



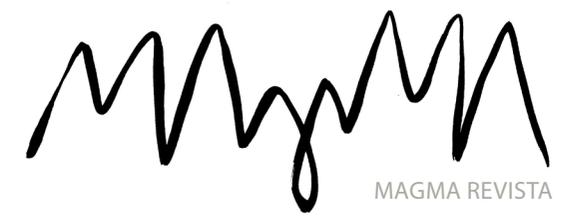
MAGMA REVISTA

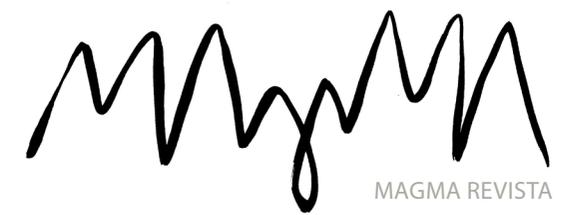


14

2018

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH-USP





Edição 14 – 2018

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH-USP

Conselho Editorial

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fábio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

Produção Técnica

Ariovaldo José Vidal
Aryanna Oliveira
Thiago dos Santos Martiniuk

Comissão Editorial

Ana Luiza Rocha do Valle
Fabiane Secches
Fátima Ghazzaoui
Juliana Cunha
Leda Botton
Leonardo Paiva Fernandes
Marília Westin
Nathália Grossio de Oliveira
Rafael Rocca dos Santos
Sylvia Tamie Anan
Talita Mochiute
Thaís de Oliveira

Auxílio Executivo

Ben Hur Euzébio
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

MAGMA REVISTA

Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 33
Cidade Universitária - São Paulo - SP
05508-010
(11) 3091 0003 / 3091 4866 / 3091 4893
magma@usp.br

Magma, n. 14, 2018

Logo

CAU SILVA

Projeto gráfico

MARCELLA MONACO JYO

Diagramação

ARYANNA OLIVEIRA

Capa

THIAGO THOMÉ MARQUES

Revisão

COMISSÃO EDITORIAL

Esta obra foi composta em Lexia e Gotham Narrow, para FFLCH-USP/DTLLC,
e diagramada nos meses de janeiro e fevereiro de 2019.

EDITORIAL

Não digam que fui rebotalho, que vivi à margem da vida.
Digam que eu procurava trabalho, mas fui sempre preterida.
Digam ao povo brasileiro que meu sonho era ser escritora, mas
eu não tinha dinheiro para pagar uma editora.
— Carolina Maria de Jesus

Em “O direito à literatura”, Antonio Candido nos lembra de que pensar em direitos humanos tem um pressuposto: “reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo”. No clássico ensaio — originalmente uma palestra para a Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo —, ele questiona se a literatura poderia ser incluída entre os bens considerados indispensáveis à dignidade humana, ao lado de itens mais tangíveis, como o direito à moradia e à alimentação. Mas, se Candido conclui que o direito à *fruição* dos grandes clássicos da literatura é parte fundamental da experiência humana, é possível radicalizar — no sentido de levar à raiz, procedimento que o grande professor preconizava — e reivindicar o direito à expressão literária àqueles que foram privados desse espaço por razões históricas e políticas.

Com base nas lições do fundador de nosso Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, este número da *Magma* se propõe a servir de suporte para reflexões sobre diversas faces da representatividade na literatura. Para isso, abrimos o número com o artigo “Uma (in)versão da história do Brasil: A queda do céu, de Davi Kopenawa e Bruce Albert”, de Suene Honorato, professora convidada da Universidade Federal do Ceará, que, examinando implicações dos pressupostos da cultura escrita, sugere outra versão possível da história do Brasil, em que caiba o direito a mais existências.

Em seguida, na seção *Ensaio Temático*, há trabalhos submetidos por diversos pesquisadores. Em “Paródia, memória e sujeito político no conto ‘Memórias de la Tierra’, de Reinaldo Arenas”, Chayenne Orru Mubarak (USP) analisa a homofobia no regime castrista. Fabiana Souza Valadão de Castro Macena (UEG) traça considerações sobre o feminino e a maternidade em obras de Clarice Lispector e de Carolina Maria de Jesus. Isadora de Araújo Pontes (UFF) examina questões de gênero em *L'événement*, de Annie Ernaux, defendendo que há uma íntima vinculação entre acesso ao aborto e possibilidades de ascensão social da mulher.

João Carlos Ribeiro Jr. (USP) contribui com reflexões sobre a representação do trabalho operário em *Parque industrial*, de Patrícia Galvão. Manuella Miki Souza Araujo (USP) oferece um artigo acerca da busca por reconhecimento intelectual do poeta negro em Cruz e Sousa. Renata Santos de Moraes e Juliana Figueiró Ramiro (UNIRITTER) escrevem sobre a condição duplamente subalterna de Bessie Head.

Na seção seguinte, *Ensaio de Curso*, apresentamos trabalhos representativos das disciplinas de pós-graduação oferecidas pelo Departamento no segundo semestre de 2016: Fátima Ghazzaoui (USP) propõe uma leitura do poema drummondiano “Cerâmica” em relação à alienação e à reificação do sujeito; Felipe Augusto de Souza Santos (USP) examina efeitos de distanciamento e de grotesco em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; Gabriel Provenzano Gonçalves da Silva (USP) analisa tensões entre o tradicional e o moderno em duas obras de Carlos Drummond de Andrade; Gabriel Salvi Philipson (UNICAMP) recorre a Bakhtin para pensar a relação entre arte e responsabilidade; Gustavo de Almeida Nogueira (USP) discute o conceito de harmonismo e de simultaneidade em *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade; Renata Manoni de Mello Castanho (USP) parte de considerações a respeito da voz narrativa de *O nome do bispo*, romance de Zulmira Ribeiro Tavares, para pensar contradições da representação de nossa elite decadente; e Sofia Nestrovski (USP) lê a obra do poeta William Wordsworth a partir de concepções posteriores sobre o romantismo.

Em *Tradução*, apresentamos um ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht, que, diante dos impasses da crise da representação, questiona: “Devemos continuar a escrever histórias da literatura?” Em nova tradução para o português por Caio Cesar Esteves de Souza (USP), revisada pelo próprio autor, o crítico literário e professor da Universidade de Stanford recupera as condições epistemológicas sob as quais se escreveram as histórias literárias.

Enfim, em *Criação*, apresentamos poemas inéditos de Francesca Cricelli, Isabela Benassi, Lubi Prates, Luiz Guilherme Barbosa e Matheus Guménin Barreto, em uma seleção que destaca a centralidade do corpo na questão da representatividade na literatura contemporânea.

Assim esperamos que, ainda na esteira dos ensinamentos do professor Candido, falecido há um ano, e no contexto de um esforço crescente do meio acadêmico em reconhecer como legítimas as expressões literárias advindas de todas as camadas da nossa sociedade — a exemplo da recente inclusão de *Sobrevivendo no inferno*, disco do grupo Racionais MC’s, na lista de leituras do vestibular da Unicamp —, os textos desta edição contribuam para esse debate, cada vez mais necessário.

Boa Leitura!

Comissão Editorial da 

SUMÁRIO

ABERTURA

- 17 Uma (in)versão da história do Brasil: *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert
SUENE HONORATO

ENSAIOS TEMÁTICOS

- 31 Paródia, memória e sujeito político no conto "Memorias de la Tierra", de Reinaldo Arenas
CHAYENNE ORRU MUBARACK
- 45 Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector: dois olhares sobre a mulher, a maternidade e a família
FABIANA SOUZA VALADÃO DE CASTRO MACENA
- 65 Annie Ernaux, uma escritora trânsfuga de classe
ISADORA DE ARAÚJO PONTES
- 85 Influxos políticos em *Parque industrial*: a forma literária da dissidência
JOÃO CARLOS RIBEIRO JR.
- 105 O poeta iniciado, a via-crúcis e o caminho do leite: rito de passagem e sacrifício em *Evocações*, de Cruz e Sousa
MANUELLA MIKI SOUZA ARAUJO
- 127 Gênero, raça e outramento em *A question of power*
RENATA SANTOS DE MORALES
JULIANA FIGUEIRÓ RAMIRO

ENSAIOS DE CURSO

- 143 Cerâmica fragmentada — oleiro miserável
FÁTIMA GHAZZAOUI
- 153 Distanciamento e grotesco em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade
FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS
- 165 A capital antifuturista
GABRIEL PROVINZANO GONÇALVES DA SILVA
- 183 Do que não se pode escapar: reflexões (teórico-) (literárias) para um pensamento da responsabilidade da arte
GABRIEL SALVI PHILIPSON
- 201 A simultaneidade moderna à moda da casa: uma análise de algumas propostas estéticas em *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade
GUSTAVO DE ALMEIDA NOGUEIRA
- 213 A escrita empolada em *O nome do bispo*: representação da elite ou contradição no discurso?
RENATA MANONI DE MELLO CASTANHO
- 227 Caminhar e escutar — *O prelúdio* de William Wordsworth
SOFIA NESTROVSKI

TRADUÇÃO

- 243** Devemos continuar a escrever histórias da literatura?
HANS ULRICH GUMBRECHT
Tradução: Caio Cesar Esteves de Souza

CRIAÇÃO

- 259** "Ensaio"
LUIZ GUILHERME BARBOSA
- 261** "às vezes caio em dores imensas"
ISABELA BENASSI
- 263** "Dois poemas"
FRANCESCA CRICELLI
- 265** Rondó pederasta
MATHEUS GUMÉNIN BARRETO
- 267** "Três poemas"
LUBI PRATES

ABERTURA

UMA (IN)VERSÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL:

A QUEDA DO CÉU, DE DAVI KOPENAWA

E BRUCE ALBERT

— SUENE HONORATO

RESUMO

Os livros de história do Brasil se iniciam com a narrativa do descobrimento, seguida do genocídio cometido contra populações indígenas. Tal sequência indica o apego à força da escrita em oposição à oralidade e legitima a posse da terra pelo colonizador. Conhecendo a primazia da escrita no mundo dos brancos, Davi Kopenawa solicita que suas palavras sejam registradas pelo antropólogo Bruce Albert, processo que resultou no livro *A queda do céu*. Embora, para o xamã, a escrita seja a prova de que o pensamento do branco é “cheio de esquecimento”, por meio dela Kopenawa alerta para o direito à existência da cultura e modos de vida do seu povo. Se lermos o livro como versão possível da história do Brasil, em que o índio é sujeito e não vítima do processo histórico, talvez possamos inverter certos pressupostos da cultura escrita e impedir que a História, com H maiúsculo, continue se repetindo.

Palavras-chave: história do Brasil, história indígena, Davi Kopenawa

ABSTRACT

The History books of Brazil begin with the narrative of the discovery. After that, they talk about the genocide committed against indigenous peoples. This ordination indicates attachment to writing strength against orality and legitimizes the possession of the land by the colonizer. Knowing primacy of writing in whites' world, Davi Kopenawa ask the anthropologist Bruce Albert to record his words in a book. A queda do céu results from that. To the shaman, writing proves that white thinking is “full of forgetfulness”. Even so, he uses it to alert to right to existence of culture and ways of life of his people. In that book, the Indian is the subject, not the victim of history process. If we read it as a possible version of Brazil's history, maybe we will invert some assumptions about the power of writing and we will not let the History (with capital H) repeat itself.

Keywords: Brazil's history, indigenous history, Davi Kopenawa

Telma Tremembé, indígena cearense, costuma dizer que “o sonho de todo índio é ver a história do Brasil corrigida nos livros”. Os livros falam em descobrimento do Brasil, quando, para ela, o Brasil teria sido invadido. A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 18), retomando uma afirmação de Jennings, concorda: “[...] a América não foi descoberta, foi invadida”. A correção que Telma espera implicaria uma conquista vital para as comunidades indígenas: se suas histórias fossem inscritas como História, com H maiúsculo, certamente haveria mais compreensão quanto às lutas que se travam hoje por demarcação de terra, espaço que significa defesa de modos de vida não hegemônicos, invisibilizados pelas narrativas de prestígio. Nesse processo de ajuste dos discursos históricos, é fundamental que os indígenas se representem, ao invés de serem representados pelos não indígenas. Por isso, como veremos a seguir, Davi Kopenawa solicitou ao antropólogo Bruce Albert que registrasse suas palavras.

Voltando às palavras de Telma Tremembé: proferidas durante o debate sobre um filme indígena¹, elas sinalizam que a polêmica entre “descobrimento” e “invasão” não se restringe ao universo livresco (acadêmico ou escolar), mas também se faz presente no cotidiano dos movimentos indígenas. Sua pertinência pode ser comprovada ao folhearmos livros de História do Brasil: boa parte deles mantém, se não a versão dos “descobridores”, ao menos a ordem dos fatos. Vejamos dois casos a título de exemplo.

História do Brasil, de Boris Fausto (2008, p. 19), livro direcionado a estudantes do ensino médio e superior cuja primeira versão foi publicada em 1994, começa assim:

Desde cedo, aprendemos em casa ou na escola que o Brasil foi descoberto por Pedro Álvares Cabral em abril de 1500. Esse fato constitui um dos episódios de expansão marítima portuguesa, iniciada em princípios do século XV. Para entendê-la, devemos começar pelas transformações ocorridas na Europa Ocidental, a partir de uma data situada em torno de 1150.

Lemos a primeira frase esperando uma contestação do senso comum, daquilo que aprendemos “desde cedo”, tanto em casa quanto na escola. Mas o que segue é o destaque dado pelo historiador ao “fato” de o Brasil ter sido descoberto por Pedro Álvares Cabral em 1500, o que imporia a necessidade de entender a história da expansão marítima portuguesa. No capítulo posterior, “O Brasil colonial”, os índios são inseridos no curso dos acontecimentos, ou seja, fazem parte da história do Brasil na medida em que entram em contato com o colonizador. O “encontro” entre raças é narrado como evento que praticamente dizimou as populações nativas: “A chegada dos portugueses representou para

[1] O debate foi promovido pelo Cine Descoberta, projeto de extensão desenvolvido na Universidade Federal do Ceará. Na primeira sessão, ocorrida em 06 de abril de 2017 e em que foi exibido o filme *Mulheres Xavante sem Nome*, estiveram presentes algumas lideranças indígenas do Estado.

os índios uma verdadeira catástrofe” (FAUSTO, p. 40). Teria restado sua herança biológica e cultural, como “presença silenciosa na formação da sociedade brasileira” (FAUSTO, p. 40).

Uma publicação mais recente, afirmando o compromisso em desvendar a “difícil e tortuosa construção da cidadania” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 14) no Brasil, segue o mesmo *script*. O primeiro capítulo de *Brasil: uma biografia*, de Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, trata inicialmente das justificativas para a expansão marítima no contexto europeu; ao final do capítulo, numa seção chamada “Muito antes de Cabral”, as autoras expõem um panorama da existência e dos modos de vida das populações nativas que já habitavam estas terras “havia aproximadamente 35 mil anos” e sublinham a “violência [que] esteve presente desde o início do ‘encontro’” (SCHWARCZ; STARLING, p. 44).

Nos dois casos, não está em questão uma versão amenizada do genocídio cometido contra as populações nativas. Mas representar os índios como violentados na relação com os colonizadores parece não ser suficiente para acessarmos uma história indígena. Nesse caso, a ordem dos fatores poderia — embora não garanta — alterar a soma: começar uma narrativa sobre a história do Brasil com a expansão marítima para, depois, tratar das populações originárias é acompanhar o olhar do “descobridor”, mesmo que seja para problematizá-lo.

A conclusão de Fausto sobre a “presença silenciosa” dos índios na formação e cultura brasileiras talvez tenha a ver com o fato de que, nessas versões da história, o índio não tem voz. Em “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro”, João Adolfo Hansen (1998) observa que a ideia de “índio” foi produzida segundo um imaginário disponível na Europa dos séculos XV e XVI, que fazia de Portugal nação eleita para uma missão evangelizadora, justificada em face dos costumes dos “selvagens”. Considerados à época como povos sem história, mesmo que a eles fosse dado “falar”, suas palavras seriam enquadradas segundo uma “hermenêutica da escrita”, que se afirma sobre a oralidade porque teria o poder de acumular o passado. “A escrita faculta a acumulação primitiva de dados simbólicos extraídos da observação dos ‘selvagens’, conservando-os intactos para usos futuros, como um arquivo das coisas do Brasil” (HANSEN, p. 363).

Embora questionem preconceitos etnocêntricos em relação aos indígenas, como a suposta ausência de fé e lei, ao escolherem começar a “biografia” do país com a expansão marítima, Schwarcz e Starling também parecem apegar-se à força da história escrita em contraposição à história oral. Indício desse apego está na descrição da Carta de Pero Vaz de Caminha como “documento fundador e marco da origem da nossa história”, “hoje considerada oficialmente uma espécie de certidão de nascimento do Brasil” (SCHWARCZ; STARLING, p. 28). Outro indício pode ser encontrado na motivação para a narrativa do primeiro capítulo, intitulado “Primeiro veio o nome, depois uma terra chamada Brasil”, em que a importância da nomeação da terra se associa à posse: “A reação inicial

foi de encanto diante dessa ‘terra nova, que ora nesta navegação se achou’, mas também de vontade de posse: assim, imediatamente se criaram nomes para tudo que se ‘descobria’ (SCHWARCZ; STARLING, p. 28).

No entanto, que versão da história do Brasil teríamos se buscássemos acompanhar o olhar dos indígenas como “sujeitos e não apenas vítimas” (CUNHA, p. 24) do processo histórico?

Se a própria palavra “índio” é, como diz Ailton Krenak (2015, p. 239) parafrazeando Oswald de Andrade, um “erro de português”, então é impossível nos desvencilharmos do “equivoco”. Sabe-se, por exemplo, que muitas etnias têm autodenominações diferentes das nomeações pelas quais são conhecidas no universo não indígena. É como se povos que dominam a escrita tivessem prioridade na nomeação e conseqüentemente na posse dos “objetos” que nomeiam. Daí o surgimento, nas últimas décadas, de um movimento indígena que tem buscado se apropriar de lugares simbólicos a partir dos quais suas lutas ganhem visibilidade, do qual Krenak é, junto com Kopenawa, uma das lideranças mais atuantes.

Krenak (p. 248) entende que os índios hoje experimentam “várias camadas de colonização simultaneamente”. Um dos exemplos disso é que, nas escolas das aldeias, vinculadas à rede pública de ensino, as línguas maternas ainda não ocupam o lugar central. Com isso, “você [...] é convidado a esquecer todo o repertório da sua cultura e começar a atualizar seu repertório para negociar as condições da sua sobrevivência” (KRENAK, pp. 248-250 — grifos meus). A descoberta desse jogo de “esquecer para atualizar” representa, para Krenak, a apropriação de estratégias do universo não indígena em favor da luta pela causa indígena.

É nesse sentido que Krenak (p. 248) não recusa o termo “descobrimto”, mas o resignifica: “Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última”. Os índios, nos últimos quarenta anos, têm descoberto a si próprios no enfrentamento das camadas de colonização que se sobrepõem a eles, mimetizando as estratégias do opressor para compor, com elas, uma autorrepresentação que dê visibilidade às suas existências. A escrita é uma dessas estratégias, especialmente poderosa se considerarmos a vigência da hermenêutica da escrita num país que elegeu a Carta de Caminha como “certidão de nascimento”.

