outro lado temos *Sans Soleil* que vai justo no sentido oposto, impedindo a cegueira da história. No entanto, sempre vale lembrar do olhar de viés e das imagens prosaicas que compõem o filme. Bem distante da câmera frenética em capturar todas as imagens possíveis. É importante estar atento ao tempo do filme que caminha na contramão do tempo capitalista, apressado e anestesiado pelos excessos.

Pode parecer arriscado ou até soar tendencioso situar *Sans Soleil* mais próximo da fotografia que propriamente do cinema. Mas, o que pretendo ao longo desse artigo é apresentar os pontos que me conduziram a esta ideia. O primeiro ponto, e creio que o mais evidente em *Sans Soleil*, vem da sua montagem

fragmentada, da disposição das tomadas que em muitos momentos apresentam um corte rápido. Tomadas que não seguem o tempo de explanação com temas que vão e voltam. Marker, em algumas cenas, congela a imagem e o que temos é exatamente uma fotografia tradicional com todos os seus pressupostos. Entre elas temos o silêncio.

(...) es ese típico momento de imagen congelada tan habitual en Marker, en donde un hecho/observación/chiste perfectamente mundanos quedan sobrecargados de contracorrientes de “melancolia y perplejidad”, creando un aparte extraño impregnado de consciencia tragica. He aqui el inconfundible matiz eufórico-melancólico característico de la sensibilidad de Marker, esos osados, táctiles acordes Django-Vertovianos de pensamiento, “cosas que estimulan el corazón, y al mismo tiempo lo parten.”<sup>1</sup> (Hampton, 2006 p. 135)

A descrição acima, acerca das imagens petrificadas, tão comuns nas obras de Chris Marker, toca em três pontos fundamentais que se encontram. Melancolia, euforia e consciência trágica são três sentimentos incapazes de conviver no mesmo espaço, a não ser dentro da possibilidade alegórica. A euforia e a melancolia são despertadas pela consciência trágica diante de um mundo desencantado. A melancolia pelas certezas perdidas e a euforia por um mar que se encontra novamente aberto à ousadia do conhecimento. São estes sentimentos que imperam na vida moderna e nos quais Nietzsche se fundamenta ao idealizar o herói trágico moderno. Jeanne Marie Gagnebin (2006) observa a presença desta raiz nietzschiana na dialética imanente de Walter Benjamin, a propósito da análise do *Trauer-spiel*. O pensamento nietzschiano,

---

1 É esse típico momento de imagem congelada tão comum em Marker, onde um fato/observação/piada perfeitamente mundanos ficam sobrecarregados de contracorrientes de “melancolia e perplexidade”, criando um à parte estranho impregnado de consciência trágica. Aqui está o inconfundível matiz eufórico-melancólico característico da sensibilidade de Marker, estes corajosos, tácteis acordes Django-Vertovianos de pensamento, “coisas que estimulam o coração, e, ao mesmo tempo, o partem.”

do qual Benjamin toma como base, é formulado a partir da morte de Deus e da confiança no racionalismo, de que também faz severas críticas. Não à toa, ao criar a metáfora do mar, refere-se a ele como o horizonte novamente aberto, mas não totalmente limpo. O mundo onde “Deus está morto, logo tudo é permitido”, desembocou no indigesto pensamento nazifascista <sup>2</sup>.

Gagnebin (Ibid) concebe a linguagem alegórica partindo da imagem de duas fontes, uma de tristeza e luto e outra de liberdade lúdica e jogo que se juntam no mesmo rio. O rio da alegoria. Diante dessa realidade vislumbra-se o movimento do jogo que surge da aparente imobilidade da morte.

As imagens congeladas de *Sans Soleil* expõem a dialética da imobilidade, na qual luto e jogo montam o mosaico de um mundo que se exhibe em estilhaços. Nelas são retratadas nos dois extremos da sobrevivência, primeiro no Japão e depois na Guiné-Bissau, os rostos dos “rejeitados do modelo” japonês e do “povo de errantes”, mestiços formados nas “pausas de portugueses” nas colônias. Abaixo reproduzo uma imagem exatamente como a vemos no filme, estática, uma vez que não faz parte do “tempo indiferente e infinito que corre, sempre igual a si mesmo, que passa engolfando o sofrimento, o horror, mas também o êxtase e a felicidade.” (GAGNEBIN, 2007, p. 96)

---

2 Vale abrir um parêntese para ressaltar que a filosofia nietzschiana, embora tenha sido apropriada e distorcida levemente pelo pensamento nazista, não visava em hipótese alguma a hierarquizar raças ou fomentar o ódio antissemita. Prova disso está numa carta endereçada a sua irmã, da qual se afasta devido ao fato dela e seu cunhado terem se filiado ao partido Ultranacionalista em que pede que não associe sua filosofia ao pensamento antissemita. E também é possível encontrar o posicionamento de Nietzsche (1987) em alguns aforismas, como em *Além do bem e do mal*, que diz: “se tem, em resumo, qualquer acesso de imbecilidade; assim, por exemplo, os alemães da atualidade cultivaram a demência anti-francesa, outras, a anti-semita, a anti-polaca, a romântico-cristã, a wagneriana, a teutônica, a prussiana”(p. 182) e para que não restem dúvidas finaliza da seguinte forma: “seria adequado afastar, de todos os países, os agitadores antisemitas.” (Idem)



Pela voz de Florence Delay sabemos a posição de Krasna/Marker diante dos homens que se encontram à margem da sociedade, que irrompe no imperativo: “sabe-se lá onde se faz a História!” Então descobrimos o universo de possibilidades aberto por uma nova perspectiva histórica. A escrita da história é uma das grandes linhas de força do filme, tendo como pano de fundo a crítica da história progressista. O horror, o sofrimento e as tragédias humanas não podem ser ignoradas quando se pretende romper com a narrativa histórica triunfante, como fica claro na seguinte declaração:

Ele não amava deter-se sobre o espetáculo da miséria  
mas em tudo que queria mostrar do Japão  
havia também os rejeitados do Modelo.

Uma vez que esta face oculta da história se revela, outras se manifestam. Como bem observou Gagnebin, a história que engolfa o horror e o sofrimento é a mesma que enterra a felicidade e o êxtase.

“Eu saúdo o milagre econômico, mas o que quero mostrar são as festas de bairro”, diz Krasna. O *cameraman*, nas suas viagens pelo mundo, descobre-se diante da melancólica existência de um mundo desencontrado. O herói trágico de Nietzsche, do qual a criação parte do vazio deixado pela morte de Deus e vira as costas para o passado, dá lugar ao sujeito histórico que não pode mudar o presente senão a partir das ruínas que o passado deixou. Na medida que o mundo se apresenta disperso e refratário para os “rejeitados do modelo”, mais

urgente é dar conta dessa pluralidade ignorada pela história oficial. O método analógico que se vale a alegoria, serve para dar conta da multiplicidade, mas não pela catalogação das diferenças, e sim por meio de um método que abarque qualquer singularidade. “(...) o alegorista melancólico inventa cada vez mais sentidos (...) Nas suas mãos, os objetos perdem sua densidade costumeira e se dispersam numa multiplicidade semântica infinita.”<sup>3</sup> (GAGNEBIN, 2007, p. 40)

Para nós, o sol só é sol se estiver brilhante

uma fonte, só se for límpida

Aqui, adjetivar equivale a colocar nas coisas etiquetas com o seu preço.

A poesia japonesa não qualifica.

Há um modo de dizer barco, rochedo, nevoeiro, urubu, granizo, garça, crissântemo...que os abrange a todos.

O método alegórico é, assim como a linguagem japonesa, um modo de abranger a todos. Marker tenta transmitir a visão fragmentada do mundo pela montagem. Passando ao largo da montagem tradicional, principalmente se tratando de um documentário, faz com que o filme transmita em nós, espectadores, a sensação de estar olhando para fotografias através da montagem não-linear e partida. Os cortes rápidos e a interpolação dos fatos simulam a mesma lógica de reconstrução da memória humana, viabilizando tanto a supressão quanto a dilatação do tempo, ou ainda, permitindo que o filme se movimente livremente entre os anos sem precisar respeitar uma cronologia linear. É como se Marker fosse colhendo aleatoriamente fotografias de uma caixa em que armazena suas fotos de viagens de um determinado período e elas de repente se conectassem pelo tempo presente da recordação, que pode ser o seu ou do espectador. O estilo fragmentário também pode ser visto por uma perspectiva de um mundo em ruínas, neste caso vem muito a propósito uma passagem da

---

3 História e narrativa. P. 40 Gagnebin



*Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin (1984).

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (...) ‘A empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às mais elementares forças de destruição, o raio, o terremoto. (p. 189)

Nos escombros de *Sans Soleil*, mundo arcaico e moderno, tradição e tecnologia, homem e natureza, o horror e a beleza, amontoam-se e formam a imagem do presente que não segue o progresso do tempo histórico linear. Em *Sans Soleil*, a temporalidade histórica é fragmentada e petrificada, exatamente como na imagem de ruínas. Ali se acumulam os restos do passado rejeitado somados ao presente ignorado. Um dos trabalhos de Marker é tirar destes escombros o testemunho daqueles que foram silenciados e esquecidos. Cada tomada, que leio como pequena narrativa, é edificada a partir de fragmentos particulares, que, combinados com o texto, funcionam como dispositivo para a memória trabalhar em direção a uma história mais geral. Ou seja, a partir do particular sensível, como os cadernos de Sei Shonagon com suas listas de coisas que fazem seu coração bater, desperta a história de um século marcado por toda sorte de sentimentos, da utopia por um mundo mais justo à desilusão do mundo descartável, do racismo racionalizado à compaixão pelos exilados, da coragem suicida ao temor pelo futuro. Nessa direção, o filme põe significados e significantes em terreno instável, o sentido é construído pelo método de similaridade, artifício já manifesto desde os estoicos, conhecido como *hyponoia*, o que quer dizer sentido subjacente, “encoberto”. Há, na verdade, uma relação de arbitrariedade entre significante/significado, que também é a prática alegórica na qual tenho situado o filme.

No que tange a representação do mundo como escombros, não como um prédio ou um templo, seus destroços testemunham a história do século XX. É a idealização da desordem do mundo, dentro da ordem filmica, onde a mon-

tagem realiza um papel fundamental. Não podemos nos esquecer que *Sans Soleil* também não é um filme linear e homogêneo. Ele é fruto da colagem de recortes de outros filmes, seus e de outros cineastas, como também de filmes domésticos, alguns, inclusive, emprestados de amigos, como o que traz as imagens do ritual *Dondo-Yaki*. Dentro desta fragmentação traz à tona um passado que não está superado e que é preciso resgatar, ainda que em retalhos.

A colagem de outras cenas, funciona como espécie de citação e exhibe uma faceta conhecida de Chris Marker, a que prima pelo jogo e brinca com os limites do cinema. Em *Lettre de Sibérie* (1957) realiza uma colagem de um famoso curta, que segundo o narrador “é tanto um documentário sobre a caça de baleias, quanto um filme etnográfico, quanto um filme sobre esses pescadores”, e deste modo inaugura no cinema a escritura, trazendo a lógica dialética do ensaio crítico para o filme, tanto nas suas explanações, como o caso do operário, como nesta colagem que permite que se olhe um mesmo tema sob três perspectivas diferentes: pela visão ecológica, “turística” ou dos pescadores. Em *La Jetée* (1962) rompe com a dinâmica de movimento do filme ao nos apresentar uma filmagem de fotos. São imagens fixas, são fotografias e é também cinema. São, sobretudo, os detalhes significativos de uma lembrança da infância do protagonista na imagem fixa de um rosto que teima em regressar à memória deste personagem. Não bastando o jogo com o tempo e movimento no filme, ultrapassa a fronteira que separa ficção e documentário ao tratar de modo alegórico temas difíceis da Segunda Guerra, dos campos e da Guerra Fria. Sem esquecer que leva o filme para o campo da Literatura inventando o *ciné-roman*. No longuíssima *Le fond de l'air est rouge* (1977) apropria-se de fragmentos de outros filmes, como *O encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, que exhibe no prólogo. E essa incompletude da imagem recortada se estende para outras imagens do filme, inclusive as suas próprias, inserindo na película espaços, vazios e silêncios que ainda não são possíveis preencher, nem pela imagem, nem pela linguagem. O silêncio é um artifício

muito importante e significativo em *Sans Soleil*, que obedece a mesma dicotomia dialética da fotografia que pressupõe presença e ausência, morte e criação.

*Lettre de Sibérie, La Jetée, Le fond de l'air est rouge* e *Sans Soleil* têm em comum, para além do transbordamento conceitual, a idealização de um projeto de citação, já conhecido na filosofia, como os aforismas de Nietzsche ou o livro das *Passagens* de Walter Benjamin. Há um texto de Compagnon (1996) chamado *O trabalho da citação*, onde além de abordar o assunto que se encontra em alta, devido a popularidade da intertextualidade dentro das ciências humanas, faz do próprio texto um trabalho de citação, mantendo a coerência com a teoria extremamente original que apresenta. Nele, apropria-se de metáforas que passeiam livremente dentre os mais diversos campos, da medicina cirúrgica à psicanálise ou da economia à filosofia. Em uma das passagens do livro, que pode ser lido ou folheado, Compagnon faz analogia do trabalho de citação ao enxerto cirúrgico, sendo a cicatriz -as aspas- um adorno a mais na obra, em seguida cita Michel Leiris:

Quando me sentia inapto a extrair de minha própria substância o que quer que fosse que merecesse ser colocado sobre o papel, copiava voluntariamente textos. Colava artigos ou ilustrações recortadas de periódicos nas páginas virgens de cadernos ou de blocos. (p. 38)

As citações ou colagens, como prefere Marker preferir nomear, em alguns momentos são feitas de forma direta, como as cenas de *Le fond de l'air* em *Sans Soleil* ou do curta sobre as baleias em *Lettre de Sibérie*. Em outros momentos se apresentam de modo indireto, como no caso de Hitchcock e *Vertigo* (1958), filme que Marker viu dezenove vezes, segundo ele próprio. Em *Sans Soleil*, *Vertigo* é evocado pela filmagem de São Francisco, local onde fora filmado, e que Krasna registra ao percorrer “de carro as colinas de S. Francisco, onde James Stewart/Scottie seguiu Kim Novak/Madeleine”, como confirma a narra-

dora. Em *La Jetée*, a menção ao filme de Hitchcock vem mais sutilmente, pela apropriação da cena em que Madeleine aponta para a copa de uma árvore. A personagem de Marker repete o mesmo movimento e discurso ao apontar para um ponto na direção do pedaço de tronco cerrado, sem esquecer do penteado de Kim Novak, o coque espiral que Chris Marker copia em Heleine Chatelein, personagem de *La Jetée*.

Tan cuidadoso editor como autor (como si el mundofuera una biblioteca de descartes y negativos a ser encontrados y restituidos a la vida), hace que los narradores lean esos *collages* de citaciones disgressivas y que saltan de un lado a otro intuitivamente, essas meditaciones, como si fueran cartas leídas en voz alta a los amigos ausentes o muertos (Tarkovsky, Alexander Medvedkin, tú o yo). (HAMPTON, 2006, p. 134) <sup>4</sup>

Para Howard Hampton (Idem), as colagens de citações funcionam como uma espécie de declaração de Marker àqueles que ama e admira. Sua leitura alcança tanto o espaço público a propósito de seu teor político, assim como o espaço íntimo como uma canção de amor.

Um acompanhamento mais atento às obras de Chris Marker faz notar que *Vertigo* é um fragmento recorrente no seu trabalho. Como uma fotografia de alguém querido que se exhibe num porta-retratos, a referência ao filme está sempre presente. Nem sempre é através de alusões diretas ou apropriações que encontramos o filme americano nas obras de Marker, sendo, portanto, o seu aspecto conceitual o mais forte, evidente e duradouro objeto de assimilação. Marker adota a imagem vertiginosa do tempo de modo permanente nos seus trabalhos, assim como também pegou emprestadas as *zonas* de Tarkovski.

---

4 Tão cuidadoso editor quanto autor (como se o mundo fosse uma biblioteca de descartes e negativos a serem encontrados e restituídos à vida), faz que os narradores leias essas *colagens* de citações disgressivas e que saltam de um lado ao outro intuitivamente, essas meditações, como se fossem cartas lidas em voz alta aos amigos ausentes ou mortos (Tarkovsky, Alexandre Medvedkin, você ou eu).

Além da colagem de fragmentos das cenas, outras particularidades contidas no filme fazem com que se aproxime do conceitual fotográfico. Vale lembrar que as diferenças demarcadas entre a fotografia e o cinema não são poucas. Vai desde a dinâmica do movimento ao tempo colhido das duas técnicas. Com isso, quero dizer que ao tempo que a fotografia capta o instante, o acaso, o cinema trama uma narrativa que se desenvolve no tempo. Pulando para o outro lado da tela, o próprio tempo de exposição do espectador diante da imagem ou imagens reproduzidas vai divergir. Pois, enquanto um indivíduo diante de uma fotografia possui o tempo de exposição determinado por si, num filme o fotograma tem a duração determinada pela edição. Numa exposição fotográfica é possível se demorar diante de uma imagem ou simplesmente ignorá-la, o trajeto também entra nesse espaço de liberdade do espectador. Já o cinema determina a ordem, o tempo de exibição e não há como se evitar essa ou aquela imagem de modo consciente.

Susan Sontag, em *Sobre a Fotografia* (2003) ao afirmar a ilusão da relação entre o cinema e a fotografia, demarca a importância conceitual que o tema implica nessas duas técnicas. E chama a atenção para o fato de que a fotografia de uma cena de um filme já rompe a ligação essencial que esta imagem captava dentro da película, justo por cessar a movimentação, uma premissa importante, para Sontag, que caracteriza o cinema.

Uma foto de um filme, que nos permite observar um único momento pelo tempo que quisermos, contradiz a própria forma do filme, assim como o conjunto de fotos que congela os momentos de uma vida ou de uma sociedade contradiz a forma destas, que é um processo, um fluxo no tempo. O mundo fotografado mantém com o mundo real a mesma relação essencialmente errônea que se verifica entre as fotos de filmes e os filmes. A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim. (p. 96)

Logo, seguindo a lógica da ensaísta, a dinâmica do cinema está para a vida tal qual a fotografia está para a memória. Partindo dessa premissa, mesmo que, de certo modo, pareça uma impossibilidade devido à própria concepção de *Sans Soleil*, a essência do documentário está intimamente mais conectada à fotografia, não somente pelos congelamentos e cortes súbitos, como também pelo trabalho de citação que compõe boa parte do filme.

Não posso ignorar que *Sans Soleil* visto por um outro prisma, para além do resgate da história, representa uma autobiografia, ou ainda, um autorretrato de Chris Marker. Ali estão as imagens das suas afinidades eletivas e das marcas que a vida lhe conferiu. Segundo Compagnon (Idem), a obra não deve mais obedecer uma relação de dependência ou sujeição com o autor, quando o mais justo seria o de *congruência ideal*, como acontece com Montaigne e os *Essais*. Para ele, “o homem em carne e osso, ou melhor, em filigrana, sustenta o livro, suporta-o e a ele se submete: Isto sou eu, isto é meu.” (p. 118). Deste modo, toda citação faz parte do que é autor, pois, a partir do momento em que esta fatia do outro é retirada de sua origem e colada em outro lugar, ela passa a obedecer uma nova lógica, ganhando outra face nesta nova combinação, dando origem a outro significante e dando espaço para outras significações.

A minha idealização fotográfica de *Sans Soleil* também compreende o espaço da citação. Pensemos nela como imagem. A citação então é um fragmento retirado de uma imagem/texto maior, deste modo, sua concepção é análoga à da fotografia. É como se aquele que cita a tivesse reproduzido como um instantâneo, enfoca uma parcela e deixa de fora do quadro todo o resto que a evolve, e dá origem a uma imagem agora autônoma. A partir dessas premissas é possível enxergar *Sans Soleil* como inventário de imagens heterogêneas. Quando visualizadas em conjunto, reproduz um autorretrato de Chris Marker, tanto daquelas imagens produzidas por ele quanto daquelas de que se apropria e que agora “isto é ele, isto é dele”. Deste modo é possível encarar uma

espécie de caráter único dessas imagens, apesar de sua reprodução exaustiva nas salas de cinema e em outras mídias digitais. Pois elas são atualizadas por aquele que delas se apropriou, no caso o autor, assim como as suas figuras também poderão espelhar esse processo, sendo permitido devido ao seu modo enviesado de tratar dos assuntos, o que requer um esforço da memória individual e coletiva do espectador e posterior apropriação para interpretações sempre originais.

Gostaria de me deter um pouco na expressão *caráter único* que acabo de usar como possibilidade nas imagens como citações que montam *Sans Soleil*. Faço uso da expressão na pretensão de qualificar a citação como criação, estendendo a lógica para a interpretação desta e outras imagens. Levanto o assunto para não causar um equívoco conceitual, levando em conta que esta expressão foi usada por Benjamin para definir a aura, figura singular, invólucro da obra de arte que remonta aos tempos pré-modernos.

Walter Benjamin emprega o conceito de aura em dois textos célebres. A primeira vez que se refere ao termo é no ensaio de 1933 intitulado *A pequena história da fotografia* e, no ano de 1936 irá voltar ao assunto no ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Nos dois escritos (1996) define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” (p. 101). Unicidade e durabilidade definem a obra de arte aurática em oposição à transitoriedade e reprodutibilidade daquela reproduzida tecnicamente, logo, para esta última, a aura representa uma impossibilidade. A reprodução técnica desponta na cultura do consumo, abandonando o caráter sagrado para se tornar mercadoria, a fim de preencher a necessidade do homem moderno pequeno burguês de se apropriar da arte.

A fotografia é um exemplo de técnica que nasce aurática, mas vai perdendo

esse caráter conforme a técnica vai se aprimorando, e se emancipa da mera função retratista. Para Benjamin essa perda não é vista com pesar, ao contrário, a aura que dá seu último suspiro no culto de um ente querido retratado no papel fotográfico, abre espaço a uma nova arte livre da contemplação ritualística e do prazer estético, mais voltada para a *práxis* revolucionária. Benjamin enxerga essa possibilidade na vanguarda estética surrealista, cuja fórmula se organiza pela técnica de montagem, fundamentada na linguagem imagética através da escrita automática, apresentando como temáticas prediletas o onírico e o contingente. Deste modo, o movimento surrealista contraria a racionalidade burguesa através da fantasia, da imaginação. É com Atget, diz Benjamin, que a fotografia se liberta da aura a partir do momento em que o homem se retira da imagem.

Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores. (p. 102)

As obras às quais Benjamin se refere são as fotografias de Atget, que passando ao largo “das grandes vistas e dos lugares característicos” também não ignora os espaços e objetos utilitários da vida moderna, retratando, por exemplo, mesas com pratos sujos. O que faz da imagem de Atget um dispositivo crítico da modernidade é a particularidade conferida a essas obras que, em sua maioria, exibem-se abandonadas da presença humana. Assim o olhar deixa de se deter na figura humana, centro de toda imagem, para se dedicar mais tempo aos detalhes, aos objetos e à relação que estes mantêm com o homem.

Marker guarda muitos traços da vanguarda surrealista, sendo possível uma aproximação de algumas obras suas a trabalhos como os de Atget e outros surrealistas. Em *Sans Soleil* dedica um tempo para a filmagem de uma televisão, exatamente a televisão, só, sem qualquer telespectador a sua frente.



Krasna, que diz ter passado um dia inteiro em frente à TV, chamando-a caixa de lembranças, diz também ter a sensação de estar sendo olhado por ela. Impressão que aumenta quando se trata da TV japonesa. Em outro momento, dá a entender ser injusta a crítica sobre a TV produzir analfabetos, devido à grande quantidade de pessoas que observa lendo na rua. Seu posicionamento, contudo, em relação ao aparelho televisivo não é tão inocente. Certa vez, em entrevista, fez uma crítica aos incontáveis canais que não acrescentam em nada, confessando se deter diante do aparelho apenas quando esquece o fato de não estar só no mundo. É possível perceber na sua declaração o papel do aparelho televisivo como produção de indivíduos cada vez mais alienados e encerrados em si. Na mesma entrevista, Marker marca uma grande diferença entre ver um filme na sala escura e assisti-lo na tela doméstica. Enquanto se levanta a cabeça no cinema, a televisão nos faz baixá-la.

De fato, a televisão invade nossas casas e passa a roubar boa parte de nossas vidas, nos deixando inertes diante dela. Recebendo as imagens que não cessam de aparecer e sem um segundo de pausa entre elas, nos bombardeiam com toda sorte de inutilidades, transformando tudo o que se exhibe na tela em mercadoria. Desde as assumidas pela propaganda publicitária aos estilos de vida vendidos nas novelas e nos filmes.

Assim como a TV reserva a todos o espaço passivo, pois está ao alcance de qualquer um, o papel ativo de produtor das suas próprias imagens também se apresenta viável a uma boa parcela de indivíduos. Benjamin alerta e acerta no alvo quando vislumbra a técnica fotográfica ao alcance de todos.

Em *Sans Soleil*, Krasna questiona-se: “como se lembram as pessoas que não filmam, que não tiram fotos, que não gravam?” Para aqueles que conhecem o texto de Benjamin, automaticamente se estabelece uma conversa entre o filme de Marker e o ensaio *A pequena história da fotografia*. No texto, o filósofo

alemão cita uma frase de László Moholy-Nagy: “o analfabeto do futuro não será aquele que não sabe escrever, e sim aquele que não sabe fotografar” (p. 107). Este pensamento, na verdade, só se tornou célebre através de Benjamin ao levar a conversa adiante, problematizando:

Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreotipo, se descarrega de suas tensões históricas. (Idem)

Benjamin compara a fotografia moderna com os retratos que remontam o tempo do daguerreótipo. Estes últimos não necessitavam de legenda, na última instância, quando o indivíduo retratado não fosse mais reconhecido pelas gerações futuras, com o passar do tempo, a imagem valeria como objeto de antiguidade. Assim como nada se sabia das primeiras pessoas retratadas e não havia qualquer indicação sobre tempo ou identidade daquele rosto ali figurado, apenas “um silêncio em que o olhar repousava”, os daguerreótipos não guardavam valor temporal, eram feitos para durar e atravessar os anos como símbolo. Já as fotografias modernas carregam uma temporalidade e podem funcionar como índice do tempo de sua reprodução. A reabilitação da temporalidade é um assunto caro à Benjamin, sendo a fotografia uma dessas possibilidades de acordar o tempo histórico. Vale lembrar que não é qualquer imagem fotográfica que carrega esta capacidade, por isso a referência às imagens de Atget e dos surrealistas. Não é o “retrato representativo e bem remunerado”, nem as inúmeras fotografias do fotógrafo amador, capazes de movimentar as ruínas da história, mas sim pelas lentes dos fotógrafos que vieram das artes plásticas.

Os fotógrafos que passaram das artes plásticas à fotografia, não por razões oportunísticas, não acidentalmente, não por comodismo, constituem hoje a

vanguarda dos especialistas contemporâneos, porque de algum modo estão imunizados por este itinerário contra o maior perigo da fotografia a comercialização. (BENJAMIN, p. 105)

Benjamin também não é inocente a ponto de creditar esse poder a qualquer fotografia que se julgue surrealista, afinal, há também o jogo vazio do onírico, que não passa do simulacro da fotografia comercial com a fachada da moda. A verdadeira imagem impregnada do tempo histórico não é só criadora, mas construtiva. Ela não se encerra na imagem como fruição estética. Marker, como herdeiro dessa vanguarda, exhibe em *Sans Soleil* bons exemplos da escola surrealista ao jogar com as percepções de movimento e congelamento, e ao fazer do seu sentido construção que se desenvolve no tempo. Toda atmosfera do filme, incluindo texto e som, para além da imagem, conspira a favor da construção do sentido, do pensamento velado nos fragmentos. Nessa direção é possível visualizar o documentário de Marker como projeto alegórico que visa resgatar a temporalidade histórica encoberta pelas ruínas.

Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende a unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorien*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último. (GAGNEBIN, 2007, p. 38)

Para Raymond Bellour (1990), habita em *Sans Soleil* um desejo de listar, nos moldes do livro de Sei Shonagon, que é uma espécie de notas de cabeceira, “tudo aquilo que faz bater o coração”, assim não se perderiam essas lembranças. Assim elas estariam protegidas do olvido. O projeto de eternizar a memória afetiva através da imagem reproduzida tecnicamente e também do texto poético que montam *Sans Soleil* é real. O que não se deve esquecer é que nessas lembranças repousa também um tempo histórico encontrado no “espetáculo da miséria humana”. Nesse sentido, não são apenas as boas memórias

que Marker protege do esquecimento e que o tempo se encarrega de dar cabo. Logo, é preciso também fazer a “lista das coisas tristes” e nela estão “os rejeitados do modelo”, os quais Baudelaire, no poema *Revolta*, batiza de *raça de Caim*<sup>5</sup>. Nela está toda uma classe de indivíduos despersonalizados na massa que está sob comando da *Raça de Abel*, a quem todas as dádivas divinas recaem. Na raça de Caim, dos deserdados por Deus, está a figura do trapeiro, representado no poema de Baudelaire *Le vin des chiffonniers*. Benjamin (1994), através do poema de Baudelaire, vê na figura trapeiro, que busca o vinho na *barreira*, a imagem do proletariado, daqueles que “não possuem outro bem que não a sua força de trabalho.” (p. 19)



O que essas figuras, dos bêbados de *Sans Soleil* e do trapeiro de Baudelaire, têm em comum e as confundem na mesma imagem, é o fato de haverem alcançado um alto nível de pobreza, condenados a recolher e viver da esmola e do refugio da cidade. O trapeiro, diz Benjamin (Idem), não faz parte da boemia parisiense, conceito que surge com Marx. Dentro da boemia estão abrigados os *conspiradores profissionais*, “são eles que erguem e comandam as primeiras barricadas” (MARX, 2011), ponto central da tradição revolucionária.

5 Benjamin (1994) cita a obra de Baudelaire na primeira parte intitulada *Boêmia* do ensaio “*Paris do Segundo Império*”. O poema de Baudelaire chamado *Revolta* é composto por 16 dísticos. Nele opõe a Raça de Abel, dos abastados e bem aventurados, assistidos por Deus, à Raça de Caim, os deserdados. Na verdade trata-se de uma alegoria que representa a luta de classes. Do lado de Abel a burguesia capitalista e do lado de Caim o proletariado.

Na boemia, da qual o trapeiro -embora presente- não faz parte, também se encontram os literatos, as prostitutas, os jornalistas, uma classe de pessoas que se posicionam dentro da camada social intermediária (SELIGMANN-SILVA, 2003). Contudo, “desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boemia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo.” (BENJAMIN, 1994, p. 17). No trapeiro, então, encontra-se o resumo da classe intermediária, sem que ele passe a pertencê-la, afinal, nele estão os restos que essa classe desprezou, tudo aquilo que não tem mais serventia. Passando para uma leitura alegórica do trapeiro, é possível enxergar o projeto de Benjamin de construir uma história pela ótica dos oprimidos, o que permite também estendê-lo a *Sans Soleil*. No trapeiro, diz Benjamin, abrigam-se todos os sonhos de revolução, e uma mudança de curso a partir da figura representativa do proletariado significaria a verdadeira revolução pensada por Marx. Krasna, um pouco ao estilo do trapeiro, num nível alegórico acima, reúne o refugo da história pelas imagens apreendidas através da sua câmera.

Através da sua montagem original, Marker estabelece um nível alegórico “manifesto frequentemente pela aliança entre uma ideia espiritual e uma material, de um elemento novo e um elemento familiar” (PORCILE, 1993, p. 16).<sup>6</sup> Retirados a partir dos instantes suspensos que Krasna amava, “das lembranças que servem apenas para deixar lembranças”, Marker constrói metáforas:

Su presente no es nunca el de una historia oficial, sino el del continuo desplazamiento de lo cotidiano, de la vida em processo, en trance de convertirse en memoria e historia, un continuo fluir: complejidad de la trama que en Marker, configuran imagen, historia y memoria, enunciación subjetiva y

---

6 PORCILE, Françoise. ` la poursuite des signes du temps in: *Images documentaires*. P. 16 ([http://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/ID\\_n15-1.pdf](http://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/ID_n15-1.pdf))

“ette construction métaphorique se manifeste as- sez souvent dans l’alliance d’une idée spirituelle et d’une idée matérielle, d’un élément nouveau et d’un élément familier.”

bases documentales, realidad y ficción, ética, política, esperanza y deseo.<sup>7</sup>  
(MAYO, 2000, p. 13)

Assim, talvez, lance uma faísca que reacenda o ideal revolucionário sob uma nova prática, visto que, as já batidas só fazem o tempo histórico girar nos limites da espiral.

---

7 Seu presente não é nunca o de uma história oficial, senão o do contínuo deslocamento do cotidiano, da vida em processo, no ponto crucial de converter-se em memória e história, um contínuo fluir: complexidade da trama que em Marker, configuram imagens, história e memória, enunciação subjetiva e bases documentais, realidade e ficção, ética, política, esperança e desejo.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAZIN, Andre. Lettre de Sibérie. In: *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Junta de Andalucía -Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), Sevilla; Ediciones de la Mirada, Sevilla, 2000.

BELLOUR, Raymond. L'entre-images. Paris, La Différence, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas, vol. 1 - Magia e Técnica, Arte e Política, Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

FEUERBACH, Ludwig. *A essência do Cristianismo*. Tradução de José da Silva Brandão. Campinas, SP, Papirus, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

HAMPTON, Howard. Remembranza del pasado de las revoluciones: las anatomías de la melancholia de Chris Marker. In: ORTEGA, María Luisa; WEINRICHTER, Antonio. (orgs). *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid, T&B Editores, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. Tradução: Paula Sibilia. São Paulo, Ateliê

Editorial, 2001.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução de Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

MARKER, Chris. “*A free replay (notes on Vertigo)*”. Disponível em: <http://chris-marker.org/chris-marker/a-free-replay-notes-on-vertigo/>

MARX, Karl. O 18 brumário de Luis Bonaparte. Tradução: Nelio Schnneider. São Paulo, Boitempo, 2011.

MAYO, N. E. Retorno a la inmemoria del cineasta. In: *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Junta de Andalucía -Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo), Sevilla; Ediciones de la Mirada, Sevilla, 2000.

PORCILE, Françoise. La poursuite des signes du temps. In: *Images documentaires*. 1993. Disponível em: [http://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/ID\\_n15-1.pdf](http://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/ID_n15-1.pdf)

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2003.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Fotografia I*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.



# Místico clã de sereias nos primeiros anos da poesia moderna

---

**Leonardo Davino de Oliveira**

*Dep. de literatura brasileira e teoria literária | Universidade do Estado do Rio de Janeiro*

leonardo.davino@gmail.com

**Resumo:** Qual é o lugar das sereias na poesia feita no Brasil, nos primeiros anos do Modernismo? Buscando responder a essa pergunta, e tentando entender como o gesto artístico moderno se impregnou (ou não) da mística sirênica, esse ensaio sugere a leitura de alguns poemas de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Oswald de Andrade, tendo como referências as experiências do poema “Un coup de dés” (1897), de Stéphane Mallarmé, e a brasileira Iara.

**Palavras-Chave:** Poesia Moderna, Sereia, Iara.

**Abstract:** What is the place of the sirens in poetry made in Brazil, in the early years of Modernism? Seeking to answer this question, and trying to understand how the modern artistic gesture is impregnated (or not) of *sirênica* mystique, this essay suggests reading some poems of Mário Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Jorge de Lima and Oswald de Andrade. The references are the poem “Un coup de dés” (1897), by Stéphane Mallarmé, and the brazilian Iara.

**Keywords:** Modern Poetry, Siren, Iara.

O tratamento dado à inspiração musal e ao canto das sereias merece especial atenção em nossa historiografia poética, pois serve à reflexão dos mecanismos de construção, permanência e questionamento de nosso cânone literário, além de auxiliar a percepção das ações artísticas sempre renovadoras da poesia crítica e criativa. Tais procedimentos de canonização, adensados com a revisão promovida pela antropofagia modernista de Oswald de Andrade e, mais tarde, pelos chamados Estudos Culturais, ainda permanecem alicerçados sobre bases românticas oitocentistas, naquilo que esse período histórico entendeu e desenvolveu por nacionalidade. Sobre isso, o pesquisador, ensaísta e poeta Affonso Ávila (2008) escreveu que a poesia modernista “não raras vezes retoma os fios da ancestralidade barroca e um Sousândrade, por exemplo, representa em pleno romantismo, um elo de consciência criativa entre a poesia, do passado colonial e a do nosso século [XX], que se inaugurarão sob o auspício renovador dos simbolistas” (p. 30-31).

A partir dessa ideia de uma literatura *empenhada* no canto do nacional — herança oitocentista — surgem algumas perguntas sobre a Poesia Modernista e sua inserção na linha de “tradição da ruptura” (PAZ, 2013): órfão de Musas, portanto, sem ter de quem herdar o canto, como o poeta do século XX irá poetar? Propugnando o matriarcado e sua “consciência participante” e “rítmica religiosa”, em resposta ao convite do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade?

Se concordarmos com Affonso Ávila (2008), para quem o Modernismo é a cristalização do novo, marcado pelo sentimento de exílio humano, em sua “singularidade de postura criadora, de índole redutora e antropofágica” (p.

29), urge identificar a experimentação engendrada por seus autores como o gesto artístico que coloca em diálogo a poesia realizada no século XX, a saber: a poesia modernista, a concreta e a marginal. Em linhas gerais, há nessas três categorias um claro empenho em desconstruir a tradição essencialmente musical e, logo, hereditária em vigor: a eloquência parnasiana, no caso da poesia modernista; o abandono do lirismo, no caso da concreta; e a recusa a toda e qualquer tradição cerebral, na marginal. E a experimentação aparece como mecanismo de poeticidade, tanto no campo estético, como no campo temático, dessas poesias, tendo como poeta-guia Stéphane Mallarmé (1842-1898), responsável por trazer o novo para o tema e para a estética.

Tome-se, então, o poema-constelação de Mallarmé como o ponto arqui-médico, a grande síntese (ainda que clausulada por um *peut-être*) daquela poética “universal progressiva” do Romantismo: como o poema que teria conseguido enfrentar o problema da crise ou da impossibilidade da epopéia na Era “Química”, vale dizer, “cindida”, da Modernidade (já assim concebida por F. Schlegel), e resolver o impasse em favor da poesia, pelo anúncio de uma nova forma de *arte poética*, e não, como supostamente se faria necessário, através de uma nova épica de *base prosística*, o *romance*, “a moderna epopéia burguesa”, o gênero por excelência do mundo irreconciliado e abandonado pelos deuses, tal como, ao invés, prefere pensar o jovem Lukács na esteira de Hegel. (CAMPOS, Augusto de. In: MALLARMÉ, 1980, p. 256)

Centrados na Poesia Modernista, cremos ter sido movido por este estado-de-poesia que Odilon Redon (1840-1916) desenhou *Femme à l'aigrette* (ou *Sirène à l'aigrette*), transcribando o poema “Un coup de dés” (1897), de Stéphane (Étienne) Mallarmé. Redon investiu nas palavras do poema: “Estatura frágil tenebrosa / em sua torsão de sereia”, escreve Mallarmé. O poema “Um lance de dados” revolucionou os modos de pensar e fazer poesia.

A sereia *art nouveau* criada por Redon aponta a equalização em perspectiva enigmática entre som e sentido advindos do poema-letras-soltas-móvil no papel-mar mallarmaico. Ela indicia o acaso e o anzol. E “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”, encerra o poema. Não às respostas de fora do poema e Sim à incapacidade de ler o paradoxo: “frágil” e “tenebrosa”.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

O lance de dados é a travessia — de um estado de coisas a outro estado de coisas —, entre o arranjo tipográfico revolucionário que a Sereia representa: apelo à intuição e ao amálgama como exercícios de vida. As sereias têm desses artificios. Elas são a medula do acaso em ação, as subdivisões prismáticas da ideia mallarmaica: elas renegam a Razão como triunfo do humano. “O canto das sereias seria a indiferenciação entre o sujeito que narra e o sujeito narrado, entre a manifestação e a significação: canto sem diferenças, sob o qual se prometeria a pura perda de diferenças do silêncio, do ponto zero da

descrição”, escreve David E. Wellbery (2010, p. 195-196). Podemos inferir que o canto das sereias é o paradigma mesmo da Literatura. O canto sirênico é a metáfora que promove o acesso ao humano demasiado humano.

Para a economia de nosso argumento, é importante destacar a sereia quimérica (RANCIERE, 1996) que aparece inscrita no poema constelar de Mallarmé. Vejamos o trecho na tradução de Haroldo de Campos:

La lucide et seigneuriale aigrette  
au front invisible  
scintille  
puis ombrage  
une stature mignonne ténébreuse  
en sa torsion de sirene

par dímpatientes squames ultimes

O lúcido e senhorial penacho  
à fronte invisível  
cintila  
então sombreia  
uma estatura frágil tenebrosa  
em sua torsão de sereia

com impacientes escamas últimas

Empreendido na sofisticada polifonia engendrada por Mallarmé, o apagamento do lirismo é mais a afirmação de uma rede de vozes enunciadora e constitutiva do Eu e menos a negação desse Eu, como várias leituras do poema quis fazer crer. Para além do mero esgotamento da unidade que o verso

alexandrino simbolizava, a singularização do prisma lançado pela linguagem poética singulariza o contexto social da Modernidade. O jogo de linguagem é a matéria prima do *homo ludens* (HUIZINGA, 1979). De fato, Mallarmé cria um texto-sereia, que rechaça a musa, perfaz o caminho mítico-poemático e seduz verbivocovisualmente. A Modernidade é tão má quanto as sereias da *Odisseia*. E não menos aliciadora.

Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia das trocas languageiras. Seu trabalho consiste em dar sentido mais puro às palavras da tribo, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (PERRONE-MOISÉS: 2000, p. 32).

Antes de “Un coup de dés”, porém, Mallarmé publicara o poema “Salut”. Vejamos a tradução de Augusto de Campos:

### **Salut** (1893)

Rien, cette écume, vierge vers  
A ne désigner que la coupe;  
telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l’envers.

Nous navigons, ô mes divers  
Amis, moi déjà sur la poupe  
Vous l’avant fastueux qui coupe  
Le flot de foudres et d’hivers;

Une ivresse belle m'engage  
Sans craindre même son tangage  
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile  
A n'importe ce qui valut  
Le blanc souci de notre toile.

### **Brinde (1980)**

Nada, esta espuma, virgem verso  
A não designar mais que a copa;  
Ao longe se afoga uma tropa  
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos  
Amigos, eu já sobre a popa,  
Vós à proa em pompa que topa  
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,  
Sem medo ao jogo do mar alto,  
Para erguer, de pé, este brinde.

Solitude, recife, estrela  
A não importa o que há no fim de  
um branco afã de nossa vela.

Como podemos observar, no soneto “*Salut*” (“Brinde”) a sugestão da viagem pela página em branco feita mar, feita vela e o acaso já se encontram evidenciados. São matérias de trabalho poético. Conta-se que o poema foi declamado pelo simbolista Mallarmé em 15 de fevereiro de 1893. Para nosso trabalho, obviamente, chama-nos à atenção a presença das Sereias que imergem em tropa. Podemos interpretar o brinde como um convite à aventura poética, à fuga *baudelairiana*: o branco da vela como o branco da folha de papel. Sem as sereias, o poeta-navegante assume o encantamento a-venturoso entre o frágil e o tenebroso da Modernidade. Sobre a tradução de *mignonne* para “frágil”, Haroldo de Campos escreveu:

*A sereia* é uma espécie de “anjo andrógino”, símbolo para o qual convergem vários outros do Poema (o *ulterior demônio imemorial*, a *sombra pueril*, o *príncipe amargo do escolho* - Hamlet das páginas precedentes). *Mignonne* reúne as acepções de “delicada”, “graciosa”, “predileta”, “querida”, além do sentido subsidiário de “tipo miúdo de imprensa”. *Frágil* (vinculando-se fonicamente com estatuRA) pareceu-me a solução mais adequada na tradução, transmitindo o (GC) “aspecto *raté* do artista delicado (...) em contraste com sua qualidade *viril*”. Graficamente, os *ff* de *frágil*, *esbofetear*, *bifurcadas* e *falso* podem evocar a “cauda da sereia”, assim como o S de SE (para o qual Mallarmé, em nota ao tipógrafo, pedia uma atenção especial; ver menção às provas do Poema, corrigidas por Mallarmé, na Bibliografia) poderá lembrar a *torção* dessa sereia-dúvida. (CAMPOS, Haroldo de. In: MALLARMÉ, 1980, p. 136)

As sugestões de Mallarmé — que no poema “Brise Marine” (1865) evoca uma “canção que vem do mar!” — terão reflexo nos jogos sígnicos dos poetas concretos e nas abordagens performativas dos poetas marginais. Ainda no poema “Brisa marinha”, aliás, Mallarmé escreve: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros”. Essa imagem do poeta leitor, que não pode mais alegar



ingenuidade diante dos acontecimentos da vida, haja vista a quantidade de informação e leituras à sua disposição, marca e atravessa o século XX. E isso será trabalhado de diferentes formas. A questão lançada por Mallarmé é a de que se, depois de tudo o que já foi escrito e lido, ainda há o que escrever? A resposta virá das novas formas de escrever, de inscrever: a experimentação formal. E “não importa o que há no fim de / um branco afã de nossa vela”, como o poeta indicou em “Brinde”. O fato é que “a tradição do novo”, como chama Ávila (idem), ou a “tradição de ruptura”, como denomina Octávio Paz (2013), determina o fazer poético novecentista. Vejamos por partes.

\*\*\*

Tal como Lorelei para os românticos dos oitocentos, a (nossa) Iara também foi motivo de glosa para os escritores e intelectuais do século XX, de diversas e variadas abordagens. Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes foram alguns dos que se renderam ao canto da sereia-musa brasileira. No entanto, essas presenças de Iara foram pontuais e não significaram a efetiva disseminação dos temas ameríndios entre nós.

Em “Poema” (1927), Mário de Andrade (1893-1945) trabalha os extratos folclóricos da Iara. Extratos que vem da tradição oral, daquilo que “se ouviu falar”: um velho — “contava que ele era feiosa”; um moço — “que sofria de paixão”; um piá que teve a mão abocanhada por uma piranha.

Neste rio tem uma iara....

De primeiro o velho que tinha visto a iara  
Contava que ela era feiosa, muito!  
Preta gorda manquitola ver peixe-boi.  
Felizmente velho já morreu faz tempo.  
Duma feita, madrugada de neblina  
Um moço que sofria de paixão  
Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,  
Se levantou e desapareceu na água do rio.  
Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,  
Cabelos de limo verde do rio...  
Ontem o piá brincabrancando  
Subiu na igara do pai abicada no porto,

Botou a mãozinha na água funda.

E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...

O narrador assume a voz de um “contador de causo”. A fusão da “preta gorda manquitola”, da iara que cantava e da piranha que “abocanhou a mãozinha do piá”, além de desenhar a transmissão do mito em três tempos históricos — do velho ao menino, passando pelo moço —, resulta na imagem da Iara brasileira transvalorada ao longo do tempo e dos textos. O significante “piranha” agrega o temível Ipupiara, criatura aquática semi-humana que assombrava os índios e colonizadores, à sereia europeia, mulher-peixe que canta. A equação fica sendo: sereia ibérica + cantos ameríndios da mãe d’água = Iara.

Interessante observar que a *moça* só passa a ser chamada de Iara quando falam do moço “que sofria de paixão / Por causa duma índia que não queria ceder pra ele”, fazendo-o levantar e desaparecer “na água do rio”. Além disso, “Poema” abre e encerra com o verso “Neste rio tem uma iara...” indicando o aspecto circular do mito, seus retornos em diferenciação. O que é a Iara, senão a fusão desses significantes diversos? Eis a sugestão do “Poema” de Mário de Andrade. Em seus versos livres, no uso coloquial da linguagem — “botou” — e na estrutura de rondó, este poema de *Clã do jabuti*, livro que, segundo o próprio Mário de Andrade (ANDRADE, 2008, p. 221), junto com *Amar, verbo intransitivo* (1927), antecede a publicação de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), livro que, segundo Gilda de Mello e Souza (2003), “retoma o processo compositivo da música popular, como aliás nos indica claramente o próprio autor, quando acrescenta ao título do livro a designação rapsódia” (p.15), é fundamentado na polifonia que indicia o gesto crítico do autor da imagem antropófaga: “um tupi tangendo um alaúde”. Essa mistura étnica ilu-

mina a amálgama ética e desconstrói o exotismo oitocentista, além de reiterar as contradições da nação, ou melhor, das manifestações do caráter nacional, da falta de caráter, na “ambivalente e indeterminada” (SOUZA, 2003, p.85) obra *Macunaíma*. Eis a luta entre o herói — já modificado gradualmente pelo progresso — e a Uira — por Vei, disfarçada aos padrões europeus “sob os traços lusitanos de Dona Sancha” (Idem p.56):

Macunaíma depôs com delicadeza os legornes na praia e se chegou pra água. A lagoa estava toda coberta de ouro e prata e descobriu o rosto deixando ver o que tinha no fundo. E Macunaíma enxergou lá no fundo uma cunha lindíssima, alvinha e padeceu de mais vontade. E a cunha lindíssima era a Uiara.

Vinha chegando assim como quem não quer, com muitas danças, piscava pro herói, parecia que dizia — “Cai fora, seu nhonhô moço!” e fastava com muitas danças assim como quem não quer. Deu uma vontade no herói tão imensa que alargou o corpo dele e a boca umideceu:

— Mani!...

Macunaíma queria a dona. Botava o dedão n’água e num átimo a lagoa tornava a cobrir o rosto com as teias de ouro e prata. Macunaíma sentia o frio da água, retirava o dedão.

Foi assim muitas vezes. Se aproximava o pino do dia e Vei estava zangadíssima. Torcia pra Macunaíma cair nos braços traiçoeiros da moça do lagoão e o herói tinha medo do frio. Vei sabia que a moça não era moça não, era a Uiara. E a Uiara vinha chegando outra vez com muitas danças. Quê boniteza que ela era!... Morena e coradinha que-nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos cabelos curtos negros como as asas da graúna. Tinha no perfil duro um narizinho tão mimoso que nem servia pra respirar. Porém como ela só se mostrava de frente e festava sem virar Macunaíma não via o buraco no cangote por onde a pérfida respirava... E o herói indeciso, vai-não-vai. Sol teve raiva. Pegou num rabo-de-

-tatu de calorão e guascou o lombo do herói. A dona ali, diz-que abrindo os braços mostrando a graça fechando os olhos molenga. Macunaíma sentiu fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque! Vei chorou de vitória. As lágrimas caíram na lagoa num chuveiro de ouro e de ouro. Era o pino do dia. (ANDRADE, 2008, p. 205-206)

Lembramos que a cantora Iara Rennó musicou trechos do livro de Mário em *Macunaíma Ópera Tupi* (2008). O disco leva o ouvinte a empreender uma viagem etno-atropo-semio-musicológica tal e qual a organizada pelo etno-musicólogo Mário de Andrade na seminal Missão de Pesquisas Folclóricas, na década de 1920. Ao extrair do livro híbrido os trechos e versos que compõem as canções do disco, Iara promove, via instinto caraíba, a valorização do caráter móvel, da “falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico” (PERRONE-MOISÉS: 2007, p. 193) como signo estético e artístico do Brasil. Além de devolver às palavras a vocalização contida nelas antes de Mário de Andrade fixá-las no texto escrito. Iara copia, recorta, cola, mistura a nossa “fala impura”. Observemos o exemplo de “Bamba querê”. A canção incorpora a cadência das aliterações presentes no texto de tal modo que fica difícil para o ouvinte imaginar outra rítmica senão a criada e inventada por Iara. É na dança do orixá Iemanjá no terreiro — na “macumba carioca” — que Iara mira para construir a canção.

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um çairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadistas de profissão, se chamando Olelé Rui Barbosa. Tabaque mexiamexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração. Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beijos puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugas senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza. E era assim:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata cantava o nome do santo que tinham de saudar: v. ...

— Ôh Olorung!

E a gente secundando:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata continuava:

— Ô Boto Tucuchi!

E a gente secundando:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Docinho numa reza mui monótona.

— Ô Iemanjá! Anamburucu! e Ochum! três Mães-d'água!

— Va-mo sa-ra-vá!...

Assim. E quando a tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

— Sai Exu!

porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas, era um tormento na sala uivando:

— Uuum!... uuum!... Exu! Nosso padre Exu...!

E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite fora. O çairê continuava:

— Ôh Rei Nagô!

— Va-mo sa-ra-vá!... Docinho na reza monótona.

— Ôh Baru!

— Va-mo sa-ra-vá!...

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

— Sai Exu!

porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando:

— Uuum!... Exu! Nosso padre Exu!...

E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.

— Ôh Oxalá!

— Va-mo sa-ra-vá!... (ANDRADE, 2008, p. 76-77)

A querência de Iara desterritorializa, remexe, bambeia extratos sonoros para (re)apresentá-los encapsulados em forma de uma canção uma: núcleo duro do país de semiologia macunaímica. E, assim como Haroldo de Campos observou a cerca do livro de Mário, “no coquetel, porém, havia método” (1973, p. 79), no canto de Iara há a aplicação do método daquilo que podemos chamar, juntos com o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, de “macumba antropofágica”: a fusão norte/sul, natureza/civilização, mito/realidade. Desse modo, a busca por um Brasil profundo e a linhagem rabelaisiana presente no livro estão a serviço de “trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros” (ANDRADE: 2008, p. 217). Intertextualidade (KRISTEVA: 1974) e carnavaização (BAKHTIN: 2010) se fundem para traduzir a veia mística e humorística do país sem caráter.

Bamba querê

Sai Aruê

Mongi gongo

Sai Orobô

Êh!

Ôh mungunzá

Bom acaçá

Vancê nhamanja

De pai Guenguê

Êh!

Ôh Olorung

Ô Boto Tucuchi

Ô Iemanjá

Anamburucu  
Ochum  
três Mães-d'água  
Vamo sarava (Iara Rennó)

Observamos que tanto “Poema”, quanto a Uiara e a letra de “Bamba querê” evocam a “entidade nacional” defendida por Mário.

Atente-se para a expressão “entidade nacional”, sabiamente utilizada pelo autor em vez da expressão “identidade nacional”, que se tornaria corrente e insistente na ensaística brasileira a partir do modernismo. “Entidade”, na linguagem filosófica, é “um objeto concreto, mas que não tem unidade ou identidade materiais; “um ‘algo’; um objeto de pensamento que se concebe como um ser desprovido de toda determinação particular. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 191)

Mário de Andrade intuiu que o *ethos* da cultura popular traz consigo as marcas da história e é palimpsesto do tempo. Em *Macunaíma*, além, de Iemanjá e Ochum, entra em cena Anamburucu: a mais velha das mães-d'água. Também chamada de Nanã Buruku e Nanã, entre outros nomes, é orixá dos mangues, dos pântanos, do lodo, da lama.

\*\*\*



Outro nome de mãe d'água aparece na poesia de Manuel Bandeira (1886-1968): Janaína — uma das nomeações afro-brasileiras dadas a Iemanjá — Também conhecida por Oguntê, Marabô, Caiala, Sobá, Oloxum, Dandalunda, Princesa de Aiocá, Inaê, Mucunã. O poema “Dona Janaína” (1936), que chegou a ser musicado pelo pianista Francisco Mignone (1938), evoca exatamente as atribuições sirênicas da “Sereia do mar”, enquanto pede licença para brincar no reino do orixá:

D. Janaína  
Sereia do mar  
D. Janaína  
De maio encarnado  
D. Janaína  
Vai se banhar.

e listar os muitos amores da “Rainha do mar”:

É o rei do Congo  
É o rei de Aloanda  
É o sutão-dos-matos  
É S. Salavá

As rimas abertas em /a/ demonstram a imensidão do reino cantado e servem para singularizar a interjeição “saravá” — saudação e mantra das religiões de matriz africana que faz referência à força da natureza. Desse modo, por rimar com o “saravá” africano, São Salavá, entidade ameríndia cantada no poema como um dos amores de Dona Janaína, aparece também rendido em seu poder de espírito do mato aos encantos da princesa. Sim, se Iemanjá é rainha, Janaí-

na é a princesa do mar.

Mais presente no passado, hoje em dia alguns poucos terreiros de Umbanda trabalham com a manifestação da Linha das Sereias, constituída por seres que nunca encarnaram e que vivem no 5º plano da vida — o Plano Encantado da Criação. Para a Umbanda, as Sereias são regidas pelas mães dos orixás: Iemanjá, Oxum e Nanã. Sem fala humana, as Sereias em Umbanda emitem cantos mântricos. Janaína é um ícone máximo dentro dessa Linha na religião.

Se nesse poema o poeta quer ser um dos amores da Sereia, na “Balada do rei das sereias” (1940), Bandeira apresenta um rei que, cruel, não percebe o perigo que significa brincar com as intenções dos seres aquáticos, que vivem na espuma das ondas do mar. Evocando, portanto, o nascimento da deusa grega do amor, da beleza e da sexualidade: Afrodite — cujos mitemas estão relacionados com as histórias de Sereias.