O primeiro livro de autoria indígena publicado no Brasil, *Antes o mundo não existia*, de Umúsin Panlón Kumu e Tolamã Kenhíri, data de 1980, distante quase cinco séculos da famigerada carta. E embora a produção de uma história indígena por seus protagonistas seja ainda muito recente para avaliarmos as relações estabelecidas com a escrita no mundo indígena e não indígena, certamente *A queda do céu* é um capítulo importante para pensarmos o futuro.

2. UMA (IN)VERSÃO DA HISTÓRIA DO BRASIL

Davi Kopenawa era uma criança quando viu os brancos pela primeira vez, no final da década de 1950. Eles eram funcionários da CBDL (Comissão Brasileira Demarcadora de Limites) que percorriam as terras yanomami. Desde pequeno, Kopenawa ouvira os adultos contarem histórias sobre brancos que queriam levar crianças das aldeias; por isso, sempre teve medo deles. Dali em diante, o encontro com essa gente outra traria incômodos renovados:

Eles realmente me apavoravam! Eu tinha medo até da luz que saía de suas lanternas. Mas temia ainda mais o ronco de seus motores, as vozes de seus rádios e os estampidos de suas espingardas. O cheiro de sua gasolina me deixava enjoado. A fumaça de seus cigarros me dava medo de adoecer. Em suma, eu pensava que deviam mesmo ser seres maléficis në wãri, famintos de carne humana! (KOPENAWA; ALBERT, 2015 p. 244).

Lanternas, motores, rádios, espingardas e fumaça de cigarro são objetos que fizeram Kopenawa pensar que os brancos seriam “comedores de carne humana” — curiosa inversão do tabu do canibalismo, usado para justificar a catequização do índio nos primeiros séculos da colonização. Do século XVI para o XX e o XXI, os objetos levados pelos brancos talvez tenham mudado, mas a história do contato se repete: crendo que os brancos estavam ali por generosidade e traziam coisas boas, como ferramentas de metal que facilitariam o trabalho, os índios do grupo de Kopenawa foram cooperativos. Só mais tarde perceberiam que a troca de favores era desproporcional: “Jamais teriam imaginado que, mais tarde, os filhos e netos daquela gente voltariam, tão numerosos, para tirar ouro dos rios e alimentar seu gado na floresta derrubada. Nunca pensaram que esses brancos um dia poderiam querer expulsá-los de sua própria terra” (KOPENAWA; ALBERT, p. 245).

A morte de inúmeros parentes presenciada por Kopenawa durante a infância e juventude, quando o contato com os brancos passou a ser mais frequente, sobretudo depois da chegada de um grupo de missionários norte-americanos, o levou para fora de suas terras. Kopenawa teve de aprender a “língua de fantasma” dos brancos para “falar duro”. Em 1992, a terra yanomami foi demarcada. Paralelamente à sua atuação no mundo dos brancos, Kopenawa foi iniciado no xamanismo por seu sogro, tendo acesso às palavras ancestrais dos *xapiri* — espíritos que cuidam da floresta e dos seus habitantes. A luta não terminou aí, embora a data tenha sido um marco importante.

Essas narrativas estão no livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Não é um livro de História do Brasil, como o de Boris Fausto, nem uma

“biografia da nação”, como o de Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, nem, tampouco, a biografia de um xamã yanomami. Mas bem poderia ser uma (in)versão da história do Brasil ignorada pelos livros apegados ao valor da escrita. Kopenawa percebe que os brancos só dão ouvido às palavras registradas em “peles de papel”, expressão com que também designa o dinheiro. Por isso, embora considere a escrita uma manifestação da fraqueza do pensamento do branco, esse parente distante apegado demais às mercadorias, recorre a ela para angariar simpatia à sua causa.

Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos xapiri estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de Omama. São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. Desde sempre, elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes. Agora é minha vez de possuí-las. Mais tarde, elas entrarão na mente de meus filhos e genros, e depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Dessa forma, elas jamais desaparecerão. Ficarão sempre no nosso pensamento, mesmo que os brancos joguem fora as peles de papel deste livro em que elas estão agora desenhadas; mesmo que os missionários, que nós chamamos de “gente de Teosi”, não parem de dizer que são mentiras. Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. Não envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagem tiradas de árvores mortas. Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, elas continuarão tão novas e fortes como agora. São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito? (KOPENAWA; ALBERT, pp. 65-66).

Kopenawa explicita tanto seu desprezo pela cultura escrita quanto sua necessidade de recorrer a ela. A potência da oralidade vem do fato de que as palavras de Omama, o demiurgo na mitologia yanomami, são transmitidas pelos xapiri aos xamãs, que as transmitem ao seu povo. Assim, as palavras ouvidas pela comunidade são palavras do criador cuja permanência é garantida pelo sistema ritual. Sua materialidade não depende de objetos destrutíveis, como o livro, mas de pessoas em comunicação com os xapiri: estão gravadas no corpo do xamã, “no mais fundo de mim”, e não em “peles de árvores mortas”. Outra

curiosa inversão: cremos que a palavra escrita atravessa os tempos e se prolonga na eternidade, enquanto que os yanomami entendem a dependência do papel como elemento que fragiliza a potência da palavra. Porém, como os brancos só entendem as palavras desenhadas em “pele de papel”, Kopenawa acredita que sua utilização pode garantir eficácia ao apelo que deseja fazer ao mundo não indígena.

Durante anos, Albert gravou os depoimentos de Kopenawa na língua yanomami. A relação com as palavras de Kopenawa, explicitada no *post-scriptum*, “Quando o eu é um outro (e vice-versa)”, foi entremeada de delicadas nuances pessoais, políticas e antropológicas. Albert procurou uma estratégia que, de um lado, não intentasse apagar os vestígios da própria presença, o que considerava falacioso, e, de outro, desse relevo à “vitalidade das palavras recolhidas” (KOPENAWA; ALBERT, p. 536). Assim, o livro “está escrito na primeira pessoa, a pessoa que com vigor e inspiração carrega a voz de Davi Kopenawa. No entanto, essa primeira pessoa contém assumidamente um ‘duplo eu’” (KOPENAWA; ALBERT, p. 537). O objetivo dessa estratégia é atenuar “na atual medida do possível (isto é, até que surjam autoetnografias e uma literatura yanomami), a relação hierárquica inerente à ‘situação etnográfica’ e à produção escrita que dela decorre” (KOPENAWA; ALBERT, p. 536). Albert selecionou trechos, organizou as partes do livro e traduziu-os para o francês. A primeira edição foi publicada na França em 2010; no Brasil, a tradução para o português, feita por Beatriz Perrone-Moisés, chegou às livrarias em 2015.

Se não dependem do material perecível que constitui as “peles de papel de árvores mortas” para se renovarem, as palavras dos xapiri dependem da sobrevivência dos xamãs; sem os xamãs, o céu poderá desabar sobre nossas cabeças: “Se os seres da epidemia continuarem proliferando, os xamãs acabarão todos morrendo e ninguém mais poderá impedir a chegada do caos” (KOPENAWA; ALBERT, p. 492). Manter o céu no seu lugar, evitar que ele caia pela segunda vez², é papel dos xamãs na sua atuação com os xapiri por meio das palavras que vêm de Omama. A relação com as palavras ancestrais garante a continuidade da vida na terra, inclusive para os não índios, recado que os xapiri estão enviando através dos xamãs: “Por mais que os brancos acreditem que podem aumentar sem limites, vamos colocá-los à prova! Veremos se são tão poderosos quanto pensam! Vamos mergulhá-los na escuridão e na tempestade! Vamos quebrar o céu, e eles serão esmagados por sua queda!” (KOPENAWA; ALBERT, p. 494).

Kopenawa conta que, depois que os brancos passaram a viver perto das aldeias, muitos índios quiseram se aproximar do modo de vida deles; assim, foram deixando de se iniciar na prática xamânica, que exige grandes sacrifícios e provações. No processo de iniciação, a inalação de *yãkoana* — alimento dos xapiri — faz com que o pensamento se abra em direção às palavras ancestrais. O corpo se modifica para recebê-las: os espíritos sabiás arrancam a língua do

[2] Na mitologia yanomami, a terra onde vivemos são as costas do primeiro céu que desabou: “Todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. [...] No início, o céu ainda era novo e frágil. A floresta era recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nela outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram. Era o primeiro tempo, no qual os ancestrais foram pouco a pouco virando animais de caça. E quando o centro do céu finalmente despencou, vários deles foram arremessados para o mundo subterrâneo” (KOPENAWA; ALBERT, p. 195).”.

iniciante e a refazem, lavando-a, lixando-a e alisando-a, “para torná-la bela e capaz de proferir palavras sábias [...], para poder impregná-la com suas melodias” (KOPENAWA; ALBERT, p. 154). E é preciso seguir bebendo *yãkoana* para que o xamã amplie sua sabedoria.

Nesse sentido, há homologia entre o aprendizado proporcionado pelo xamanismo indígena e o aprendizado escolar no mundo não indígena: “No começo, [...] não se enxergam bem os espíritos, e é bebendo *yãkoana* mais e mais que se consegue vê-los com nitidez. E assim fui continuando a aprender, do mesmo modo que os brancos estudam, de aula em aula, para meu pensamento ficar de fato direito” (KOPENAWA; ALBERT, p. 166). O processo de aprendizagem é guiado pelos “[...] xamãs mais experientes, que] são nossos professores” (KOPENAWA; ALBERT, p. 169). De algum modo, a conquista do pensamento direito e da palavra forte aproxima a potência da oralidade xamânica à escrita dos brancos. Também entre os yanomami, a construção do conhecimento exige dedicação e estudo. No final das contas, Kopenawa percebe que não basta ser índio para pensar direito, assim como nem todo branco possui o pensamento enviesado. Mas, para o índio, é necessário aprender a distinguir a palavra forte da palavra fraca.

3. A HISTÓRIA SE REPETE

A história do contato, na versão de Kopenawa, é marcada pela percepção da inverdade contida nas palavras dos brancos:

No começo, seduzidos pela beleza da floresta, mostraram-se amigos de seus habitantes. Em seguida, começaram a construir casas. Foram abrindo roças cada vez maiores, para cultivar seu alimento, e plantaram capim por toda parte, para o seu gado. Suas palavras começaram a mudar. Puseram-se a amarrar e a açoitar as gentes da floresta que não seguiam suas palavras. Fizeram-nas morrer de fome e cansaço, forçando-as a trabalhar para eles. Expulsaram-nas de suas casas para se apoderar de suas terras. Envenenaram sua comida, contaminaram-nas com suas epidemias. Mataram-nas com suas espingardas e esfolaram seus cadáveres com facões, como caça, para levar as peles para seus grandes homens. Os xamãs conheciam todas essas antigas palavras. Tinham-nas ouvido ao fazerem dançar a imagem desses primeiros habitantes da floresta. / Contam os brancos que um português disse ter descoberto o Brasil há muito tempo. Pensam mesmo, até hoje, que foi ele o primeiro a ver nossa terra. Mas esse é um pensamento cheio de esquecimento! Omama

nos criou, com o céu e a floresta, lá onde nossos ancestrais têm vivido desde sempre. Nossas palavras estão presentes nesta terra desde o primeiro tempo, do mesmo modo que as montanhas onde moram os xapiri. Nasci na floresta e sempre vivi nela. No entanto, não digo que a descobri e que, por isso, quero possuí-la. Assim como não digo que descobri o céu, ou os animais de caça! Sempre estiveram aí, desde antes de eu nascer. Contento-me em olhar para o céu e caçar os animais da floresta. É só. E é esse o único pensamento direito. (pp. 252-253 - grifos meus)

A descrição do contato feita por Kopenawa está alinhavada pela presença das palavras: as palavras de *Omama*, conhecidas dos xamãs, já alertavam para a chegada do branco e das mentiras que contariam para se aproximarem da floresta; os brancos, a princípio amigáveis, mudam suas palavras para escravizar os índios e punem os que não as obedecem; depois, as palavras da História, escritas nos livros (embora essa seja uma inferência), dizem que o Brasil foi descoberto. A distinção entre tais palavras não se dá pelo critério da oralidade x escrita, mas pelo critério da “veracidade”: Kopenawa pode verificar que as palavras de *Omama* se confirmam, ao passo que as palavras dos brancos (tanto na oralidade quanto na escrita) se apresentam como estratégias para ludibriar os índios. Pensar direito, para Kopenawa, é entender que a palavra é um elemento da realidade, não uma estratégia para tomar posse dela e destruí-la.

Na cultura yanomami, nomear e possuir não são ações aproximáveis. As crianças não ganham um nome de seus pais; elas são chamadas por apelidos, atribuídos ao longo do tempo por seus familiares. Pronunciar o nome ou apelido da pessoa em sua presença é considerado insulto. “De modo que aceitamos ter nomes, contanto que fiquem longe de nós. São os outros que os usam, sem que saibamos” (KOPENAWA; ALBERT, p. 71). “Davi” foi um nome atribuído pelos missionários; já “Kopenawa” é um nome conquistado pelo xamã. Numa situação em que se encontrava sozinho na floresta para enfrentar os garimpeiros que haviam começado a invadi-la, os *xapiri* o nomearam: “Deram-me esse nome, Kopenawa, em razão da fúria que havia em mim para enfrentar os brancos” (KOPENAWA; ALBERT, pp. 71-72). *Kopena* designa uma espécie de vespa e o xamã havia visto seus espíritos descerem até ele, o que lhe deu coragem para o embate.

Segundo a “biografia” traçada por Schwarcz e Starling, “primeiro veio o nome e depois uma terra chamada Brasil”. Kopenawa certamente diria que esse tipo de apropriação não condiz com um “pensamento direito”. Sua (in)versão da história evidencia que a História se repete. O trecho citado é sintomático dessa repetição, que parece fundir temporalidades: Kopenawa começa falando sobre sua experiência de contato no século XX e termina recuperando a narrativa da História do descobrimento no século XVI. Na repetição da História, o genocídio

indígena continua presente. Kopenawa é testemunha. Mas o livro em que suas palavras foram desenhadas não é uma biografia: sua história pessoal é história coletiva, história de uma “existência muitas vezes épica” (KOPENAWA; ALBERT, p. 43), em que “o ‘eu’ narrador é indissociável de um ‘nós’ da tradição e da memória do grupo ao qual ele quer dar voz” (KOPENAWA; ALBERT, p. 539). E a voz desse grupo tem muito a dizer sobre os não índios. Ao invés de repetirmos a História, podemos, quem sabe, recontando outras versões, reescrever o futuro trágico que a queda do céu prenuncia. ■

SUENE HONORATO – Professora da Universidade Federal do Ceará (UFC). Trabalha especialmente com poesia brasileira moderna e contemporânea. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a representação do índio na literatura brasileira. Contato: suenehonorato@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ailton Krenak. Organização Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015 (Encontros, 50).

CUNHA, Manoela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008 (Didática, 1).

HANSEN, João Adolfo. “A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 347-374.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUMU, Umúsin Panlôn; KENHÍRI, Tolamã. *Antes o mundo não existia: a mitologia heroica dos índios Desâna*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ENSAIOS TEMÁTICOS

PARÓDIA, MEMÓRIA E SUJEITO POLÍTICO

NO CONTO “MEMORIAS DE LA TIERRA”, DE
REINALDO ARENAS

— CHAYENNE ORRU MUBARACK

RESUMO

Este artigo analisa o conto “Memorias de la Tierra”, do escritor cubano Reinaldo Arenas, a partir de uma perspectiva emancipadora, conforme proposta por Jacques Rancière em seu livro *O desentendimento* (RANCIÈRE, 1996). Verifica-se a emergência de um sujeito político no conto, composto pela voz do desacordo dos que eram considerados como a escória da sociedade cubana revolucionária em decorrência de sua homossexualidade. Tal subjetivação se dá por meio do uso da paródia (HUTCHEON, 1985) e pelo exercício da crítica da memória (RICHARD, 2010).

Palavras-chave: literatura caribenha, exílio cubano, sujeito político, Reinaldo Arenas

ABSTRACT

*This article analyses the short story “Memorias de la Tierra”, by the Cuban writer Reinaldo Arenas, from an emancipatory perspective, as it was proposed by Jacques Rancière in his book *O desentendimento* (RANCIÈRE, 1996). The story presents the emergence of a political subject, composed by the voice of the disagreement from those considered the scum of the revolutionary Cuban society due to their homosexuality. Such subjectification occurs with the use of parody (HUTCHEON, 1985) and the exercise of a memory's criticism (RICHARD, 2010).*

Keywords: Caribbean literature, Cuban exile, political subject, Reinaldo Arenas

1. REINALDO ARENAS E A GERAÇÃO MARIEL

Obra do escritor cubano Reinaldo Arenas é indissociável do que se chamou geração Mariel¹. Para explicar o surgimento desta e, consequentemente, situar a leitura que proporemos para o conto “Memorias de la Tierra”, publicado no livro *Adiós a mamá*, do escritor mencionado, deve-se tratar de dois problemas existentes durante o governo revolucionário socialista cubano: a homofobia e a censura. A crença de que os homossexuais eram pessoas doentes que precisavam ser tratadas e curadas sempre existiu na sociedade cubana, mesmo antes da Revolução. Entretanto, neste período, tal crença foi formalizada e institucionalizada pelo governo revolucionário. Este fenômeno é explicado por Pedro Marqués de Armas:

No pocos artículos publicados antes de la Revolución tratan del homosexual como individuo enfermo. [...] Sin embargo, solo después del 1959 se radicaliza la homofobia. La noción de individuo peligroso, que en Cuba tenía una larga historia, se amplió como nunca antes. A los efectos del biopoder y de las técnicas disciplinarias se suman ahora los de una política de Estado que se apodera de todo el cuerpo social. En estas condiciones, la alianza entre los dispositivos médicos y jurídicos fue asegurada a través de ciertas maniobras: se la coloca al servicio de las viejas leyes acopladas a preceptos socialistas, así como de nuevas leyes de carácter arbitrario. Y lo mismo ocurre a niveles normativos, mediante la vigilancia directa de escuelas e internados, y la orquestación de campañas de opinión hasta llegar, por último, a las purgas en la Universidad y en varias instituciones culturales (las llamadas “depuraciones”) y a la reclusión forzosa de miles de homosexuales en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP). (ARMAS, 2014, pp. 181-182).