O rei atirou  
Seu anel ao mar  
E disse às sereias:  
—Ide-o lá buscar,  
Que se não trouxerdes,  
Virareis espuma  
Das ondas do mar!

Foram as sereias,  
Não tardou, voltaram  
Com o perdido anel.  
Maldito o capricho do rei tão cruel!

Depois do anel, foi a vez do rei jogar grãos de arroz. No entanto, é na terceira parte do poema que as sereias se revelam em vingança:

O rei atirou  
Sua filha ao mar  
E disse às sereias:  
—Ide-a lá buscar  
Que se não trouxerdes,  
Virareis espuma  
Das ondas do mar!

Foram as sereias...  
Quem as viu voltar!...  
Não voltaram nunca!  
Viraram espuma  
Das ondas do mar.

Iludido em seus caprichos, o rei não percebeu que as sereias estavam à espera de um bem maior jogado ao mar. O jogo de submissão apresentado no poema demonstra a ilusão que por vezes turva as categorias: submisso e senhor. Ainda mais quando quem está participando do jogo são as astutas Sereias que, noutro poema de Bandeira<sup>1</sup>, têm “braços nus e nádegas redondas”.

Podemos perceber que em sua poesia, Manuel Bandeira trata as sereias como contadoras de história, como estimuladoras do imaginário. Isso fica evidente no icônico poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, quando o sujeito diz: “E quando estiver cansado / Deito na beira do rio / Mando chamar a mãe-d’água / Pra me contar as histórias / Que no tempo de eu menino / Rosa vinha me contar”.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao poema “Sereia de Lenau” (1919).

Em 1928, foi a vez de Cassiano Ricardo (1895-1974) cantar Iara no livro *Martim Cererê*. Em sua variação linguística, Uiara aparece caracterizada no trecho de mesmo nome: “mulher / verde olho de ouro / vestida de sol<sup>2</sup>”.

[...]  
verde sem ideia  
do que se diz verde  
(que não se alcança)  
ouro sem noção  
do que seria o ouro  
(...)

Influenciada pelas temáticas ameríndias e afro-brasileiras, sua caracterização remete-nos às riquezas nacionais já elogiadas nos oitocentos: a flora e a fauna. Uiara é essa mulher que conteria em si as benesses do “país do sol”. Aliás, é o sol que ilumina essas belezas naturalmente belas em suas potências primitivas: daquilo que é belo sem um pensamento próprio e prévio.

A moça bonita, chamada Uiara, morava na Terra Grande.  
Dizem que tinha cabelo verde, olho amarelo.  
O mato é verde; pois os seus cabelos eram mais verdes. A flor do ipê é amarela; pois os seus olhos eram mais amarelos.

Assim ela é descrita no “Argumento” do livro. Na verdade, a mulher cantada por Cassiano, já pós-colonização, é apenas uma imagem:

[...]  
Mulher gravada a ouro

---

2 Essa derradeira caracterização, possivelmente retirada do apocalipse bíblico, foi trabalhada pelo escritor Ariano Suassuna (1927-2014) na peça teatral que une o romancista ibérico e o cancionista nordestino: *Uma mulher vestida de sol* (1947).

Num friso marajoara  
Cabelo muito verde  
Olhos-muito-ouro

Chamava-se Uiara

Os verbos no passado e a grafia do nome numa versão mais antiga do mito dão o distanciamento temporal necessário para que o leitor do poema entenda que Uiara não mais existe enquanto presença *real*. Ela faz parte da lembrança, da matéria poética, virou objeto de decoração — mesmo que feita na resistente técnica marajoara de cerâmica — na memória nacional. Portanto, não há ufanismo. Através da recuperação mítica, há a denúncia daquilo que foi feito de nossas riquezas. “Uiara”, agora poema, sugere-nos o redescobrir do país via lirismo antropófago.

Cortejada por um índio e por um branco, foi esse quem conseguiu realizar o desejo da mulher: “Buscar a noite”. O homem

[...] era branco, disse que gostava de luar e de guitarra. Marinheiro, viera cavalgando uma onda azul. Ouvira a fala da Uiara e não se fez amarrar, como Ulisses, ao mastro do navio, nem mandou tapar com cera os ouvidos aos demais companheiros; ao contrário, saltou em terra e ofereceu-se pra casar com ela. (...) E, não demorou muito, trouxe a noite. Trouxe a noite africana, que veio no navio negreiro. Os homens que o ajudaram a trazer a noite eram pretos; pertenciam a uma terceira raça. (“Argumento”)

As metáforas aqui arroladas parecem-nos um revelador nacional, posto que a solar Uiara peça a noite, e esta chegue com os navios negreiros — outrora cantados por Castro Alves —, a fim de mostrar a face cruel por trás das aparentes belezas do país novo. “Mas como poderia / alguém achar a Noite / onde tudo era o Sol?”, pergunta o narrador do poema de Cassiano Ricardo.

A sábia ingenuidade de Uiara aparece no trecho “O ‘sol da terra”, quando sua natureza incivilizada se contrapõe à civilidade do branco:

E a Uiara que nunca ouvira  
declarações de amor tão cheia  
de rouxinóis e outras espécies de mentira  
assim falou, ao novo pretendente:

“A manhã é muito clara.  
Não há Noite na terra  
(pois de primeiro não havia Noite,  
era só manhã que havia)

(...)

E Uiara aceita seu destino trágico, para fundar o país.

\*\*\*

Destacamos cinco, entre os muitos, poemas de Murilo Mendes (1901-1975) em que o poeta trabalha os fundamentos católicos hibridizados a extratos ameríndios e, principalmente, africanos. Por exemplo, em “Os amantes marítimos” (1935) “a amorosa Maria [bem da terra] senta-se no banco de coral” absorvendo significantes de Iemanjá (bem do mar) a esperar Pedro, fortalecendo a resignação cristã. Simplicidade e coloquialismo se harmonizam para cantar o homem dividido entre os dois amores. Razão e mítica em eterno conflito enriquecedor para o poético. No Brasil, os fios que tramam o mito estão a serviço da antropofagia poética. Ao invés da sereia europeia que atraía para a morte, Iemanjá — a mãe que cuida. No lugar dos longos cabelos dourados e dos olhos azuis, a índia Iara: prima de Iracema.

A Iemanjá criada no Brasil, que viajou para o Sul e para o Norte, é outra, embora conserve o título de “Rainha do Mar”. As vezes é sereia, outras ninfa e recentemente até virgem, identificando-se mais com a Virgem Maria, a tal ponto que suas devotas no Rio ficam ofendidas lendo casos da Iemanjá africana, de grande força sexual. (SELJAN, 1973, p. 15)

A semiologia da palavra “Maria”, sincretizada à mitologia mariana cristã, é um dos nomes de Iemanjá — um dos orixás mais populares do Brasil, conhecida mesmo entre aqueles que não seguem os preceitos das religiões afro-descendentes. Desse modo, o canto praieiro é o canto-de-retorno, de encontro do poeta com a sereia rainha do mar. Humano, o poeta cria os elementos necessários para que o próprio mar (berço do amor) retribua Maria à Maria. Tendo em vista que “é com o povo que é praieiro / que dona Iemanjá quer se casar”<sup>3</sup>, como diz a canção: O Pedro pescador do poema de Murilo não é outro senão

---

3 Versos de “Iemanjá rainha do mar”, de Paulo César Pinheiro e Pedro Amorim.

o apóstolo do Deus feito homem. É nesse rearranjo, nessa combinação de significantes, de versos que o poeta em estado contemplativo encena a ponte entre o poeta mesmo e a musa, a sereia: Maria.

Lembramos que essa cisão do poeta entre “o bem de terra” e o “bem de mar” foi cantada por Dorival Caymmi (1914-2008) na canção “O bem do mar” (1954):

O pescador tem dois amor  
Um bem na terra, um bem no mar

O bem de terra é aquela que fica  
Na beira da praia quando a gente sai  
O bem de terra é aquela que chora  
Mas faz que não chora quando a gente sai

O bem do mar é o mar, é o mar  
Que carrega com a gente  
Pra gente pescar

Em diálogo com “Os amantes marítimos”, Murilo escreve “Os amantes submarinos” (1944), em que “os sonhos (...) desenrolam-se da boca das sereias” e:

A grande borboleta verde do fundo do mar  
Que só nasce de mil em mil anos  
Adeja em torno a ti para te servir,  
Apresentando-te o espelho em que a água se mira,  
E os finos peixes amarelos e azuis  
Circulando nos teus cabelos  
Trazem pronto o líquido para adormecer o escafandrista.

Nessa imagem surrealista, sereias-borboletas são pintadas com as cores do



Brasil a fim de singularizar o país paradisíaco e adormecer a ciência representada pelo escafandrista. Em lugar da razão, as montagens surrealistas que justapõem duas ou mais imagens a fim de obter uma imagem aglutinadora de significantes.

Já em “O poeta e musa” (1935) a insensibilidade da Musa é evocada: “Vens da eternidade e voltas para a eternidade”, diz o poeta à Musa que não tem ódio, amor, nem sede, nem fome. Ela paira soberana e impávida: “Tens o ar frio de quem ultrapassou o mundo sensível e resolve lhe dar um sinal da sua condescendência”. Mas esta Musa cantada por Murilo é diferente da Musa clássica: “Estás desligada da geração que te trouxe ao mundo”, diz o poeta, acusando que se a geração morreu, a Musa sobrevive aos tempos, porque eterna. Mas os tempos são outros — não mais o tempo idílico — e o poeta intimida: “Esperas que eu diminua minha humanidade para ficar junto de ti”. Qual seria o destino dos dois, na Modernidade?

Seremos duas estátuas confabulando.

Então os acontecimentos não agirão mais sobre mim.

E eu sobrevoarei a vida física.

E tocarei o espírito da musa.

Do mesmo ano, 1935, temos o poema “A musa”, em que a deusa “acima do sexo” é acusada de roubar os amores do poeta:

[...]

Os poetas te sacrificam suas amadas retrospectivas, atuais e futuras.

Tua cabeça triste e serena

Recortada num céu de convulsões desencadeia o mito:

Distribuis ao mesmo tempo consolo e desespero.

Aos olhos do homem és acima do sexo como uma deusa,

Aos olhos da mulher és masculina como um guerreiro.  
Anulas o movimento de quem soube te decifrar,  
E não te perturbas nem ao menos ante a idéia de Deus.

Podemos pensar que vem daí o mote para que o poeta escreva “O poeta assassina a musa” (1941). Morta em sua concepção clássica desde, pelo menos, Augusto dos Anjos, como vimos, a musa “preparada por mil gerações” é assassinada para que o poeta se sobressaia. Mas ele sabe que, tal e qual Jesus, as musas parecem ressuscitar, “diversas musas sobressalentes” surgem e aporri-  
nham o poeta até conseguir seu intento: que o poeta faça a poesia.

[...]

Então o poeta aporrinhado  
Joga álcool e ateia fogo  
Nas vestes da musa.  
A musa descabelada  
Sai cantando pela rua.  
Súbito o corpo grande se estende no chão.

A musa é esse desassossego que não deixa o poeta em paz enquanto o poema não estiver pronto. Nesse sentido, matar a musa é função do poeta. Ao dizer o canto da musa, ou seja, ao traduzir esse canto em poesia, o poeta mata a musa que lhe transmitiu a canto. E assim, a cada poema uma musa é assassinada em favor da palavra escrita, do texto poético. Desse modo, a poesia só é quando a Musa deixa de ser, quando aquilo que ela cantou se transforma em palavras de poeta.

\*\*\*

Ainda na temática afro-brasileira, chegamos ao poema “Quichimbi sereia negra” (1947), de Jorge de Lima (1893-1953).

Quichimbi sereia negra  
bonita como os amores  
que tem partes de chigonga  
não tem cabelos no corpo,  
é lisa que nem muçum,  
é ligeira que nem buru  
não tem matungo e é donzela,  
ao mesmo tempo pariu  
jurar sem urucaia.  
(...)

A mudez de Quichimbi diante do horror da escravidão é adornada de espuma. Ela personifica a própria navegação africana e aponta o mar como berço e cemitério de corpos e almas. Donzela que pariu, Quichimbi evoca a Maria cristã reforçando o intercâmbio entre os mitos. Mais próxima do peixe-serpente do que da mulher-peixe da tradição Clássica, Quichimbi assiste “as terras mudar de dono / o mar servindo de escravo / ao homem branco das terras”. Sereia africana, ela não se encaixa nem nos moldes das sereias greco-romanas, nem na mãe d’água amazônica. Ao invés da mistura de contrastes, temos fusões e convivências.

No capítulo “Sereias de Angola”, do livro *Made in África* (2008), depois de apresentar as sereias Quianda e Quituta, Cascudo anota que:

Há uma terceira, vivendo em Mbaka, Ambaca, com o nome de Quiximbi, podendo ser masculina ou feminina e tendo domínio nos rios e lagos da região. Quianda, Quituta, Quiximbi são realmente *water genius*, anti-

quíssimas entidades locais valendo como força materializadora do próprio elemento. Depois, muito depois, é que foram reduzidas em forma física e aculturadas com o mito das sereias do Mediterrâneo.

Os versos “Quichimbi segue nas ondas / dez mil anos caminhando, / dez mil anos assistindo” demonstram que a sereia viveu a História, tal e qual a Musa Clássica, ou seja, estava presente aos acontecimentos. A musa Quichimbi, diferente da Musa de Castro Alves, como vimos, é muda, ante o horror perante os céus: a escravidão. Isso porque, também diferente da Musa de “Navio negreiro”, Quichimbi personifica a ancestralidade em degredo, ela partilha do sensível.

Sobre essa ideia de corpo memorial de Quichimbi, chamamos atenção para as palavras do historiador Luiz Antonio Simas (2013):

Os velhos do candomblé dizem que depois de criar os orixás e as enormidades do universo, Olodumare passou a se preocupar com um detalhe: se os homens estão fadados ao esquecimento, quem saberá rememorar o dia da criação e louvar os seus encantamentos? Quem perpetuará o limiar dos tempos?

Para resolver o dilema, Olodumare concedeu a alguns homens o poder do canto, os segredos da música, da dança e dos chamamentos da poesia - para que a arte celebre o alvorecer da vida e seja capaz de ludibriar a finitude em sons imorredouros. (p. 84).

Eis o trabalho da poesia e dos poetas aqui analisados. Memória e esquecimento se complementam na fala do poeta. Basta lembrar que Mnemosyne, a deusa que faz recordar, também faz as dores e males do presente ser esquecidos. “A palavra do poeta é como o canto das sereias”, anota Marcel Detienne (1988, p, 40). Ao *re*-criar as ações do “passado” interferindo no presente, o narrador engenha astuciosamente um mais-que-presente, uma verdade ficcional, mas

sonora, concilia narrativa e ouvinte. “A vida é amiga da arte / É a parte que o sol me ensinou / O sol que atravessa essa estrada que nunca passou”, canta o sujeito de “Força estranha”, canção de Caetano Veloso (1978).

No livro *Invenção de Orfeu* (1952), Jorge de Lima faz uso de várias Musas de diferentes épocas da história da literatura para compor o tecido mnemônico: Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, Mira-Celi e Celidônia, entre outras. Musas, como sabemos, mortas e/ou ausentes, configurando o caráter órfico da invenção de Orfeu.

No Brasil, Quichimbi irmana com Guaraci, com Iemanjá, com quem divide *a maternidade dos vivos*, dos que não separam o espírito do corpo. Iemanjá, sereia jeje-nagô, por sua vez,

[...] é o orixá dos Egbá, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemoja. As guerras entre nações iorubás levaram os Egbá a emigrar na direção oeste, para Abeokutá, no início do século XIX. Evidentemente, não lhes foi possível levar o rio, mas, em contrapartida, transportaram consigo os objetos sagrados, suportes de axé da divindade (VERGER, 1981, p. 190).

Apesar de complexa, não é difícil imaginar a translação de Iemanjá para o Brasil, onde se tornou a mãe de todos os orixás e cujas homenagens — vestir-se de branco e derramar bebida para o orixá — se disseminou pelas várias religiões, e entre os não religiosos. A hibridação com Quichimbi está armada.

\*\*\*

Só em 1942 é que as sereias aparecem significativamente na poesia de Oswald de Andrade (1890-1954). No trecho “Black-out”, do poema “Cântico dos cânticos — para flauta e violão”. A referência bíblica é evidente. Mas importa a Oswald cantar a vivência amorosa imiscuída à convivência política, como observou Haroldo de Campos (1992), para quem o poema se configura como um “rodízio apocalíptico entremeado de imagens fálicas e bélicas, onde ocorre uma transposição do tema amoroso para o social através do jogo paranomástico entre “sereias”, nas suas duas acepções, e “searas” (p. 94-95).

[...]

Da podridão

As sereias

Anunciarão as searas

O tom profético dos versos coroa com um rastro de esperança o caos até então descrito em procedimento estilístico que tem a repetição como técnica de adensamento do conteúdo fragmentado. Em Oswald, assim como o índio é *tecnizado*, as Sereias não vivem entre ninfeias e rosas que bóiam em águas transparentes, mas no charco, na podridão do progresso vazio. Elas são signos de um projeto falido de nação.

Lembremos aqui a pergunta feita por Haroldo de Campos (1992, p. 91) e que ajuda a pensar os procedimentos utilizados pelos escritores brasileiros no enfrentamento daquilo que Antônio Candido (1979) chamou de “consciência do subdesenvolvimento” e que tem já no chamado “Romance de 30”, ou “Romance social”, as marcas da configuração de uma ruptura com a imagem até então exótica, esperançosa e festiva do Brasil: “Em que medida o eu-lírico e

o eu-participante podem resolver-se no mesmo parâmetro semântico, podem resolver-se no mesmo lance linguístico, sem desgaste da categoria do estético, sem que tudo redunde em platitudes retórico-sentimental?”.

Segundo Candido (p. 344), “esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumento de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma”. Mais adiante, Candido completa:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 houvera mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dada a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e a *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que o romance adquiriu, sob este aspecto, uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 1979, p. 345)

A ideia de um “país novo”, cheio de possibilidades, calcada na relação pátria = natureza, sendo essa uma compensação do atraso social, material e institucional daquela, é radicalmente questionada em importantes obras: *O quinze*, de Rachel de Queiroz; *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; *Infância e Vidas secas*, de Graciliano Ramos; e *Capitães da areia* e *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado. Entre tantos outros. Inclusive Oswald de Andrade, com suas sereias que anunciarão as searas, da podridão. Aliás, as sereias de Oswald se assemelham à “mulher do fim do mundo” cantada por Murilo Mendes no poema “Metade pássaro” (1941):

A mulher do fim do mundo  
Dá de comer às roseiras,  
Dá de beber às estátuas,  
Dá de sonhar aos poetas.

A mulher do fim do mundo  
Chama a luz com assobio,  
Faz a virgem virar pedra,  
Cura a tempestade,  
Desvia o curso dos sonhos,  
Escreve cartas aos rios,  
Me puxa do sono eterno  
Para os seus braços que cantam

Murilo apresenta-nos uma mulher pós-apocalipse. (A mulher vestida de sol? Sereia, por que “metade pássaro”?). Enquanto Oswald arrasta-nos para a crueza incontornável da consciência do subdesenvolvimento. Mas ambas as figuras — sereias, musas, mulheres — guardam e cantam aos poetas um novo tempo por vir.



## Referências

- ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAKHTIN, Mikhael. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (Org.). *Americana latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- JOHAN, Huizinga. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesias (1864-1895)*. Trad. de Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CASCUDO, Câmara. *Made in Africa: pesquisas e notas*. 3. ed. São Paulo: Global, 2008.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RANCIERE, Jacques. *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

- RICARDO, Cassino. *Martim Cererê* (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis). Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- SELJAN, Zora A. O. *Iemanjá mãe dos orixás*. São Paulo: Ed. Afro-Brasileira, 1973.
- SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula, 2013.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. São Paulo: Corrupio, 1981.
- WELLBERY, David E. O processo de dissimulação: ‘O silêncio das sereias’, de Kafka. In: *Neo-retórica e desconstrução*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

# “Poema Dialético” ou um modo de compreensão da condição humana

---

## Aproximações entre Søren Kierkegaard e Murilo Mendes

**Edson Munck Jr**

Universidade Federal de Juiz de Fora

[munckjr@yahoo.com.br](mailto:munckjr@yahoo.com.br)

**Eduardo Gross**

Professor Titular — Universidade Federal de Juiz de Fora

[eduardo.gross@ufjf.edu.br](mailto:eduardo.gross@ufjf.edu.br)

**Resumo:** Tanto por registros na biblioteca pessoal quanto por declaração em entrevista de Murilo Mendes, a influência do pensamento de Søren Kierkegaard é conhecida sobre o poeta modernista brasileiro. Neste texto, propõe-se a leitura das questões centrais de duas obras kierkegaardianas constantes da biblioteca muriliana, a saber: *O conceito de angústia* (1844) e *Migalhas filo-*

*sóficas* (1844). Da primeira obra, destaca-se o conceito de pecado original (ou, segundo o autor, pecado hereditário) e, da segunda, a discussão em torno de como se pode conhecer a verdade, resgatando a discussão socrática e platônica sobre o tema, ajustando-a com as considerações do filósofo dinamarquês. Em seguida, apresentam-se as considerações de Jonas Roos, aprofundando aspectos filosófico-teológicos a partir da discussão do paradoxo em Kierkegaard e as implicações existenciais do juízo e da graça, na perspectiva do cristianismo. A partir dessa abordagem crítico-teórica, chega-se ao “Poema Dialético”, publicado por Murilo Mendes no livro *Poesia liberdade*, o qual reúne poemas de 1943 a 1945. A leitura do poema muriliano será feita a partir dos conceitos kierkegaardianos apresentados, valendo-se de considerações de Michel Collot e de José Guilherme Merquior. Em Kierkegaard, a operação dos referidos conceitos é executada, em linhas gerais, para provocar a responsabilidade subjetiva no que tange a questões de existência e de vivência da fé. Paralelamente, em Murilo Mendes, pode-se ler a provocação executada pela voz lírica no referido poema a fim de afirmar a possibilidade da vida em meio ao caos da modernidade.

**Palavras-chave:** Søren Kierkegaard. Murilo Mendes. Poesia. Modernismo. Literatura brasileira.

**Abstract:** Both by registries and personal library of Murilo Mendes, an influence of the thought of Søren Kierkegaard is known on the Brazilian modernist poet. In this text, it is proposed a reading of central questions from two Kierkegaardian books which are in Mendes' library: *The Concept of Anxiety* (1844) and *Philosophical Fragments* (1844). From the first work, the concept of original sin (or, according to Kierkegaard, hereditary sin) stands out and, from the second, a discussion about how one can know the truth, rescuing a Platonic and Socratic debate about the subject within the considerations of the Danish philosopher. The thoughts of Jonas Roos are presented to deep a philosophical-theological view on the discussion of the paradox in Kierkegaard and on the existential implications of the judgment and the grace in the perspective of Christianity. The reading of Murilo Mendes poem (originally published in *Poesia liberdade*, book which has poems from 1943 to 1945) is made based on the concepts presented in association with the theoretical approach of Michel Collot and José Guilherme Merquior. In Kierkegaard, living the life and the faith has to do with personal responsibility. At the same time,

in Murilo Mendes, one can read a provocation performed by the lyrical voice in the mentioned poem in order to affirm the possibility of life amid the chaos of modernity.

**Keywords:** Søren Kierkegaard. Murilo Mendes. Poesia. Modernismo. Literatura brasileira.

É necessário conhecer seu próprio abismo  
E polir sempre o candelabro que o esclarece.  
Murilo Mendes

## Introdução

Em *O conceito de angústia e Migalhas filosóficas*, Søren Kierkegaard desenvolve os conceitos e as implicações do pecado original e da abordagem subjetiva na apreensão do conhecimento respectivamente. As considerações do pensador dinamarquês acerca dos mencionados temas são fulcrais para a compreensão aprofundada e atualizada da fé cristã. Em um primeiro momento, com base nas análises e considerações de Jonas Roos sobre a obra e o pensamento kierkegaardiano, buscar-se-á construir uma compreensão dos argumentos a respeito do cristianismo desenvolvidos nas obras supracitadas. Posteriormente, quer-se aproximar e acionar a conceituação de Kierkegaard para se efetivar uma leitura existencial-religiosa do “Poema Dialético”, de Murilo Mendes, publicado no livro *Poesia liberdade*. O poeta brasileiro era leitor das obras kierkegaardianas e, dessa forma, pretende-se efetivar uma investigação das possibilidades da presença do pensamento teológico-filosófico de Kierkegaard na poética muriliana.

## A ideia de tornar-se cristão em Søren Kierkegaard

O processo de tornar-se cristão em meio ao contexto da cristandade na Dinamarca do século XIX pode ser visto como a questão central da obra de Søren Kierkegaard. Em uma nação majoritária e oficialmente cristã, a fé deixava de ser um processo subjetivo e existencial, deixava de ser um percurso individual e profundo, passando a ser determinada de modo exterior, burocrático, terceirizado e inautêntico. A rápida modernização da sociedade dinamarquesa, talvez, indique a possibilidade de explicação da causa desse fenômeno que tomou conta do país no século XIX e redefiniu as estruturas sociais da nação, alterando os modos prévios de construção e de definição das subjetividades.

Surge, então, a voz de um pensador que, no intento sincero e dedicado de provocar a reflexão, adota a pseudonímia como recurso retórico de proposição de suas colocações. Søren Kierkegaard elabora um discurso que pretende fazer com que as pessoas se voltem para si mesmas no sentido de assumirem, de fato, a responsabilidade que têm pelas suas escolhas existenciais, recusando, assim, quaisquer identidades sociais que não tenham a participação do indivíduo em sua formação, em seu estabelecimento e em sua execução.

O método kierkegaardiano é semelhante ao de Sócrates, na Antiguidade, destilando suas perguntas e exercitando sua ironia a fim de tornar as pessoas no seu entorno atentas àquilo que as cerca e que, mais seriamente, pretende defini-las e modificá-las. O dinamarquês oitocentista se vale do modo de filosofia socrático para criticar e provocar seus contemporâneos: é possível herdar o conhecimento? É possível herdar o Cristianismo? Desse modo, Kierkegaard pretendia gerar em seus leitores a subjetividade que se coloca em questão e que faz questão de se colocar nas questões. O convencionalismo das formas

de conhecimento e de vida que se estabelecia — ou que estava estabelecido — no contexto kierkegaardiano era colocado em xeque por meio de perguntas — aparentemente — impertinentes, as quais, pela sua densidade e necessidade, promoviam naqueles que as ouviam o exercício do pensamento em primeira pessoa, ou seja, o desenvolvimento de uma percepção crítica e pessoal acerca da existência.

No que tange à compreensão da fé cristã, Søren Kierkegaard não pressupunha que havia, em seu contexto, falta de conhecimento, arrogando a si a condição de determinar o que os cristãos deviam ou não fazer naqueles dias. Do contrário, ele escolhe afirmar um caminho que postula a presença misteriosa e transcendente do Absoluto, o qual convida à subjetividade e ao posicionamento individual na relação. A fé cristã, em Kierkegaard, é pensada como a contínua renovação de uma relação intensa e subjetiva com Deus, dado que este não pode ser totalmente compreendido, antes, pode ser crido. Deste postulado, literária e profundamente desenvolvido em *Temor e tremor*, deriva-se o conceito de paradoxo, uma vez que, no Cristianismo, o eterno se faz tempo em Jesus Cristo, o que, à razão, soa como absurdo e, à fé, como possibilidade de vida hoje e para sempre.

Em “Tornar-se cristão: o Paradoxo Absoluto e a existência sob juízo e graça em Søren Kierkegaard”, Jonas Roos desenvolve a ideia da centralidade do paradoxo do eterno no tempo para a compreensão da gênese e do desenvolvimento das ideias de Kierkegaard. Dentre as especificidades da análise proposta, destaca-se a investigação que o autor executa da oposição kierkegaardiana ao platonismo e ao hegelianismo ao apresentar a impossibilidade de os sistemas racionais humanos explicarem e/ou compreenderem o paradoxo cristão. Dessa forma, para Roos, o pensador dinamarquês propõe outra maneira de se relacionar com o cristianismo: a que o faz de modo existencial.



O pensamento de Kierkegaard como um todo é orientado pelo paradoxo do Deus encarnado, do Deus que julga o pecado e, ao mesmo tempo, perdoa com sua graça aqueles e aquelas que não cumprem sua exigência. Importa para Kierkegaard entender o cristianismo como um modo de vida, uma escolha existencial que gera responsabilidade pessoal, onde, simultaneamente, não se podem perder de vista os limites das ações pessoais. Independente do que se faça, se está sempre em dívida para com Deus e, portanto, se necessita do amor e do perdão de Deus, de sua graça infinita. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o paradoxo ilumina toda a obra de Kierkegaard. (ROOS, 2007, p. 90).