Grande parte desses valores homofóbicos se manifestavam em discursos, ensaios e congressos nos quais se disseminava o conceito de que a Revolução deveria fazer nascer o “hombre nuevo”. Isso é desenvolvido no ensaio *El socialismo y el hombre en Cuba*, escrito por Che Guevara em 1965. Ele explicita que, por meio da educação e do trabalho, as massas atingiriam o nível de maturidade de seus governantes e seguiriam fazendo a revolução junto a eles. Nesta descrição de novo homem, Che Guevara incluía os que seguiam tal ideologia e desconsiderava os demais, referindo-se a eles como quem tem a tendência “a caminar aislados” (GUEVARA, 2007, p. 16), a “mala hierba” (GUEVARA, 2007, p. 25) e, fazendo referência a alguns intelectuais, escreveu que “la culpabilidad

[1] A denominação “geração de Mariel” foi proposta por Jesús J. Barquet no texto “La generación del Mariel”, integrante do dossiê de textos em homenagem ao êxodo de Mariel no número 08 da Revista *Encuentro*. O autor descreve que “En términos estrictamente literarios, la propia denominación de “generación del Mariel” resulta problemática y dudosa para muchos, por cuanto no responde a factores propiamente intraliterarios sino más bien a factores extraliterarios. En lo intraliterario, no creo posible detectar ninguna orientación estilística que sea común a todos: los caracteriza “la diferenciación”, afirma Valero (“La generación” 14). Si bien en el terreno semántico son detectables las huellas, más o menos evidentes, de un abordaje crítico a veces altisonante y abiertamente antifuncionalista de la realidad cubana posterior a 1959 (abordaje que hacia a muchos de estos autores impublicables dentro de la Isla), las formas literarias escogidas por cada autor para expresar ese descontento e irreverencia ante cualquier autoridad se caracterizan por su eclecticismo y carácter antiprogramático. Coinciden, pues, en aspectos tales como el tono de angustia y furia (Abreu, “Art”) y las imágenes de libertad y opresión (Bertot) que aparecen recurrentemente en sus textos”.

de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original: no son autenticamente revolucionarios” (GUEVARA, 2007, p. 26).

Em 1971, ocorreu o Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, em que se estabeleceram alguns parâmetros que regeriam as políticas culturais e educacionais a partir de então. Na seção “sobre la sexualidad”, há algumas decisões sobre a homossexualidade:

Respecto a las desviaciones homosexuales se definió su carácter de patología social. [...] En el tratamiento del aspecto del homosexualismo la Comisión llegó a la conclusión de que no es permisible que por medio de la “calidad artística” reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud. [...] Finalmente, se acordó solicitar penas severas para casos de corruptores de menores, depravados reincidentes y elementos antisociales irreductibles. (GUEVARA, 2007, p. 13).

O governo exigia uma aliança entre as produções intelectuais e a ideologia revolucionária. A UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) foi o órgão estatal criado para estimular vínculos das obras com a Revolução. Tal órgão possuía os direitos autorais sobre as publicações dos escritores cubanos, que tampouco podiam publicar fora da ilha.

Nos anos 1970, quando se realizou o congresso do qual citamos os excertos, houve um endurecimento das políticas culturais da ilha. Exigia-se que os homens fossem viris e produtivos, contribuindo durante o processo revolucionário, e criou-se a concepção de que os homens gays eram improdutivos e, portanto, inúteis para a Revolução, tendo que ser curados de sua “doença”. Escrever também era uma atividade improdutiva se os escritos não estivessem de acordo com a ideologia revolucionária e não fossem utilizados na educação dos jovens. A única função intelectual adequada era a educação das novas gerações junto ao governo.

O caso Padilla, como veio a ser conhecido posteriormente, foi o primeiro episódio que resultou em um desencanto da intelectualidade internacional com a política cultural adotada pela Revolução. Em 1968, Heberto Padilla (1932-2000) publicou o livro de poemas *Fuera de juego*. A primeira recepção do livro pela UNEAC foi positiva. Entretanto, em 1971, algumas críticas à Revolução contidas no livro resultaram na prisão do autor. Algum tempo depois, o escritor foi obrigado a fazer uma declaração pública à UNEAC, uma espécie de *mea culpa*, retratando-se e retirando suas críticas ao governo. Como consequência, alguns renomados intelectuais como Octavio Paz (1914-1998), Julio Cortázar (1914-1984), Jean Paul Sartre (1905-1980) e Simone de Beauvoir (1908-1986) elaboraram e assinaram uma carta endereçada ao governo cubano, pedindo ex-

plicações em relação ao ocorrido. Devido a tais pressões internacionais, Heberto Padilla foi liberado, deixou a ilha em 1980 e se exilou nos Estados Unidos. Em decorrência destes problemas, um grande número de escritores e intelectuais se exilaram de Cuba.

A geração Mariel possui um marco histórico fundacional situado em 1º de abril de 1980, quando seis cidadãos cubanos invadiram a embaixada do Peru para pedir asilo político. O governo revolucionário pediu que a embaixada lhes entregasse os invasores, o que não ocorreu. Como resposta, o governo declarou, em 4 de abril de 1980, que a partir daquele momento a embaixada seria responsável pelo que ocorresse lá dentro e retirou a guarda oficial. O resultado foi a tomada do local, no intervalo de dois dias, por mais de 10 mil cubanos pedindo asilo político. Em 6 de abril, o governo retomou a guarda da embaixada.

Sob pressão internacional, o governo de Fidel Castro decidiu ceder e abrir o porto de Mariel para que os dissidentes cubanos de Miami pudessem levar para lá suas famílias e compatriotas dissidentes. É importante lembrar que, em 1960, houve uma primeira onda migratória de cubanos contrarrevolucionários para Miami, criando uma comunidade naquele território. Em 1980, cerca de 125 mil cubanos saíram de Cuba pelo porto de Mariel. Isso colocou o governo norte-americano de Carter em uma crise internacional e desestabilizou a comunidade cubana em Miami, que tampouco desejava uma migração em massa. Os cubanos que lá desembarcavam recebiam o apelido pejorativo de *marielitos*, efeito do nome do porto por onde haviam emigrado. Eles eram vistos como escória da sociedade cubana, posto que o discurso oficial depreciava moral, social e intelectualmente os que saíam da ilha, criando um estigma para depreciar o caráter daqueles que rompiam com a revolução. Essa geração se automeiou geração de Mariel e era constituída por esses indivíduos duplamente indesejados tanto em Miami, quanto em Cuba (MARQUES, 2008, pp. 478-487).

Entre os que saíram de Cuba por Mariel estava o escritor Reinaldo Arenas (1943-1990). Apesar de haver recebido uma menção de honra no concurso literário da Casa de las Américas, importante instituição literária latino-americana, por seu primeiro romance, *Celestino antes del alba*, em 1967, Arenas teve problemas com o governo cubano quando publicou seu segundo romance, *El mundo alucinante*, na França, sem autorização da UNEAC. A partir deste episódio, seguiram-se outros de represália não só pelo conteúdo de sua obra como também por sua homossexualidade. O escritor foi preso e conseguiu liberdade com o auxílio da pressão de contatos internacionais após cumprir dois dos oito anos aos quais fora condenado. Conseguiu sair pelo porto de Mariel e estabeleceu-se inicialmente em Miami, onde fundou a revista literária *Mariel*. Posteriormente, mudou-se para Nova York.

2. MEMORIAS DE LA TIERRA

O conto do qual trataremos a seguir, “Memorias de la Tierra”, foi publicado no livro *Adiós a mamá*. A escolha específica deve-se ao fato de que ele condensa características relevantes para pensar a obra de Reinaldo Arenas. Debruçar-nos sobre três delas: o uso da paródia, a subjetivação de indivíduos litigiosos e o exercício da crítica da memória.

“Memorias de la Tierra” é dividido em quatro partes. A primeira, “Monstruo I”, conta a história de uma cidade governada por um monstro, que era elogiado e amado pelos que lá viviam. Um dia, um cidadão começa a depreciá-lo e é rechaçado pelos demais habitantes. A segunda parte, “Los negros”, trata da sacralização dos brancos como tradição constituinte da cidade. Assim, os negros que lá viviam começaram a ser perseguidos e exterminados. Alguns deles, que ocupavam cargos oficiais no governo do monstro, fingiam ser brancos para alcançarem tais cargos. Para realizar o extermínio, a “Gran República-Monolítica-Universal-Libre”, um dos apostos desta cidade, comprava armas da “Séptima Galaxia”, que havia enfrentado o território na “Quinta Guerra Supertérmica”, conflito anterior à consolidação da “Gran República”. Essa parte é finalizada com o informe de um dos perseguidores dos negros a respeito da aniquilação de todos os indesejados daquela República. Em seguida, o monstro mata o informante (que também era um dos assassinos de negros) e o sangue que jorra dele mostra-se negro, evidenciando a dissimulação da personagem. A seguir está a parte três, “La mesa”, em que se narra a fome em que viviam os habitantes da cidade até encontrarem uma mesa cheia de comida e com um enxame de moscas. Esta parte termina com os habitantes da cidade se alimentando fartamente com tudo que estava em tal mesa. A quarta e última parte, “Monstruo II”, narra o momento em que os habitantes perceberam que o monstro era de fato um monstro, mas ninguém conseguia identificar em que parte ele se encontrava. A “Comisión de Salvamento Universal” enviou, então, uma nave para a cidade e o detectou. O narrador conta que os habitantes precisavam sair do território com a ajuda de tal nave. Entretanto, após a identificação do monstro, os tripulantes da nave da Comisión apenas regressaram para onde pertenciam.

A trama do conto é uma paródia da história da Revolução Cubana. Mobilizamos o conceito de paródia tal como o desenvolveu a pesquisadora canadense Linda Hutcheon, para quem este recurso textual ultrapassa a carnavalização e o humor aos quais normalmente é associada. Além disso, pode ser utilizada como instrumento dessacralizador de discursos. No livro *Uma teoria da paródia*, a autora escreve que

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação

crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância que pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

[...] a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar ou prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1985, p. 54)

A mesma autora, no texto “La política de la parodia postmoderna”, escreve: “la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (HUTCHEON, 1993, p. 188). O caráter paródico da obra de Reinaldo Arenas foi estudado por críticos como Eduardo C. Béjar em *La textualidad de Reinaldo Arenas: juegos de la escritura posmoderna*. De acordo com a resenha da obra de Béjar, realizada por Fernando Burgos:

La tesis central de Béjar sostiene que la escritura de Reinaldo Arenas no tiene correspondencia con la sistematicidad de una modelación estética determinada, es más bien una compenetración simultánea en una diversidad de discursos, y al mismo tiempo una evasión de todos ellos. Escritura de desmantelaciones, de sorpresas, de juegos, de trampas; dispuesta a hacerse barroca para luego liberarse de los excesos o llana a simplificarse para estallar en significaciones y en simbologías rebeldes a traducciones y a desciframientos unívocos. En ambos casos, hay una actitud que elude lo programático y lo institucional, que busca siempre la vertiente de las marginalidades. La realidad es la Historia, pero ésta no es el recorrido de acontecimientos sino una marca extraña en el individuo. La historia no está percibida como una progresividad recuperadora de las potencialidades del individuo, sino como una totalización pesadillesca. Frente a la capacidad anulante de esa historia, la respuesta es la invención de su parodia junto a una búsqueda de conocimiento a través de lo alucinante, solo que el conocimiento no es una medida del saber, sino una penetración en los procesos de la imaginación. (BURGOS, 1989, p. 329).

Burgos apresenta o argumento de Béjar sobre a retomada da realidade histórica como fonte das paródias alucinantes de Reinaldo Arenas. A trama do

conto “Memorias de la Tierra” pode ser lida como um texto de ficção científica, mas este consiste em uma paródia do discurso histórico oficial.

Em “Monstruo I”, parodiam-se os momentos iniciais da Revolução Cubana, em que Fidel Castro emerge como líder do processo e consegue grande adesão popular. O narrador em terceira pessoa utiliza a metatextualidade. O conto inicia com: “En aquella ciudad también había un monstruo. Era una combinación de arterias que suspiraban, de tráqueas que oscilaban como émbolos furiosos, de pelos encabritados y vastos, de cavernas cambiantes y de inmensas garrafas que se comunicaban directamente con las orejas sinistras” (ARENAS, 2006, p. 260). Cinco parágrafos adiante, quando o narrador conta sobre alguém que começara a difamar o monstro, temos: “El que hablaba pronunciaba un discurso ofensivo que comenzaba, más o menos, de esta forma: “En aquella ciudad también había un monstruo. Era una combinación de arterias que supuraban, de tráqueas que oscilaban como émbolos furiosos...” (ARENAS, 2006, p. 261). Embora a narração do conto seja em terceira pessoa, com um narrador onisciente, temos a coincidência entre os enunciados do narrador e do personagem que maldizia o monstro, o que possibilita uma leitura do conto como se o narrador observador fosse um dos personagens. Após essa metatextualidade, a narração passa a ser feita em primeira pessoa.

Em “Los negros”, parodia-se o momento histórico em que Fidel Castro anuncia à população cubana que a Revolução foi comunista. A “Gran República-Monolítica-Universal-Libre” é o nome que o autor utiliza no texto para referir-se a Cuba. Esta denominação é paradoxal, pois “monolítica” é um adjetivo que significa “rígido, inflexível”, ao passo que “universal” e “libre” supõem maleabilidade e flexibilidade. O epíteto significa que a república era simultaneamente rígida e flexível, o que além de paradoxal é irônico, já que, em seguida narra-se a perseguição de uma categoria de pessoas, demonstrando que a liberdade e a universalidade implicadas no nome eram válidas apenas para grupos que se encaixassem nos padrões que a república comandada pelo monstro aceitava. No caso da segunda parte do conto, o grupo fora dos padrões e que, por isso, sofria perseguição oficial, era o composto por “los negros”, referência aos homossexuais. O narrador coloca em jogo uma dupla moral ao narrar um “hecho curioso”, que consiste no caso do perseguidor de negros que fingia ser branco, mas, ao morrer, tem a cor negra de sua pele testemunhada por todos. A paródia supõe que fingir-se heterossexual foi uma consequência do intenso combate à homossexualidade realizado durante a Revolução.

A terceira parte, “La mesa”, é uma paródia da vida dentro de Cuba durante o governo de Fidel Castro. O governo estadunidense adotou uma política de embargo econômico em relação à ilha. Durante alguns anos, também houve racionamento de mantimentos e de objetos em geral, além da estatização de bens. No conto, narra-se um momento em que os habitantes da cidade encon-

tram uma mesa cheia de alimentos aos quais não tinham acesso:

Así persistíamos con nuestras jabs y botellas, platos y cucharas; todo guardado y defendido a riesgo de nuestra vida. Así persistíamos, fijos en la inmensa fila que desembocaba ante aquella mesa vacía... El enemigo, desde luego, hacía todos los esfuerzos por dispersarnos; nosotros, todos los esfuerzos para aniquilarnos.

Pero cuando los dos que el azar reunía llegábamos a la mesa y nos sentábamos, ya de espaldas a la muchedumbre desplegábamos nuestras comidas y bebidas (conservadas gracias a meses de abstinencias) y empezábamos a mirarnos sin dejar de reír. (ARENAS, 2006, p. 265)

O excerto contém não só uma paródia do racionamento mencionado, mas também da insegurança dos habitantes da ilha uns com os outros. Não se sabia quem trabalhava para o governo como espião à paisana e, portanto, poderia delatar conhecidos caso detectasse um comportamento antirrevolucionário (a homossexualidade entre eles). O narrador descreve isso na última frase do primeiro parágrafo transcrito acima. O mote da dupla moral reaparece em uma situação distinta. Anteriormente, tratou-se dela em relação a indivíduos antirrevolucionários que faziam parte do regime ou fingiam ser algo diferente do que eram somente para sobreviver. Aqui, deparamo-nos com a dupla moral de membros que trabalhavam para o regime castrista.

A última parte de “Memorias de la Tierra”, denominada “Monstruo II”, parodia momentos em que, apesar de haver uma política externa de diversos países contrária a alguns acontecimentos ocorridos ao longo do Governo Revolucionário, esses países não ajudavam efetivamente a população cubana. Um exemplo são as políticas estadunidenses para lidar com o enorme número de exilados cubanos que partiam para Miami pelo porto de Mariel. Segundo Leandro Rickley Marques e Isabel Ibarra Cabrera, depois que o governo cubano abriu o porto de Mariel para saída de dissidentes do regime:

[...] o governo dos Estados Unidos da América, ao perceber que teria que receber uma imigração massiva, tentou impedi-la. Segundo a legislação norte-americana vigente na época, todo cidadão cubano que tocasse o solo dos EUA poderia pedir o visto permanente [...]. O protecionismo aos dissidentes cubanos devia-se exclusivamente à Guerra Fria e à certeza de que poucos conseguiriam chegar aos Estados Unidos da América devido às restrições impostas por Cuba à emigração. Até então, todo

cubano que conseguia chegar à Flórida era saudado como um herói que chegava ao paraíso vindo do inferno; dava entrevista nos canais de comunicação americanos e era logo amparado por várias instituições. [...] o governo norte-americano tentou impedir o desembarque dos dissidentes que chegavam pelo porto de Mariel desde o início, mas isso não foi possível devido à legislação favorável à imigração cubana e à cobertura internacional. O presidente norte-americano Jimmy Carter inclusive declarou no dia 6 de maio de 1980 estado de emergência em toda a Flórida, e a Casa Branca denunciou no dia 7 de junho que o governo cubano tinha exportado criminosos comuns retirados das prisões e enviados diretamente aos Estados Unidos da América. Esse tipo de manobra evidentemente contribuiu para a marginalização de todos os que saíram pelo porto de Mariel. Contudo, o governo norte-americano não teve outra opção senão receber os exilados [...]. Após os episódios do Mariel, qualquer cubano que pretendesse entrar na América passou a precisar obter, antes, um visto de entrada na embaixada dos Estados Unidos em seu passaporte. Isso, evidentemente, não era tarefa das mais fáceis [...]. (CABRERA, MARQUES, 2013)

O trecho expõe o interesse inicial do governo Carter em receber os cubanos exilados como se fossem heróis que escapavam de Cuba. Isto se transformou em um problema quando o governo de Fidel Castro abriu o porto de Mariel para a saída de dissidentes e o fluxo de exilados aumentou exponencialmente. Dificultou-se o acesso ao visto de imigração e, com o estado de alerta decretado por Carter, os *marielitos* foram ainda mais marginalizados pelos estadunidenses, sendo vistos como escória social. Ainda nesta parte, o narrador relata a ajuda da “Comisión de Salvamento Universal” na identificação do monstro e, posteriormente, o abandono dessa comissão em relação aos habitantes do território. Essa comissão parodia os Estados Unidos, que inicialmente receberam os cubanos como heróis, auxiliando-os devido a interesses em criar imagens que injuriassem Cuba durante a Guerra Fria. Posteriormente, os habitantes exilados foram marginalizados e desamparados. No conto, temos:

El monstruo, finalmente, había sido detectado. Ahora, despejado el enigma, sólo se trataba de salir huyendo. Elevarse cada vez más y volar por el infinito (la nave era un sitio seguro) atravesando luminarias y constelaciones: la inmensa noche deshabitada, no por centelleante menos noche. Pero, tácitamente, todos acudieron a la sala de controles. Mani-

pularon los mecanismos y, descendiendo, regresaron. (ARENAS, 2006, pp. 268-269).

O conto parodia, portanto, distintos momentos do discurso histórico oficial. Esse tipo de paródia pode ser interpretado como um exercício de crítica da memória, categoria proposta por Nelly Richard. A memória é um terreno de disputa. Por um lado, há a memória oficial, que tenta apaziguar os conflitos ocorridos em determinado momento histórico e oferecer uma versão dos acontecimentos que privilegie o conceito de nação. Do outro lado, está a “crítica de la memoria”, que nega o dispositivo da memória oficial e quer manter vivo o passado discordante e as distintas leituras da história. Sobre isso, Nelly Richard escreve:

La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve entre el pasado y el presente, ambos conocidos como formaciones incompletas en las que se entrelazan lo ya consumado con lo aún no realizado. Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes. (RICHARD, 2010, p. 16, grifos da autora)

La “crítica de la memoria” realizada en este libro cursa un trayecto no sólo temporal sino que espacial, al desplazarse por distintos escenarios de actuación [...] que le dan cuerpo — materialidad signica — a un recuerdo de los años de la dictadura entretejido con el presente de su relectura que deambula libremente por diversos soportes y formatos de inscripción. (RICHARD, 2010, pp. 18-19).

O discurso dos meios oficiais castristas ocupa a posição de memória oficial, uma versão dos fatos que se quer privilegiar. Dessa forma, o conto de Reinaldo Arenas apresenta uma releitura dos mesmos fatos, “repetição com diferença” de acordo com Linda Hutcheon, apresentando parodicamente uma retrospectção de episódios que ainda contém energias latentes. A escritura do conto dá o que Richard chama de “materialidad signica” à essa crítica da memória.

A teoria de filosofia política desenvolvida pelo sociólogo francês Jacques Rancière em seu livro *O desentendimento* possibilita a ampliação do espectro de leitura deste conto. De acordo com esse estudioso, a divisão do sensível se dá por meio de um dano inicial. Nas sociedades antigas, por exemplo, a divisão da sociedade não incluía a categoria dos plebeus, pois eles não eram considerados seres humanos, e sim animais que deveriam apenas seguir ordens. Entretanto, de acordo com Rancière, para seguir uma ordem é necessário ter duas habi-

lidades: a de entender a ordem e a de entender que é necessário obedecê-la. Isso se dá porque os plebeus possuíam a habilidade da fala. Por meio dela, eles se tornavam iguais aos outros, porque também eram seres que não utilizavam os sons para expressarem apenas o bom e o ruim, mas também o útil e o justo. Sendo iguais às outras categorias pela habilidade da fala, deveriam estar incluídos na contagem da sociedade, o que não ocorria. Esse é o dano inicial, ou seja, uma divisão do sensível que exclui determinada parcela da sociedade. O desentendimento reside no fato de uma mesma palavra ser compreendida de duas maneiras distintas por grupos sociais diferentes. No exemplo, o que os plebeus pronunciavam era recebido pelas classes sociais superiores como um som sem significação efetiva e pelos próprios plebeus como uma comunicação com produção de sentido. Tal dissenso gerou o dano.

O que chamamos normalmente de política, Rancière nomeia de polícia. Tudo que mantém a divisão do sensível como ela está pertence à ordem policial. Isso inclui as leis, a organização dos poderes e os sistemas de legitimação da distribuição dos lugares e funções. A política é definida como “a prática na qual a lógica do traço igualitário assume a forma do tratamento de um dano, onde ela se torna o argumento de um dano principal que bem ligou-se a tal litígio determinado na divisão das ocupações, funções e lugares” (RANCIÈRE, 1996, p. 47). Não existe um lugar para se fazer política e nem um agente habilitado a fazê-lo. Quando ocorre a reconfiguração do campo do sensível através da subjetivação de certo grupo social, ocorre política. Essa subjetivação é a capacidade de afastamento de certo grupo da ordem policial, processo que possibilita a visão de uma nova partilha do sensível que inclua os incontados, transformando-os em um grupo por traços comuns, ou seja, o grupo que constitui a parte dos sem parte. Por meio dessa subjetivação, emana um sujeito político e ocorre a política. Para que algo seja político é necessário, portanto, o encontro da lógica policial com a igualitária, o que nunca será preconstituído. O sujeito surge nesse momento, reconfigura o sensível e logo se dissolve, pois no momento em que certa classe não contada toma parte na contagem, ela passa a figurar em uma nova ordem policial.

A Revolução Cubana instaurou uma nova partilha do sensível. Através de métodos que pregavam ideologias configuradas pelo governo revolucionário, desejava-se formar um novo tipo de homem que estivesse em consonância com tais ideologias e com os valores revolucionários. O aparato estatal, ou ordem policial, era responsável pela manutenção da nova divisão do sensível instituída. Ele era composto por medidas como a fixação de tarefas para os cidadãos pelo governo, a máquina educacional do Estado, a aplicação de castigos aos que não se enquadravam nessa nova ordem, a necessidade de desenvolvimento de um mecanismo cultural que atuasse nesse âmbito da mesma forma que o aparelho estatal trabalhava no âmbito educacional. A exclusão dos que não

estavam dentro da lógica vigorante era impreterível. Uma das categorias que não estava prevista por tais regras e deveria ser educada por meio do trabalho para se tornar o novo homem cubano era a dos homossexuais, como tratamos no item 1 ao citarmos alguns parâmetros para o comportamento da juventude elaborados durante o Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura.

No conto escrito pelo *marielito* Reinaldo Arenas² há a inserção de sujeitos na partilha do sensível quando estes se apropriam das características pelas quais são excluídos da sociedade e passam a definir-se por meio delas enquanto sujeitos políticos. Em “Memorias de la Tierra”, tal inserção se dá por meio da coincidência entre o narrador e o personagem dissidente e pela paródia de um discurso histórico. A concomitância de enunciados (“El que hablaba pronunciaba un discurso ofensivo que comenzaba, más o menos, de esta forma: “En aquella ciudad también había un monstruo. Era una combinación de arterias que supuraban, de tráqueas que oscilaban como émbolos furiosos...”³ insere o personagem que maldizia o monstro na partilha do sensível e, mais do que isso, quando o narrador identifica-se com ele, percebemos que ele lhe dá a voz, entrega-lhe a narração do texto.

Na trama, a subjetivação da população da cidade se dá no momento em que todos percebem a tirania do monstro e se unem para tentar deixar o território por ele governado. Cria-se um sujeito político. Todavia, isto não implica liberdade, uma vez que ela nunca esteve em jogo e o conto explicita a impossibilidade de sair da lógica monstruosa, pois ainda há o “Monstruo II”: detecta-se o problema, mas não é possível solucioná-lo, eles não conseguem abandonar a localidade.

O recurso da paródia do discurso histórico possibilita, por outro lado, o exercício de crítica da memória, que expõe uma versão da história que contesta a oficial. Ao fazê-lo, o narrador privilegia um ponto de vista apartado pela oficialidade e, novamente, dá voz ao sujeito político que possui este ponto de vista, inserindo-o dentro da partilha do sensível. ■

CHAYENNE ORRU MUBARACK – Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Contato: chayenne.mubarack@usp.br

[2] A possibilidade de adjetivá-lo dessa forma se deve, entre outros fatores, à saída de Cuba pelo porto de Mariel e à fundação da revista literária *Mariel* em Miami. O primeiro número de *Mariel*, Revista de Literatura y Arte, saiu em 1983, três anos depois do episódio do êxodo de Mariel. O conselho de direção da revista era composto pelos escritores Reinaldo Arenas, Juan Abreu e Reinaldo García Ramos. A revista era um espaço para publicação de artistas do exílio. Na última página do último número da revista, o conselho de editores escreve que “[...] ha quedado demostrado que se puede hacer una revista literaria y dinámica en el exilio. [...] Creemos que con esto hemos contribuido modestamente a modificar la errónea imagen que el castrismo quiso proyectar sobre los refugiados llegados a Estados Unidos durante el éxodo de Mariel” (“La última página” in: *Mariel, Revista de literatura y arte*. Número 08, 1985, p. 40).

[3] ARENAS, 2006, p. 26.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENAS, Reinaldo. *Termina el desfile seguido de Adiós a mamá*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

ARMAS, Pedró Marqués de. *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia y nación (1790 - 1970)*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.

BURGOS, Fernando. Reseña de Eduardo C. Béjar: “La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna”. In: *Revue Romane*, 24/02/1989, p. 329. Disponível em < https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/issue/view/566 >. Acesso em 20/04/2016.

CABRERA, Isabel Ibarra; MARQUES, Rickley Leandro. “Migrações contemporâneas de cubanos: entre o Mariel (1980) e a crise de balseiros (1994)”. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364766811_ARQUIVO_anpuhnatal.pdf>. Acesso em 23/10/2016.

Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. La Habana, 1971.

GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Ediciones Abril, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 48.

_____. “La política de la parodia postmoderna”. In: *Criterios, edición especial de homenaje a Bajtín*, julio 1993, p. 188.

Mariel, Revista de literatura y arte. Números 01 - 08. Disponível em < <http://revista-mariel.com/> >. Acesso em 30/11/2015.

MARQUES, Leando Rickley. “A crise da Embaixada do Peru.” In: A Condición Mariel. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. III, núm. 16, enero-junio, 2008, pp. 473 - 506. Disponível em < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159114271011> >. Acesso em 26/01/2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

Revista Encuentro de la Cultura Cubana. Número 08/09, Primavera/Verano

de 1998. Disponível em < <http://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/20a4f68744182837038d78fae421f96c.pdf> >. Acesso em 24/10/2016.

RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

CAROLINA MARIA DE JESUS E CLARICE LISPECTOR:

DOIS OLHARES SOBRE A MULHER,
A MATERNIDADE E A FAMÍLIA

— FABIANA S. V. DE CASTRO MACENA

RESUMO

Este estudo pretende iluminar a representação do feminino a partir da ótica daquela que está consagrada pelo cânone, Clarice Lispector (1920-1977), e também daquela que ainda sofre o preconceito acadêmico por exemplificar a tripla subalternidade: mulher, negra, pobre, Carolina Maria de Jesus (1914-1977). Nesse intento, nos propusemos a analisar, da primeira, o romance *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1998), e da segunda, o diário *Quarto de despejo* (1960). Metodologicamente, amparado pelos estudos comparados (CARVALHAL, 2006), bem como os estudos feministas (SCOTT, 1995), este artigo objetiva contemplar o modo como essas duas autoras, tão díspares, representam a mulher e sua relação com a maternidade e a família.

Palavras-chave: Mulher, família, maternidade, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector

ABSTRACT

*This study intends to illuminate the representation of the feminine from the perspective of the one that is consecrated by the canon, Clarice Lispector (1920-1977), and also of the one that still suffers the academic prejudice for exemplifying the triple subalternity: woman, black, slum resident, Carolina Maria de Jesus (1914-1977). In this attempt, we proposed to analyze, from the first, the novel *Perto do coração selvagem* (1998), and from the second, the diary *Quarto de despejo* (1960). Methodologically, supported by comparative studies (CARVALHAL, 2006), as well as feminist studies (SCOTT, 1995), this article aims to illuminate the way these two authors, so disparate, represent women and their relation to motherhood and family.*

Keywords: Woman, family, motherhood, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector

A crítica sobre a literatura brasileira contemporânea traz em si as discussões sobre como legitimar a escrita de quem ocupa espaços socialmente marginalizados, sabendo que é preciso dar voz a esse grupo. A abertura desse espaço de escrita contribuiria para o empoderamento (LÉON, 2001) daqueles, até então, colocados em situação de subalternidade, excluídos da possibilidade de serem representados por si mesmos, tornando-se sujeitos vocais de suas próprias histórias. Entretanto, há de se considerar o entrave criado pelo universo acadêmico e o apego às estruturas canônicas. Há um “desafio epistemológico, ao quebrar com fronteiras disciplinares e culturais e ao trazer a reflexão sobre diferentes formas de expressão não canônicas no meio acadêmico” (MALUF, 2001, p. 148). É preciso aceitar que o campo literário é mais um dos espaços de embate social, mais um lugar em que as estruturas de poder se estabelecem e, assim, reescrever a história literária, a partir de uma revisão das estruturas canônicas, trazendo à tona o quão desiguais são as possibilidades de escrita de autoria feminina.

Embora as mulheres tenham alcançado algum espaço, isso se deu de forma desigual (SCOTT, 1992). É indiscutível que não foram dadas a elas as mesmas oportunidades e muitos preconceitos ainda cerceiam as produções literárias que permitem alguma visibilidade à mulher. Somem-se a isso questões étnicas e sociais e teremos toda uma estrutura de subalternidade. O subalterno, principalmente feminino, “não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2012, p. 18).

Se algumas mulheres conseguiram alcançar o espaço literário, se pessoas pobres e negras¹ obtiveram a chance de figurar no cenário da literatura, isso está longe de significar uma igualdade de oportunidades. O ensejo de romper com o que está arraigado na tradição, só se torna possível, em âmbito acadêmico, a partir de reflexões que iluminem as contribuições que advêm do novo. Por essa razão, compreendemos a necessidade de combinar a análise literária a aspectos étnicos, sociais e de gênero em uma comparação que envolva não só a representação da personagem feminina, como também a mulher que sobre ela escreve. Afinal, “se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica” (SPIVAK, p. 17).

Assim surgiu a hipótese deste trabalho, o qual vislumbrou a possibilidade de associar a escrita de Clarice Lispector, mulher, branca, elitizada e autora consagrada, em contraposição a Carolina Maria de Jesus, mulher, negra, pobre e autora pouco conhecida, afinal, as “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como ‘variáveis independentes’ porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra” (BRAH, 2006, p. 351).

Compreendemos, pois, que ambas têm muito a dizer sobre a questão da mulher e, por essa razão, pautamo-nos na metodologia comparativa (CARVALHAL, 2006). Essa linha de pesquisa surge para ampliar os estudos,

[1] Optamos por usar o termo “negro” e suas flexões, pelo sentido por ele adquirido com movimento Black Power, que o transformou “numa expressão confiante de uma identidade afirmativa de grupo” (BRAH, 2006, p. 333) e também porque, no presente estudo, este termo alcança o sentido preciso de *ascendentes africanos*, que, no contexto brasileiro, está intrinsecamente relacionado à escravidão e, por conseguinte, à marginalização social, econômica e política.

[2] A primeira edição de *Perto do coração selvagem* data de 1943, contudo usamos para este trabalho uma versão de 1998.

promovendo diálogos entre campos do saber diferentes, o que torna necessário, nas palavras de Tânia Carvalhal (idem, p. 19), “um conhecimento enciclopédico”, ou seja, é preciso visitar os estudos de outras áreas para que se possa empreender a comparação pretendida. No presente estudo, isso significa recorrer substancialmente à antropologia e à história para firmar uma análise dos elementos socioculturais que reverberam nas obras de duas mulheres de histórias tão distintas como as contempladas por esta pesquisa.

Assim sendo, o estudo comparativo busca por elementos semelhantes ou divergentes entre o *corpus*, neste caso, as duas obras: *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1960) e *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1998)², e propõe uma apreciação sob uma ótica distinta daquela em que o texto surge: são obras de autoria feminina, mas que se distanciam quando são iluminados os aspectos antropológicos e históricos os quais envolvem a vida das autoras. Portanto, pautados na análise comparativa, esperamos, com este trabalho, iluminar a fala feminina — secularmente obliterada e somar a ela outros dois elementos de subalternidade (SPIVAK): etnia e classe social.

O TÍTULO COMO SÍNTESE

Clarice Lispector já anuncia em seu título a complexa e profunda configuração de sua obra. O advérbio “perto” delimita o quão próximo o leitor estará da personagem protagonista — Joana, compreendendo-lhe, em certa medida, as escolhas e ações, pois terá acesso conexo à sua trajetória, aos sentimentos e aos conflitos por ela vividos. Contudo, como nem mesmo a personagem consegue chegar à essência de si e das coisas que a cercam, também o leitor não poderá cumprir todo o trajeto até o “coração” dos acontecimentos. Entende-se, portanto, que o coração a que o título se refere tanto pode significar “âmago” (HOUAISS, 2011), quanto “o berço dos sentimentos” (idem) — a parte mais íntima da protagonista, ou ainda remeter ao próprio temperamento de Joana, a seu caráter. O adjetivo “selvagem” coaduna com as três interpretações, afinal, esse adjetivo faz referência àquilo que “nasce, cresce e vive sem cuidados especiais” (idem), conforme ocorreu com Joana, que muito cedo perdeu a mãe, não muito depois o pai e que, por pouco tempo foi criada por uma tia que a ela rejeitava. Assim, o mais íntimo e profundo de seus sentimentos permanece em estado primitivo, intocados e indomados, pura natureza selvagem.

Na corrente plurissignificativa do título, não é possível negar o mais óbvio dos sentidos: selvagem é aquele que não foi domesticado e, certamente, Joana não o será. Desse aspecto parte a análise de que Joana representa a mulher em busca de sua identidade e autonomia e que, especialmente, no sentido de dar voz à figura feminina a obra de Clarice Lispector tem a contribuir.

Também a escolha do título do diário de Carolina Maria de Jesus surge como

algo absolutamente notável, tendo em vista que, metaforicamente, representa o lugar social ocupado pelas pessoas que não têm emprego fixo e subsistem em condições de miséria. Simultaneamente, o título engloba o descaso do restante da sociedade que ocupa outros “cômodos”, outros espaços, e não conhece, nem quer conhecer, realmente, a vida de um pobre, especialmente, favelado³. A expressão “Quarto de despejo” tanto recupera o olhar que a sociedade em geral tem acerca da favela, como demonstra o olhar que o favelado pode ter de si mesmo e a consciência da própria degradação. Em suma,

pode-se dizer que a gramática e a estilística convergem e divergem em qualquer fenômeno concreto de linguagem: se o examinamos apenas no sistema da língua estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se o examinamos no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já se trata de fenômeno estilístico. Porque a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico. (BAKTHIN, 1997, p. 269)

Sendo assim, as escolhas lexicais de Carolina Maria de Jesus, desde o título atribuído à sua obra e todas as demais estruturas linguísticas a que a autora recorre, recuperam suas origens, sua formação escolar e, primordialmente, revelam traços de sua identidade e de como ela está atrelada às condições de subsistência oferecidas pela favela.

A NATUREZA SELVAGEM DO DIÁRIO

Para além de seu valor testemunhal, *Quarto de despejo* representa a oportunidade de dar voz ao oprimido em diversas esferas: a mulher, a negra, a pobre⁴ (SPIVAK). Significa permitir que o leitor reconheça a si, caso pertença a uma dessas minorias; ou se coloque no lugar do outro e, nesse caso, o texto ofereceria uma outra experiência de vida.