O processo de tornar-se cristão, segundo postula Jonas Roos, não se separa do paradoxo do Deus-Homem, uma vez que, para a fé cristã, o próprio Deus modifica-se a si mesmo a fim de se colocar ao lado do ser humano com vistas a trabalhar para “gerar nele uma transformação, auxiliá-lo a ser uma pessoa nova” (ROOS, 2007, p. 108). Importa, nesse sentido, destacar quem em Kierkegaard, fé não corresponde a uma atitude mental, dado que alguém se torna um discípulo de Cristo por receber essa condição do próprio Deus, ao se relacionar com o próprio mestre e não por trazer consigo um repertório de conhecimentos históricos e doutrinários (ROOS, 2007, p. 112 e 113).

A discussão que Søren Kierkegaard empreende em *O conceito de angústia*, por meio do pseudônimo Vigilius Haufniensis, e em *Migalhas filosóficas*, através de João Clímacus, tomadas as obras em conjunto, quer levar o ser humano à necessária percepção existencial em torno do conceito de pecado e do modo como se apreende a verdade ou o conhecimento. A pertinência da discussão no contexto cristão existe, todavia, esse aspecto não nega a validade da discussão de modo amplo, para além dos limites da fé cristã, uma vez que o pensador dinamarquês coloca em questão a dinâmica existencial, propondo um exercício de subjetividade em torno das questões que a vida coloca

diante dos homens. Assim, a obra de Kierkegaard permite compreender que o pecado é uma questão existencial, ou seja, está arraigada densamente ao eu e, dessa maneira, impede a pessoa humana de reconhecer-se como pecadora e, portanto, faz com que ela viva a não-verdade acerca de quem ela mesma é. Nesse sentido, a ideia da graça e do juízo de Deus, revelados, simultaneamente, em Cristo Jesus, é fundamental para compreender que a consciência do pecado e da necessidade de salvação executa o movimento de diferenciar o ser humano de Deus e, simultaneamente, fazer com que o ser humano se aproxime de Deus.

O processo de tornar-se cristão e a própria vida cristã são perpassados pela tensão do entender-se justo na constante apropriação da graça e da obra salvífica de Cristo e pecador no constante juízo advindo do não cumprimento da exigência da lei e da consciência do pecado tornada possível em sua radicalidade através da obra de Cristo. (ROOS, 2007, p. 138).

Dessa forma, no encontro do Cristo com o seu seguidor, a relação paradoxal se manifesta e, em simultaneidade, é capaz de colocar o indivíduo sob a ótica do juízo e da graça. A consciência subjetiva que se desperta nessa aproximação traz consigo a percepção das contradições e das cisões do eu. O tornar-se cristão se desenvolve por meio da e em meio à assimilação do conceito de pecado original pelo indivíduo e da necessidade de uma revelação a fim de que o ser humano se perceba como pecador. Para Kierkegaard, a existência é uma tarefa (do dinamarquês, *opgave*) que se torna possível por conta da suposição de uma dádiva (do dinamarquês, *gave*) e, portanto, ao cristão cabe exercitar a dádiva da fé, sinalizando com seu viver a dinâmica do eterno no tempo, do juízo e da graça.

## Visagens acerca da condição humana

Angústia, segundo o pseudônimo kierkegaardiano Vigilius Haufniensis, é fundamental para que se dê o salto de fé. Em *O conceito de angústia*, o autor analisa detalhadamente a doutrina cristã do pecado original (ou pecado hereditário) e o faz por meio de uma abordagem que conjuga conhecimentos de ordem “psicológico-demonstrativa”, segundo indica o subtítulo da obra em questão. “A angústia é uma qualificação do espírito que sonha. [...] [A] angústia é a realidade da Liberdade como possibilidade antes da possibilidade” (KIERKEGAARD, 2013, p. 45). Por si mesma, a angústia não caracteriza pecado, antes, ela é a vertigem da liberdade. Retomando o texto de *Gênesis*, Kierkegaard postula que, ao receber a proibição de comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, Adão desconhecia o que era “bem” e “mal”, mas, diante da “angustiante possibilidade de *ser-capaz-de*” (KIERKEGAARD, 2013, p. 48), ele experimentou a angústia. O pecado nasce em face da angústia e, concomitantemente, traz consigo a angústia. Segundo o autor:

A angústia significa, pois, duas coisas. A angústia na qual um indivíduo põe o pecado, por meio do salto qualitativo, e a angústia que sobreveio e sobrevém com o pecado e que, portanto, também entra no mundo determinada quantitativamente, a cada vez que o indivíduo põe o pecado. (KIERKEGAARD, 2013, p. 59).

A partir de considerações preliminares sobre a condição angustiante da liberdade de que Adão e todos os seres humanos dispõem, Kierkegaard desenvolve a ideia de que o homem é livre para não pecar do mesmo modo que é livre para pecar. E, dessa maneira, a condição da queda é forjada pela existência. É relevante também a compreensão kierkegaardiana expressa em *O conceito de angústia* sobre a pecaminosidade universal humana, posto que o autor enfati-

za que “[o] mito faz com que se passe no exterior o que é interior” (KIERKEGAARD, 2013, p. 50), ou seja, Adão é o gênero humano, é cada pessoa. Na compreensão kierkegaardiana, o conceito de pecado original, portanto, precisa ser encarado com senso de pessoalidade, pois implica “responsabilidade e culpa pessoal” (ROOS, 2007, p. 64).

Pode-se dizer que, em *Migalhas filosóficas*, o problema do pecado original é abordado de modo distinto àquele que se executa em *O conceito de angústia*. Enquanto esta obra se dedicou à investigação do que é e de quais implicações o conceito de pecado original tem para o indivíduo, aquela obra tem como finalidade empreender uma abordagem subjetiva da aquisição do conhecimento, destacando o tema da redenção no cristianismo.

João Clímacus<sup>1</sup>, pseudônimo kierkegaardiano de *Migalhas filosóficas*, é a voz que conduz os leitores no percurso de investigação de seu objeto: a aquisição do conhecimento. O método adotado nessa obra baseia a questão do conhecimento na subjetividade. Contudo, enquanto o pensamento grego<sup>2</sup> entende que

---

1 O nome provém de um monge grego, conhecido também como Johannes Climacus, que viveu entre 570 e 649 d. C. e redigiu uma obra intitulada *Klimax tou Paradesiou*, cuja tradução pode ser “Escada para o Paraíso”, devido à influência da primeira tradução para o latim (*Scala Paradisi*). O nome do religioso é, portanto, uma derivação do título de sua obra, a qual tratava de ascensão espiritual, descrevendo como enlevar alma e corpo a Deus através da prática das virtudes ascéticas.

2 Em *Migalhas filosóficas*, há uma breve reconstrução do pensamento platônico com vistas à apresentação do conceito de reminiscência, a partir do qual, segundo a tese socrática, o ser humano já estaria na verdade e a verdade, por sua vez, já estaria no homem. Em seguida, elabora-se a argumentação em torno da figura do mestre e do discípulo, valendo-se da ideia de *instante*, que prevê um significado que deve ser mais do que o meramente histórico. Desse modo, a diferença radical existente entre Deus e homem, nos termos kierkegaardianos, pode ser anulada no paradoxo do eterno no tempo, o qual, para ser compreendido, demanda fé. Kierkegaard, ao concluir a obra em questão, diz: “Este projeto ultrapassa, indiscutivelmente, o socrático, coisa que se mostra em cada ponto. Que seja ou não, por isso, mais verdadeiro que o socrático, é uma questão completamente diferente, que não se deixa decidir no mesmo alento, dado que aqui admitiu-se um novo órgão: a fé, e uma nova pressuposição: a consciência do pecado, uma nova decisão: o instante, e um novo mestre: o deus no tempo, sem os quais eu não teria ousado apresentar-me ante a inspeção do grande mestre da ironia” (KIERKEGAARD, 2011, p. 149).

o conhecimento é resultante de ações do sujeito, Kierkegaard compreende que o conhecimento é resultante da ação de Deus. O desenvolvimento dessa abordagem ganha novos contornos à medida que a argumentação kierkegaardiana se vale do conceito de paradoxo. Este, na perspectiva de Søren Kierkegaard, só é possível de ser compreendido a partir da fé, dado que está para além da compreensão lógico-racional humana. Além disso, *Migalhas filosóficas* revelam o interesse de seu autor na discussão em torno de questões epistemológicas que, inequivocamente, têm e trazem implicações ao conceito de fé. A questão do paradoxo na aquisição do conhecimento é assim colocada por Kierkegaard: “se o deus é absolutamente diferente do homem, o homem é absolutamente diferente do deus, mas como a inteligência poderia compreender tal coisa?” (KIERKEGAARD, 2011, p. 70).

Ao abordar questões relacionadas à aquisição do conhecimento, *Migalhas filosóficas* empreende um debate filosófico e, para além desse aspecto, problematiza e postula posicionamentos com vistas à reflexão sobre modo de vida, existência, compreensão do cristianismo e modos de relacionamento com a fé cristã (ROOS, 2007, p. 90). Como, na obra, Søren Kierkegaard compreende que o ser humano é definido por ser *não-verdade*, é possível aproximar essa condição antropológica da ideia de pecado, o qual deve ser compreendido como conceito que atinge o ser. Jonas Roos esclarece essa relação nos seguintes termos: “Verdade/inverdade não é para Kierkegaard mera questão relativa ao saber, mas é questão de ser, de existência, ser ou não ser” (ROOS, 2007, p. 100).

O método socrático, ao qual se refere e contra o qual Kierkegaard argumenta, não contempla o conceito de pecado. Se a ignorância é o que justifica as más ações, as atitudes antiéticas etc., por que o ser humano, mesmo conhecendo o que é correto, ainda comete delitos? Desse modo, conhecimento, por si só, não é garantidor de virtudes. Por isso, para o pensador dinamarquês, a ignorância

é, sim, responsável pelas más ações do ser humano, todavia, essa ignorância é mais profunda: é uma ignorância relacionada aos próprios atos e à própria condição. Como pode o ser humano escapar dessa condição? É neste ponto da argumentação que Kierkegaard postula a ideia do mestre como o salvador e como o juiz. No encontro com o mestre, o discípulo tem a oportunidade de ser transformado pela verdade.

A ideia de que o homem é *não-verdade* e que o seu mestre é o único capaz de lhe revelar a verdade e de lhe dar as condições para compreendê-la é ponto central em *Migalhas filosóficas*. Søren Kierkegaard, por meio do desenvolvimento dessa ideia, postula a conexão entre a cristologia e a antropologia (LØNNING *apud* ROOS, 2007, p. 102), a partir da qual se desenvolvem os conceitos de discípulo e de mestre na fé cristã: o ser humano é pecador que não consegue se salvar por conta própria, ao passo que Jesus Cristo é Deus encarnado e salvador dos seres humanos.

O paradoxo do Deus-feito-ser-humano enquanto servo humilde tornará paradoxal, por implicação, a relação do discípulo com ele. Se o mestre tornou-se igual ao discípulo para que ambos se compreendessem, por outro lado o incompreensível, o paradoxal é precisamente a igualdade estabelecida no rebaixamento do deus [...].

O deus não inicia sua aproximação elevando o discípulo, transformando-o para então amá-lo. Ele transforma primeiramente a si mesmo, coloca-se ao lado do discípulo e, então sim, a partir daí, a partir da situação onde o discípulo mesmo se encontra, trabalha por gear nele uma transformação, auxiliá-lo a tornar-se uma pessoa nova. (ROOS, 2007, p. 107-108).

Assim, uma vez que a verdade está distante da humanidade por conta da pecaminosidade, ela se dá por meio do paradoxo manifesto em Cristo Jesus, o qual é divino e humano. É no encontro do paradoxo com a inteligência que exsurge

o instante capaz de mover o sujeito à fé<sup>3</sup>, uma paixão capaz de orientar e fazer nascer um modo de vida significativo existencialmente.

---

3 “Kierkegaard seems to have acquired the idea of the leap from Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), who in ways was groping toward some of his conclusions. He was a noted German esthetician, dramatist, and critic. His drama abandoned neo-classical forms and assumed more personal and ideal themes. Kierkegaard’s leap is a qualitative leap of faith. This is not a blind leap as is often thought. Kierkegaard’s concern was that faith is never easy or probable. Faith in God is an agonistic and often fearful struggle to cast one’s entire person into relation to God. There is no gradual accumulation of sensory data or rational proofs for God’s existence or for the resurrection of Christ, etc. One performs a willed act of faith despite fear, doubt and sin. The leap is not out of thoughtlessness, but out of volition. The leap is sheer and unmediated, and is not made by quantitative movements, stages, or changes. It cannot be mediated by proofs or reason. It is a sheer leap from doubt, or more specifically, from the doubt that exists by virtue of the paradoxical (the absurd), or in reaction to the offense of Christ, by faith to God.” STORM, D. Anthony. *D. Anthony Storm’s Commentary on Kierkegaard*. Disponível em: <<http://www.sorenkierkegaard.org/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

## Questões de tempo e de eternidade...

O paradoxo do eterno no tempo é fundamental para que se compreenda o pensamento de Søren Kierkegaard. Essa temática também fascinou o poeta modernista brasileiro Murilo Mendes, o qual, ao longo do século XX, empreendeu exercícios literários que podem ser lidos como tentativas de conciliação de contrários, nos termos de Manuel Bandeira. Como ilustração desse comportamento, cita-se o livro *Tempo e eternidade*, publicado em 1934, em parceria com o Jorge de Lima, o qual empreende um percurso de aproximação entre as temáticas religiosas da fé cristã e o contexto das primeiras décadas dos anos 1900.<sup>4</sup>

Do relatório de obras da Biblioteca do Museu Murilo Mendes<sup>5</sup>, instituição que abriga a coleção de livros que eram do poeta brasileiro, constam publicações de Søren Kierkegaard, incluindo livros e comentários. As edições dos livros do pensador dinamarquês são todas francesas e reúnem os seguintes títulos: *A doença para morte*, *As obras do amor*, *Migalhas filosóficas*, *O conceito de angústia*, *Ou / ou e Temor e tremor*. O pensamento kierkegaardiano despertou o interesse de Murilo Mendes, o qual relatou a Homero Senna, em entrevista, que, juntamente a Platão, Pascal e Novalis, Søren Kierkegaard deixou marcas em seu espírito (SENNA, 1996, p. 251).

---

4 Para aprofundamento e melhor compreensão acerca dos modos como Murilo Mendes aborda a questão no referido livro, sugere-se a leitura de: MUNCK JR, Edson. *As representações do sagrado em Tempo e eternidade, de Murilo Mendes*. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Estudos Literários, Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/527/1/edsonmunckjunior.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

5 Conforme informações presentes no relatório da Biblioteca do Museu de Arte Murilo Mendes. Disponível em: <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/arquivos/murilomendes310113.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2016.



A compreensão da poética modernista perpassa a discussão em torno do sujeito lírico. Michel Collot, em “O sujeito lírico fora de si”, postula o conceito de uma *persona* poética que extrapola e se contrapõe ao lirismo categorizado por Hegel, para quem “o poeta lírico autêntico” é capaz de “procurar em si mesmo o estímulo e o conteúdo e, por conseguinte, pode se ater ao seu próprio coração e espírito nas situações, estados, eventos e paixões interiores. Aqui o homem se torna em sua interioridade subjetiva ele mesmo obra de arte” (HEGEL, 2004, p. 165). O sujeito lírico fora de si, percebido por Collot, opõe-se ao sujeito fechado em si mesmo postulado por Hegel, dado que “uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra” (COLLOT, 2004, p. 165). O que seria, então, o “estar fora de si” do poeta? Inicialmente, por conta da desintegração subjetiva, o estar fora de si corresponderia a perder o domínio dos movimentos interiores e, assim, ser lançado para o exterior. Através dessa ação, o sujeito lírico experimenta o “pertencimento ao outro — ao tempo, ao mundo ou à linguagem —” e, nesse gesto, o sujeito lírico se lança “em um mundo e em uma linguagem desencantados” (COLLOT, 2004, p. 166).

Foram variados os modos como a poesia modernista brasileira reagiu à modernidade que chegava, ainda que tardiamente, ao país. De modo geral, a postura combativa do primeiro modernismo nacional foi cedendo lugar, com o passar dos anos, a um projeto de aprofundamento das questões existenciais que encontrou, às vésperas, em meio e no pós-guerra, quiçá, sua principal provocação. Murilo Mendes participa, com suas obras, desses distintos momentos e executa em seus poemas a problematização das questões do homem moderno que quer se aproximar novamente do mito, do religioso, do espiritual. Com base nas considerações de Michel Collot acerca do sujeito lírico fora de si, pode-se sugerir que a obra muriliana executa essa dinâmica de renúncia à liricidade nos termos hegelianos a fim de empreender um percurso de reconstrução da linguagem e, por conseguinte, da subjetividade. Para o sujeito lírico

que se demonstra em Murilo Mendes, o embate com as questões exteriores é definitivo para que se constitua a subjetividade. Assim, a lírica muriliana se destaca pela capacidade de, ao tratar de questões do tempo, fazer com que as questões da eternidade se manifestem, ou vice-versa.

O cristianismo cultivado e problematizado por Murilo Mendes em sua poética, segundo José Guilherme Merquior, possui três elementos: um sentido plástico da finitude; uma ideia heroica da divindade; e uma dupla concepção de poesia (a poesia como martírio e a poesia como agente messiânico). Do primeiro elemento, resultaria a condição humana entre o não-ser e o vir-a-ser; do segundo, a ideia do Cristo-homem, da humanidade de Jesus de Nazaré, a encarnação do Verbo de Deus; e, do terceiro, o testemunho sofrido do ser conjugado à poesia como veículo escatológico, “selo da redenção”. (MERQUIOR, 1994, p. 14-15) Tais considerações críticas permitem esboçar conexões entre os postulados de Kierkegaard, dado que há, potencialmente, na análise efetivada por Merquior sobre a obra muriliana, elementos como a questão do pecado original, o paradoxo do Deus-homem e o problema do tornar-se cristão. Ademais, para o crítico, a excelência da poética religiosa de Murilo Mendes reside, justamente, no fato de esta não se concentrar em uma tarefa propagandista, mas sim na problematização da religiosidade (MERQUIOR, 1990). Tal problematização pode estimular a discussão das implicações pessoais que envolvem a vivência religiosa.

Dando voz a José Guilherme Merquior, em *Murilo Mendes ou a poética do visionário* (1965), busca-se sumarizar os exercícios de religiosidade que o poeta executou em sua obra:

É preciso compreender a religiosidade muriliana em seu rosto ambivalente e em seu coração dilacerado de contrários — religiosidade em que o pecado desempenha um papel de tanto relevo, e em que o catolicismo, concebi-

do como “grandeza de uma luta” (Lúcio Cardoso), confere uma intensidade inédita (Alceu Amoroso Lima) dostoievskiana, ao conflito maior entre o bem e o mal — para atribuir, com certa justiça, a condição de grande poeta religioso a Murilo Mendes. Cristão dialético, religioso moderno, muito mais teilhardiano que tomista, Murilo extrai de uma crença dramática uma concepção de vida sob o signo marcante do devir (MERQUIOR, 1965, p. 55).

Ambivalência. Contrariedade. Pecaminosidade. Cristianismo dialético. Devir. Dentre os conceitos apresentados por Merquior, esses são produtivos quando se discutem as relações possíveis entre a poesia muriliana e o pensamento kierkegaardiano. A compreensão da responsabilidade pessoal no que diz respeito ao pecado original e a vontade de, por meio da fé, tornar-se nova criatura, restaurando a possibilidade de poesia parecem transparecer na poesia modernista de Murilo Mendes como ecos dos postulados de Søren Kierkegaard.

“Só penetramos o mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (BENJAMIN, 2012, p. 33). Em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, Walter Benjamin deixa o postulado citado que soa conveniente àquilo que a poesia de Murilo Mendes estabelece quando toca o sagrado. À voz lírica, o “mistério” que o sacro pode representar parece cotidiano, envolvendo-se com a história, em fulgurações de eternidade no tempo cronológico dos homens. Além disso, o hodierno tem seu potencial aurático elevado nos poemas, dado que é nele e dele que surgem as revelações e questões que ativam e ratificam o domínio do sagrado. O “Poema Dialético”, publicado no livro *Poesia liberdade*, que reúne textos escritos entre 1943 e 1945, ilustra como Murilo Mendes efetiva a difícil tarefa de falar a linguagem do eterno na modernidade:

### **Poema Dialético**

I

Todas as formas ainda se encontram em esboço,  
Tudo vive em transformação:  
Mas o universo marcha  
Para a arquitetura perfeita.  
Retiremos das árvores profanas  
A vasta lira antiga:  
Sua secreta música  
Pertence ao ouvido e ao coração de todos.  
Cada novo poeta que nasce  
Acrescenta-lhe uma corda.

2

Uma vida iniciada há mil anos atrás  
Pode ter seu complemento e plenitude  
Numa outra vida que floresce agora.  
Nada poderá se interromper  
Sem quebrar a unidade do mundo.  
Um germe foi criado no princípio  
Para que se desdobre em planos múltiplos.  
Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores  
São gravados no campo do infinito  
Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.

3

A muitos só lhes resta o inferno.  
Que lhes coube na monstruosa partilha da vida  
Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.  
Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,  
Nem assistiram à contínua anunciação  
E ao contínuo parto das belas formas.

Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror,  
Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos,  
Comeram o pó e beberam o próprio suor,  
Não se banharam no regato livre.  
Entretanto, a transfiguração precede a morte.  
Cada um deve assumi-la em carne e espírito  
Para que a alegria seja completa e definitiva.

4

É necessário conhecer seu próprio abismo  
E polir sempre o candelabro que o esclarece.  
Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:  
Nossa existência é uma vasta expectativa  
Onde se tocam o princípio e o fim.  
A terra terá que ser retalhada entre todos  
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.  
Tudo marcha para a arquitetura perfeita:  
A aurora é coletiva.

(MENDES, 1994, p. 410-411).

Ao longo das quatro partes que compõem o “Poema Dialético”, percebe-se a evocação de imagens desconcertantes nos versos iniciais de cada seção, demonstrando a marca muriliana de facção do verso com imagens inesperadas, impulsionando a leitura, desde o início, com a pulsão das visões típicas do surrealismo a fim de efetivar um mergulho na existência humana.

Na primeira parte, a metáfora do esboço alia-se, semanticamente, à ideia de transformação manifesta no segundo verso. Pelo uso da conjunção adversativa, “esboço” e “transformações” são questionados quanto à sua estaticidade, rumando, em meio à sugerida imperfeição, para a exatidão da “arquitetura perfeita”. Em um gesto rápido, a voz lírica efetiva um corte imagético, evo-

cando, na segunda estrofe da primeira parte do poema, o processo de feitura da lira. Este instrumento é duplamente adjetivado, demonstrando seu valor e a carência que se tem da “sua secreta música”, dado que é característica dos seres. A imagem da lira evocada nesses versos faz com que se sugira o ritmo e a melodia da “marcha” do universo prenunciada na primeira estrofe. Esse marchar é acompanhado do aumento da sonoridade da lira, dado que, a cada poeta nascido, uma nova corda é acrescida ao instrumento.

Efetivando-se o corte abrupto, o poeta inicia a segunda parte do poema evocando os tempos imemoriais, conectando o homem moderno ao homem de outrora, fazendo-os irmãos e complementares. O agora e o ontem se encontram no marchar rascunhante do universo. A segunda estrofe desta seção sugere a continuidade unificadora do mundo, a qual parece depender do movimento de cada uma de suas peças. Convocando o tempo das origens, a voz lírica indica haver um germe desde o princípio, criado “para que se desdobre em planos múltiplos”. Os sofrimentos humanos, sinalizados com o pronome possessivo de primeira pessoa do plural, “Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores”, parecem ser hereditários e têm como ponto de partida o “espírito sereníssimo que preside às gerações”.

A terceira parte do poema irrompe-se em meio ao cenário urdido pelo poeta com a tenacidade da imagem do inferno. O uso do “só”, no verso de abertura da seção, associado aos “muitos”, sugere a condição desesperada que marca os seres humanos. Nesse trecho, o poeta opta pelo exercício de mover para o início das sentenças o ponto de interrogação, manifestando, a partir do segundo verso, o questionamento, a dúvida acerca das razões que levam os indivíduos a viverem privados de esperança, marcados pela horrenda “peste da alma”. A esses lhes é negada a experiência de ouvir “a música nascer do farfalhar das árvores”, é negada a experiência de assistir “à contínua anunciação” e “ao contínuo parto das belas formas”. Há seres humanos para quem “noite” é

sinônimo inequívoco de “terror”, posto que são condutores de “castigo”, curvados pela “sombra de seus atos”. Numa clara relação com a narrativa bíblica de *Gênesis*, o poeta identifica esses indivíduos como aqueles que “Comeram o pó e beberam o próprio suor”, como sinal alusivo da queda. A seção terceira do “Poema Dialético” é rica das referências bíblicas e, em contraponto à condição degradante descrita previamente, referindo-se aos homens aos quais não lhes foi dada a chance de efetivar *poiésis* — de constituir sentido, de promover realizações, dado que “Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores, /

Nem assistiram à contínua anunciação” —, mostra-se a perspectiva esperançosa da “transfiguração”, da fusão “carne e espírito” e da voz redentora que provém do Verbo de Deus: “Para que a alegria seja completa e definitiva”.

Ante o diagnóstico firmado nos versos precedentes, a quarta parte do poema se inaugura com a potência do dístico: “É necessário conhecer seu próprio abismo / E polir sempre o candelabro que o esclarece.” Em tom imperativo, o sujeito lírico conjuga a condição de todos para cada um, sugerindo as ações de “conhecer seu próprio abismo” e “polir sempre o candelabro que o esclarece”. A paradoxal imagem criada pelo poeta é reveladora da condição humana, pois o candelabro se torna insignificante ante a imensidão do alvo de sua iluminação. Contudo, a imagem criada por Murilo Mendes provoca a consciência do abismo, o saber de sua existência e o detalhar de suas extensões, e, simultaneamente, a consciência dos limites daquilo que é capaz de revelar tal abismo ao sujeito. A ação de “polir sempre o candelabro”, adverbializada para sugerir constância, permanência, parece sugerir percepção daquilo que é usado para definir os riscos existentes. Inequivocamente, o abismo é imagem vigorosa que alude à queda e, nesse sentido, pode indicar a condição humana de fratura em relação à vida ou, na perspectiva do cristianismo, a pecaminosidade do primeiro e de todos os seres humanos. Talvez seja o gesto de conhecer o abis-

mo e polir o candelabro que permita ao homem o prosseguimento da marcha e da espera. Às vésperas do término da última seção do poema, o sujeito lírico metaforiza a vida como “uma vasta expectativa / Onde se tocam princípio e fim.”, ecoando a perspectiva da gênese e do apocalipse pessoal e cósmico. Por fim, retoma-se o ímpeto imperativo e declara-se o ideal de partilha. Ao término do poema, é resgatado um dos versos iniciais: “Tudo marcha para a arquitetura perfeita”. A noite que parece insidir sobre os homens é destronada pela potente metáfora que conclui o poema muriliano: “A aurora é coletiva.”.

Em tempo, convém destacar a escolha que Murilo Mendes executa ao intitular o texto: “Poema dialético”. Tal opção aciona um conceito caro à filosofia. Em linhas gerais, pode-se dizer que dialética faz referência à tensão existente entre duas forças ou dois elementos que interagem entre si. Pode-se também dizer que dialética corresponderia ao intercâmbio de ideias ou, ainda, ao raciocínio sistemático, à exposição, à argumentação que justapõe ideias opostas ou contraditórias com vistas à dirimir um conflito, e isso no intuito metodológico de examinar e discutir as oposições evidenciadas a fim de encontrar a verdade.

A dialética filia-se à lógica e, na tradição platônica, consistia nas discussões e nos raciocínios, por meio de diálogos, operando como um método de investigação com vistas à exposição do falso e da afirmação do verdadeiro. Platão se valia do método dialético para tratar das ideias eternas. Aristóteles se valia da dialética para operar a lógica do provável, pois essa lógica tem validade como procedimento racional não demonstrativo, posto que o silogismo é dialético quando parte de uma premissa admitida como provável. Os estoicos identificaram a dialética com a lógica geral, tendo-a como a ciência orientadora da adequada discussão, orientada por meio de perguntas e respostas. Kant, por sua vez, falava da dialética como a lógica das aparências e das ilusões, ou seja, a lógica das falácias. Em Hegel, o conceito e seu método adquirem novas acepções, passando a significar a investigação crítica do processo de



formação dos conceitos e de suas mudanças.