Segundo Barthes (2013), ao escritor cabe falar no lugar do outro. Assim sendo, a literatura, mesmo como forma de representação, põe em visibilidade grupos, contextos e conflitos e torna-os assunto de discussão. Carolina Maria de Jesus, ao se tornar sujeito vocal, apropriando-se da condição de escritora, fala, por meio de seus textos, de sua condição e ilumina as vidas de tantas outras mulheres que, em alguma medida, cruzam-se nas redes de intersecção discutidas por Stuart Hall (2015). Ainda que a voz de Carolina Maria de Jesus não represente todas as vozes da favela, ela recupera muitos aspectos comuns: a pobreza, a fome e a falta de perspectivas advindas desse espaço, ao mesmo tempo em que se singulariza por romper a tríplice subalternidade — mulher, negra e pobre —

[3] Pesquisa do Instituto Data Popular, divulgada em 2015, “mostra que ainda é preconceituosa a visão dos moradores do asfalto em relação aos de favelas. A pesquisa consultou 3.050 pessoas em 150 cidades de todo o país entre os dias 15 e 19 de janeiro. De acordo com o levantamento, 47% dos cidadãos do asfalto nunca contratariam, para trabalhar em sua casa, uma pessoa que morasse em favela”. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2015/02/data-popular-mostra-persistencia-do-preconceito-sobre-favelas-5969.html> Acesso em: 15/04/2018.

[4] Spivak (p. 111) usa especificamente o termo “pobre” para se referir a três possíveis formas de se estar envolvida nas questões de subalternidade. Neste estudo, empregamos o termo “pobre” com valor cumulativo. Não significa ser apenas pobre, mas também habitar no espaço mais degradado e negligenciado pelo Poder Público e pela própria sociedade.

[5] Optamos por manter a grafia do texto original. Dessa forma, em todas as ocorrências de transcrição de trechos da obra de Carolina Maria de Jesus, terá sido preservada a escrita da autora com os seus desvios à norma padrão da língua. Afinal, não se pode falar em abertura de espaço para as minorias, mantendo-se a estrutura linguística regida pelas regras gramaticais determinadas por quem ocupa espaços de poder. Fazer do domínio linguístico condição para que a voz do subalterno possa ecoar e/ou ser ouvida significa criar um entrave para que isso ocorra.

[6] Referência às brigas que ocorrem nas favelas.

autoproclamando-se escritora e, de fato, conseguindo sê-lo, ainda que submetida a constantes julgamentos.

Carolina Maria de Jesus surge como uma exceção à “ausência quase absoluta de representantes das classes populares” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18) na narrativa contemporânea, tanto no que se refere a autoras quanto a personagens. Nesse sentido, o livro *Quarto de despejo* se destaca por, de uma só vez, oferecer uma escrita de autoria feminina e um vasto repertório de personagens, em que predominam os femininos. Interessa-nos observar como Carolina Maria de Jesus transpõe para a escrita essas personagens, ou seja, como uma mulher fala da própria mulher e de questões como maternidade e família.

Está claro que Carolina Maria de Jesus é bastante austera em relação ao seu gênero: “as mulheres da favela são horríveis numa briga. O que podem resolver com palavras elas transformam em conflito. Parecem corvos, numa disputa” (JESUS, p. 45) e ainda: “Não gosto de estar entre as mulheres porque é na torneira que elas falam de todos e de tudo” (JESUS, p. 80). Em relação ao sexo masculino, seu olhar é bastante condescendente: “Nas favelas, os homens são mais tolerantes, mais delicados. As bagunceiras são as mulheres” (JESUS, p. 18). As leituras que fez, apenas revigoraram o que o cotidiano parecia lhe mostrar:

...Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia História do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria⁵. Então eu dizia para a minha mãe: - Porque a senhora não faz eu virar homem? (JESUS, p. 48)

O trecho do diário coaduna com os dizeres de Pierre Bourdieu (2012) sobre o funcionamento social que tende a ratificar a dominação masculina sobre o alicerce da “divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos” (BOURDIEU, p. 18), o que apenas contribui para uma classificação em grau de importância sempre desvantajosa para o sexo feminino.

A maneira como Carolina Maria de Jesus representa as mulheres da favela, em grande parte, revela o quanto a autora está envolvida pelos preconceitos contra seu próprio gênero: são faladeiras (JESUS, p. 80) e intrigentas (JESUS, p. 80). Essa maneira de conceber a personalidade feminina está nos escritos de Bloch (1995), segundo os quais “a mulher é, por natureza, mais faladora do que o homem” (BLOCH, p.25). A suposta tendência à conversação exacerbada está, secularmente, associada ao feminino e encontra eco na literatura caroliniana. Enquanto a autora apenas menciona que a maioria dos homens da favela não trabalha às segundas-feiras, sobre o comportamento feminino ela explicita sua opinião: “Elas não perdem estas funções⁶. Passam horas e horas contemplando.

Não lembram de nada, se deixou panela no fogo. A briga para elas é tão importante como as touradas de Madri para os espanhóis” (JESUS, p. 74).

Do mesmo modo, os aspectos pertinentes ao que o discurso machista prevê como adequado repercutem na narrativa em caracterizações e explicações: “D. Mariana. Uma mulher agradável e decente. Tem 9 filhos e um lar modelo. Ela e o esposo tratam-se com iducação. Visam apenas viver em paz. E criar filhos” (JESUS, p. 19). Conforme os preceitos misóginos e machistas, boa é a mulher que se dedica à caridade e não ao mexerico ou à luxúria como a que se vê na favela: “tudo que é obsceno pornografico o favelado aprende com rapidez. ...Tem barracões de meretrizes que praticam suas cenas amorosas na presença das crianças” (JESUS, p. 41), “todas as crianças da favela sabem como é o corpo de uma mulher” (JESUS, p. 40).

A primeira personagem feminina a aparecer na história, excetuando-se a própria narradora, é Vera Eunice, a única filha mulher⁷ de Carolina Maria de Jesus. A partir daí, outras personagens vão surgindo: Dona Rosa e Maria dos Anjos brigam com os filhos de Carolina, Nair Mathias implica com as crianças, D. Florela e D. Analia são mesquinhas, D. Aparecida é bisbilhoteira, D. Cecília, palpiteira e, assim por diante, um sem número de personagens caracterizadas não por adjetivos resumitivos, mas por ações que evidenciam suas personalidades e como são vistas por aquela que sobre elas escreve.

Carolina Maria de Jesus conta sua história e esta, por sua vez, é entrecortada por outras, as quais incomodam a narradora personagem: “E eu estou revoltada com que as crianças presenciem. Ouvem palavras de baixo calão. Oh! Se eu pudesse mudar daqui para um nucleo mais decente” (JESUS, p. 10). Desse modo, intrínseco ao texto de Carolina Maria de Jesus, não estão apenas a fome e a miséria, mas todas as vidas que se arrastam, como a dela, sob as agruras que advêm da marginalização social. Como precisa trabalhar, ela deixa os filhos sozinhos. Estes saem para brincar e acabam despertando a ira dos vizinhos. Em diversos momentos, Carolina Maria de Jesus menciona que seus filhos são motivo de queixas, mas ela não explicita as traquinagens ou, se o faz, é por meio dos comentários dos vizinhos e ela, narradora, não confirma os feitos, ao contrário, sugere que se fizeram travessuras, é porque são crianças. Tal postura sinaliza para uma concepção de maternidade pautada no amor e na tolerância, próxima daquela que Aminatta Forna (1999) apresentará como “mito da mãe perfeita”.

Em grande medida, o conflito entre as mulheres advém da maneira divergente como Carolina Maria de Jesus e as vizinhas se colocam diante das atitudes infantis, ou seja, as opiniões diferentes sobre o que seria travessura e se as crianças deveriam ser repreendidas e como fazê-lo é forte motivo de embate entre as mulheres que residem na favela:

[7] É importante ressaltar que, no presente caso, o pleonismo faz-se necessário, uma vez que a expressão “única filha” produziria o efeito de sentido de que Carolina Maria de Jesus não tivera outros filhos. É em virtude do modificador “mulher” que se obtém o efeito de que a autora teve outros filhos, mas apenas uma do sexo feminino.

D. Rosa, assim que viu o meu filho José Carlos começou a imprecisar com ele. Não queria que o menino passasse perto do barracão dela. Saiu com um pau para espancá-lo. Uma mulher de 48 anos brigar com criança! As vezes eu saio, ela vem até a minha janela e joga o vaso de fezes nas crianças. Quando eu retorno, encontro os travesseiros sujos e as crianças fétidas. Ela odeia-me. Diz que sou preferida pelos homens bonitos e distintos. E ganho mais dinheiro de que ela.

Surgiu a D. Cecília. Veio repreender os meus filhos. Lhe joguei uma direta, ela retirou-se. Eu disse:

- Tem mulher que diz saber criar os filhos, mas algumas tem filhos na cadeia classificado como mau elemento.

Ela retirou-se. (JESUS, p. 13)

Os acontecimentos descritos por Carolina Maria de Jesus revelam os contornos dos dilemas vividos por várias outras mães em realidade semelhante. Ainda que a voz de Carolina Maria de Jesus não ecoe os problemas de todas as mulheres, ao menos ela recupera aspectos comuns de todas que são mães e precisam trabalhar sem que haja qualquer amparo na criação de seus filhos. Estes devem acompanhá-las durante o trabalho ou ficarem, em casa, sozinhos, à mercê das mais variadas influências.

Está claro que, no que diz respeito à maternidade, Carolina Maria de Jesus encaixa-se no papel traçado para a mulher em uma sociedade patriarcal. Embora simples, ela não é insensível ao valor das palavras. Sua baixa escolaridade e sua vida sofrida não a impedem de perceber que ao adulto cabe a orientação da criança e que esta mira-se nas ações alheias como em um espelho:

...As vezes mudam algumas familias para a favela, com crianças. No inicio são iducadas, amaveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o Quarto de despejo. (JESUS, p. 34)

É, portanto, inegável que, aos olhos de Carolina Maria de Jesus, a influência constrói os hábitos e, por estarem na favela, as crianças são submetidas aos vícios e defeitos dos adultos e por eles são moldadas. Também a autoridade dos pais sobre a formação dos filhos está presente no discurso da escritora, revelando sua opinião sobre como se desvirtua o caráter da criança: “...Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia: - Está escrevendo, negra fídida! A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam” (JESUS, p. 24). Segundo Carolina Maria de Jesus (p. 43), foi sua mãe

quem formou seu caráter, ensinando-a a gostar dos humildes e dos fracos.

Essas observações resgatam a égide do mito da mãe perfeita (FORNA), segundo o qual a mãe é a figura responsável pela criação e educação dos filhos. O mito surgiu da necessidade de cuidar melhor das crianças que, até o século XVIII, estavam entregues à própria sorte ao serem encaminhadas a amas de leite ou simplesmente descartadas quando a mãe não tinha condições de criá-las ou interesse. Entretanto, a responsabilidade foi inteiramente atribuída à figura materna, que passou a ser vista como a única responsável pela vitória ou o fracasso de seus rebentos.

Nesse sentido, Aminatta Forna (p. 14) chama-nos a atenção para o fato de que “as crenças sobre a maternidade são impingidas como ‘tradicionais’ e ‘naturais’, como se essas duas palavras tivessem o mesmo significado”. Esta autora também destaca que o auge do ideal maternal que conhecemos foi do fim da 2ª Guerra Mundial até o início da década de 1970, o que significa uma possível repercussão na vida de Carolina Maria de Jesus e na literatura produzida por ela.

Conforme a narrativa caroliniana, algumas mulheres preferem os homens e preterem os filhos, embora aqueles sejam transitórios e estes constantes: “O homem entra pela porta. O filho é raiz do coração” (JESUS, p. 44). Segundo Aminatta Forna,

o mito da maternidade é o mito da ‘Mãe Perfeita’. Ela deve ser completamente devotada não só aos filhos, mas a seu papel de mãe. Deve ser a mãe que compreende os filhos, que dá amor total e, o que é mais importante, que se entrega totalmente. Deve ser capaz de enormes sacrifícios. (FORNA, p. 11)

Esse pensamento faz parte do modo como Carolina Maria de Jesus concebe a maternidade, por isso ela se ressentia das situações em que, na favela, as mulheres tomam suas atitudes e fazem suas escolhas sem avaliar a consequência disso para os filhos. Por mais que, para os ideais feministas, o reforço ao mito da mãe perfeita seja negativo, é desse modo que escreve Carolina Maria de Jesus. É sob a égide machista que ela vive e nisso é que ela acredita.

Uma situação que ilustra a concepção protetora está presente na narrativa do episódio em que Leila perdeu um dos filhos porque, durante uma briga com o companheiro, descuidou-se do menino, que caiu no assoalho e foi pisoteado pelos pais (JESUS). A escritora demonstra-se abatida diante de circunstâncias como essa. A violência é habitual, mas não parece que ela se acostume a isso, principalmente, quando ela atinge uma criança. Ao contrário, sua escrita reverbera a mágoa que tais situações deixam em sua alma de mãe. A indignação de Carolina Maria de Jesus coaduna com o pensamento de Jaime Ginzburg (2013), uma vez que a violência interessa não apenas pelo ato em si como também

pelas consequências que pode gerar, transformando de forma decisiva a vida do sujeito. É por se preocupar com o futuro das crianças que residem na favela que Carolina Maria de Jesus se comove: “A Theresa irmã da Meyri bebeu soda. E sem motivo. Disse que encontrou um bilhete de uma mulher no bolso do seu amado. Perdeu muito saque. Os médicos dizem que se ela sara ficará imprestável. Tem dois filhos, um de 4 anos e outro de 9 meses” (JESUS, p. 39).

O fato de Carolina Maria de Jesus mencionar que Theresa tinha dois filhos e fornecer as idades das crianças, permite-nos concluir que é com o futuro destas que a narradora se preocupa, uma vez que a mãe, sobrevivendo, não teria condições de criar os filhos já que ficaria “imprestável”. Outra mãe que desperta seu ressentimento é a mãe de Neide, uma órfã de pai que foi abandonada pela mãe quando ele ainda estava doente: “A mãe de Neide é uma desalmada. Não prestou para tratar do esposo enfermo e nem para criar as filhas que ficaram aos cuidados dos avós” (JESUS, p. 72).

É preciso deixar claro que não é o suicídio que a incomoda. Ao contrário, ela mesma cogita essa hipótese tendo em vista as circunstâncias de miséria a que está constantemente submetida e considerando sua impotência em reverter tal situação. O que consterna Carolina Maria de Jesus é que uma mãe cometa o suicídio e consinta que seus filhos permaneçam vivendo e, agora, com um novo problema: a ausência materna. Ilustra essa perspectiva o trecho:

*uma senhora e três filhos havia suicidado por encontrar dificuldade de viver. (...) A mulher que suicidou-se não tinha alma de favelado, que quando tem fome recorre ao lixo, cata verduras nas feiras, pedem esmola e assim vão vivendo. (...) Pobre mulher! Quem sabe se de há muito ela vem pensando em eliminar-se, porque as mães tem muito dó dos filhos. Mas é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome. E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia:
- Mamãe eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome!
Penso: será que ela procurou a Legião Brasileira ou o Serviço Social? Ela devia ir nos palácios falar com os manda chuva.* (JESUS, p. 56)

A narradora entende que a responsabilidade da mãe está intimamente relacionada ao papel do Estado. Não é possível, sem auxílio governamental, que uma mãe marginalizada provenha o sustento de seus filhos. Impressiona-nos tamanha maturidade política quando comparamos ao momento histórico recente⁸ em que as políticas públicas foram rotuladas como assistencialismo de esquerda e prática populista para angariar votos⁹. Sendo assim, para Carolina Maria de Jesus, dentro dos limites e das possibilidades socioeconômicas, o bem-

[8] O período entre 2002 e 2016.

[9] Não cabe a este estudo uma análise histórico-antropológica desse discurso, mas nos parece importante resgatá-lo a fim de evidenciar a consciência crítica e a aguçada percepção política da autora, assunto abordado neste trabalho.

estar de um filho e a educação que ele precisa receber advém da figura materna: “Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no álcool os meus filhos não irá respeitar-me” (JESUS, p. 65). Além disso, Carolina Maria de Jesus sabe que o vício aniquila o pouco que o pobre tem: “o dinheiro gasto em cerveja faz falta para o essencial” (JESUS, p. 18), “eu prefiro empregar meu dinheiro em livros do que no álcool” (JESUS, p. 65).

Trata-se de uma mulher simples, mas que tem uma visão crítica das vicissitudes humanas. Ainda que sua postura seja reflexo de uma cultura machista que coloca exclusivamente sobre os ombros femininos a responsabilidade de educar e cuidar dos filhos, Carolina Maria de Jesus o faz com a graça de quem zela pelo bem-estar daqueles que dela dependem.

O CORAÇÃO SELVAGEM DE CLARICE LISPECTOR

Rachel Soihet (2007) aborda a questão do feminismo nas décadas de 1970/1980 e destaca o fato de que muitas mulheres, nesse período, conscientizavam-se de seus direitos e a eles reivindicavam, apenas depois de imergirem no espaço político. A autora destaca que as primeiras lutas femininas foram em relação às “desigualdades sociais e contra o imperialismo” (idem, p. 18). Outras lutas como pelos direitos civis dos negros e oposição à guerra do Vietnã também fizeram parte da luta travada por mulheres nos Estados Unidos (idem, p. 18). É possível, portanto, afirmar que, em primeira instância, nasceu a participação política da mulher, em um segundo momento, a possibilidade de lutar pelos seus próprios interesses. Por essa razão, compreender “a emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo” (SCOTT, 1992, p. 65). Tal realidade não ilustra apenas o que ocorria no mundo. Também no Brasil, o movimento feminista, em seu início, foi marcado pela “contestação à ordem política vigente no país” (SOIHET, p. 21). Levou algum tempo para as mulheres perceberem que mesmo os companheiros de militância, “ocupando posições de liderança, as mantiveram numa posição subalterna” (idem, p. 20) e só a partir de então elas puderam desenvolver “sua consciência de gênero” (idem, p. 25), trazendo à luz outras problemáticas específicas do sexo feminino, como o aborto.

Em termos gerais, o feminismo

assumiu e criou uma identidade coletiva de mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando um controle sobre seus corpos e sobre suas vidas. (SCOTT, 1992, pp. 67-68)

Depreende-se, pois, da colocação de Joan Scott (1992) que a luta feminista parte da intenção de empoderar a mulher, dando-lhe autonomia, concedendo espaço para sua voz e suas vontades, o que poderia ou não significar a manutenção da esfera familiar. Susan Moller Okin (2008) destaca que a família gerou, nas lutas feministas, dois posicionamentos: ou era vista como o primeiro mecanismo de opressão e que, portanto, deveria ser desfeito; ou era apontada como uma unidade sob a qual a mulher tinha especial incumbência. O conflito entre aceitar ou não o “duplo papel” da mulher (OKIN, p. 313) não é relevante para este estudo, porém, é extremamente significativo avaliar como a família foi e ainda é observada sob a ótica dos estudos feministas, uma vez que a ausência dela paira como o principal mal para a vida de Carolina Maria de Jesus e para a de Joana, ambas protagonistas das obras por nós estudadas.

No que se refere a Carolina Maria de Jesus, podemos perceber que a dupla jornada é infrutífera, pois como mãe não consegue dedicar-se aos filhos como gostaria, e como trabalhadora não consegue garantir o mínimo para seu sustento. Está claro, porém, que antes da ausência de um homem o que de fato onera a vida da autora é a desigualdade social, tanto que a própria escritora faz questão de destacar que as mulheres casadas, muitas vezes enfrentam mais problemas do que ela, porque além de amargar a miséria, sofrem ainda com maridos exploradores ou violentos. Por que dizemos então que a questão familiar está no cerne da vida dessa mulher? Ora, Carolina Maria de Jesus não se preocupa exclusivamente consigo mesma, não se trata de ter um corpo ao qual vestir, ou uma boca a qual alimentar. Sua vida gira em torno dos filhos e do sofrimento gerado pela impotência diante de todo infortúnio ocasionado pela miséria. Além disso, não ter com quem dividir os cuidados com os filhos, não ter com quem deixá-los, não ter a quem recorrer tornam seu caminho ainda mais árduo.

No que tange a *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector marca a relevância da esfera familiar também pela dimensão da ausência, mas sem o ônus da miséria. Joana, protagonista do romance, perde os pais ainda na infância e é criada por uma tia que dela cuida por piedade e não por amor. Sentindo-se excluída, desconectada de vínculos familiares, Joana reproduzirá em seu casamento um comportamento que decorre de uma história de vida marcada pela falta e pela dificuldade de expor e lidar com seus sentimentos. Logo, o que seria uma nova família será afetada pelo que deixou de existir, pelo que poderia ter sido e não foi. Desse modo, a família não pode ser ignorada porque é em torno dela que gira a história de Joana.

A autora apresenta a heroína, fazendo observações quanto à sua personalidade criativa: “Papai, inventei uma poesia” (LISPECTOR, p.14), “posso inventar outra agora mesmo” (LISPECTOR, p. 14), “não é difícil, é só ir dizendo” (LISPECTOR, p. 14). Joana observa o mundo para além da vidraça e dele tira inspiração para seus pequenos textos poéticos. Ao nos apresentar uma criança

que em lugar de brincar, observa o mundo e a partir disso cria poesias, a autora está nos fornecendo importante pista de que Joana é diferente. Essa diferença, sugere-se, é decorrente do sofrimento pela perda da mãe: “o que vai acontecer agora?” (LISPECTOR, p. 14). A morte da mãe não é uma informação explicitamente oferecida ao leitor e pode não ser captada pela distração de alguns leitores, mas pressentida na perspicácia de outros. A verdade é que, atento, o leitor daquela ou desta época tem subsídios suficientes para compreender que “a família conjugal é o modelo dominante. Nas casas de classe média, as famílias são de fato tipicamente compostas por pai, mãe e filhos” (PINSKY, 2014, p. 18) e não apresentar a figura da mãe simultânea a do pai é um indício (TODOROV, 2008) de que algo sério aconteceu a ela e que, a partir dessa ausência, estará comprometida não apenas a “unidade familiar” a própria vida de Joana.

Historicamente, foi incumbido à mulher zelar pela criação dos filhos, “fazer o trabalho de base para todo edifício familiar” (DEL PRIORE, 2013, p. 12), o que significaria educar os filhos sob os preceitos cristãos, ensiná-los “as primeiras letras e atividades, cuidar do sustento e da saúde física e espiritual deles” (DEL PRIORE, p. 12). Enquanto ao homem, sempre coube cuidar dos negócios (DEL PRIORE, p. 13). É natural, portanto, que o pai não se sentisse preparado, sequer à vontade na condição não só de pai, mas também de mãe da garota: “Papai termina o trabalho e vai encontrá-la sentada chorando. [...] O que vai ser de Joana?” (LISPECTOR, p. 17). A garota irrita o pai com a dependência evidenciada na insistente pergunta: “que é que eu faço?” (LISPECTOR, pp. 15-17). Esse questionamento é altamente significativo. Por um lado, interpretado em seu sentido literal, demonstra a incapacidade do pai de entreter a filha, de orientar-lhe; pois não fora ele preparado para tal tarefa. Por outro, revela, metaforicamente, o desespero do pai e da filha que não sabem o que fazer diante da realidade que insurge.

Entre essas informações surgem outras que justificarão o comportamento de Joana ao longo da história e que desde o princípio explicam o que a levam a ser forte, distante e tão perigosa aos olhos dos outros. “As revelações ocorrem tanto para as personagens quanto para os narradores-autores. A autora compõe um mosaico de cruces em seus textos” (CASTILHO, 2006, p. 154). A principal informação é, sem dúvida, a perda da mãe. Esse fato deixará marcas profundas na narradora que, ainda criança, começa a refletir sobre a fragilidade da vida e os mistérios da existência: “se cuspiasse mais uma vez — agora só poderia à noite — o desastre não aconteceria e Deus seria tão amigo dela, mas tão amigo dela que... que o quê?” (LISPECTOR, p. 16). A ideia suspensa parece sugerir que Deus seria tão amigo dela que manteria a mãe viva. Em um desejo infantil e vão, Joana traça a possibilidade de que pudesse voltar ao tempo e impedir a morte da mãe. Dessa fixação com o tempo que foi e o que poderia ter sido, surge o “relógio” que fica entre “a máquina e o silêncio” (idem, p. 13), que “enfeitava tanto” (idem,

p. 13) e que a acompanha:

se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão. (idem, p. 16)

O “agora” a que se refere o narrador é o tempo posterior à morte da mãe. E “em vão” é sua relação com o tempo, pois nem o que foi poderá ser desfeito, como não se pode ter domínio sobre o que está por vir. E no turbilhão de emoções vivenciadas pela personagem está a figura do pai, tão ou mais perdida que a criança junto de si. Repentinamente sentenciado a ocupar um espaço secularmente destinado ao sexo oposto: à mulher.

O capítulo destinado, especificamente, à figura materna é o terceiro da primeira parte. Nele um amigo do pai de Joana aparece para visitá-los e, na conversa entre os dois homens, são expostos alguns elementos sobre como era a mãe da menina: “era fina, enviesada (...) cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que nos falamos chamei-a bruta” (LISPECTOR, p. 27). A partir dessa visão, pode-se considerar que Elza não era uma mulher em consonância com o modelo de sua época¹⁰: “moça de família” — pura e casta; “esposa ideal” — recatada e submissa e “boa mãe” — atenta e dedicada (PINSKY, p. 11). Afinal, para corresponder a todos esses papéis, seria imperioso e incipiente que a mulher pouco falasse, fosse dependente e, principalmente, resignada. Outro elemento narrativo, que reforça a dissonância entre o comportamento e a personalidade de Elza e o que era socialmente aceito, está no trecho:

Você, como me vê e como me conhece, me acharia um tipo simplório perto dela. Imagine então a impressão causada na minha pobre e escassa família: foi como se eu tivesse trazido para o seu róseo e farto seio — lembras-te, Alfredo? — os dois riram — foi como se eu tivesse trazido o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê... Sei lá, eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. (LISPECTOR, p. 28).

A veracidade da descrição oferecida pelo pai encontra apoio na possibilidade de que Elza tenha engravidado a partir de um relacionamento efêmero: “na

[10] Como não há marcadores temporais na narrativa que permitam encerrar o enredo em período histórico preciso, conclui-se que a narrativa data do mesmo período em que foi escrito e que as marcas sociais, históricas e culturais que devem pautar a nossa análise são aquelas que fazem referência aos ditos Anos Dourados. Portanto, lançamos sobre essa afirmativa o modelo patriarcal.

sociedade tradicional, a mulher não possuía estatuto fora do casamento” (DEL PRIORE, p. 30). Se perder a virgindade fora do matrimônio já seria uma “falta grave” (DEL PRIORE, p. 45), engravidar seria “gravíssimo” (DEL PRIORE, p. 45). Falta essa que somente poderia ser reparada com o casamento, o que, aparentemente, não ocorre na história dos pais de Joana, já que se faz menção a “viverem juntos” (LISPECTOR, p. 28) e não mais que isso. Além disso, é forçoso retomar a perplexidade de Alfredo (LISPECTOR, p. 25) diante do amigo que cria sozinho a filha. Tal estranhamento não se daria caso o homem já estivesse devidamente encaixado na figura de marido quando perdera a esposa.

Conforme Simone de Beauvoir (1980) nos alerta, desde cedo, a mulher é incentivada a ter como objetivo a constituição de um lar, o qual será instituído a partir do casamento e dos filhos, ou seja, da instauração do núcleo familiar, que lhe será responsabilidade manter. Enquanto o homem é estimulado a ocupar-se das questões financeiras e, conseqüentemente, da manutenção econômica do lar. Tanto quanto Elza parece fugir a essa configuração, parece a ela buscar a personagem Lídia. No capítulo “A pequena família” (LISPECTOR, pp.118-131), fica sugerido que o relacionamento sexual entre Lídia e Otávio aconteceu enquanto eles ainda eram noivos, ou seja, bem antes de ele conhecer Joana: “Foi quando compreendeu [...] que tinha o que dar a Otávio que havia um modo de entregar-lhe sua vida” (idem, p. 129). A reflexão da personagem deixa sugerido que ela tenha concedido ao noivo aquilo que a sociedade e a família ensinaram-lhe ser o mais precioso bem feminino: a virgindade.

Dada a visão da época, a virgindade era sinônimo de pureza e a “mulher séria” era aquela que tinha um casamento e cujo pudor jamais era posto à prova. Depreende-se da leitura que perder a virgindade antes do casamento, equivaleria a “entregar a vida”, conforme conclui Lídia. Tendo isso ocorrido, passar ao papel de amante é apenas um passo. Na configuração social da época, ao perder a virgindade, ela perdera o valor. Tornar-se amante não a degradaria mais.

Ainda quanto ao mesmo capítulo, é nele que Lídia considera que, a partir da gravidez, uma nova configuração pode surgir, uma vez que Otávio pode abandonar Joana, que não tem filhos, para ficar com ela: “E quando seu filho nascesse — alisou o ventre que já arredondava — eles três seriam uma pequena família. [...] Era isso o que desejava. Como um bom fim para toda a sua história” (idem, p. 129). Caso Otávio se separasse de Joana para ficar com Lídia, esta estaria, em termos, redimida socialmente, principalmente tendo em vista que era ela que ao homem oferecia um filho. Em certa medida, *Perto do coração selvagem* destaca “o papel do feminino na família, as relações vinculadas ao casamento, à maternidade e à sexualidade” (MATOS, 2000, p. 14). Nesse sentido, retomando a personagem de Lídia, podemos verificar como o casamento é algo importante, tanto que ela cobra de Otávio, no período de noivado, um posicionamento: “Quando vamos nos casar? Não há nada que nos impeça... Preciso saber por causa

do enxoval” (LISPECTOR, p. 90). Na verdade, ela usa o enxoval como pretexto para que ele não se ofenda com a cobrança feminina. Não casar é para Lídia uma “ferida” (idem, p. 148) que fica claramente exposta quando decide revelar a Joana que está grávida de Otávio:

— *Você gostaria de estar casada — casada de verdade — com ele? — indagou Joana.*

Lídia olhara-a rapidamente, procurava saber se havia sarcasmo na pergunta:

— *Gostaria.*

— *Por quê? — surpreendeu-se Joana. Não vê que nada se ganha com isso? Tudo o que há no casamento você já tem — Lídia corou, mas eu não tinha malícia, mulher feia e limpa. — Aposto que você passou toda a vida querendo casar.*

Lídia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente.

— *Sim. Toda mulher... — assentiu. (idem, p. 148)*

É exatamente o casamento uma construção sociocultural capaz de fornecer à mulher a sensação de pertencimento. Como as próprias palavras de Joana definem, Lídia tem tudo que o casamento oferece, exceto o título concedido pelo documento jurídico ou religioso. Entretanto, é precisamente o que falta que lhe causa sofrimento e a leva a expor seu relacionamento. Lídia espera que seu gesto force Joana a abandonar Otávio e que este, por conseguinte, recorra a ela.

Contudo, por mais que Joana ateste que nunca tenha pensado em se casar, por julgar o matrimônio o fim, “não estar consigo mesma nunca, nunca”, “ser uma pessoa com destino traçado” (idem, p.149), por mais que ateste tudo isso, ela contraria a expectativa de Lídia e surpreendentemente se adequa ao que era esperado da mulher da época, mantendo-se casada, sem que o marido suspeite o menor indício de sua descoberta. Joana se rebela ao estabelecer um novo vínculo. É na traição que consiste sua afronta ao marido e à sociedade.

ALGUMAS REFLEXÕES

Na escrita caroliniana, a armação familiar está desestruturada porque não há presença da figura do pai, e esta figura foi extraída pela falta de laços que estabelecessem um vínculo, uma união. O ambiente em que são criadas as crianças, somada à ausência da mãe que sai para trabalhar, produz uma realidade de violência e desamparo social.

Em contrapartida, na escrita clariciana, é a morte que tira da protagonista a oportunidade de ter as figuras do pai e da mãe. Entretanto, as dificuldades

enfrentadas por Joana estão centradas nas questões emocionais. Ela é criada na casa da tia, onde existe “sala de espera”, “móveis pesados e escuros”, “homens emoldurados” (idem, p. 36), um “hall” (idem, p. 37) e a qual está situada em uma praia (idem, p. 37). O tio tem uma fazenda (idem, p.41), na qual ela poderia passar férias e sua formação escolar é evidentemente sólida, como se pode comprovar pelos trechos: “...se a civilização dos Maias não me interessa...” (idem, p. 20) e “Lembro-me de um estudo cromático de Bach” (idem, p. 21). A realidade de Joana se difere da realidade de todas e quaisquer personagens presentes no texto de Carolina Maria de Jesus. Trata-se de uma mulher que, desde menina, mostra-se incompleta e insatisfeita, em busca talvez de amor, mas totalmente amparada do ponto de vista econômico. Enquanto isso, as personagens de Carolina Maria de Jesus procuram algo muito mais incipiente e substancial: a sobrevivência.

A comparação das duas obras permite observar que, no texto clariciano, a maternidade aparece como uma alternativa para manter um relacionamento afetivo, no caso tanto de Lídia quanto de Joana, em *Perto do coração selvagem*. Já no texto de Carolina Maria de Jesus, sobressai a multiplicidade presente na diversidade humana retratada em *Quarto de despejo*. Para a autora, por exemplo, a maternidade é uma bênção à qual pode creditar a força para continuar lutando. Ainda que pense na morte, Carolina Maria de Jesus resiste a essa ideia por pensar nas consequências que essa acarretaria na vida dos filhos. Para cada uma das mulheres que surge em sua narrativa, a maternidade surge em um formato, mas em todo tempo está presente.

As visões que as autoras permitem entrever quanto à condição delas e de outras mulheres são formadas a partir do rompimento de histórias de vida construídas pelas personagens. As claricianas entram em contato com sua natureza, ao se permitirem a reflexão quanto à maneira como a condição de seu sexo determinou-lhes os caminhos. As personagens carolinianas, por sua vez, se impõem ao destino traçado. As vozes que ecoam dessas narrativas ocupam não só lugares sociais diferentes, como representam distintos anseios.

Embora as duas autoras abordem a questão da maternidade, fazem-no de formas distintas. No texto caroliniano, por ser estruturado no formato diário, os acontecimentos aparecem expostos de maneira fragmentada e são narrados pela ótica marcadamente subjetiva e parcial da narradora, figura que, no caso em análise, coincide com a autora. Por sua vez, no romance clariciano, a autora “não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas” (BAKHTIN, 2011, p. 11). Desse modo, a marcação da subjetividade que envolve o processo de escrita ficará mais evidente na obra de Carolina Maria de Jesus do que na de Clarice Lispector, mas, em ambos, são dois sujeitos vocais, que usam suas vozes para representarem suas interpretações do mundo e da condição da

mulher inserida nele.

Dessa forma, assim como a voz de Clarice Lispector é constantemente resgatada na cultura literária, também deve sê-lo a de Carolina Maria de Jesus, pois a sua gutural voz é o eco mais próximo dos subalternos e, portanto, precisa ser lembrada para que seu eco permaneça e outras vozes venham se somar à dela. “Não basta inquerir como mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política” (BUTLER, 2017, p. 20). É preciso impor-se contra as estruturas de poder que servem, paradoxalmente, como caminho e obstáculo na busca pela emancipação feminina. Afinal, tornar o subalterno visível é um avanço, mas torná-lo indivíduo vocal é esplêndido. ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA BRASIL, "Pesquisa Data Popular mostra persistência do preconceito contra moradores de favelas", 2015, Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2015/02/data-popular-mostra-persistencia-do-preconceito-sobre-favelas-5969.html> Acesso em: 15/04/2018.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLOCH, Howard. *A misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAH, Avtar. *Diferença, diversidade, diferenciação*. Cadernos Pagu, janeiro-junho de 2006, n. 26, pp.329-376.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. *Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo*. Tradução de Pedro Maia Soares. Cadernos Pagu, 1998, n. 11, p. 11-42. (Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism. Greater Philadelphia Philosophy Consortium, setembro de 1990.)

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASTILHO, Angélica de Oliveira. *Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: modernidade e tragicidade*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. (Tese de Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira))

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Morais. "Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina". *Revista Criação & Crítica*, abr. 2012, n. 8, p. 1-11.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DEL PRIORE, Mary. *Conversas e histórias de mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

FORNA, Aminatta. *Mãe de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães*. Tradução de Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas-SP: Autores associados, 2013.

JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Edição Popular, 1960.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, Lamparina, 2015.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LÉON, Magdalena. "El empoderamiento de las mujeres: encuentro del primer y tercer mundos em los estudios de género". *La ventana*, 2001, n. 13, pp. 94-106. Disponível em: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-4.pdf> Acesso em: 27/07/2017.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MALUF, Sônia Weidner. COSTA, Claudia de Lima. "Feminismo Fora de Centro: Entrevista com Ella Shohat". *Revista Estudos Feministas*. CFH/UFSC. Vol. 09/2001, pp. 147-163.

OKIN, Susan Moller. "Gênero, o público e o privado". *Revista Estudos Feministas*, 2008, vol.16, no.2, maio-agosto de 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000200002 Acesso em: 13/07/2017.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres nos Anos Dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

SCOTT, Joan Wallach. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica".

Educação & Realidade, Porto Alegre-RS, jul./dez de 1995, vol. 20, nº 2, pp. 71-99.

_____. "História das mulheres". In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

SHOHAT, Ella. "Estudos de gênero e as cartografias do conhecimento". In: *Poéticas e políticas feministas*. Organizado por Claudia de Lima Costa e Simone Pereira Shmidt. Florianópolis: Mulheres, 2004.

SOIHET, Rachel. "Feminismo ou feminismos? Uma questão no Rio de Janeiro nos anos 1970/1980". In: *Gênero em movimento novos olhares, muitos lugares*. Organização Cristiani Bereta da Silva, Gláucia de Oliveira Assis, Rosana C. Kamita. Florianópolis: Mulheres, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ANNIE ERNAUX, UMA ESCRITORA TRÂNSFUGA DE CLASSE

— ISADORA DE ARAÚJO PONTES

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma leitura crítica da obra referencial de Annie Ernaux, centrada, sobretudo, em *L'événement* (2000) narrativa sobre seu aborto clandestino. Nosso objetivo consistiu em analisar como a mobilidade entre as classes sociais vivida pela autora, que pode ser considerada uma "trânsfuga de classe", se manifesta em sua escrita, produzindo uma obra que conjuga questões sociais e de gênero (*gender*), buscando operar, através da literatura, um encontro da memória pessoal e coletiva.