Apesar das variantes por que o conceito de dialética passou na história da filosofia, é possível sublinhar quatro significados fundamentais: a) dialética como método da divisão; b) dialética como lógica do provável; c) dialética como lógica; e d) dialética como síntese dos opostos (ABBAGNANO, 2012, p. 315). Tais significados derivam-se das doutrinas filosóficas que mais influenciaram o conceito de dialética, a saber, a platônica, a aristotélica, a estoica e a hegeliana. Segundo Nicola Abbagnano, uma exceção — na história da filosofia ocidental — ao uso do conceito de dialética encontra-se em Kierkegaard, que valida apenas a ideia de dialética como a possibilidade de reconhecer o positivo e o negativo, ou seja, a “conexão entre os opostos que não elimina nem anula a oposição e não determina uma passagem necessária para a conciliação ou para a síntese, mas permanece estaticamente na própria oposição” (ABBAGNANO, 2012, p. 319).

O poema de Murilo Mendes sugere, ao longo de seus versos, a perspectiva dialética. Estruturalmente, as quatro partes — em si e entre si — conotam o embate de ideias distintas, operando dialeticamente na investigação sobre o que é ser humano. Enquanto a primeira seção alude às noções de esboço, de transformação, de movimento, de canto e de música — com o fim de buscar a “arquitetura perfeita —, a segunda, por exemplo, opõe “Uma vida iniciada há mil anos atrás” a “outra vida que floresce agora”, destacando a intrínseca complementaridade que se dá pela semelhança e pela diferença, pela unidade e pela diversidade, pelo princípio e pelo infinito. A terceira parte, com sua densidade verbal provocada pelos questionamentos — semelhantes aos do método socrático —, é, marcadamente, oposta ao conceito de existência que se traduz nas demais estrofes, posto que, nesta, as metáforas de punição, de danação e de castigo operam distinguindo-se das previamente apresentadas. Apesar disso, como os versos estão em operação dialética, ao final da tercei-

ra seção do poema, manifesta-se o “Entretanto, a transfiguração precede a morte.”, verso que convoca esse contexto ao seu contrário. Por fim, a última parte do poema retoma a primeira por meio da reiteração da marcha: “Tudo no universo marcha, e marcha para esperar” e “Tudo marcha para a arquitetura perfeita”. Tal retomada não se dá de modo isento, antes, opera modificações: a marcha sugere o movimento e, também, a expectativa. Na retomada, opera-se a mudança também aludida na parte primeira do poema. Se, na história da filosofia, a dialética serviu à busca da verdade, o sujeito lírico muriliano, ao final do poema, apresenta uma conclusão sobre a condição humana: “Nossa existência é uma vasta expectativa / Onde se tocam o princípio e o fim.” O poema em questão evidencia as diferenças entre o não-ser e o vir-a-ser pelas quais, em sua existência, o ser humano passa e é. Se há possibilidade de vida significativa para o homem, ela, dialeticamente, relaciona-se ao confronto subjetivo com o abismo. Todavia, para tal embate, é necessário que se constitua o caminho que conduz à revelação do abismo. Assim, o sentido existencial se dá, dialeticamente, no confronto com a sua ausência ou sua negação.

A leitura de “Poema Dialético” deixa evidente o papel que a poesia e o poeta têm ante o caos que se implanta no universo. Ao recuperar a atitude ancestral de elaborar sua lira a partir das “árvores profanas”, o sujeito lírico sugere que é preciso restabelecer o contato com o sagrado. O canto profano manifesto no tempo quer falar da eternidade e trazê-la para o aqui e para o agora. É a partir do ritual efetivado pela composição lírica que, no poema, configura-se a perspectiva de esperança e de redenção do universo. Há, em *Poesia liberdade*, a seguinte epígrafe: “Aos poetas moços do mundo.” A obra, portanto, pode ser vista como uma celebração e uma chamada à efetiva liberdade da palavra por meio da poesia. No poema em análise, essa perspectiva se demonstra de maneira clara, posto que é mediante a ação dos poetas que aos homens é dado conhecer sons diferentes daqueles advindos da contingência caótica a ponto de provocar a lucidez de revelar-lhes o abismo e lhes motivar a percepção

de sua própria condição miserável enquanto, paradoxalmente, esses homens ainda marcham.

## Conclusão

Ainda que não receba o nome de “pecado original” ou “pecado hereditário”, ainda que não haja explícita a referência à questão da *não-verdade* que marca a humanidade, ainda que sutilmente se indique a necessidade de conhecer a condição humana, ainda que não se estrutura uma dialética plena nos termos filosóficos ou teológicos, é notória, em “Poema Dialético”, de Murilo Mendes, a presença de discussões que se apresentam em *O conceito de angústia* e em *Migalhas filosóficas*, de Søren Kierkegaard. O sujeito lírico muriliano, nas especificidades e nas liberdades da linguagem poética, cria no poema um discurso acerca da condição humana e provoca reflexão sobre as implicações existenciais que essa percepção pode e pretende gerar.

De modo semelhante, a dinâmica do juízo e da graça podem ser percebidas no poema de Murilo Mendes, dado que a perspectiva, por exemplo, da condenação está colocada paralela e simultaneamente à da redenção em “Poema Dialético”. Ainda que a voz lírica proclame a densa verdade da condição caída da humanidade, oferta-se, nos versos murilianos, a possibilidade de salvação. Se, em Kierkegaard, Cristo é a personificação do juízo e da graça, no poema de Murilo Mendes, o poeta é aquele capaz de proclamar a danação e apontar o caminho da reconciliação aos homens.

Em Søren Kierkegaard, o ser humano é uma síntese entre o temporal e o eterno, o corpóreo e o anímico, a necessidade e a possibilidade, o finito e o infinito. Dessa maneira, na dialética que compõe a condição antropológica do homem, articula-se sua existência por meio de elementos simbólicos. O existir articulado simbolicamente se dá, em Kierkegaard, no cristianismo. Paralelamente, na dialética evidenciada no poema de Murilo Mendes, percebe-se

a motivação do eu lírico na busca de um paradigma de construção de sentido que não está, necessariamente, próximo a si; antes, encontra-se simbolicamente articulado a tempos prévios, inserindo o sujeito em um universo de construção de sentido que aciona a responsabilidade pessoal do sujeito diante daquilo que lhe é oferecido.

Tal como Kierkegaard o fez na Dinamarca do século XIX, Murilo Mendes executa, com sua poesia, a possibilidade de tornar seus leitores atentos para questões cruciais, desafiando-os, em meio à modernidade, com o vigor das imagens poéticas e com o convite a perceber a necessária e latente conexão dos homens do agora com os homens de antes, resgatando a linguagem do mito e, concomitantemente, a linguagem religiosa em seu sentido forte, uma vez que desprovido da apatia pela provocação das palavras. Søren Kierkegaard e Murilo Mendes têm o compromisso de colocarem seus leitores nas questões que problematizam e, dessa forma, restaurar a ligação entre as palavras e a vida, tão importante para a religião e tão importante para a poesia.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. e rev. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v.1)
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v.2)
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano IX, n.II. p.165-177, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: USP, 2004. p. 155-200.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.11-21.
- \_\_\_\_\_. À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.137-147.
- \_\_\_\_\_. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1972.
- KIERKEGAARD, Søren. *Temor e tremor*. Trad.: Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Migalhas filosóficas: ou um bocadinho de filosofia de João Clímacus*. Trad.: Ernani Reichmann e Álvaro Valls. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário de Virgilius Haufniensis*. Trad.: Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Bra-

gança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013.

ROOS, Jonas. *Tornar-se cristão: o Paradoxo Absoluto e a existência sob juízo e graça em Søren Kierkegaard*. 2007. 247 p. Tese (Doutorado. Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Teologia) - Escola Superior de Teologia. São Leopoldo.

SENNA, Homero. *República das letras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 3. ed. 1996.

STORM, D. Anthony. *D. Anthony Storm's Commentary on Kierkegaard*. Disponível em: <<http://www.sorenkierkegaard.org/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

# Maracangalha<sup>1</sup>

---

(Entre o luto do cadáver e o banquete antropofágico)

**Renato Rezende**

*Doutor em Artes / Universidade Estadual do Rio de Janeiro*

renato@renato-rezende.com

**Resumo:** O artigo procura delinear um possível discernimento entre uma arte ainda de cunho modernista e a arte contemporânea no Brasil, através da apresentação de obras de Nuno Ramos e de Deyson Gilbert, tendo Brasília como ponto emblemático entre ambas abordagens, que recaem sobre uma concepção de arte e sua função.

**Palavras-chave:** arte moderna; arte contemporânea; arte brasileira; Brasília

**Abstract:** The article aims to delineate a possible distinguishing between a

---

1 Mário Pedrosa introduz o seu artigo “Reflexões em torno da nova capital” (1957), no qual argumenta sermos, nós, brasileiros, “condenados ao moderno” porque a modernidade, transplantada sem a resistência de uma forte cultura autóctone, “vai sendo cada vez mais o nosso *habitat* natural”, com a pergunta: “Brasília ou Maracangalha?” Brasília, com sua arquitetura modernista, praticamente sem vínculos com nosso passado, forjaria uma civilização-oásis. Posteriormente Pedrosa, assim como Lúcio Costa, reconhecerá o fracasso desse projeto utópico, e de certo modo abandonará as artes como campo de transformação política. PEDROSA, Mário. *Arquitetura -- ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 130-146.



still modernist art in Brazil and a contemporary one, through the presentation of works by Nuno Ramos and Deyson Gilbert, and having Brasilia as an emblematic point between both approaches that refer to a conception of art and its function.

**Keywords:** modern art; contemporary art; Brazilian art; Brasilia

Em seu ensaio para os catálogos da “Bienal da Antropofagia” (São Paulo, 1998), com curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, Bienal que, de certa maneira instaura o pensamento *contemporâneo* na arte brasileira, Suely Rolnik resume as aflições da existência hodierna com uma pergunta, ou melhor, com uma série de perguntas que se endereçaram a todos nós:

[...] nos tornamos de fato *homeless*, todos? a casa subjetiva dissolveu-se, desmoronou, desapareceu? onde está a identidade? como recompor uma identidade neste mundo onde territórios nacionais, culturais, étnicos, religiosos, sociais, sexuais perderam sua aura de verdade, desnaturalizaram-se irreversivelmente, misturam-se de tudo quanto é jeito, flutuam ou deixam de existir? Como reconstituir um território neste mundo movediço? Como se virar com esta desorientação? Como reorganizar algum sentido?<sup>2</sup>

Antes de desenvolver algumas considerações sobre a específica contribuição brasileira, evidentemente vinculada às proposições de Oswald e sua vacina antropofágica, Rolnik prossegue para caracterizar o mundo de hoje como um “oceano infinito, agitado por ondas turbilhonares”. A imagem que ela pinta é apocalíptica:

[...] um segundo dilúvio — só que desta vez as águas nunca mais irão baixar, nunca mais haverá terra à vista, as arcas são muitas e flutuam para sempre, lotadas de noés também muitos e de toda espécie. Nunca mais os pés pousarão na paisagem estável de uma terra firme: habituar-se a ‘nave-

---

2 ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (ed.). *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outros*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 128.

gar é preciso'.<sup>3</sup>

A grandiosa contundência dessa imagem, que não deixa de aludir à imensidão do litoral e do território selvagem e/ou submerso brasileiro, lembrando também que “o sertão vai virar mar”, e a alusão à Fernando Pessoa têm o poder de acender em nossas mentes, ou pelo menos na minha, um sem número de poemas, fotografias, filmes e objetos de todas as épocas que remetem de alguma forma ao inesgotável tema das águas...

Para ficar apenas no campo da arte recente produzida no Brasil, podemos pensar em alguns trabalhos de forte cunho poético, e quem sabe concluir que muitos deles (ou quase todos) carregam um certo ar de melancolia, ou, no melhor dos casos, de distante estranhamento, um sentimento de fragilidade diante do imensurável, uma tentativa de restaurar um abrigo ou salvaguardar um recolhimento. Lembro-me de *Marulho* (1991-1997), de Cildo Meireles; *Oceano possível* (2002), de Sara Ramo; *Algumas perguntas* (2005), de Brígida Baltar e *Herança* (2007), de Thiago Rocha Pitta — todos com carga, poderíamos dizer, humanista. Do mesmo artista (Thiago), e navegando cada vez mais no sentido inverso do quadro pintado por Rolnik, penso em *Naufração interior* (2008); e de naufrágio em naufrágio, de recusa em recusa, de resistência em resistência, de evaporação a evaporação, aproximo-me da lembrança de dois barcos de pesca (uma grande canoa e uma pequena traineira), sem cor (na verdade, revestidos pela cor neutra ou embranquecido do sabão), naufragados no chão seco de uma galeria: *Mar Morto* (2009), de Nuno Ramos.

A ideia de naufrágio, de abandono, de resto ou ruína, é recorrente na obra de Ramos; basta mencionar, por exemplo, *Marécaixão* (1996), *Casco (Shackleton)* (1999), *Marémobília* (2000) ou *Morte das casas* (2004). Escreve Paulo

---

3 Ibidem, p. 135.

Sergio Duarte, no catálogo da exposição em questão:

Em *Mar Morto*, nada de natural, os barcos têm apagada qualquer memória arcaica ou primitiva. Não há essa presença biológica da vida, como jumentos e aves de mau agouro. As embarcações são figuras e coisas violentadas desde sua epiderme, outrora coloridas, agora encouraçadas de sabão.<sup>4</sup>

No espaço da galeria, na qual o espectador, emudecido e quase paralisado, também imerge — “mas imersão, aqui, não é mergulho, é simplesmente estar aí, na obra”, continua Duarte —, somos envolvidos pelas vozes de um homem e de um coro, murmurando em tom de lamento um texto permeado por trechos de obras literárias canônicas sobre o mar e o naufrágio, ecoando o oceano ausente. Da carne do mundo só restou uma linguagem fantasmática.<sup>5</sup> Escutemos um pouco:

Palavra mágica. Naufrágio. Mar morto. Ouça esta: abismo. Mesmo quando lançado em circunstâncias eternas. Não sei. Ouça esta: seja que o abismo branco, irado. Seja. Então seja. Silêncio. Nenhum comentário, tosse, celular tocando, pigarro. Nada. Todo mundo falando baixo, como num velório. Para que apenas uma palavra ecoe pela sala. Esta palavra — (Coro: **Ai!**) abismo. Apenas seja. Que ele seja. Que esteja aqui, presente entre nós. Neste exato momento. De novo: seja que o abismo. Que nossos corpos, em suaves prestações de afogamento, oceano adentro, metro a metro, estejam afundando, como pedaços de ferro maciço — enquanto rimos e rima-mos, e continuamos a comer, e a ler, amar e fazer estas (**num crescendo**) obras- lin-das (Coro: **Castigo!**). Seja que todos juntos façamos isso e por isso, exatamente por isso, ninguém perceba o que está acontecendo e assim

---

4 DUARTE, Paulo Sérgio. *Mar morto*. Encarte avulso da galeria de arte Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 2010.

5 “São as memórias póstumas dos dois barcos, reduzidos a uma consciência tagarelante que morre aos poucos, sem sentido épico”, vaticina Francisco Bosco. BOSCO, Francisco. *A Ópera-Fantasma* de Nuno Ramos. *Revista Cult*, 135, maio 2009.

continuemos todos a fazer as mesmas o-bras-lin-das todos os dias, sem ninguém se queixar (afinal, são lindas), enquanto nossos corpos, não nós, não exatamente nós, eles, eles, os corpos, nossos corpos, enquanto **eles** afundam...<sup>6</sup>

Para Lorenzo Mammi, professor da USP e crítico que de perto acompanha a obra de Ramos — sem dúvida um dos artistas mais completos, premiados e influentes na cena atual da arte brasileira, com uma obra consistente e potente que se desdobra, sem perdas, em instalações monumentais ou midiáticas e conceituais, livros de poemas e contos e outros textos ficcionais, letras de canções e exímios ensaios (esse gênero literário tão *moderno* e ainda relativamente pouco exercido no Brasil)<sup>7</sup> —, “a figura de encalhe assinala justamente o desmanche lento a que um corpo é condenado, quando a continuação de seu movimento (de sua história) se torna impossível”<sup>8</sup>. Estamos no momento do fim da história, do dilúvio, ou do Juízo Final, passível de ser pensado aqui, se quisermos, como uma referência a Walter Benjamin e seu tempo messiânico, momento no qual Agamben vai localizar sua comunidade que vem.<sup>9</sup>

Nesse limbo, ou ponto morto, ou limiar, limite entre um possível gesto e outro, ou na fronteira entre dois horizontes, ao invés dos “movimentos possíveis [que] agora se reinventam e se redistribuem o tempo todo, ao sabor de ondas de fluxos, que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam

---

6 RAMOS, Nuno. Encarte com texto, parte integrante da exposição *Mar Morto*; galeria de arte Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 2010.

7 Ver Prefácio em AGUIAR, Joselia; BOSCO, Francisco; SOCHA, Eduardo. *Indisciplinares*. Coleção Ensaio Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

8 MAMMI, Lorenzo. Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira. In: MAMMI, Lorenzo. *O que resta – arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 227.

9 “A vocação messiânica é [...] um movimento imanente – ou, caso se queira, uma zona de absoluta indiscernibilidade entre imanência e transcendência, entre este mundo e o mundo futuro”. AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta – um comentário à Carta aos romanos*. Tradução de Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 39.

igualmente dispersando-se no oceano, levadas pelo movimento de novas ondas”,<sup>10</sup> sugeridos por Suely Rolnik em seu artigo, encontramos em *Mar Morto* paralisia, entropia, incomunicabilidade e solidão. No lugar do mar aberto, explicitado e expandido, pleno e oferecido (ainda que perigoso e sem garantias), o mar interiorizado, opaco, vazio, seco e fixo: sobre os barcos ensaboados (apagados) paira opressoramente a sombra (o vestígio de uma ausência) de todo um oceano. *Mar Morto* é um totem à melancolia. Escutemos um pouco mais a este lamento, ao coro das vozes do passado, meros escombros literários à deriva no universo já sem o sentido (o corpo) da tradição:

(Coro: **Ai! Ai de nós!**) Ou esta: “Círculos concêntricos colhiam a própria embarcação solitária e todos os marujos, e cada remo flutuante, cada cabo de lança, cada fibra, animada ou inanimada, tudo, girando e regirando num vórtice, até a menor lasca, afundou-se, desaparecendo de vista.” Isso. De novo. Quase isso.<sup>11</sup>

Para Mammi, no entanto, o processo entrópico de desmanche ou dissolução presente nesta e em grande parte das obras de Nuno Ramos não é de todo negativo, pelo contrário, ao sugerir um paralelo entre a obra deste artista e o próprio projeto modernista brasileiro, do qual Brasília seria exemplo paradigmático, uma espécie de “vértice e ruptura”, o ponto de traição de um arcaísmo orgânico que no fundo contaminara o modernismo no Brasil:<sup>12</sup>

Mas podemos pensar os elementos contingenciais do plano piloto de Brasília (a cruz riscada no nada, o formato de avião) como uma traição positiva. Desta forma, a cidade não seria simplesmente uma ruína moderna, mas uma obra monumental pioneira que elabora o abismo do pós-guerra com contingências, ou seja, que lança mão de práticas artísticas contemporâ-

10 ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica, op. cit., p. 128.

11 RAMOS, Nuno, Ibidem.

12 Mammi pensa o Modernismo como um movimento essencialmente europeu, ou melhor, francês, que se adapta às condições locais ao se expandir pelo mundo.

neas.<sup>13</sup>

Brasília teria se tornado ruína, nos legado uma história de modernidade,<sup>14</sup> no mesmo ato de sua inauguração (o que nos lembra um velho mote sobre tantas de nossas construções, conhecidas como “obras de igreja”, principalmente quando pagas com dinheiro público, e com muito superfaturamento): “nem bem inaugurou, já é ruína”. Poderíamos afirmar que sonho de um Brasil moderno (iluminista) fracassa (como a rigor o projeto Iluminista como um todo fracassa, também na própria Europa). No entanto, para Mammi, a modernidade resiste (e deve resistir): “Por ser desde o começo mais simbólica do que funcional, a linguagem moderna brasileira serviu mal à ideia de progresso; mas, pela mesma razão, não precisou ser abandonada junto com essa ideia”.<sup>15</sup> Nuno Ramos levaria adiante a utopia da modernização brasileira, ainda que de forma problemática, alçando o que ao ver do crítico são práticas artísticas que caracterizam o contemporâneo. Mas é justamente este o ponto-limite da poética desse artista também limite: embora sempre compensada por um furor propositivo, ela resiste à fusão dos elementos — e se os elementos se arruínam, é porque não são capazes de se fundir e fundar algo novo. Referindo-se a *Casco*, por exemplo, o crítico situa seu diferencial numa “oposição mais acentuada e estilizada [em comparação a alguns trabalhos anteriores do artista] entre os dois elementos que compõem a obra... [...] a oposição entre a estrutura em madeira e o cubo de terra passa assim a remeter a uma oposição

---

13 MAMMI, Lorenzo. Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira. In: MAMMI, Lorenzo. *O que resta – arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 227.

14 De acordo com Guilherme Bueno, “a presença fantasmagórica da modernidade em nossos dias transparece o sentimento de perda a ser enfrentado. Qual seria este? Pode-se cogita-lo sendo a melancolia crítica diante da incompletude de sua premissa projetual.” BUENO, Guilherme. É a modernidade nossa antiguidade?. Revista *Arte&Ensaio* n. 20, outubro de 2006.

15 MAMMI, Lorenzo. Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira, op. cit., p. 227.

cultura/natureza...”.<sup>16</sup> Para Mammi, foi justamente a falta de adequadas bases sociais e econômicas<sup>17</sup> que minou o projeto modernista brasileiro — como não poderia deixar de ser (nunca de fato fomos modernos) — e facilitou ainda mais a característica “informe” de nossa produção.”<sup>18</sup> Em Nuno Ramos não há fusão, mas choque, ou seja, embate e revolta e, em última análise, impotência.

No entanto, com a inteligente obra de Nuno Ramos somos enfim modernos; ou alcançamos enfim os limites de nossa modernidade, quando, em fato, já estamos no seio de um outro contemporâneo, menos técnico e mais caótico. Se o artista paulistano se torna um artista incontornável hoje é porque ele representa a culminação de um projeto para o país — ou melhor, ele de melhor maneira discursa sobre o fracasso desse projeto. Isso significa também um certo controle: o cadáver de uma civilização, que tanto e tão comovedoramente nos acompanha em Nuno. É o limite da eclosão do núcleo neutro que nos acompanha desde sempre (a morte), e não o descontrole (pulsão ou revolução). É apenas violência muda, quase morta.<sup>19</sup>

Lorenzo Mammi, tão citado aqui, não é o único intelectual brasileiro que

---

16 Ibidem, p. 216.

17 “Os artistas brasileiros da primeira safra concretista logo adquiriram consciência de que a situação industrial e social do país não permitia projetos demasiado abrangentes: a escolha construtiva era um fato ético, individual, mais do que político e social”. Ibidem, p. 219.

18 “No Brasil, desde cedo se julga que qualquer tipo de percepção é, por sua vez, um comportamento, e que esse comportamento estabelece estruturas relacionais nos indivíduos entre si, entre indivíduos e objetos e entre objetos e o espaço, de modo que não é possível estabelecer uma *gestalt* separada desse contexto”. Ibidem, p. 219. Interessante notar como Flávio de Carvalho parece encaixar-se nesta descrição, e lembrar como muitos de seus projetos arquitetônicos (a grande maioria nunca realizada) e suas propostas urbanísticas (descritas, por exemplo, em *A cidade do homem nu*), não foram consideradas sérias pelo nosso modernismo oficial (que imediatamente canonizou a si mesmo e ao barroco – descartando, por exemplo, além de modernistas dissidentes, uma rica herança neoclássica).

19 “Quería atuar, fazer, protestar, mas uma cinza morna, que não se apaga nem se acende, cobre tudo aquilo em que toco”. RAMOS, Nuno. Foquedeu. Mas não deu. Piauí, n. 130, p. 42.



parece apostar numa continuidade do projeto moderno, nem Nuno Ramos é o único ou o último artista desta linhagem. Em fato, essa posição continua prevalecendo entre nós, seja pelo viés do elogio às supostas conquistas civilizatórias da modernidade (ainda não alcançadas pelo Brasil, ou alcançadas de forma precária e peculiar), seja como defesa inconsciente, ou classista, contra o nosso caos: como a vontade construtiva, que se opõe a uma tradição delirante, mais orgânica — linhagem que passaria pela antropofagia, Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e, no contemporâneo, artistas como Tunga, por exemplo — uma tradição mais ligada à magia, ao corpo e à dança. Se Brasília (assim como o plano-piloto da poesia concreta), como metáfora de um projeto de modernidade brasileira, pousa no ar, como uma flor supostamente sem raízes, seria sua ruína (sua entrada no *contemporâneo*) a queda causada pelo peso de um corpo ignorado, bastante palpável: uma *outra arquitetura*.

\*\*\*

Concebido justamente para “testar de novo algumas ideias acerca da figura do ‘artista-arquiteto’”,<sup>20</sup> o 33º Panorama da Arte Brasileira, em 2013, com a curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia, teve como título *Formas únicas da continuidade no espaço* e aconteceu no lugar “meio sagrado”<sup>21</sup> do MAM de São Paulo. Trata-se de um local “Meio sagrado”, ou melhor, como um “terreiro”, porque situado entre a prancheta e a vida (a marquise livre projetada por Oscar Niemeyer acabou superada pela vivência popular — talvez de modo semelhante ao de como o plano-piloto de Brasília foi deturpado e em alguns casos invertido organicamente pelo uso cotidiano da população) e, ali, no vão que interligaria os pavilhões do Ibirapuera, Lina Bo Bardi, ciente de tal ambiguidade (e Lisette percebe nisso um elogio à cultura brasileira), em 1982 adaptou o prédio do Museu. *Formas únicas na continuidade do espaço* também é o nome de uma escultura do artista futurista italiano Umberto Boccioni, que pertenceu ao MAM-SP, e cujo insólito desaparecimento (da obra, e também do artista), serve de ponto de análise poética e intensiva para o trabalho em vídeo (necessariamente para sempre inacabado, mas com pretensões e possibilidade de se tornar um longa-metragem artístico-teórico) de Deyson Gilbert, que o ressignifica: *Boccioni — Formas Únicas na Continuidade do Espaço* (2013).

---

20 Escreve Lisette Lagnado, em texto para o catálogo da mostra: “é interessante perceber o quão férteis para a arte foram as atividades dos arquitetos que não exerceram seu ofício *strictu sensu*”. Situado posteriormente à Brasília, Lagnado cita Paulo Mendes da Rocha em declaração “contra a mitificação de civilizações solares, exotismos impostos de fora para dentro”. LAGNADO, Lisette. Museu em movimento, arquitetura sem construção. In: *P33: Formas únicas da continuidade no espaço*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013, p. 19.

21 Nas palavras de Lina Bo Bardi, citada no texto da curadora Lisette Lagnado para o catálogo da mostra. *Ibidem*, p. 15.

O trabalho de Gilbert, nas palavras do próprio artista, apresenta-se como uma “alegoria do próprio drama da modernidade, a quebra do gesso original dessa mesma escultura na década de 70 no acervo do MAC-USP, o alinhamento metafórico entre essa quebra e a morte trágica e estúpida de Boccioni na 1ª Guerra Mundial e, por último, a figuração de todo esse quadro como uma espécie síntese multifacetada e sincrônica da tragédia da própria modernidade enquanto tal.”<sup>22</sup>

Dividida em capítulos (como “O calor”, ou “O sol”), incluindo um Prólogo e um Epílogo (provisório), a obra de Gilbert, inacabada, propõe um estilhaçar de contradições históricas e filosóficas que se dá na própria ilha ou linha de montagem do filme, utilizando-se de imagens pré-gravadas (cenas como o gol perdido por Pelé contra o Uruguai em 1970, e o encontro de um reverendo japonês que sobreviveu a Hiroshima com o homem que pilotava o Enola Gay, e o jornalista que filma a própria morte, e a queda de Ceascescu na Romênia, e uma sessão inteira de um documentário sobre uma mulher inglesa cujo desejo é tornar-se paraplégica, e flashes das manifestações de rua no Brasil em junho de 2013...), fotografias e gravações especialmente feitas para o trabalho, com trilha sonora de Marcel Duchamp (uma versão de “La Mariée mise à nu par ses célibataires même”, encontrada no disco *Futurism and Dada Reviewed*) e narração em off em italiano, lida como uma narrativa da modernidade de forma descentralizada tanto do ponto de vista espacial como temporal, de uma maneira (aparentemente) dispersiva e difusa, ou melhor, propositadamente contingencial em suas escolhas (caracterizada, por exemplo, na obsessiva — poderíamos dizer quase psicótica? — utilização de números, retirados dos universos fechados de pessoas como Philip K. Dick, do *serial killer* Febrônio Índio do Brasil, de uma seita thelemita, de sons estranhos captados por rádios soviéticas, etc...),<sup>23</sup> poética e potentemente propondo possíveis e abrangentes

---

22 Email do artista para o autor.

23 “Obviamente, como eu já disse, nenhum desses detalhes é importante para a fruição do filme.