Palavras-chave: Annie Ernaux, Pierre Bourdieu, aborto, classe social, trânsfuga de classe

ABSTRACT

This paper is the result of a critical reading of Annie Ernaux's referential work, centered mainly on L'événement (2000), narrative about her clandestine abortion. Our objective was to analyze how the mobility between social classes lived by the author, who can be considered as a "class defector", express itself in her writing, producing a work that combines social and gender issues, seeking to operate, through literature, an encounter of personal and collective memory.

Keywords: Annie Ernaux, Pierre Bourdie, abortion, social class, class defector

Apesar de ter assumido, a partir de *La place* [O lugar] (1983)¹, a forma da autobiografia, a abordagem do “eu” de Annie Ernaux é feita à distância. O lugar de enunciação em suas narrativas não parece ser o da experiência de um indivíduo único à parte do mundo, mas o de um “eu” transpessoal, como podemos observar na afirmação da autora, no prefácio de *Écrire la vie*: “Sempre escrevi ao mesmo tempo sobre mim e fora de mim, o “eu” que circula de livro em livro não é assinalável a uma identidade fixa e sua voz é atravessada por outras vozes, parentais e sociais, que nos habitam” (p. 7)². Sua condição de trãnsfuga — indivíduo que abandona a classe social de origem e ascende à classe dominante — parece ser um dos fatores que engendram esse distanciamento, pois, apesar de ser uma intelectual, essa posição foi conquistada através de um processo de deslocamento social, e não como um direito de sua classe de origem, distante, social e geograficamente, do mundo burguês intelectualizado.

Essa distância de si a partir da qual escreve permite a presença da alteridade em sua obra, que ultrapassa o “eu”, sendo, muitas vezes, uma escrita do “nós” e do outro. Segundo Violaine Houdart-Merot (2015), esse caráter de sua escrita possibilita à autora romper com o pudor e o não dito e abordar temas considerados vergonhosos. Ernaux busca a escrita referencial a partir de *La place*, obra em que narra a relação com o pai e seu sentimento de traição filial e social:

Para dar conta de uma vida submetida à necessidade, não tenho o direito de tomar primeiro o partido da arte, nem de buscar fazer algo “apaixonante” ou “emocionante”. Reunirei as palavras, os gestos, os gostos de meu pai, os fatos marcantes de sua vida, todos os signos objetivos de uma existência que também compartilhei. Nenhuma poesia de lembrança ou ironia jubilante. A escrita plana me vem naturalmente, aquela mesma que eu utilizava outrora escrevendo a meus pais para contar-lhes as novidades essenciais. (p. 442)³

A partir dessas considerações, a hipótese a ser explorada neste trabalho é verificar como se articulam a relação e a identificação da autora com o outro e com seu meio de origem, a partir da associação do lugar físico, o lugar onde foi vivida a experiência, ao lugar social — a classe dominada de origem da autora-narradora — na narrativa de seu aborto realizado clandestinamente em janeiro de 1964, publicado em uma autobiografia, *L'événement*, apenas em 2000. As experiências presentes nas obras de Ernaux se passam, frequentemente, em uma localidade que a autora afirma visitar durante a escrita ou uma vez finda a narrativa. Como é o caso da “passagem Cardinet”, lugar onde habita a mulher que realiza o procedimento de interrupção da gravidez, em *L'événement*⁴. Assim, analisaremos como as questões relacionadas à classe social são mobilizadas

[1] ERNAUX, Annie. *La place*. In : *Écrire la vie*. Paris Quatro-Gallimard, 2011, p. 442.

[2] “J’ai toujours écrit à la fois de moi et hors moi, le « je » qui circule de livre en livre n’est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent.” (ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris : Quatro-Gallimard 2011, p. 7).

[3] “Pour rendre compte d’une vie soumise à la nécessité, je n’ai pas le droit de prendre d’abord le parti de l’art, ni de chercher à faire quelque chose de “passionant”, ou d’émouvant”. Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d’une existence que j’ai aussi partagée.” (ERNAUX, 2011, p. 442, tradução nossa assim como todas as traduções citadas neste artigo).

[4] ERNAUX, Annie. *L'événement*. In : *Écrire la vie*. Paris Quatro-Gallimard, 2011, p. 270-321.

[5] “un choc ontologique violent” (ERNAUX, Bourdieu: Le chagrin. *Le Monde*, 05/02/2002. Disponível em: <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html>).

[6] “Et, pour peu qu’on soit issu soi-même des couches sociales dominées, l’accord intellectuel qu’on donne aux analyses rigoureuses de Bourdieu se double du sentiment de l’évidence vécue, de la véracité de la théorie en quelque sorte garantie par l’expérience: on ne peut, par exemple, refuser la réalité de la violence symbolique lorsque, soi et ses proches, on l’a subie.” (ERNAUX, 2002).

[7] “la réalité objective des rapports sociaux” (ERNAUX, 2002).

na obra, o lugar de passagem ocupado pela autora-narradora e sua relação com sua posição de mulher de origem *dominada*. Para que isto seja possível, primeiramente, levantaremos alguns conceitos de Pierre Bourdieu e sua interação com os textos de Ernaux. Após esse momento, analisaremos a forma como o lugar “passagem Cardinet” aparece na obra, procurando relacionar a presença das diferentes localidades nos textos de Ernaux a seu lugar social, à própria noção de passagem e à sua posição de trãnsfuga de classe. Por fim, analisaremos como o aborto sofrido pela autora-narradora conjuga as violências de classe e de gênero.

1. ANNIE ERNAUX E PIERRE BOURDIEU

A própria autora evidencia a contribuição do sociólogo Pierre Bourdieu para os temas que evoca em sua escrita, a exemplo do artigo que escreve por ocasião de sua morte, “Le chagrin”, em 2002. Nesse artigo, Ernaux discorre sobre como a obra de Bourdieu foi recebida por ela: “um choque ontológico violento” (ERNAUX, 2002)⁵ que lhe permitiu compreender as estruturas de dominação social, que fazem parte da sua própria história:

E, quando se é oriundo das camadas sociais dominadas, a concordância intelectual que se dá às análises rigorosas de Bourdieu se associa ao sentimento de evidência vivida, da veracidade da teoria de alguma forma garantida pela experiência: não se pode, por exemplo, recusar a realidade da violência simbólica quando você e seus próximos a sofreram.⁶

Ernaux utiliza as categorias de Bourdieu para se referir às classes como *dominadas* e *dominantes* ao invés de termos como “meio modesto” ou “camadas superiores”, utilizados na linguagem comum para se referir à distinção de classe. Como explica, no artigo, para ela, essas denominações mudam radicalmente a forma pela qual as separações sociais são vistas, pois rompem com o eufemismo que passa uma ilusão de naturalidade e denunciam “a realidade objetiva das relações sociais”⁷.

A obra do sociólogo francês compreende uma teoria das estruturas sociais, partindo de conceitos-chave, e voltando-se para a análise dos mecanismos de dominação social. Segundo ele, o indivíduo e o meio social não estão em lados opostos, mas ambos são constituídos de formas de viver, pensar e se comportar que lhe foram atribuídas, sem que haja consciência, por suas condições materiais. Tais formas constituem os condicionamentos de uma classe, o *habitus*. Presente desde o princípio da percepção de toda experiência, como um passado que sobrevive, o *habitus* funciona como uma materialização da memória coletiva, sendo um dos elementos da reprodução das relações de dominação. Ele pode

ser pensado como o *modus operandi* traduzido no *opus operatum* de um conjunto de indivíduos que compartilham do mesmo sistema de disposições, formando uma classe social. Dessa forma, essas disposições tendem a engendrar certas condutas ajustadas à lógica característica de um determinado campo social e, portanto, razoáveis por terem sido internalizadas ao ponto de serem compreendidas como naturais. Nessa operação, ele produz, igualmente, efeitos que se inscrevem no próprio corpo e crença do indivíduo, funcionando como marcas de distinções:

Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos dos habitus que, percebidos em suas relações mútuas segundo esquemas do habitus, tornam-se sistemas de sinais socialmente qualificados — como “distintos”, “vulgares”, etc. A dialética das condições e dos habitus é o fundamento da alquimia que transforma a distribuição do capital, balanço de uma relação de forças, em sistema de diferenças percebidas, de propriedades distintivas, ou seja, em distribuição de capital simbólico, capital legítimo, irreconhecível em sua verdade objetiva. (p. 164)⁸

Destarte, os *habitus* compreendem as formas de perceber o mundo, agir, julgar, se comportar, falar, se vestir, se alimentar etc., podendo ser reconhecidos como distintos, quando esses sistemas atestam um conjunto de capitais legitimados, ou, se não há essa legitimidade, vulgares. Relacionadas a essa noção, temos as diferentes formas de capitais teorizadas por Bourdieu, cujo acúmulo funciona como signos de distinção ou vulgaridade, determinando a diferenciação entre as classes. Faz-se mais significativa, para nós, a noção de capital cultural, que representa o saber e o conhecimento, garantido por certificados, títulos ou diplomas.

Annie Ernaux destaca em suas obras e artigos o papel da escola — tema central para Bourdieu — no processo de aquisição do capital necessário para um olhar distanciado em relação às produções culturais. Bourdieu⁹ rompe com a concepção da escola enquanto instituição que busca nivelar, minimizando as diferenças sociais. Sendo assim, a cultura representa também uma forma de poder e o sistema escolar contribui para a reprodução das estruturas das relações de classe, ao reforçar as distinções e privilegiar aqueles indivíduos que possuem o capital cultural incorporado. A capacidade para a apreciação estética, por exemplo, distanciado do prazer imediato ou de uma associação direta com a vida varia de acordo com a origem social, que age diretamente na relação com a cultura na realidade, pois os domínios considerados mais legítimos são apreendidos a partir da herança do meio de origem.

Considerando-se que Annie Ernaux nasceu num meio *dominado* social

[8] PIERRE, Bourdieu. *A Distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

[9] PIERRE, Bourdieu, PASSE-
RON, Jean-Claude. *A reprodução:
elementos para uma teoria do
sistema de ensino*. Petrópolis:
Vozes, 2008.

[10] “Ultérieurement, la sociologie me fournira le terme adéquat pour cette situation précise, celui de “transfuge de classe” ou encore de “déclassée par le haut”. L’année même où j’ai perdu mon père, j’ai été nommée, pour mon premier poste de professeur, dans un lycée avec des classes techniques, et il s’est opéré pour moi un retour au réel. En face de moi, quarante élèves dont la majorité était issue de la classe paysanne et ouvrière de Haute-Savoie. Je mesurais le décalage profond entre leur culture d’origine et la littérature que je leur enseignais. Je constatais aussi l’injustice d’une reproduction des inégalités sociales au travers l’école.” (ERNAUX, Annie. *Retour à Yvetot*. Paris : Editions du Mau-conduit, 2013, p. 29).

[11] BOURDIEU, PASSERON, 2008.

[12] Certificado de Aptidão ao Professorado do Ensino Secundário. Trata-se de um certificado obrigatório para toda pessoa que deseja lecionar nos quatro últimos anos do Ensino Fundamental e no Ensino Médio.

e intelectualmente e ascendeu à classe *dominante*, através do processo de aculturação, ela pode ser considerada, para a sociologia, uma “trânsfuga de classe” que não teve desde o berço a legitimação de uma herança cultural. É exigido do trânsfuga uma mudança total de seus valores e uma conversão de sua atitude, abandonando seu *habitus* de origem para incorporar aquele da classe *dominante*. A autora se apropria dessa denominação, bem como de outros conceitos do sociólogo, como no trecho a seguir:

Ulteriormente, a sociologia me fornecerá o termo adequado para essa situação precisa, o de “trânsfuga de classe” ou ainda de “desclassificada por ascensão”. No mesmo ano em que perdi meu pai, fui nomeada para meu primeiro cargo de professora, em um colégio técnico, e se operou para mim um retorno ao real. Na minha frente, quarenta alunos cuja maioria era oriunda da classe camponesa e operária da região da Haute-Savoie. Media a distância profunda entre a cultura de origem deles e a literatura que lhes ensinava. Constatava também a injustiça de uma reprodução de desigualdades sociais através da escola. (p. 29, grifo nosso)¹⁰

Ernaux evoca o momento em que percebeu a distância de sua classe de origem, reconhecendo sua mobilidade social pelo acúmulo de capital cultural. Tal forma de capital possui um lado incorporado a partir da socialização primária, ou seja, herdado da família, e um lado institucionalizado, que parte do reconhecimento legal, através de títulos e diplomas, de sua aquisição. Ele indica o acesso a uma cultura considerada como mais legítima que as outras, de acordo com o movimento do grupo dominante em prol desse reconhecimento. Segundo Bourdieu e Passeron a ação pedagógica impõe um *arbitrário cultural*, que consiste na reprodução da cultura dominante “contribuindo, desse modo para reproduzir as estruturas das relações de força, numa formação social onde o sistema de ensino dominante tende a assegurar-se do monopólio da violência simbólica legítima” (p. 27).¹¹

Ainda que o sistema escolar não contribua abertamente, o processo de aculturação pode funcionar como um veículo de mobilidade de classe, contribuindo para que um indivíduo alcance uma determinada posição social. Tal processo se dá pela assimilação do sistema de valores da classe privilegiada e da cultura por ela considerada legítima. No caso de Annie Ernaux, ele foi garantido pela obtenção de um diploma universitário em Letras e pela aprovação no C.A.P.E.S.¹² Em *La place*, a autora aborda o distanciamento do pai, associando-o a sua ascensão à classe *dominante*, o que a colocaria em um lugar de “traidora” de sua classe de origem, como propõe Jovita Maria Gerheim Noronha:

O termo usado pela autora, trânsfuga, que remete à ideia de deserção — em sua primeira acepção, soldado ou militar que, em tempo de guerra, deserta das fileiras do exército de seu país e passa a servir no exército inimigo — e de dissidência, define bem a problemática que atravessa todas as suas obras, mas que é explorada de maneira privilegiada nas narrativas parentais, sobretudo em La place: a de alguém que traiu a própria classe — a dos pais — e passou para o lado adverso. (p. 174) ¹³

A condição de “trânsfuga” da autora pode dessa forma ser relacionada a um sentimento de traição de sua origem social que passa pelo próprio ato de escrever, uma vez que o campo da literatura demanda, igualmente, certo capital cultural, como podemos observar nas reflexões que Ernaux faz sobre sua escrita em *Retour à Yvetot*:

Será que sem me questionar, vou escrever na língua literária na qual entrei por efração, “a língua do inimigo” como dizia Jean Genet, entendam por isso o inimigo de minha classe social? Como posso eu, de certa forma imigrada do interior, escrever? Desde o início, estive presa em uma tensão, em uma laceração, entre a língua literária, aquela que estudei, amei, e a língua de origem, a língua da casa, de meus pais, a língua dos dominados, aquela da qual tive vergonha em seguida, mas que sempre ficará em mim. No fundo, a pergunta é: Como, ao escrever, não trair o mundo do qual vim? (pp. 31-32, grifo da autora) ¹⁴

Seu sentimento de traição parece ser inerente a seu lugar de trânsfuga, de modo que a questão sobre em qual língua escrever pode ser compreendida como a sensação de não ter uma língua própria, pois a língua da literatura é a do mundo intelectual e burguês oposta àquela de sua origem social, que pertence ao mundo por ela “desertado”. O processo de ascensão social do indivíduo se dá de forma gradual, como podemos observar nas narrativas em que a autora expressa como se deu esse movimento que leva à rejeição dos costumes do seu meio de origem. Devido à educação, ela passou, então, a integrar a classe *dominante*. Entretanto, a condição de trânsfuga também pode ser compreendida como um lugar entre os mundos sociais, posto que as regras desse novo jogo não são vividas com a mesma naturalidade daqueles que ali nasceram. A condição de trânsfuga de classe representa uma posição ainda diferente daquele que nasce entre os *dominantes*, assim como o falante de uma língua estrangeira não está na mesma posição dos falantes nativos. Sendo assim, a autora se mantém nesse lugar de passagem entre duas classes, por ser traidora da classe de origem, a

[13] NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “Interfaces entre biografia e autobiografia na obra de Annie Ernaux”. São João Del Rei: UFSJ, 2014.

[14] “Est-ce que, sans me poser de questions, je vais écrire dans la langue littéraire où je suis entrée par effraction. “la langue de l’ennemi” comme disait Jean Genet, entendez l’ennemi de ma classe sociale? Comment puis-je écrire, moi, en quelque sorte immigrée de l’intérieur? Depuis le début, j’ai été prise dans une tension, un déchirement même, entre la langue littéraire, celle que et j’ai étudiée, aimée, et la langue d’origine, la langue de la maison, de mes parents, la langue des dominés, celle dont j’ai eu honte ensuite, mais qui restera toujours en moi-même. Tout au fond, la question est: comment, en écrivant, ne pas trahir le monde dont je suis issue?” (ERNAUX, 2013, pp. 31-32).

qual desertou, e por ter entrado ilicitamente na outra classe — como sugere o termo “por efração”, que remete a um roubo por arrombamento — inimiga de sua classe de origem.

2. PASSAGEM CARDINET E OUTRAS PASSAGENS

A experiência do aborto aparece na narrativa de *L'événement* fortemente relacionada à noção de passagem, representada fisicamente pela passagem Cardinet — endereço do lugar ao qual retorna mesmo após a experiência do procedimento abortivo, que ocorre através da introdução da sonda —, e socialmente pela ascensão da autora à classe *dominante*. Nosso objetivo nessa seção consiste em abordar como se apresenta a conexão com esse lugar material, que é mencionado em outros textos da autora, procurando observar como os diferentes lugares figuram em suas obras e interação com sua posição de trânsfuga.

Na obra em questão, quando a autora-narradora busca uma forma de abortar, ela toma conhecimento de uma estudante, designada pelas iniciais de L.B., que realizara um aborto que quase a levou à morte. Após ser contatada pela moça, consegue o endereço da mulher que operava os procedimentos: a passagem Cardinet no XVII^e arrondissement¹⁵ em Paris. O endereço, porém, é apresentado à autora-narradora, a princípio, como “*impasse* Cardinet”, em francês, beco sem saída na acepção própria do termo. O português herdou o termo apenas em sua acepção figurada como indica o dicionário Houaiss quanto à etimologia da palavra: fr. *impasse* (1761) “rua sem saída”, p.ext. “situação sem saída, dificuldade sem solução”. Como destaca Fabrice Thumerel — em estudo sociogenético que visa estabelecer a relação entre o espaço e o tempo social na obra de Ernaux, a partir de obras que narram sua passagem social, tais quais *L'événement* e *Les armoires vides* [Armários vazios] (1974)¹⁶ — o *impasse* “seria o lugar estreito da angústia social, de uma fatalidade que encontra sua expressão tanto na *doxa* popular (histórias de *vagabundas*) quanto na literatura realista-naturalista” (p.112)¹⁷. A dupla acepção da palavra *impasse* em francês evoca uma ausência de solução que pode ser associada à própria situação da autora-narradora. O nome equivocado, “*impasse*”, quando lido metaforicamente sugere a ameaça da impossibilidade de se fugir ao destino da maternidade, da suposta desonra da mãe solteira, e de sua classe social, diferentemente do termo *passage* que vai tranquilizá-la: “Na placa da rua, estava indicado “*passage* Cardinet”, e não “*impasse* Cardinet”, foi um sinal que me confortou” (p. 298)¹⁸. Em francês o termo *passage* designa uma rua pequena só para pedestres, muitas vezes coberta (como as galerias) que une duas artérias. Assim, a mudança na designação do logradouro parece sugerir metaforicamente a possibilidade de resolução de uma situação aparentemente sem saída.