(e nada iluministas) relações entre, por exemplo, a queda de cavalo (sua égua Vermiglia) de Boccioni, que acarretou a sua inusitada morte, e a queda da própria escultura num depósito de museu brasileiro (ou seja, nas mais distantes periferias da modernidade, ou do projeto cristão),<sup>24</sup> com a queda da bomba atômica sobre Hiroshima, e a de São Paulo a caminho de Damasco, como pintada por Caravaggio... Escutemos o que a voz em off (a do artista, abafada, como num documentário antigo) diz, em italiano (com subtítulos em português), enquanto vemos estranhas e belas imagens em preto e branco do Enola Gay no ar, do cogumelo atômico, de um homem deitado (morto?) levitando...:

Já se passavam noventa e três (93) minutos desde a queda do cavalo em Sorte, quando o corpo desacordado de Umberto Boccioni adentrou o Hospital Militar de Verona. Seu silencioso sono se estenderia ainda por mais nove horas e vinte sete minutos. Uma vez declarada a morte, uma mão canhota demoraria oitenta e nove (89) segundos para preencher as folhas do óbito. Um mês antes, pesando oitenta e um quilos e dezoito gramas, Boccioni pousa sorridente para um fotógrafo anônimo. Sua última imagem. A imagem. O tempo de exposição do filme à luz é de zero, ponto, zero, zero, cinco segundos (1/200 - 0,005 s). Intervalo oito vezes mais rápido do que aquele destinado a cada frame na projeção desse filme. Para fora do plano, uma cabeça. A cabeça de um cavalo, ou melhor, de uma égua. A mesma

---

O que importa é a percepção da irrupção inconstante e ‘capada’ dessas pequenas unidades ‘racionais’. O que realmente importa é a intuição de uma certa selvageria metafísico-euclidiana rondando o filme por todos os lados como um tipo de mensagem subliminar” (mensagem de facebook enviada pelo artista ao autor). Nota-se, a título de curiosidade, que Nuno Ramos tem uma série de desenhos inspirados em e dedicados a Scherber, a *Série Scherber* (2011/2012), exposta na galeria Anita Schwartz no Rio de Janeiro concomitantemente ao *Globo da morte de tudo*.

24 Nessa periferia distante, quando os jesuítas chegaram com sua catequese, como nota Eduardo Viveiros de Castro, “o inimigo não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher”. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 184, 185. Continuamos não fazendo parte do Ocidente, como descobriu atônito, mas ao fim feliz, Ernesto Neto, um artista cada vez mais voltado à causa indígena: “Não somos ocidentais – que ótimo!”. VIANNA, Hermano. Além do ocidente. *Jornal O Globo*, 28/07/2012. <https://hermanovianna.wordpress.com/tag/ernesto-neto/>.

égua que Boccioni batizara vinte e três (23) dias antes em homenagem a sua cor predileta: Vermiglia. Trata-se do mesmo animal que, frente ao estribilho rítmico e sólido de um trem a quarenta e cinco quilômetros e setecentos metros por hora, alçaria abruptamente suas patas dianteiras a dois metros e treze centímetros do solo. O verde oliva do uniforme do artista levaria zero, ponto, nove, três, sete, cinco, oito, quatro, nove, dois, seis (0.937584926) segundos cruzando o horizonte até atingir o chão. A terra. Uma vez ali, caso se quisesse, seria possível medir a distância mais curta entre seu corpo e a linha do trem: uma linha reta que se estenderia de sua bota esquerda até a lateral negra de um dos dormentes de madeira. Seis metros e dois centímetros (6.02 mts). A distância exata equivalente ao dobro da largura da pintura seis anos antes finalizada pelo artista em Milão, “La Città Sale”, a cidade se levanta. O ímpeto moderno brota no meio do canteiro de obras como a erupção furiosa de um único corpo, um único animal a condenar o antigo mundo ao aço cravado no casco de suas patas indomáveis. Essa será a síntese boccioniana: a ferradura e o osso; o aço e o casco. Uma rédea. Uma cor. Um nome. Vermiglia. A luz e a cor não mais envolvem, não mais delineiam ou tingem o corpo. Elas são o próprio corpo. Elas são o próprio corpo em seu arrastar-se, em seu rasgar-se no espaço frenético do motor febril da modernidade. Submersos os homens, as ruas, os prédios, as praças, as igrejas, os museus, os postes e as fábricas numa mesma enchente, torna-se cada ser solitário e autônomo um erro. Um apêndice à amputação. Tudo deve se reduzir a uma única verdade. E a verdade futura será aquela que, ao mesmo tempo, arrasta e empurra, decepa e parafusa, derruba e levanta. Um braço. Um tijolo. Uma coluna de ferro. Uma trincheira. A polifonia bruta do devir se faz ao som das cavalarias. A cavalaria vermelha. Um abalo sísmico místico, mágico e maçante. A história se escreve no contrair-se e distender-se de um músculo. Um esfíncter. Poder-se-ia gravar abaixo desta tela “isto não é um cavalo” tal qual poder-se-ia gravar nas

ruínas de Hiroshima “isto não é uma pedra”. A pedra. Em carta de 1910 a Nino Barbantini, Boccioni escreve: O ideal para mim seria um pintor que, desejando representar o sono, não se detivesse na criatura (homem, animal, etc) que dorme, mas que, através das linhas e das cores, fosse capaz de expressar a própria ideia do sono, ou seja, do sono como algo universal para além da mera casualidade dos fatores de tempo e lugar.” O tempo e o lugar. São necessários 343 minutos para cruzar o caminho da base Tinian no Pacífico Oeste até o Japão. O radar de Hiroshima detecta um pequeno grupo de aviões. Três. Três B-29. Primeiro, o avião 82, número de série 44-86292, codinome Enola Gay. Nome escolhido pelo piloto, o Coronel Paul Tibbets, em homenagem a uma mulher, sua mãe. A mãe. Segundo, o avião 91, número de série 44-86291, comandado pelo Capitão George Marquardt, batizado após a conclusão da operação como “The Necessary Evil”, o mal necessário. Por último, o avião 89, número de série 44-27353, pilotado pelo Major Charles Sweeney, aeronave responsável por vigiar e gravar a missão, a única presente tanto no bombardeio de Hiroshima quanto no de Nagasaki. Seu codinome: “The great artist”, O Grande Artista. Às oito e quinze de 6 agosto de 1945, o Enola Gay abre seu útero metálico despejando 60 quilos de urânio-235 sobre uma cidade ainda letárgica. A bomba, “The Little Boy”, cai em queda livre por 43 segundos e 672 milésimos. Da terra, vê-se um sol e outro sol. Um segundo sol. Ele se rompe e se expande a 618 metros do solo. Tecido, madeira, alumínio, osso, cabelo, plástico, pedra, ferro. Tudo se converte em um único rasgo fulgurante de luz, vapor, líquido e pó. O crânio se une à rua. A bicicleta ao seio. A árvore à lâmpada. Um número estimado entre 70.000 e 80.000 pessoas morre instantaneamente. Bois e cavalos se convertem em tochas ambulantes de dor e desespero. Vermiglia. Vermiglia. Um filho segura a parte anterior da coxa de um pai soterrado abaixo de 13.071 quilos de escombros. Vermiglia. Trinta anos, cinco meses e 17 dias antes, o mesmo número de caracteres é utilizado para estampar

no jornal *Le Figaro* o texto *Fundação e Manifesto do Futurismo*. No oitavo parágrafo de sua segunda parte, Filippo Tommaso Marinetti, o grande mentor do movimento, escreve: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.”<sup>25</sup>

Não há precisamente melancolia em *Boccioni*, nem o desejo de fazer o inventário de um mundo perdido, mas sim, talvez, de elaborar de alguma forma uma enorme herança tragada (possivelmente por um evento traumático):

Algo como narrar a *Odisséia* para além de seu objeto, ou seja, para além de Ulisses, a história do barco que o carrega, da droga que o enleia, do porco que o ataca, do olho que ele perfura, da onda que o vence, do buraco que ele cava, da ilha que ele atinge, da vagina que ele penetra etc etc”.<sup>26</sup>

Se para Deyson Gilbert em *Boccioni* o mundo está irremediável (e talvez euforicamente — pois há algo de extático em seu filme) partido (e, portanto, perdido), de acordo com Alberto Tassinari, regenerar o destruído, dar outra vida ao que não é mais, uma outra vida apenas poética, mas mesmo assim uma vida, rejuntar fragmentos, alguns deles arruinados, e no fim alcançar uma unidade em que os pedaços fluem uns ao lado dos outros nutridos pela fantasia, por uma comunhão de todas as coisas, esse é o resultado sempre buscado nas obras de Nuno Ramos.<sup>27</sup>

\*\*\*

---

25 O filme *Boccioni – Formas Únicas na Continuidade do Espaço* de Deyson Gilbert pode ser visto na íntegra no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=2aUVsd72kto>.

26 Email do artista para o autor.

27 TASSINARI, Alberto. O caminho dos limites. In: RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 18.

Em *Globo da morte de tudo*, instalação montada entre novembro de 2012 e janeiro de 2013, na mesma galeria (no elegante bairro da Gávea, no Rio de Janeiro), que alguns anos antes havia acolhido a premiada exposição *Mar morto*, Nuno (em parceria com Eduardo Climachauska), em ato destruidor e afirmativo (ou seja, de algum modo produtivo), que poderíamos aproximar do vivificante conceito de dispêndio, o qual Bataille utiliza-se para elaborar a teoria econômica que batizou como “parte maldita”,<sup>28</sup> parece mover-se em direção ao luto. Tudo gira no *Globo da morte de tudo*, ainda que sem qualquer redenção, mas em alta voltagem, esvaindo-se na vertigem de um ralo voraz (não longe da tradição modernista das vanguardas com sua sucessão de mortes). Como nos diz Lorenzo Mammi, “no fundo, todas as obras de Nuno Ramos surgem de uma comunicação interrompida entre corpo e signo, projeto e entropia. Se os pólos não se comunicam, a obra pode transbordar de um lado ou de outro: num excesso de matéria ou num excesso de significado”.<sup>29</sup> Entre um pólo e outro, ou seja, poderíamos dizer, aquilo que não é nem sujeito, nem objeto (nem matéria, nem linguagem, *neti neti*), mas o ponto indeterminado de apresentação do inacessível, o informe (para Bataille, na indistinção entre figura e fundo), aleph cego que não pode ser visto, por intolerável, imagem portanto invisível<sup>30</sup>, mas latente e pulsante, sempre presente — embora sem-

---

28 Interessante pensar, com Bataille, a noção de dispêndio como sinônimo de poesia (criação por meio da perda), assim como, como reverso da moeda, a relação econômica (e política) entre desperdício (fetiche, gozo, pulsão de morte) e o circuito produtivo e comercial da arte contemporânea. BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

29 MAMMI, Lorenzo. Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira, op. cit., p. 227.

30 Em seu livro *L'image naturelle*, Marie-José Mondzain discute a imagem na tradição cristã como imaginação dos mistérios da trindade, da encarnação e da ressurreição: imagem invisível que, como um protótipo, nortearia a produção de imagens artificiais. Tal conceito de imagem invisível, regendo a representação visual em nossa cultura, como ideia e não como semelhança, seria o fundamento da produção imagética do Ocidente e a base de uma relação com a visibilidade que se pauta pela “presença de uma ausência”. MONDZAIN, Marie José. *L'image naturelle*. Paris : Le Nouveau Commerce, 1995. Apud : SALGADO, Cristina, Escultura como imagem. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ. Ano XV n 17.



pre ausente —, o umbigo da cena (em termos freudianos), ou, nas palavras de Julia Kristeva, para engajar o pensamento de Hal Foster sobre o real, o *abjeto*.<sup>31</sup> Voltamos a um vislumbre de *Mar morto*:

Sobre um moribundo (Coro: **Morres cruelmente!**) é correto perguntar: que é que lhe resta, que é que pode ainda que valha a pena, agora que pode tão pouco? E se seu cu piscasse, acendendo desde os bagos todo o seu interior, como um bode renascido irradiando calor pelas entranhas, quando seu papel agora seria morrer pacífica e dignamente, é isso o que se espera de um moribundo, (Coro: **Diz!**) que morra solenemente, sem muita expressividade, como um conviva discreto, mas de repente, num último assomo, com palavras e tudo, cuspidando o tubo em sua glótea, cheio de energia e de gestos espalhafatosos, gritasse “o que eu quis antes não tem importância, não tem a menor a menor importância”, apalpando os seios de quem o visitava na UTI, arrancando os botões da blusa da enfermeira num estertor enquanto murmura “agora, agora, eu quero agora”, com uma força imprevista, um desejo de vida, mais vida, ali bem na última fronteira, de modo que ninguém pudesse sequer falar mal, afinal o cara renascia, constrangimento geral na família, ele nunca se comportou assim, etc. (Coro: **Ah, maldito!**)<sup>32</sup>

Se em Nuno Ramos o universo parece poder concentrar-se num único ponto de entropia ou voragem, como um buraco negro que tudo suga e destrói (mas que pode, ainda que em fantasia ou delírio, querer viver ou dar vida, germinar e frutificar), na astrofísica de Deyson Gilbert esse ponto de fato explode

---

31 Para Hal Foster, para além do abjeto, estaria o informe (conceito batailliano) e o obsceno, “em que o olhar-objeto é apresentado *como se não houvesse uma cena para encená-lo, uma moldura da representação para contê-lo, nenhum anteparo.*” FOSTER, HAL. O retorno do real. In: FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.144. “Num mundo em que o Outro sucumbiu, afirma ela enigmaticamente, a tarefa do artista já não é a de sublimar o abjeto, elevá-lo, mas de sondar o abjeto, penetrar a ‘origem’ sem fundo que é a repressão dita originária”. Ibidem, p.148. Para Foster, “a abjeção é uma condição na qual a posição de sujeito é perturbada”. Ibidem, p. 147.

32 RAMOS, Nuno, op. cit..

e gera, como a pérola azul explodida na cosmogonia do Shivaísmo da Cachemira. Escutamos no *Prólogo* de *Boccioni* (enquanto assistimos o filme de um filme sendo preparado para a projeção, entre outras cenas, como crianças brincando num parquinho, que culminam com imagens do atentado de 11 de setembro de 2001 às Torres Gêmeas do World Trade Center de Nova York, sob os famosos dizeres de Zenão, “O movimento não existe”):

Sem mais, finalmente poderíamos reconhecer este filme no interior e exterior de si mesmo, no interior e exterior de sua própria *história*.

Flagraríamos nele o secreto acasalamento transcorrido momento a momento no escuro abismo que se estende entre um fotograma e outro.

Assistiríamos, assim, finalmente, o profano coito entre luz e carne que torna possível às imagens pairar misteriosamente por sobre a face das águas.

Francisco Bosco, no texto do catálogo da exposição de Ramos e Clima-chauska, afirma que “se esse Globo da morte quer destruir tudo, é apenas para erguer uma criação que lembre ao mundo, a este mundo, que perder é uma verdade fundamental da experiência humana. E quem a acata está mais próximo da vida”<sup>33</sup>. Contrastemos essa bela frase, no entanto, com esta, bem mais tosca e bruta, de Suely Rolnik, no ensaio “Subjetividade antropofágica”, já citado: “Por que não se consegue parar de choramingar de saudade da casa enraizada apesar desta evidente e irreversível mudança?”<sup>34</sup>.

Para usar uma imagem criada pelo próprio Nuno Ramos em *Mar morto*, o que importa fazer coisas lindas, se nossos corpos (e esses corpos já não são apenas os físicos, que sempre apodreceram e apodrecerão) afundam? O que é ou representa uma coisa bela, se a própria noção de mundo, ou de vida humana, com toda sua carga de vivências acumuladas, foi posta em questão uma vez

---

33 BOSCO, Francisco. O princípio da perda. In: *O globo da morte de tudo*. Catálogo de exposição. Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 2013.

34 ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica, op. cit., p. 135.

rompidos os vínculos comunitários, éticos e religiosos que nos definiam? A boa (ou má) nova é que não há mais retorno ou possibilidade de restauração. Que arte interessa agora? Com certeza, não aquela que busca o gaguejar (a documentação, a ponderação, o repetir eterno como se congelasse o tempo) de um trauma, nem aquela que busca resgatar um mundo perdido, reconstruir ruínas (a modernidade com seus valores humanistas), mas sim aquela que vai lidar corajosamente com aquilo que nos destruiu como civilização e como indivíduos. Uma arte capaz de propor e produzir novas formas de vida. Como provoca Giorgio Agamben, no contexto de seus estudos sobre política (que nunca está muito distante da arte): “aqueles que buscam ressacralizar o mundo e a vida são tão ímpios quantos aqueles que desesperam por causa de sua profanação”.<sup>35</sup> Ou como, entre nós, vaticinam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro: “a incapacidade de cumprir o luto do que já está morto é terrível: mais precisamente, é mortal.”<sup>36</sup>

---

35 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 83.

36 DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014, p. 155.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. *O tempo que resta — um comentário à Carta aos romanos*. Tradução de Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOSCO, Francisco. “A Ópera-Fantasma de Nuno Ramos”. *Revista Cult*, 135, maio 2009.

\_\_\_\_\_. “O princípio da perda”. In: *O globo da morte de tudo*. Catálogo de exposição. Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_.; SOCHA, Eduardo. Prefácio. *Indisciplinares*. Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

BUENO, Guilherme. É a modernidade nossa antiguidade?. *Revista Arte&Ensaios* n. 20, outubro de 2006.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014

DUARTE, Paulo Sérgio. *Mar morto*. Encarte avulso da galeria de arte Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MAMMI, Lorenzo. *O que resta — arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MONDZAIN, Marie José. *L'image naturelle*. Paris : Le Nouveau Commerce, 1995.

PEDROSA, Mário. *Arquitetura -- ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RAMOS, Nuno. Encarte com texto, parte integrante da exposição *Mar Morto*; galeria de arte Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. Foquedeu. Mas não deu. *Piauí*, n. 130.

ROLNIK, Suely. “Subjetividade antropofágica”. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (ed.). *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outros*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

SALGADO, Cristina, “Escultura como imagem”. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — EBA/UFRJ. Ano XV n 17.

TASSINARI, Alberto. “O caminho dos limites”. In: RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

VIANNA, Hermano. “Além do ocidente” *Jornal O Globo*, 28/07/2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

# O pós-futuro do pós-brasil<sup>1</sup> / notas a “o pós-futuro do pós-brasil”<sup>2</sup>

---

**Túlio Ceci Villaça**

*Editor do blog Sobre a Canção*

tuliovillaca@gmail.com

**Luiz Henrique A. Garcia**

*Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFMG*

lhag@ufmg.br

**Resumo:** Ensaio crítico que versa sobre o disco *Todo mundo é bom* (2016), do Coletivo Chama, grupo de músicos fundado e radicado no Rio de Janeiro. A análise, acompanhada de notas críticas que a complementam e subsidiam,

---

1 Meus agradecimentos a Makely Ka, que me contou a história de Me Libera, Nega, e a Paulo Almeida, que, ao postar uma entrevista de Caetano em que ele falava sobre sua decisão de cantar a música, suscitou um debate que serviu como ponto de partida para este artigo.

2 Agradeço ao caríssimo Túlio Ceci Villaça o convite para compartilharmos este trabalho. Convidado a integrar de algum modo a empreitada para publicar esse ensaio crítico, propus, para não tirar a integridade e a fluência do texto, fazer as intituladas **Notas**. Elas são numeradas em ordem crescente e referidas a pontos do texto, mas não são propriamente as notas técnicas de rodapé, e sim uma espécie de comentário, assumindo assim caráter de diálogo, com confluências, complementaridades, mas também com eventuais discordâncias ou rotas paralelas. Penso que até tem a ver com a estética do disco, de algum modo, e com a discussão sobre o trabalho do crítico, que pretendo desenvolver um pouco à frente.

discute suas linhas conceituais mestras e esmiúça as canções do disco, procurando situá-lo diacronicamente na história da música popular brasileira e sincronicamente ante o atual cenário cultural e político do país.

**Palavras-chave:** Coletivo Chama, Todo Mundo é Bom, MPB, Crítica musical

**Abstract:** Critical essay on the album *Todo mundo é bom* (2016), by Coletivo Chama, a group of musicians founded and based in Rio de Janeiro. The analysis, accompanied by critical notes that complement and subsidize it, discusses the main conceptual lines and details the songs from the album, seeking to situate it diachronically in the history of Brazilian popular music and synchronically in the country's current cultural and political scene.

**Keywords:** Coletivo Chama, Todo Mundo é Bom, MPB, Music criticism,

“Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”

“Vejo uma trilha clara pro meu Brasil apesar da dor Vertigem visionária que não carece de seguidor”

Caetano Veloso, em *Fora de Ordem* e *Nu com a minha música*

Começamos por uma história próxima do inacreditável e aparentemente bem distante de onde queremos chegar: Caetano Veloso incluiu no repertório de seu show na Concha Acústica de Salvador, em janeiro deste ano, o hit do verão baiano, *Me libera, nega*, do Mc Beijinho. Eis a história da canção: Ítalo Gonçalves, de 19 anos, foi preso em flagrante numa tentativa de assalto à mão armada em Salvador. Saiu do camburão cantando a canção com uma voz que imitava acusticamente o efeito eletrônico do autotune, diante do incrédulo repórter do programa policial. O vídeo viralizou e Ítalo, já com nome artístico, gravou um clipe caprichado da canção, agora um samba-reaggae. O hit pegou, Luan Santana o cantou em seu show na Bahia... e Caetano também.

E foi o que bastou para se acender a polêmica da vez, polemica velha, de quase 50 anos. Pois em 1968 Caetano já gravara *Coração Materno*, de Vicente Celestino, no álbum *Tropicália*, inaugurando um procedimento artístico que segue semi-compreendido até hoje, de escolher e cantar exemplos do repertório à margem do consenso construído historicamente pela MPB, seja entre o brega, o axé ou o funk carioca, provocações que ao mesmo tempo explicitavam as limitações deste consenso e tratavam de expandi-lo, no sentido estético, mas principalmente no político. A *Tropicália* apontava a nudez do rei. A MPB não era a representação por excelência da música popular brasileira, em que pese a sigla que se arrogava. As rachaduras abertas ampliaram-se até que na produção atual não haja quase nada que possa ser reconhecido por este



nome - e quem o recebe reage, incomodado. [1]

A história original do surgimento de *Me libera, Nega*, um macro/microsucesso, por instantâneo e espetacular, e efêmero e passageiro, é tão boa quanto qualquer outra para falar da falência do projeto MPB, e esta como representação da falência de país por que hoje passamos. Uma metáfora grande demais para ser contida num acontecimento só, dirão, e é verdade. Por isso Caetano há 50 anos, segue apontando periodicamente para direções diversas, indicando as porções tanto estéticas quanto sociais deixadas de lado na produção do consenso do Brasil que importa. A MPB, o fenômeno urbano de cristalização da forma estilizada da Bossa-Nova com relação ao samba e a extensão de seu procedimento a toda e qualquer forma musical brasileira, do forró ao bolero, do choro ao sertanejo, engendrou dentro de si ou a partir de seu avesso, quase simultaneamente, a semente de sua própria destruição, a Tropicália. A Tropicália é um vórtice estético que traz para dentro de si mesma tudo o que entra em seu horizonte de eventos. A Tropicália, de alguma forma previu seu próprio fim - assim como a Teoria da Relatividade, previu os buracos negros, mas também previu que suas leis não funcionarim dentro deles. [2]

E é o que parece acontecer com o Brasil, em outra/mesma instância. O chamado consenso de classes que regulamentou o país por anos entrou em colapso e a situação atual é de beco sem saída. O consenso questionável e injusto que transformou o repertório da MPB no repertório do Brasil por excelência, ignorando os pontos ainda não abarcados por ela, e que antes transformara o samba no ritmo nacional por excelência, atropelando com a Rádio Nacional as manifestações não abarcadas por ele (e portanto a chegada da Bossa Nova, fazendo a transição entre um modelo e outro, assegura a permanência do consenso forçado e possível); este consenso foi denunciado nos raps das quebradas paulistas, perdeu-se. Da mesma forma, o modelo de país estabelecido e levado adiante, com marchas e contramarchas, desde a redemocratização,

acabou. Aspectos estéticos e civilizacionais estão inextrincavelmente ligados.  
[3]

E num momento histórico em que este consenso se desmorona politicamente, mais que nunca se torna necessária uma reinvenção estética daquilo que nos define ou que nos une - não um novo consenso, mas a explosão antecipada de todos os novos consensos, para que sobre os destroços possa surgir um modelo de país realmente novo. E é isto a que se propõe, ambiciosamente, o álbum do Coletivo Chama<sup>3</sup>, *Todo mundo é bom*: dar uma direção de dentro do nevoeiro. E é talvez o trabalho que, individualmente, consegue ir mais longe em sua autoimposta tarefa. E qual caminho é este? Qual o passo além da antropofagia, que segundo Oswald, é só o que nos une? [4]

Esteticamente, portanto, *Todo mundo é bom* é um disco pós-tropicália. Não o primeiro, mas possivelmente aquele com mais consciência disto até agora: um mergulho no buraco negro para ver o que tem depois do tempo; mas ocupado também com a retomada dos caminhos possíveis da Tropicália que foram deixados para trás, em grande parte por interpretações parciais ou superficiais que se tornaram dominantes. E isto a partir de seu título, uma ironia de mão dupla que ataca simultaneamente as noções de separação entre um saber/produzir válido e outro não, delimitados ente si pelo conceito cada vez mais difuso de MPB e, de outro lado, a aprovação irrestrita de todo saber/produzir, fruto de uma certa preguiça de avaliação que passou a confundir antropologia e estética.

Porém, a preocupação do álbum não é de demolir estes conceitos, e sim se posicionar para além deles. E para isto ela vai recorrer a todas as influências possíveis e imagináveis, para pintar um retrato detalhado, contraditório, con-

---

3 O Coletivo Chama é formado por Sergio Krakowski, Thiago Amud, Ivo Senra, Pedro Sá Moraes, Renato Frazão, Fernando Vilela, Thiago Thiago de Mello e Cezar Altai. O álbum *Todo mundo é bom* pode ser baixado no seu site, pagando-se a quantia que achar justo, ou gratuitamente.

flutuoso e ambíguo do beco sem saída em que se meteu o país. Em alguns momentos paródia, em outros angústia, o tom geral da maior parte do disco varia entre um riso cínico e um desencanto. Há uma relação direta entre forma e conteúdo: a profusão desnorteante de referências tem um motivo para além de cada uma individualmente. Num dos vídeos de divulgação do álbum, em que personalidades da música escutam e comentam as canções, Walter Garcia diz:

Por um lado assim, tira o chão da gente, vai tirando o chão, porque quando a gente ouve, mais ou menos, o caminho mais ou menos óbvio, alguma coisa assim, você ouve alguma coisa e vai procurando referências, e aí vai tirando o chão dessas referências<sup>4</sup>.

Em outro momento, a cantora Áurea Martins, ao ouvir *Passarinhão*, elenca uma série de influências detectadas, de Alceu Valença a Piazzolla, tantas e tão díspares que é impossível não achar graça. Mas esta multiplicidade referencial, embora manifestamente destinada a confundir o ouvinte, não é por sua vez uma mera demonstração de intelectualidade. Em vez disso, ela ganha funcionalidade pela forma como se afirma um retrato do seu entorno - um retrato fiel, porém paródico, na medida em que esta contradição é possível. Uma relação intrincada entre forma e conteúdo: se um álbum como *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs de 1986, faixa a faixa demolia as instituições - *Polícia, Igreja, Estado, Família*, (e o álbum é justamente um dos da leva do BRock, uma das ondas a rachar o edifício da MPB), *Todo mundo é bom* não procede a demolição, que já está posta, mas a retrata em várias frentes: na sua temática e das canções em si, e na forma multifacetada e de estruturação complexa de sua construção, em que a profusão de direções para onde se aponta descreve (e critica) em sua forma a falta de direção, a anomia contemporânea.

É recorrente no álbum a denúncia da afirmação de “que a verdade é só um truque / resquíio tardio do cristianismo / uma aporia do positivismo”, ou

---

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qVLZGstpfrU>, acesso em 16/06/2017.

seja, a incapacidade ou desistência de definição de referências, sejam morais ou estéticas, não por um questionamento objetivo, mas simplesmente porque a inclusão desenfreada de novas visões e possibilidades tende a nivelar tudo (note-se a menção ao Cristianismo a ser desenvolvida mais tarde). Esta crítica pode ser facilmente confundida com uma postura reacionária, contrária à inclusão e/ou moralista. Os músicos do Coletivo Chama não temem esta confusão, menos preguiçosa que mal intencionada, porque podem não saber onde pretendem chegar, mas certamente sabem onde não querem. E não por acaso, abrem o álbum com o desenho do fenômeno fascista acontecendo em plena praça, na mente do homem comum. Antes de tudo, negam o negacionismo, proibem proibir. E, a partir daí, fazem sua crítica.

E a partir daí, alterna-se a descrição da terra arrasada em instâncias diversas com a narrativa em primeira pessoa: “Na minha terra tem destroços” (*Apocalípticos e integrados*); ou “E eu aqui suspenso / Pêndulo de aço / Já não posso ir nem voltar / Êxtase e colapso” (*Kamikase*). Como que hesitando em se envolver diretamente, como se se recusasse a tomar parte na corrida em direção ao abismo, mas ao mesmo tempo percebendo que, de algum modo, sua participação é irrecusável. A queda no abismo é inevitável, mas meramente permanecer no *eu avisei* também não é uma saída possível, por cômoda que pareça. O álbum inteiro expressa este dilema, entre as canções mais jocosas como *Chapa Branca* e *O artista social de Facebook*, e outras pessoais, em que o processo de dissolução geral atinge diretamente o eu lírico de forma angustiante, como *Kamikase*, ou *Quem vê cara* (esta uma canção de amor desencantada e despedaçada pelo arranjo). Às vezes dentro da própria faixa duas canções dividem esta dicotomia, como na *Artista Social de Facebook/ Apocalípticos e Integrados*; ou dentro da mesma canção, como a intrincada *Duelo*, que por baixo da sátira acadêmica quase indecifrável traz inquietações sinceras: “Se julgamos nossa herança / por aquilo que lhe escapa / não miramos na bonança / e acertamos na zurrapa?” inserindo-se diretamente no que

descreve: “não sou pedra, sou vidraça / e me cabe a carapuça”.

O tratamento dado aos arranjos precisa ser tratado à parte. Cheios de polirritmias, sua característica comum é a de se recusarem terminantemente a enquadrar as canções em um estilo específico, mesmo quando a própria composição aponta em alguma direção, como o blues *Polaquinha* ou o samba canção *Quem vê cara*. Os arranjos acompanham o retratar de um esfacelamento. Mas tecnicamente eles são possíveis justamente porque as canções são extremamente bem estruturadas. Os arranjos ultrapassam largamente a funcionalidade de sublinharem as canções. Sem deixarem de fazê-lo, dialogam com elas quase em pé de igualdade, mas não de forma autônoma. De certa forma, são eles próprios releituras das canções, mesmo nos casos de primeira gravação, no sentido da enorme liberdade tomada com cada uma delas. O resultado é uma superposição de camadas que não necessariamente dizem o mesmo, mas, ao fim e ao cabo, se encaminham num sentido comum. A leitura entre este aparente descompasso se dá em muitos níveis: em *Quem vê cara*, o desencontro entre dois amantes; mas num âmbito maior, o desencontro entre música brasileira e seu público, o Brasil e seu povo, o país do futuro e o futuro.

O futuro. Apontar uma direção para o futuro, quem se habilita? pois o mero retrato da desesperança pode ser pintado de forma magistral, mas indicar possibilidades para além da desesperança de forma convincente, sem apelar para clichês, pode ser uma tarefa ingrata. No entanto, na própria estrutura de *Todo mundo é bom* já se esboça desde o início esta necessidade. Assim como toda obra artística, um álbum musical tem o seu próprio arco dramático. Um bom álbum é mais que uma coleção de boas canções: ele próprio conta uma história tendo-as como capítulos. A permanência na crítica de um estado de coisas soaria irresponsável, seria como assumir, apenas, do título do álbum, a leitura irônica, o que tiraria de todo o conjunto a profundidade de leitura. É necessário aventar caminhos, e mais que isso, começar desde já a trilhá-los. Realizar

esta passagem é o desafio autoimposto pelo álbum. [5]

O arco narrativo de *Todo mundo é bom* parte da descrição do caos para a o vislumbre de uma nova ordem, e inicia a subida já a partir de um ponto bem alto, a impressionante *Boa praça*, de Cezar Altai, cantada pelo mineiro Kristoff Silva (aliás, o Chama, fiel ao trocadilho de seu nome, não hesitou em, mesmo formado por vários e ótimos cantores, chamar ainda outros como Kristoff e Ilessi e ceder-lhes a frente em canções, uma generosidade que é também a constatação de que há, sim, muita gente boa procurando ou trilhando o mesmo caminho), retrato impressionista, hannah-arendtiano de uma sociedade lentamente cedendo à tentação totalitária numa construção sutil de alusões e temas que se desdobram, tanto musicalmente quanto no desenvolvimento de uma dissertação que não explica, mas envolve o ouvinte em tensão antes mesmo de que ele perceba do que se fala.

Este retrato será esmiuçado em diversos aspectos daí em diante, e a segunda canção, *Chapa Branca*, de Thiago Amud, desenvolve quase didaticamente a divisão ideológica do país, ao mesmo tempo que desacredita totalmente de sua veracidade, tratando-a com um cinismo de franco-atirador. A citação, uma após outra, de *Levada Louca*, do repertório de Ivete Sangalo, e *Cálice*, o manifesto contra a ditadura (e Thiago, não contente em ridicularizá-la com a resposta *vem calar*, ainda imita o tom anasalado de Chico), coloca ambas no mesmo buraco negro de insignificância, em que tudo se torna moda ou sai de moda, tudo é carne para moer. Não porque as iguale, mas porque tangencia o universo em que elas são igualadas, um universo absurdo, mas que nos parece normal nas bancas de revista. E, no entanto, *Chapa branca* é uma marchinha, o ritmo usado historicamente no Brasil para a crítica política. Ou seja, ironicamente, não deixa de ser tradicional sua iconoclastia.

Daí seguem-se instantâneos de um estado de coisas tirados de diversos pontos

de vista, ora pessoais, ora distanciados, retratos parciais que deixam sempre a sensação de relatarem uma incomunicabilidade como em *Kamikaze*, nos versos *Terra, pátria, mãe, babel* (Outra vez a referência bíblica); porém frequentemente uma incomunicabilidade voluntária, e aí a verve crítica se mostra fortíssima. O melhor exemplo desta abordagem dupla é a também canção dupla *O artista social de Facebook/Apocalípticos e integrados*. A primeira, experimental, radicalização estética da desintegração, leva a letra de Thiago Thiago de Mello ao limite do compreensível para tratar do cinismo do relativismo sob a desculpa da pós-modernidade, o *Todo mundo é bom* da interpretação equivocada da Tropicália, o deslumbramento com o exotismo moral típico do *fin de siècle*, cujo corolário foram o totalitarismo e a guerra. Este cinismo é devolvido na mesma moeda, e sobreposto imediatamente ao desamparo da segunda canção, em que o verso *Lá vem a tropa de bons moços*, outra vez referência indireta ao totalitarismo, é sublinhado pela melodia final do arranjo de *Chapa Branca*, lá feito no kazzo (instrumento musical com som de zumbido) em forma de zombaria, aqui soando como um lamento - que acompanha por sua vez o tom lamentoso da voz de Renato Frazão, ao contrário da de Thiago Thiago de Mello. Nela transparece a compaixão - a mesma do personagem que explode tudo, última palavra da letra.

Sim, mas e para onde ir? Como sair do beco sem saída? É possível apontar possibilidades, no espaço de um álbum de 11 canções, sem cair no messianismo barato diante desta ambição? As duas últimas faixas vão tentar traçar o fim deste arco - ou melhor, já no fim da antepenúltima, *Polaquinha*, o verso final “Cada um acredita no que quer acreditar” extrapola a temática da canção, e o jogo entre anjo e demônio e as referências religiosas de sua letra preparam o terreno para o que virá. O caminho não será percorrido, apenas vislumbrado. E talvez seja simultaneamente um caminho adiante e de retorno.

Mas antes, *Passarinhão*, que centraliza num pequeno inventário ornitológico

do cancionero nacional, partindo da referência folclórica a outras indiretas como o *Passarim* de Tom Jobim e o *Acauã* de Luiz Gonzaga (dialogando com o pássaro como símbolo de Brasil e inserindo-se nesta conversa de canções), mas principalmente contendo em si o verso que dá nome ao álbum e aqui, completo: *Todo mundo é bom e mau*. A ironia do título se dissolve no desdobramento da equação, e como que dá continuidade ao verso final de *Polaquinho*. *Passarinhão* põe em palavras finais as perguntas sobre o país do futuro onde tudo parece que é ainda construção e já é ruína: “Passo-preto, passado que não passou (...) Que ato, que palavra oculta te perpetuou?” E termina com o exorcismo deste passado:

Passa noite, passa arribação  
Passa a terçã  
Passa, passa, gavião  
Me larga e segue a trilha do acauã  
Que a manhã rebrilha  
Sai, sai, volta não  
Passa, passa, gavião  
Redondilha, redenção

O fato de *Passarinhão* ir buscar sua base numa cantiga folclórica infantil é digno de nota, outra pista de um retorno às origens para retomar o caminho - quem sabe para descobrir qual bifurcação tomou [6]. A canção que encerra *Todo mundo é bom* avança neste sentido. Mas ainda antes, uma surpreendente *Ave Maria*, que outra vez corre o risco de ser confundida com um refluxo conservador, como um apelo a uma determinada tradição como salvadora - e o Coletivo de novo escolhe correr este risco, pois a escolha não deixa de ser também um ato político. Porém, o tom simultaneamente medieval (de Gesualdo) e contemporâneo (de Ligeti) escolhido impede esta noção pelo embaraçamento de cartas e referências (a estratégia volta a funcionar), como também dá a deixa para a passagem da referência religiosa à mística, escolhida



para o encerramento.

E chega à *Rainha do Meio Dia*. Dedicada à memória de Ariano Suassuna (sutiliza: à sua memória, não a ele próprio), na verdade dedicada à (re)invenção da memória de um país. E assim como a *Ave Maria*, também é a saudação a uma mulher: Rainha do Meio Dia é uma das denominações bíblicas da Rainha de Sabá, que por sua vez foi identificada com Maria desde a Idade Média, mas também com os Reis Magos por ter ido ao encontro de Salomão como estes foram em busca de Jesus. A sequência de associações leva daí ao Advento, ou seja, a vinda de Jesus, e desta à Parusia, a segunda vinda prometida. Uma sucessão de sugestionamentos que passa abaixo da linha da consciência do ouvinte, mas reverbera num atavismo que permanece latente em nossa civilização. Parece incrível que esta exegese não conduza a uma saída fundamentalista, que seria absurdamente simplória, para o caos descrito até aí (ou a Babel, como dito em *Kamikaze*).

Mas não o faz, e não o faz ao revelar finalmente sua outra chave: Eldorado, com que o Reino de Sabá é por sua vez identificado. O reino lendário, banhado em ouro, buscado América adentro e nunca encontrado. Um país do futuro perdido no passado, um tesouro que teima em se esconder sempre mais adiante, mais adentro, aguardando a chegada de quem o merecerá. A última estrofe de *Rainha do Meio Dia* tem todas as características apocalípticas de uma purificação:

Ali será um céu  
Cercado pelo mar  
No fogo vai penar  
O povo incréu  
O velho tirano e o feitor  
Soçobrarão na decadência

Só restará  
Do grande incêndio que advir  
Anunciar

[E o verso final, que ressignifica retroativamente toda a canção]

Eldorado, reino do meu capitão [7]

Para em seguida passar de um acorde absurdamente dissonante a um de sol perfeito maior.

O Cristianismo é um dos guias de *Todo mundo é bom*, mas não como paradigma, e sim como metáfora. A retomada do ponto de partida feita pelos oito rapazes brancos inclui a tomada desta herança pessoal como ponto de partida não para a uniformidade, mas para a universalidade. *Todo mundo é bom* não é de maneira nenhuma uma síntese. Ao contrário, há algo de barroco em sua exuberância. E a trilha que ele aponta não é prática, mas simbólica, como a obra de arte é, e tortuosa e difícil, mística, mas nunca simplória. No entanto, ele se recusa a não enxergar uma luz adiante - ainda que este adiante se perca no horizonte.

Thiago Amud definiu o álbum como um ensaio sobre mundo viral, sociopatias e a pertinência (ou não) de ainda sermos brasileiros. E na dedicatória ao meu exemplar, chamou-o de este libelo de sei-lá-o-que! *Todo mundo é bom* é, em sua audácia, uma das primeiras produções musicais brasileiras desde o advento da MPB e da Tropicália a superar efetivamente esta dicotomia fundadora, que poderia ser também a de Mário X Oswald de Andrade, fundadores do Brasil moderno. Finalmente, um sinal de que o eterno retorno da polêmica do Caetano cantando o outro Brasil pode ser deixado para trás.

Termino com um dos que trabalham para enxergar e revelar um destes possíveis Brasis, Eduardo Viveiros de Castro (em entrevista ao site Geledés),

olhando a mesma questão do ponto de vista de outra herança:

O Brasil não existe. O que existe é uma multiplicidade de povos, indígenas e não indígenas, sob o tacão de uma “elite” corrupta, brutal e gananciosa, povos unificados à força por um sistema mediático e policial que finge constituir-se em um Estado-nação territorial. Uma fantasia sinistra. Um lugar que é o paraíso dos ricos e o inferno dos pobres. Mas entre o paraíso e o inferno, existe a terra. E a terra é dos índios. E aqui todo mundo é índio, exceto quem não é <sup>5</sup>.

Ou, no dizer do próprio Coletivo Chama, em *Duelo*:

Só a voz, a voz do outro  
redimirá nossa cultura.

---

5 <https://www.geledes.org.br/povos-indigenas-no-brasil-na-visao-de-eduardo-viveiros-de-castro/>, acesso em 16/06/2017.

## Notas<sup>6</sup> de Luiz H. Garcia.

[1] Há certas coisas que parecem ter sempre existido. MPB, por exemplo. Mas aí uma pitada de história e... vemos que essa sigla só aparece em meados dos anos 1960, e seus contornos só serão um pouco mais definidos na década seguinte. Lembrando dois livros que admiro, *A invenção das tradições* (Hobsbawn e Terence Ranger, 1986 e *A moderna tradição brasileira* (Ortiz, 1998), posso dizer que MPB é uma **moderna tradição inventada**. Categoria que foi ganhando sentido entre músicos, críticos e ouvintes, entre polêmicas e panteões, entre passeatas e festivais. Nas bancas de revista, nas paradas de sucesso.

Em artigo já publicado (Garcia, 2009), discuto a trajetória social e histórica da categoria MPB e proponho interpretá-la através do conceito de signo em aposta proposto pelo antropólogo Marshall Sahlins. A perpetuação de uma categoria na cultura dá-se através de sucessivas disputas pela definição de seu sentido. Sua natureza, portanto, é escorregadia, como se pode ver em trabalhos diversos sobre o tema (Ulhôa, 2000 e 2002; Napolitano, 2002; Sandroni, 2004; só pra citar alguns). Se eu tivesse que extrair o sumo das definições tentadas, seria “(...) uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular” (Ulhôa, 2002, p. 4). Vendo deste ângulo, a rachadura mais proeminente não está na dimensão do nacional, nem do popular, mas sim no

---

6 Aproveitei na lavra das notas alguns trechos de postagens feitas por mim para o blog *Massa Crítica Música Popular*, que edito desde 2009. É uma coisa meio fora das rotinas da escrita acadêmica, o que pra mim tornou a tarefa mais prazerosa e recompensadora. A invenção da MPB (set.2010) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2010/09/invencao-da-mpb.html>; A equação da nação e a Feira Moderna (set.2013) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2013/09/a-equacao-da-nacao-e-feira-moderna.html>; A crise, a crítica e a onda fofa (jun.2016) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2016/06/a-criese-critica-e-onda-fofa.html>; Artistas da fome e o valor da bolacha (abr.2017) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2017/04/artistas-da-fome-e-o-valor-da-bolacha.html>.

que se entende por modernização. Recupero aqui trecho da coluna do José Miguel Wisnik intitulada *Feira e devaneio*:

Do samba à bossa nova e à MPB, de Villa-Lobos e os compositores nacionalistas a Tom Jobim, da antropofagia à Tropicália, de Graciliano ao Cinema Novo, com todas as diferenças implicadas, a cultura brasileira dos anos 20 aos 60 do século XX foi movida em grande parte pelo desejo de equacionar a nação na perspectiva de uma original combinação do erudito com o popular. Combinação que resta, aliás, como seu traço diferencial inequívoco. E Brasília, com todas as suas contradições, e sua grandeza, é o próprio símbolo de um projeto nacional guiado pela elite intelectual modernista. A ditadura veio marcar o fim desse ciclo de grandes obras totalizantes. Junto com ela, a televisão em rede nacional, ocupando todos os espaços e movendo-se pelo território nacional com uma facilidade que Macunaíma só tinha com a licença poética e imaginária do folclore. Vou isolar abruptamente um dado dessa nova realidade: a publicidade bombardeando todas as classes sociais pela televisão aberta com as promessas miríficas das mercadorias às quais os despossuídos só têm acesso imaginário<sup>7</sup>.

O que falta contabilizar nessa brilhante síntese é o ciberespaço como nova forma de acesso imaginário a tudo, e portanto de diluição de tudo. *Todo mundo é bom* captou isso de modo ainda não ouvido. A crise que vivemos é uma crise engendradora no esgarçamento dos meios públicos de equalização mínima das diferenças e desigualdades. E nela vicejam estratégias extremadas de distinção e identificação narcísica e eventualmente fascistas, mas para o Coletivo o esfacelamento não encaminha uma doutrina da ruína e sim sua superação na redescoberta do valor — o sol, a luz, o Eldorado.

---

7 <https://oglobo.globo.com/cultura/feira-devaneio-10180989>, acesso em 17/07/2017.

[2] Poderia ser pensado o avesso disso, ou seja, num dado momento não teria a MPB nos 1970 após essa dissolução, ter dado o troco e de algum modo encampado parcialmente o tropicalismo? O que Gil e Caetano fazem nos 1970 não é de certa forma acomodação entre uma coisa e outra? Para seguir na metáfora astrofísica acima, quando a Tropicália passou de supernova a anã branca, foi inevitavelmente atraída pelo campo gravitacional da galáxia MPB em expansão. Isso está defendido na minha tese (Garcia, 2007), mas pode ser que baste ouvir *Expresso 2222* de Gil para entender.

Talvez caiba dizer ainda que a verdadeira outra face — complementar - da MPB não foi a Tropicália e sim a canção popular romântica, brega, de perene sucesso radiofônico, aquela que, segundo os relatos tantos de dirigentes das gravadoras quanto dos próprios músicos, gerava rendimentos em curto prazo que permitiam a escalada de lançamentos de compositores gestados na barriga dos festivais.

[3] Carlos Sandroni, em *Adeus à MPB* (2004, p.30) observa que, ao final dos anos 1990, a sigla MPB tornara-se uma etiqueta mercadológica; não só, obviamente. Guarda alguma verdade a analogia entre MPB e PMDB. Enquanto este último não representa mais o centro estabilizador da nova república pós-redemocratização, a primeira não retém a condição de tradutor de um projeto político, social e cultural nacional, popular e moderno.

[4] Valeria aqui uma excursão à sociologia da cultura — aos maiores interessados recomendo uma boa introdução ao assunto em Williams (1992). Chama a atenção a autodefinição do coletivo em sua página oficial:

Em Dezembro de 2011, numa reunião informal num botequim no bairro do Humaitá, no Rio de Janeiro, nascia o Coletivo Chama. (...) O Coletivo Chama é, ao mesmo tempo, uma reunião de músicos, um núcleo de produção cultural e um grupo de reflexão e pesquisa sobre os caminhos da arte e da

cultura no Brasil<sup>8</sup>.

A escolha desse contexto informal, de botequim, para celebrar o nascimento de algo que se desdobra em diversas iniciativas complementares que cumprem o arco - que vai de criar, passa por circular, e chega em refletir sobre — é significativa. Talvez empreste uma dose compensatória de mundanidade a algo cujas intenções são sérias e consequentes; uma dose relativamente pequena, diga-se de passagem, quando contraposta à cuidadosa escolha dos pareceres sobre o Coletivo, como os que são emitidos por acadêmicos e jornalistas de consagrados órgãos de imprensa. Chama-se o diretor do Centro de Música da FUNARTE e doutor em Sociologia pela UERJ para dizer que “o Coletivo se destaca no campo da música popular brasileira, atuando decisivamente no âmbito de uma “estética da palavra”, com “domínio técnico pleno e delicadeza das formas”. Chama-se o jornalista Jon Pareles, do NY Times, para afirmar que os artistas “não abandonam seu legado brasileiro”. A mesma estratégia revela-se nas audições comentadas do disco, em que uma mini-biografia/currículo de cada convidado acompanha os vídeos em que aparecem ouvindo e deixando suas impressões sobre o que escutam.

[5] Há tempos se fala, entre os criadores e estudiosos no mais amplo aspecto do campo artístico/cultural, na carência crônica em matéria de crítica de alcance público. Chegamos a ver, inclusive, artigos que tratam justamente disso. Recentemente, foi muito saudado como exemplo de crítica um texto de Lorenzo Mammi, “A era do disco”<sup>9</sup>. Parte de seu impacto, na verdade, talvez se deva mais a essa carência, uma vez que sua tese central, de que o LP é uma forma de arte, já estava enunciada há mais de 50 anos. Eu mesmo, quando escrevi minha dissertação, fiz a análise de Clube da Esquina (álbum duplo, 1972) na esteira do que já havia sido escrito sobre discos como Tropicália e Sgt.

8 <http://www.coletivochama.com/coletivo-chama>, acesso em 17/07/2017.

9 <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/>, acesso em 17/07/2017.

Pepper's (aliás, o incontornável objeto sim-identificado para tratar do assunto, como o próprio Mammi reconhece) repetindo, e eventualmente acrescentando alguma coisa, em relação a essa perspectiva.

O exercício da crítica em tempos atuais tornou-se por demais dificultoso, e, salvo honrosas exceções, acaba por depender também de uma figura que talvez não tenha paralelo na maior parte das cenas musicais pelo mundo afora, que é o crítico-compositor. Temos provavelmente o privilégio de contar com figuras como Caetano Veloso, Luiz Tatit e José Miguel Wisnik exercendo esse papel. No entanto, para uns mais e outros menos, esse lugar não deixa de estabelecer um certo nível de tensão entre sua atuação entre pares e a tarefa de falar do trabalho deles. As leituras mais argutas, as análises mais profundas, o comentário mais generoso ou a opinião mais aguda, todos ficam à mercê de algum incômodo que possam vir a causar.

Os meios massivos, por outro lado, pelo alto grau de comprometimento com engrenagens comerciais, não propiciam via de regra um espaço profissional para o exercício independente da crítica, por parte de jornalistas ou profissionais de formação diversa com domínio e experiência para exercer efetivamente a função de críticos. Formam-se se assim consensos fáceis e um ambiente de tapinha nas costas, embebido em altas doses de correção política.

Tais observações introduzem aqui espaço para uma dupla observação: de um lado, sobre o texto a que estas notas remetem, ou seja, um texto de crítica musical; de outro, ao próprio disco *Todo mundo é bom*, ele próprio resultado — também — de um exercício de crítica. Embora publicado originalmente nos anos 1980s, *Crítica da crítica*, de Tzvetan Todorov, goza de enorme atualidade no cenário acima descrito. Ele nos ensina que “a atividade crítica é (pelo menos) dupla: descrição do mundo, por um lado [...] e atividade ideológica por outro” (Todorov, 2015, p.176). Através de uma história crítica da crítica literá-



ria, traçando na rota erudito e abrangente inventário que inclui seu próprio trabalho em perspectiva, Todorov identifica o impasse que advém do desmoronamento da ideia de uma verdade absoluta e comum de padrão universal, que conduz ao relativismo e, finalmente, ao niilismo (Todorov, 2015, p.17). Aí ele se propõe a buscar a superação de dicotomias entre o texto e o contexto, entre o autor e o crítico, sem cair no retorno restaurador, dogmático, mas propondo o que entende ser uma crítica dialógica: a que “fala não das obras — mas para as obras — ou antes, com as obras” (Todorov, 2015, p.244). Se o dogmatismo leva ao monólogo do crítico e o imanentismo ao monólogo do autor, há que se reconhecer na interlocução a busca comum, nesse entremeio, alguma verdade compartilhada. Em seu programa não é possível reduzir o reconhecimento das outras vozes — do Outro — ao pluralismo. Cabe, ao considerar o teor do que elas dizem, promover reciprocidade, construir o entendimento, encontrar o fio da meada, ou a teia/rede de recados, como propôs José Miguel Wisnik. Como ele já disse com alguma frequência, a música popular brasileira “(...) não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles (...)” e “(...) não tem um regime de pureza a defender” (Wisnik, 2004, p. 178). Ao percebê-la como “(...) rede de recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) abertos num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho, etc. etc. etc.)” (Wisnik, 2004, p. 186), ele aponta a existência de um mínimo múltiplo comum, que pode ser entendido como um índice de identificação a partir da pluralidade e da flexibilidade. Assim, tanto o disco quanto a crítica sobre o disco estão dizendo: o país que fomos, somos e o que podemos ser tem muito a ver com a música que fizemos, fazemos e podemos fazer.

[6] Bom lembrar que Sidney Miller gravou em 1967, em seu LP homônimo de

estreia, sua *Passa, passa gavião*<sup>10</sup>, obviamente se apropriando do tema folclórico. Esse aproveitamento, com cunho modernizador, era marca registrada da então efervescente MPB.

[7] *Terra em Transe* de Gláuber se passa na fictícia República de Eldorado. Creio não ser improvável a referência. Se, nas palavras do texto de apresentação ao disco, trata-se da “encarnação de um oximoro”, mas se como atenuante o Coletivo se lançou a uma “descida aos infernos com espírito de alegre aventura”, é porque a nau pode ter rumo. Uma forma de ler a carta de navegação pode passar pela canção — contra todos os prognósticos dos que a andaram enterrando, o Coletivo Chama prova que ela está acesa. No livro *A sociedade sem relato*, do antropólogo Néstor García Canclini, somos postados diante de um quadro em que a tradição não assegura sua perpetuação e a arte pós-autônoma “trabalha nos rastros do ingovernável”. Nesse tempo de erosão não se pode confiar em manter o passado por definição nem tampouco ter certeza de que a novidade irá irremediavelmente substituir o que há para melhor. É possível que o trabalho de apoderar-se de algo do passado que possa ter sentido no presente possa de algum modo ter uma relação espelhada com o desejo de capturar, nesse mesmo presente, algo que não é mais do que um vir a ser. Ele aposta que a arte pode ainda falar do que resta de enigma a partir do reconhecimentos das tensões não resolvidas que guardam o possível. **Nós, de certa forma, também.**

---

10 <https://www.youtube.com/watch?v=dPDbSSi6rS8>, acesso em 17/07/2017.

## Referências

COLETIVO CHAMA. *Todo mundo é bom*. Intérpretes: Coletivo Chama e convidados. Rio de Janeiro: 629398 Records DK [independente].2016. 1 CD.

GARCIA, Luiz Henrique A. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. 2007. 288f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - PPG-HIS/FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2007.

GARCIA, Luiz Henrique A. “Vou cantar para ver se vai valer”: a configuração da categoria MPB no repertório das intérpretes (1964-1967). *LPH* (UFOP), v. 19, p. 205-242, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice (et al.). *Decantando a República v.i.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo / Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.25-35.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular — em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: ACTAS DEL III CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2000, p.50-61.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Categorias de avaliação estética da MPB — lidando com a recepção da música brasileira popular. In: ACTAS DEL IV CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2002, p.1-18.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: Ensaaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

# Não ir a lado nenhum

---

## Exercício de releitura de “A terceira margem do rio”

**Abel Barros Baptista**

*IELT / Universidade Nova de Lisboa*

abelbb2@gmail.com

**Resumo:** O ensaio propõe um exercício de leitura da estória “Terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa: partindo de uma análise do título, deduz cinco lições, tanto sobre o texto de Rosa como sobre a própria ideia de leitura.

**Palavras-chave:** título, rio, narrativa, infância, poder do pai.

**Abstract:** The essay proposes an exercise in reading the story “Third Bank of the River”, by Guimarães Rosa: starting from an analysis of the title, it deduces five lessons, both on Rosa’s text and on the very idea of reading.

**Keywords:** title, river, narrative, infancy, the power of father.

O.

Exercício, mas possivelmente desdobrando-se em lições. Quando se transforma um exercício em lição, se tal for possível?

Exercício, em primeiro lugar, porque se trata muito literalmente de exercitar, na acepção precisa de pôr algo em ação — algo que chamamos leitura —, sem visar nenhum objetivo além do texto a que se aplica: o exercício, digamos assim, procura na “estória” de Rosa a própria razão de ser. Mas exercício também pelo motivo oposto: exercitar significa aplicar algo definido e estabelecido antes do encontro com o texto singular, algo que não provoca o encontro mas necessariamente o determina quando ocorre.

O propósito, então: delimitar pontos de coincidência em que as lições sobre a “estória” se constituam lições sobre a leitura ou pelo menos delas se não distingam.

## I.

Primeira lição do exercício: a primeira ideia é sempre uma ideia de leitura, e o primeiro momento da experiência de leitura descreve-se como sujeição. Ler implica aceitar de antemão o que não se conhece no momento da aceitação, inexoravelmente: o que apenas se promete e por isso mesmo não pode ser conhecido. Ler começa por ser sujeitar-se.

É outra formulação para a materialidade da inscrição: o texto, aquilo a que chamamos texto, não é mudável, adaptável, movediço ou volúvel, ao contrário do presumido pelas ideologias da leitura livre e opiniosa que professores complacentes difundem entre os estudantes de literatura. O texto fixa-se, e por via dessa fixação, qualquer que seja o destino do leitor ou da leitura, a materialidade sujeita.

Neste sentido, qualquer texto prescreve uma determinada leitura, e o trabalho do leitor começa por ser a aprendizagem dessa prescrição — a que já se submeteu desde que começou a ler, ou melhor, a que já se submeteu *porque* começou a ler. (O que não significa que a prescrição seja absoluta e a sujeição total: também não haveria leitura se assim fosse. A sujeição começa antes de qualquer deliberação possível; a fuga à sujeição é depois inevitável.)

Com “A terceira margem do rio”, a aprendizagem decorre quase por inteiro no título. O título envolve dois problemas heterogêneos: o do significado da expressão “terceira margem do rio” e o da relação dessa expressão com a “estória”. Esta é a lição genérica, válida para qualquer texto portador de título. A sujeição começa justamente na percepção desse caráter genérico e na presunção da respectiva irrelevância: a leitura começa confiando que, uma

vez concluída, irá eliminar a diferença entre esses dois problemas. Na verdade, isto é a versão artificial da própria necessidade da distinção, porque o que empiricamente se passa é que o leitor animado dessa confiança, e por ela competentemente atraído, não chega sequer a sentir necessidade alguma de regressar da leitura ao título com que deparou de começo.

E no entanto, o título, quando se apresenta, é inultrapassavelmente *ilegível*. Não porque aguarde a leitura do conto; decerto todo o título fica suspenso da leitura do texto que intitula, e isso faz parte da estrutura paradoxal do título: ter de ter, em si mesmo, um significado próprio e permanecer dependente do texto que intitula. Mas aqui, é a própria expressão do título que se apresenta ilegível, quer dizer, o leitor não a sabe ler, porque remete para uma realidade impossível e assim sugere dizer algo diverso do que diz, ou necessariamente diz algo diverso do que diz: o que pode ser a “terceira margem” do rio?

Quem quer que saiba o que é a margem dum rio, tropeça no ordinal “terceira”. E é forçado a incluir o tropeção nas possibilidades de sentido do título. Que numa primeira abordagem seriam estas:

— Possibilidade da impossibilidade, em primeiro lugar: nenhum rio tem três margens.

— Segunda possibilidade: algum rio tem uma terceira margem anormalmente, ou regu

larmente, se no quadro dum mundo que do nosso familiar se diferencia nem que seja apenas na possibilidade de os rios terem três margens.

— Terceira possibilidade: a terceira margem não é literalmente margem, mas qualidade não visível ou mais amplamente não perceptível do rio ou de algum rio.



— Quarta possibilidade: a “terceira margem do rio” alude a alguma condição além do rio — da vida, por exemplo —, para lá do sensível, do imediatamente visível e do inteligível. Caso em que nem é margem nem rio.

As leituras costumeiras caracterizam-se por chegarem demasiado depressa a esta quarta possibilidade e partirem dela como única delimitável e única viável enquanto caminho de interpretação.

## 2.

A segunda lição ensina a dupla natureza da sujeição, e introduz a figura do significante enigmático: sedução e autoridade.

A progressão das possibilidades de sentido atrás discriminadas é mais arbitrária do que aparenta, mas esclarece dois aspectos decisivos: que o título, em si mesmo, no momento em que se apresenta, é ilegível, e que a possibilidade de superar a ilegibilidade se garante de antemão, não obviamente pela leitura do texto, que está por fazer, mas pelo próprio modelo de sujeição da leitura a que o título se conforma.

Esse modelo atua com duas forças.

1) A primeira é a *sedução*. Trata-se de um título a um tempo ilegível e sedutor: o “terceira” que caracteriza a margem é um significante enigmático. O significante enigmático seduz. Porquê ou para quê a sedução? A sedução mascara a sujeição compensando-a de antemão. Em vez do elementar, peremptório e violento “toma e lê” — afinal o único título exato, ao menos do ponto de vista performativo, deste ou de qualquer texto —, a promessa de inteligibilidade do título sugere liberdade de escolha e compensação para quem escolher ler — em vez de abandonar. Num certo sentido, todo o título mais ou menos aguarda, com esperança, o leitor que o decifre, que a ele regresse para lhe definir a razão de ser e o sentido, para o acolher.

A percepção de que determinado enunciado diz mais ou algo necessariamente diferente do que diz é o momento de aprender que a sujeição à letra inscrita é a menor das sujeições. A maior é afinal a sujeição à ordem da interpretação. Se o título diz algo necessariamente diferente do que diz, o que se requer

é a operação capaz de eliminar esse paradoxo: a interpretação. Interpretar é descobrir o que o título diz quando parece dizer outra coisa ou quando parece não dizer coisa com coisa. Esta sujeição arrasta o leitor para um mundo sem fundo nem fim — para a terceira margem do rio (piada)? —, que ele não raro confunde com liberdade — de opinião, de expressão, de fruição... A sedução é a figura desse arrastamento: o leitor segue, animado e confiante de que vai a caminho da felicidade.

A condição de sedução é então hermenêutica: a “terceira margem” há-de designar alguma coisa por descobrir, não expressa, mesmo escondida, simbólica ou semelhante. O leitor é atraído por uma ideia da leitura como decifração, que, enquanto finalidade da leitura, a alimenta e desvaloriza ao mesmo tempo:

— Por um lado, o título promete-lhe o insólito: o leitor treinado prepara-se para o significado escondido, simbólico ou secreto, tudo qualificações aceitáveis para a atividade hermenêutica com que a leitura se confunde. O significante enigmático, nesse sentido, é garantia de significado oculto e promessa de descoberta, de decifração e de recompensa no final.

— Por outro lado — mas um “lado” que a sedução na fase auspiciosa necessariamente desvaloriza —, o mesmo leitor treinado pressente também que não tem de esperar muito da “terceira margem”, pois sabe que pode vir a ser qualquer coisa: a loucura, ou o tempo, ou mesmo outro rio, a bem dizer qualquer coisa além do familiar pode equivaler a “terceira margem do rio”. A previsão de abundância desvaloriza de antemão a decifração. (Por isso não espanta a facilidade com que os comentadores julgam saber a que se refere o título da “estória” de Rosa: a morte, a dimensão profunda da alma humana, a transcendência ou ainda um não-lugar. Alguns confundem margens com dimensões, e daí a ideia de profundidade ocorrer muito. Há mesmo quem sustente que não pode haver terceira margem porque as duas que efetivamente existem não se

distinguem em primeira e segunda...)

Este segundo efeito é porém neutralizado pela promessa de resolução harmoniosa. A narrativa há-de esclarecer o mistério, há-de revelar o segredo, nem que seja deixando-os dependentes da interpretação, da opinião, da multiplicidade de leituras, isto é, da pluralidade entendida como contribuição do leitor.

Cria-se assim a primeira ilusão: o significante enigmático do título não apenas dá ao leitor uma impressão de liberdade plena como lhe sugere que depende dessa mesma liberdade a resolução da ilegibilidade do título. (Que a resolução não seja segura nem definitiva, faz parte da *doxa* literária modernista: qualquer leitor a aceita sem relutância.)

2) A segunda força é a que transforma essa primeira ilusão em princípio de legitimidade da leitura, isto é, a leitura legítima seria a que aceita a tarefa de tornar inteligível o título como tarefa central destinada ao leitor desde sempre e que não pode ser recusada sob pena de não ler. Como se fizesse parte do trabalho do leitor decidir o sentido do título... ou antes, como se só pudesse fazer parte do trabalho do leitor decidir o sentido do título — como se ler a “estória”, enfim, fosse decidir o sentido do título.

Ora, essa ilusão assenta por inteiro numa diferença essencial: o título, ao contrário da narração, não é ficcional, e também ao contrário da narração é imputável apenas ao próprio Rosa. A expressão “terceira margem” nunca ocorre no texto para qualificar o rio ou qualquer espaço: mas isso é apenas o sintoma da completa inocência do narrador na ação de resumir narração e narrativa com uma expressão ilegível. O trabalho do leitor, então, a margem (uso a palavra de caso pensado) em que exerce a suposta liberdade, é delimitada pelo autor, pela ação do autor, pela intenção do autor, pelo saber por suposição não-contingente do autor. Ler o título, nesta perspectiva, chega a ser mais importante

do que ler a narração: porque ler bem o título garante ler bem a “estória”. Efeito paradoxal: ler bem resulta em ficar dependente da ação do autor que consiste em inscrever no topo da “estória” uma expressão ilegível.

Esse efeito paradoxal estrutura a prescrição de leitura. A heterogeneidade do título e da narração — heterogeneidade necessária, porque estrutural — torna impossível a harmonia presumida pelo leitor confiante: não é possível regressar da leitura da narração para tornar inteligível o título, porque o problema do sentido do título não pertence à narrativa nem desempenha nela qualquer função. Impõe-se à narrativa e à narração a partir do momento em que o leitor aceita o paradigma da leitura como decifração — a partir do momento em que não resiste à sedução pelo significante enigmático. Por outras palavras, o título denuncia já a inscrição de uma interpretação da narração: a de Rosa, a que ele não pretende impor, mas deixa enquanto sinal de si, da sua presença, da sua orientação.

Se o leitor é seduzido a ler a história como resolução do problema do título, é também compelido, forçado, obrigado a construir essa resolução *enquanto resposta à intenção do autor*: a autoridade não deixa espaço alternativo.

Esta ação conjugada de sedução pelo enigma e de violência da autoridade estrutura o paradigma que torna inviável qualquer leitura do conto que não seja esclarecimento do título: do sentido, da propriedade, da razão de ser do título. Esclarecimento pela decifração, esclarecimento como revelação do segredo, esclarecimento como exposição dum saber críptico, não expresso mas decisivo.

Como abandonar este paradigma?

### 3.

Terceira lição pode designar-se “a narrativa como superação da infância”.

É reconhecida uma tendência familiar — espontânea nos leitores recém-chegados — para orientar a leitura para elucidação do segredo do pai: o que foi o pai fazer para o meio do rio?

O principal reparo a formular a esta orientação é que ignora a principal ruptura que ocorre na própria ficção. Regressar da narração ao título para lhe fixar o sentido corresponde a regenerar o processo regular de atribuição de sentido, cuja desarticulação ou mesmo destruição é afinal o próprio objeto da narração. De fato, o problema maior não é a falta de sentido, mas a interrupção do processo regular de atribuição de sentido.

O cerne técnico do procedimento da leitura consiste em dar atenção a quem conta, a quem narra, a quem fala. O filho que ficou é o narrador: o centro de gravidade da leitura é o que ele diz, não o motivo oculto que conduziu o pai para o meio do rio dentro da canoa.

Recordo que o narrador se define no primeiro parágrafo por três traços:

- a) “Nosso pai”: definição do objeto da narração: cumpridor, ordeiro, positivo, e sempre assim sendo desde menino;
- b) “Indaguei a informação”: o filho indagou sobre o objeto da narração, procurou a verdade, alguma verdade que não lhe estava acessível enquanto testemunha;

c) “Do que eu mesmo me alembro”: o filho é também testemunha, e o testemunho coincide com a informação obtida na indagação.

O “estatuto regular” do narrador fica assim definido logo no primeiro parágrafo pelos dois traços distintivos básicos: o objeto da narração — o pai — e a competência para falar dele, em parte inerente ao laço com o mesmo objeto — filho, na presença do pai: testemunha —, em parte decorrente da indagação na ausência do objeto.

Definem-se também dois tecidos heterogêneos: o da família e o da narrativa, cujos laços se vão revelar incompatíveis desde o início. Sendo aquele que diz “nosso pai”, o narrador insere-se na família para dela logo se distinguir: é o que fala dentro da família, é o que se separa da família para poder falar da falta ou ausência que afeta o espaço da família. O narrador sai da família para narrar outra saída — a do pai.

De fato, o primeiro parágrafo define o narrador, enquanto narrador, por referência à família, à condição infantil e à necessidade de abandono da condição infantil. A indagação da informação é o traço que sinaliza esse abandono: implica que o pai já não está presente para se oferecer ao simples testemunho, para falar e dar razões, para responder a perguntas, antes está presente enquanto ausência — *fazendo ausência*.

Por outro lado, a narrativa estabelece certa origem que já distingue o narrador, já o individualiza na família, e por ação do pai: quando parte, o pai acena-lhe para que o siga, o filho pede-lhe que o leve “junto, nessa sua canoa”, mas o pai faz o gesto mandando-o para trás. Assim, o filho fica marcado pelo pai de um modo que o reinsere na família: chama-o e manda-o de volta. Porquê ele? E se o chama porque o manda de volta? E chamou mesmo ou foi isso que o filho entendeu? E mandou de volta ou foi isso que o filho entendeu?

O ponto essencial é que o pai suspende a resposta: à mãe, quando ele diz “cê vai, ocê fique, você nunca volte”, e ao filho, quando este lhe pede que o leve junto. O pai deixa de falar: o pai deixa de fazer o que os pais cumpridores, ordeiros e positivos fazem — falar.

Há então quatro fases bem delimitadas na “estória”:

a) O conselho comunitário — “parentes, vizinhos e conhecidos nossos” — tenta definir o sentido da ação do pai: loucura, promessa, doença. Sem solução, acabam por se fixar numa expectativa: que os mantimentos se acabem e que aí ele parta de vez ou regresse à casa. A própria ideia de “se permanecer naqueles espaços do rio” lhes parece insuportável;

b) A fase de suspensão: até ao nascimento do neto ou à partida dos irmãos e da mãe, é a fase do “a gente teve de se acostumar com aquilo”. Também nesta fase o narrador se diferencia, porque é ele que às escondidas, mas descobrindo depois que com a cumplicidade da mãe, leva mantimentos ao pai; e o pai assim permanece;

c) O filho fica porque sabe que o pai carecia dele “sem dar razão de seu feito”. Não é clara a relação cronológica entre alguma decisão de ficar e o abandono das indagações. Mas houve indagações, são de novo referidas a propósito do homem que fez a canoa, já morto: por impossibilidade, por desistência ou por renúncia ativa, o certo é que o filho fica e, a certo ponto, vai “tomando idéia”;

d) Quarta fase ou quarto momento, depois de chamar o pai e ele vir, o filho foge: depois da fuga.

O silêncio do pai produz dois efeitos de ruptura:

a) No tecido da família: o silêncio põe em causa o poder do pai. Não dar ra-



zões releva do próprio poder do pai: mas apenas enquanto enquadrado numa ordem que o protege e isenta de dar razões, enquanto “cumpridor, ordeiro e positivo”: aí o pai pode ficar quieto e calado, e a mãe ralhar no ordinário com os filhos. Mas uma vez perturbada essa ordem pela “estranheza dessa verdade” que “deu para estarrecer de todo a gente”, o silêncio abre o abismo em que o poder se esvai: quem pode seguir um pai que não dá razões de conduta estarrecedora? quem pode obedecer um pai que se abstém de dar ordens? A solução acaba por se impor: a irmã parte, o irmão parte, a mãe parte. Apenas o filho que narra permanece na margem do rio: em estado de infância, dependente de um pai que se ausentou do lugar de pai;

b) No tecido da narrativa: o silêncio do pai afeta para sempre a narrativa do filho. O filho não pode contar a ação do pai, não pode dar razões do seu feito: o filho só pode fazer a narrativa da impossibilidade de narrar a ação do pai. Ou seja, definindo a narrativa do pai no duplo sentido de narrativa sobre o pai e narrativa ditada pelo pai, o silêncio do pai impede a narrativa do filho de ser narrativa do pai do mesmo passo que a impede de ser outra coisa que não narrativa do pai. O silêncio do pai causa a narrativa do filho e impede-a ao mesmo tempo de se constituir narrativa completa e inteligível. Ou procurando explicar o pai quando indaga ou renunciando a explicar o pai, desde que fala, proferindo a narrativa, o filho está condenado a substituir o pai sem o conseguir — ou condenado a não conseguir substituir o pai sendo forçado ou julgando-se forçado a tentar substituí-lo. A única narrativa possível é a da impossibilidade de abandonar o pai: e essa narrativa é também impossível por não poder dar razões, por estar condenada a prolongar o pai naquilo mesmo que produz a anomalia, o silêncio.

A única forma de escapar a tentar substituir o pai sem o conseguir seria abandoná-lo. Mas abandonar é justamente o que ele não pode fazer. O problema que estrutura a narrativa do filho formula-se assim: superar esse paradoxo, en-

contrar um meio de, pela narrativa, fazer o que a própria existência da narrativa torna impossível. E isso é o testamento, conduzir a narrativa para o último desejo, para o desejo post-mortem, para a execução póstuma de uma vontade presente, necessária já há algum tempo mas por executar.

O testamento supre a falta de identificação com o pai, sucedâneo e simulacro ao mesmo tempo. Por isso o narrador, depois da narrativa, é o que vai ficar calado; por isso, depois da narrativa, é o que não foi; por isso ele é o que sabe que agora é tarde. A narrativa chega sempre tarde. Por definição narrar é chegar depois. Nessa diferença entre sucedâneo e simulacro se insinua a narrativa, se rompe o silêncio, e o narrador se liberta enfim da infância.

#### 4.

Nenhuma surpresa, então, se a quarta lição for *antiedipiana*. A ideia básica é a seguinte: o poder do pai, qualquer que ele seja, consiste em

a) Manter o filho em estado de infância: enquanto fica, ao passo que os outros se vão, o filho permanece o filho que o viu partir, dependente e subjugado, mesmo quando já lhe despontam os primeiros cabelos brancos;

b) Fazer o filho sair do estado de infância pela via do falimento e da culpa;

c) Não dar razões nem praticar qualquer ação no sentido da produção dos dois primeiros efeitos, ou seja, esse pai poderoso é poderoso enquanto representação do pai pelo filho, enquanto presença constante do pai no filho, enquanto figura presente mas inescrutável, ou seja, *presente mas não interpretável*.

Primeiro, a culpa: “de que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro”.

Depois, o falimento: “fui tomando idéia”. A substituição do pai: “E eu não podia. Por pavor, arrepiados cabelos, corri, fugi, me tirei de lá num procedimento desatinado.”

Terceiro, o perdão: “estou pedindo, pedindo o perdão”.

Da culpa para o perdão, decide-se a forma da narração: o testamento. O telos da narração do filho é o cumprimento póstumo da missão que não cumpriu em vida. Trata-se de fazer, depois de morto, depois de incapaz de responder por si mesmo, o que não foi capaz de fazer vivo. O que quer que seja, apenas

reproduz o enigma inicial: tomar o lugar do pai na canoa, no meio do rio, reproduz o enigma, o mistério, o ilegível, ou melhor, reproduz para o fazer intransponível, irredutível, inultrapassável. Perante o pai na canoa no meio do rio, apenas duas possibilidades: ou ficar para conseqüentemente o substituir um dia, ou ir embora. Mas mesmo esta alternativa é representação do filho que fica depois de não ter conseguido cumprir a finalidade de ficar.

Com toda a evidência, a história narrada é uma perversão da estrutura edipiana: o filho presume que o pai o assinalou para que venha a tomar o seu lugar. O ponto da perversão não é apenas o fato de não chegar a substituir o pai, mas não querer saber, não querer interrogar, não querer conhecer. Ou antes, aceitar substituir o pai na canoa como se decidisse em plena autonomia, ou decidir em plena autonomia como se aceitasse uma missão — as duas versões apesar de antagônicas são possíveis — sem requerer nenhum conhecimento válido das condições, das razões e das finalidades.

A forma do testamento rompe com a finalidade da inteligibilidade e do conhecimento e recusa qualquer ordem superior possível capaz de restabelecer a ordem perturbada. Perante a ruptura do sentido e do processo regular de atribuição do sentido, quando o pai cumpridor, ordeiro e positivo se parte para o rio na canoa, cumprindo apenas a invenção de se permanecer, a desordem instala-se para sempre.

O filho que narra não é o herói da descoberta, muito menos o herói que descobre para se constituir vítima: aceita o ininteligível para o reproduzir, deixando como estava o enigma que supostamente o leitor deveria decifrar.

5.

A quinta lição, de regresso ao título e final, é a da impossibilidade de imitar o pai na canoa. O título é apenas o sinal dessa impossibilidade: o sinal também da possibilidade da literatura.

Executar a invenção de se permanecer. Não ir a lado nenhum.

## Referências

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1962.

# Sobre os autores

---

## **Abel Barros Baptista**

*IELT / Universidade Nova de Lisboa*

abelbb2@gmail.com

Abel Barros Baptista é professor catedrático do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – IELT da Universidade Nova de Lisboa. Atua nas áreas de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. É autor de *De espécie complicada. Ensaios de crítica literária* (2010), *O livro agreste* (2005), *Autobiografias* (2003), *A infelicidade pela bibliografia* (2001), entre outros.

## **Edson Munck Jr**

Universidade Federal de Juiz de Fora

munckjr@yahoo.com.br

Doutorando em Ciência da Religião pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPCIR/UFJF), mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Licenciado em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF) e bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFJF.

## **Eduardo Gross**

Professor Titular — Universidade Federal de Juiz de Fora

eduardo.gross@ufjf.edu.br

Professor titular da UFJF e professor permanente do PPCIR/UFJF. cursou graduação e doutorado em Teologia pela Escola Superior de Teologia de São Leopoldo, RS, tendo realizado parte dos estudos doutorais na Lutheran School of Theology at Chicago (EUA).

### **Elaine Zeranze**

*Doutora em Literatura Comparada / Universidade Federal do Rio de Janeiro*

elainezeranze@gmail.com

Professora do Programa de Educação de Jovens e Adultos (PEJA) da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

### **Leonardo Davino de Oliveira**

*Dep. de literatura brasileira e teoria literária | Universidade do Estado do Rio de Janeiro*

leonardo.davino@gmail.com

É Professor Adjunto do Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da UERJ; autor do livro *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso* (Ibis Libris, 2012); e coorganizador e autor do livro *Palavra cantada: estudos transdisciplinares* (EdUERJ, 2014); entre os capítulos recém publicados, destacam-se “A lírica entre o óbvio e o exótico: apreensões da realidade na literatura”, In: CHIARA, Ana. (Org.). *Literatura Brasileira em foco: em torno dos realismos*, Casa Doze, 2015; e “Samba: reflexo e refração de clave e sol da cidade”, In: SILVEIRA, Ronie. (Org.). *O samba e a filosofia*. Prismas, 2015.

### **Luiz Henrique A. Garcia**

*Escola de Ciência da Comunicação — Universidade Federal de Minas Ge-*



*rais*

lhag@ufmg.br

Graduado, Mestre e Doutor em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da UFMG. Professor e pesquisador da ECI-UFMG, atuando no curso de Museologia e como colaborador do PPG-CI. É um dos coordenadores dos grupos de pesquisa Observatório de Museus da UFMG e ESTOPIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural, e é membro da seção latinoamericana da IASPM - International Association for the Study of Popular Music. Já publicou trabalhos sobre história da música popular, história das cidades e patrimônio cultural em periódicos como *Varia História*, *Estudos Históricos* e *El Oído Pensante*.

### **Marcella Abboud**

*Universidade Estadual de Campinas*

marcellabud@gmail.com

Marcella Abboud é formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre e doutora em Crítica e História Literária, também pela Universidade Estadual de Campinas. Professora de Língua Portuguesa na rede privada.

### **Renato Rezende**

*Universidade Estadual do Rio de Janeiro*

renato@renato-rezende.com

Renato Rezende é doutor em artes pela UERJ e pós-doutorando do PACC/ UFRJ. É autor de *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) e *Flávio de Carvalho* (com Ana Maria Maia, 2015), entre outros.

## **Túlio Ceci Villaça**

*Editor do blog Sobre a Canção*

tuliovillaca@gmail.com

Graduado em Comunicação - Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicação da UFRJ. Técnico de Comunicação do Departamento de Patrocínio a Eventos Técnicos e Culturais do BNDES. Editor do blog de crítica musical Sobre a Canção e colaborador de revistas de cultura e música como Acorde! e Polivox.

# Chamada de artigos para os próximos dossiês

---

Submissões via e-mail: [revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com](mailto:revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com) ou através do site, pelo sistema OJS: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm>

## DOSSIÊ POESIA E POLÍTICA CONTEMPORÂNEA

Ano XXII, n.38

Organizadores: Eduardo Coelho, Eduardo G. B. Losso e Ricardo Pinto de Souza (UFRJ)

**Prazo para envio de artigos: 15 de maio de 2018.**

A comoção política dos últimos anos deixou mais claras que nunca as fraturas do cotidiano e da civilidade brasileira. Os vários traumas, pequenos e grandes, provocados pela crise ressoam por todos os aspectos da cultura brasileira contemporânea, inclusive, é certo, pela literatura.

Dos cartazes poéticos criados em 2013 para serem fotografados e vistos na rede a uma primazia de notícias de reformas e corrupção de 2014 em diante que ofusca o panorama cultural, a poesia contemporânea tem participado da ebulição política, ganhando ou perdendo visibilidade. Se antes de 2013 havia quem se queixasse da falta de indignação política explícita nos livros de poesia, hoje ela se expõe em quase toda a produção. Da mesma forma, a guerra cultural entre esquerda e direita e a irrupção dos movimentos identitários como protagonistas das lutas sociais estão norteando o panorama da cultura contemporânea e dando à poesia novas formas de ativismo e reflexão crítica.

Tendo em mente a dimensão dos problemas atuais, a Revista Terceira Margem convida ao envio de artigos que pensem os efeitos da ruptura política a partir de 2013 sobre a produção e recepção de poesia brasileira contemporânea e, considerando o alcance das transformações no panorama mundial, também da produção fora do país.

## **DOSSIÊ LEITURA E ATENÇÃO HOJE**

Ano XXIII, n.39

Organizador: Eduardo G. B. Losso (UFRJ)

**Prazo para envio de artigos: 15 de novembro de 2018.**

Atualmente, há um debate acalorado a respeito do impacto das novas mídias na percepção humana e como que influenciam, em especial, a leitura do texto literário. Comparando a leitura de uma obra literária, clássica ou consagrada, com os novos atrativos, qual chance um livro de poesia tem, com seus tantos exercícios imagéticos indiretos, cheios de reflexões e associações complexas, valendo-se de pálidas representações verbais, frente à tela do vídeo, que fornece presentificações diretas, coloridas, excitantes, com todo tipo de otimização do som e da imagem? Por outro lado, a poesia ganhou novas plataformas sociais e algum poder de atração em blogs, posts, revistas online; bem como a personalidade de escritores encontrou novos poderes carismáticos, em perfis de Facebook e canais de Youtube. Em tempos de “déficit de atenção”, vale a pena se perguntar se a literatura e outras artes saem prejudicadas pela incapacidade de concentração, vista por alguns teóricos como uma verdadeira regressão cognitiva, ou se há uma chance positiva de criar diferentes formas estéticas de relação com o meio. Cabe, então, indagar: que mudança ocorre na percepção estética quando se vive em meio à consulta compulsiva de celulares? Como o hábito de se comunicar por redes sociais influi hoje na produção e recepção da literatura, bem como da constituição do meio literário? Como a cultura e a educação estão reagindo ao novo estado de coisas?



# Nesta edição

---

**Abel Barros Baptista**

**Edson Munck Jr**

**Eduardo Gross**

**Elaine Zeranze**

**Leonardo Davino de Oliveira**

**Luiz Henrique A. Garcia**

**Marcella Abboud**

**Renato Rezende**

**Túlio Ceci Villaça**