[15] Paris é uma cidade composta por vinte regiões divididas sob o nome de “arrondissement”.

[16] ERNAUX, Annie. *Les armoires vides*. In : *Écrire la vie*. Paris Quatro-Gallimard, 2011, pp. 103-209.

[17] “serait le lieu étroit de l’angoisse sociale, d’une fatalité qui trouve son expression aussi bien dans la *doxa* populaire (histoires de *traînées*) que dans la littérature réaliste-naturaliste” (THUMEREL, Fabrice. *Passage(s) Ernaux*. Paris : Presses Sorbone Nouvelle, 2015).

[18] “Sur la plaque de la rue, il était indiqué ‘*passage* Cardinet’, et non ‘*impasse* Cardinet’, c’était un signe qui me soulageait.” (ERNAUX, 2011, p. 298).

Embora a passagem Cardinet seja descrita pela autora como o lugar do aborto, a expulsão do feto — narrada detalhadamente na obra — se deu na noite do dia 20 para o dia 21 de janeiro, no quarto de seu dormitório na Universidade, em Rouen. A percepção da passagem como o marco de seu aborto pode ser relacionada a uma concepção do lugar como o símbolo da possibilidade do fim de seu calvário, após ter percorrido sozinha o caminho rumo a Paris, cidade ainda desconhecida para ela. Destarte, a passagem se configura na obra como metáfora da mudança, pois, apesar de apenas com a expulsão do feto se realizar de fato o aborto, a introdução da sonda parece ser compreendida como o momento de sua fundação identitária em que sente matar a mãe e nascer enquanto mulher adulta.

Não só a passagem Cardinet, mas o quarto de Mme P.-R. — a “fazedora de anjos” a quem paga para realizar o aborto através da introdução de uma sonda — são os elementos referenciais mais emblemáticos da narrativa, na medida em que constituem o lugar da experiência de iniciação. O quarto de Mme P.-R. — local exato da iniciação, da vida e da morte — parece obcecar a autora-narradora: “Chego à imagem do quarto. Ela excede a análise. Só posso imergir-me nela. [...] Durante anos eu vi esse quarto e essas cortinas como as via da cama onde estava deitada” (p. 302)¹⁹. Sua opção por reconstituir esse cenário não será entretanto empreender uma descrição ao modo realista, mas trazer para a escrita a imagem do lugar a partir da evocação da composição de um quadro:

(Se eu tivesse de representar por um único quadro esse acontecimento de minha vida, eu pintaria uma pequena mesa colada à parede, coberta de fórmica, com uma bacia esmaltada onde flutua uma sonda vermelha. Ligeiramente à direita, uma escova de cabelos. Não creio que exista um Atelier de la faiseuse d'anges em nenhum museu do mundo.) (p. 304)²⁰

O quarto é descrito como se fosse uma pintura inexistente, como se a representação pela imagem, ou por sua descrição, fosse a única capaz de traduzir sua visão sobre o local. O recurso a descrição de imagens é comum nos livros de Ernaux, nos quais introduz, pela escrita, diferentes fotos que também contam sua história. Como destaca Jovita Maria Gerheim Noronha (2014), em *La place*, a autora recorre frequentemente à *ekphrasis*, que consiste na substituição da reprodução impressa das fotografias por sua descrição. Segundo Véronique Montémont, no artigo em que analisa os usos do material documentário na autobiografia: “uma descrição *in absentia* é primeiramente uma re-criação pela escrita” (p. 44)²¹. Em *L'événement*, ainda que este recurso não esteja tão presente, o quarto é descrito a partir de um quadro que não está no texto ou fora dele, o que parece sugerir a impossibilidade da narrativa de restituir completamente o acontecimento, de modo que é através dessa “descrição *in absentia*” que se

[19] “Je suis parvenue à l'image de la chambre. Elle excède l'analyse. Je ne peux que m'immerger en elle. [...] Pendant des années, j'ai vu cette chambre et ces rideaux comme je les voyais depuis le lit où j'étais couchée.” (ERNAUX, 2011, p. 302).

[20] “(Si j'avais à représenter par un seul tableau cet événement de ma vie, je peindrais une petite table adossée à un mur, couverte de formica, avec une cuvette émaillée où flotte une sonde rouge. Légèrement sur la droite, une brosse à cheveux. Je ne crois pas qu'il existe un *Atelier de la faiseuse d'anges* dans aucun musée du monde.)” (ERNAUX, 2011, p. 304)

[21] “Une description *in absentia* est d'abord une re-création par l'écriture” (MONTÉMONT, Véronique. Vous et moi: usages autobiographiques du matériau documentaire. *Littérature*, v. 2, n 166, pp. 40-54, 2012).

torna possível re-criar a cena.

A noção de passagem não se limita à imagem sugerida pela passagem Cardinet como metáfora da iniciação da jovem, de sua entrada no mundo adulto, através da experiência do aborto, mas pode adquirir outras significações. Uma outra significação possível, mais abrangente, é a situação e o posicionamento da intelectual trãnsfuga de classe, inclusive no que diz respeito a sua escolha de uma forma de escrita que se aproxime à do etnógrafo, em constante diálogo com a sociologia. Podemos citar o exemplo da presença da cidade em que cresceu nas suas obras. Annie Ernaux, apesar de ter nascido em Lillebone, muda-se para Yvetot aos cinco anos, onde encontra uma paisagem de ruínas devido aos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. É nessa cidade que a autora passa sua infância e adolescência até ir para o liceu em Rouen. Sua relação com Yvetot está muito presente em duas narrativas autobiográficas da autora: *La place* e *La honte* (1997)²².

Em *La place*, Yvetot aparece apenas como “Y” e sem uma descrição detalhada, de modo que seu lugar de formação permanece sem nome. A cidade, no entanto, compreende os dois lugares antagônicos frequentes em suas obras: o espaço familiar e o espaço da escola, já retratados em *Les armoires vides* (1974), sua primeira obra publicada. No espaço familiar, a narradora convive com o mundo de seus pais, que apesar de terem deixado a vida operária e se tornado proprietários de um *café-épicerie*, não passaram a fazer parte da classe *dominante* como a filha, integrando apenas outra categoria da classe *dominada*. Sobretudo em relação a seu pai, que teve de abandonar a escola para trabalhar, podemos observar como a aquisição de capital cultural e simbólico pela narradora a distanciou de seu meio de origem — em relação à mãe também afirma em *Une Femme* [Uma mulher] (1987)²³ ter se tornado para ela “uma inimiga de classe” (p. 579)²⁴.

Em *La Honte* [A vergonha], a autora-narradora relata uma cena que marcara sua infância: quando seu pai em um acesso de raiva quase matou a mãe. A “vergonha”, além da associação direta ao ato violento do pai, pode ser relacionada, igualmente, à vergonha que sentia de seu meio familiar em comparação às famílias das outras meninas que frequentavam a mesma escola particular. Na narrativa, a autora, além de sua escola e a relação da mãe com o pai, descreve a cidade de “Y”:

Ao redor do centro, irradiam ruas pavimentadas ou asfaltadas, contornadas por casas de dois andares de tijolos ou pedras e por calçadas, por propriedades isoladas atrás de grades, ocupadas pelos tabeliões, médicos, diretores e etc. Encontram-se também as escolas públicas e particulares, afastadas umas das outras. Não é mais o centro, mas sempre a cidade. Além dali, estendem-se os bairros cujos habitantes dizem que eles vão “à cidade” ou mesmo

“a Y” quando vão ao centro. O limite entre o centro e os bairros é geograficamente incerto: o final das calçadas, o aumento do número de casas velhas (de madeira, com dois ou três cômodos no máximo, sem água corrente, os banheiros do lado de fora), de hortas, cada vez menos comércios, a não ser uma mercearia-café-carvoaria, surgimento dos conjuntos habitacionais. Mas é claro para todo mundo na prática: o centro é onde não se vai fazer compras de chinelo ou com uniforme de trabalho. O valor dos bairros diminui à medida que se distancia do centro, que as grandes casas ficam mais raras e que os blocos de casas com um pátio comum se tornam mais numerosos. Os mais afastados, com caminhos de terra, de lama quando chove, e as fazendas atrás dos taludes, pertencem já ao campo. (p. 227)²⁵

A cidade é descrita a partir de uma separação não só geográfica, mas social. Na narrativa de *La honte*, a autora situa as marcas de seu meio social de origem, a partir da divisão da cidade, traçando aquilo que compõe seu *habitus*, ou seja, o modo de perceber e de se comportar no mundo, em um papel de etnóloga de si mesma, como ela própria afirma.

A autora explica, em *Retour à Yvetot*, a respeito de *La honte*: “Perceba que não escrevo “Yvetot” inteiro, apenas Y, porque para mim é uma cidade mítica, a cidade de origem” (p.18)²⁶. Diferentemente de *La place*, Yvetot, ainda que não nomeada, é descrita detalhadamente, nesta narrativa que aborda um acontecimento traumático que demanda o silêncio, por seu caráter propulsor da vergonha social. À vista disso, Violaine Houdart-Merot²⁷ assinala que a descrição do lugar se torna importante para Ernaux apenas quando ela é capaz de revelar algo invisível, escondido ou tabu. Tal postulação pode ser associada também à forma como a autora-narradora de *L'événement* busca passar com certa precisão as informações sobre suas visitas à passagem Cardinet, outro lugar ligado ao tabu.

Como explícita em *Le vrai lieu* [O verdadeiro lugar] (2014)²⁸, Ernaux vive em Cergy desde 1977, lugar que também pode ser compreendido de modo metafórico. Nesta “cidade nova” dos arredores de Paris²⁹, a autora escreveu todos os seus livros, com exceção dos dois primeiros. Sua casa em Cergy ao mesmo tempo é próxima o suficiente para dali se verem as luzes de Paris, mas está fora da capital, o que a autora associa a seu próprio lócus enunciativo: “Creio que isso corresponde bem ao que sinto em relação a Paris, talvez até mesmo em relação ao meu lugar no mundo. Em Paris, no fundo — pode parecer curioso dizer isso — eu nunca entrarei...” (p. 14)³⁰. A célebre capital francesa pode ser associada a um lugar “de direito” da classe *dominante*, ao qual aqueles vindos da periferia e do interior jamais pertenceriam. Ernaux, apesar de assumir o lugar de “trânsfuga”, se mantém na passagem, ressaltando, através de sua escrita, como alguns discursos

[25] “Autour du centre rayonnent des rues pavées ou goudronnées, bordées de maison à étages en brique ou pierre et de trottoirs, de propriétés isolées derrière des grilles, occupées par des notaires, médecins, directeurs, etc. S’y trouvent aussi les écoles publiques et privées, éloignées les unes des autres. Ce n’est plus le centre, mais toujours la ville. Au-delà s’étendent les quartiers dont les habitants disent qu’ils vont ‘en ville’ ou même ‘à Y.’ quand ils se rendent dans le centre. La limite entre le centre et les quartiers est géographiquement incertaine: fin des trottoirs, davantage de vieilles maisons (à colombage, de deux ou trois pièces au plus, sans eau courante, les cabinets au-dehors), de jardins de légumes, de moins en moins de commerces en dehors d’une épicerie-café-charbons, apparition des ‘cités’. Mais claire pour tout le monde dans la pratique: le centre, c’est là où l’on ne va pas faire ses courses en chaussures ou en bleu travail. La valeur des quartiers diminue au fur et à mesure qu’on s’éloigne du centre, que les villas se raréfient et que les pâtés de maisons avec une cour commune deviennent plus nombreux. Les plus reculés, avec des chemins de terre, des fondrières quand il pleut et des fermes derrière des talus, appartiennent déjà à la campagne.” (ERNAUX, 2011, p. 227).

[26] “Notez que je n’écris pas ‘Yvetot’ en entier, seulement Y, parce que pour moi, c’est une ville mythique, la ville d’origine.” (ERNAUX, 2013, p. 18).

são compreendidos como mais legítimos do que outros e se situando em uma posição próxima, porém ainda fora do mundo dos *dominantes*. Nesse sentido, sua casa em Cergy se apresenta como metáfora de seu lócus enunciativo, lugar de onde se podem ver as luzes de Paris, mas que se encontra à distância do espaço central da capital, sendo a escrita seu único lugar realmente:

A imagem que sempre me vem para a escrita é a de uma imersão. Da imersão em uma realidade que não sou eu. Mas que passou por mim. Minha experiência é a de uma passagem e de uma separação do mundo social. Essa separação existe na realidade, separação dos espaços, dos sistemas educativos, essas crianças que vão abandonar a escola aos 16 anos sabendo tão pouco, e outras que continuam até os 25. Há uma homologia entre a separação do mundo social e aquela que atravessou minha existência, uma forma de coincidência que faz com que escrever para mim não seja me interessar sobre a minha vida, mas compreender os mecanismos dessa separação. (p. 65, grifo nosso)³¹

O “verdadeiro lugar” para a autora, ao qual se refere o título do livro, é sua escrita, que ela concebe como uma forma de compensação de sua ascensão, afirmando pretender, através dessa ascensão, pensar e compreender os mecanismos de segregação social. A experiência da passagem, situada pela autora no centro de sua escrita, pode ser associada, então, à significação simbólica atribuída à passagem Cardinet como o lugar de uma separação, não só da mãe, mas também de seu meio social. Assim como a autora afirma que a Yvetot de seus livros é um lugar mítico por ser a cidade da origem, a passagem Cardinet também assume uma dimensão semelhante, relacionada à “prova iniciática” nela vivida, que pode ser pensada como o marco de sua ruptura com seu meio social. Dessa forma, os lugares físicos presentes nas obras de Ernaux parecem importar mais por sua dimensão simbólica do que por seu valor referencial. Na passagem Cardinet dá-se o “rito de passagem” da autora-narradora à idade adulta, ao mesmo tempo em que ela rompe com a fatalidade capaz de impedir sua ascensão à classe *dominante*, a gravidez fora do casamento. O aborto pode ser associado, dessa forma, a uma passagem que faz com que sua origem retorne.

3. ABORTO CLANDESTINO: ENCONTROS ENTRE CLASSE E GÊNERO

Em *Les armoires vides*, obra ficcional, ao abordar uma história de alienação social mesclada ao aborto, no presente da narrativa, Ernaux entrelaça as duas experiências. Denise Lesur, a narradora, fala sobre o conflito entre os mundos,

[27] Em uma conferência, em 19 de abril de 2015, intitulada “Annie Ernaux: une écriture de lieux, d’Yvetot à Cergy” realizada pelo pesquisador Pierre Louis-Fort.

[28] ERNAUX, Annie. *Le vrai lieu*. Paris: Éditions Gallimard, 2014.

[29] No final dos anos 1960, devido à rápida aglomeração em Paris, decidiu-se equilibrar o excesso de urbanização através da criação de “villes nouvelles” [cidades novas] ao redor da capital.

[30] “Je crois que ça correspond bien à ce que je ressens vis-à-vis de Paris, peut-être même par rapport à ma place dans le monde. Paris au fond – ça peut paraître curieux de dire ça – je n’y entrerais jamais...” (ERNAUX, 2014, p. 14).

[31] “L’image qui me vient toujours pour l’écriture, c’est celle d’une immersion. De l’immersion dans une réalité qui n’est pas moi. Mais qui est passée par moi. Mon expérience est celle d’un passage et d’une séparation du monde social. Cette séparation existe dans la réalité, séparation des espaces, des systèmes éducatifs, ces enfants qui vont quitter l’école à 16 ans en sachant si peu de choses, et d’autres qui continuent jusqu’à 25. Il y a une homologie entre la séparation du monde social et celle qui a traversé mon existence, une forme de coïncidence qui fait qu’écrire pour moi ce n’est pas m’intéresser à ma vie mais saisir les mécanismes de cette séparation.” (ERNAUX, 2014, p. 65).

da família e da escola, que vivenciara durante a infância. Tais espaços podem ser associados, respectivamente, aos valores das classes populares, presentes no convívio de casa e do *café-épicerie*, propriedade dos pais, e aos da escola burguesa. Na narrativa, segundo Nora C. Cottile-Foley³², o aborto é uma forma de expressão da alienação social da protagonista, que conta sua história enquanto o líquido amniótico vaza de seu corpo. A personagem-narradora relaciona sua experiência à inadequação de seu meio de origem. Ao entrar no mundo educado e burguês da escola privada, ela é confrontada a uma realidade antagônica à de sua família, e começa a associar o “mau gosto” a seu meio:

Os risos, a felicidade, e de repente tudo azedou feito leite velho, me vejo, me vejo e não pareço com as outras... Não quero acreditar nisso, por que não serei como elas, uma pedra dura no estômago, as lágrimas ardem. Não é mais como antes. Isso, a humilhação. Na escola, eu a conheci, a senti. Tem aquelas que passaram perto, que não senti, não prestava atenção. Logo tinha visto que não se parecia com a minha casa, que a professora não falava como meus pais, mas eu ficava natural, no início, eu misturava tudo. Não é um moinho, senhorita Lesur! Você não sabe, então que... Aprenda que... Você saberá que... No entanto, era a professora que estava errada, eu sentia. Sempre perto. Além disso quando ela dizia “seu papai, sua mamãe lhe permitiriam entrar sem bater?” separando as palavras, eu tinha a impressão que ela falava de pessoas completamente desconhecidas, uma imagem decalcada que flutuava atrás de mim, a quem ela falava”(p. 136)³³

Esses mundos são constantemente contrastados, desencadeando um sentimento de humilhação que aparece repetidas vezes. O aborto é considerado por ela como uma culminação do “mau gosto” intrínseco a sua classe. Porém, apesar de não possuir o capital cultural incorporado através da herança familiar, pelo processo de aculturação ela consegue modificar a percepção que os outros têm de si, afastando-se de seu *habitus* popular:

De uma sala a outra, na escola particular, eram sempre as mesmas meninas. Elas aceitaram minhas notas boas e meu primeiro lugar. Era minha liberdade, meu calor, minha carapaça. Ser de novo a pequena rainha. A professora me perdoa tudo, os atrasos na aula, as conversas, as faltas de educação, por causa da nota dez em tudo, as lições sempre sabidas. (p. 144)³⁴

[32] COTILLE-FOLEY, Nora C. "Abortion and Contamination of the Social Order in Annie Ernaux's *Les Armoires vides*". *The French Review*, v.72, n.5, pp. 886-896, 1999.

[33] "Les rires, le bonheur, et tout à coup ça tourne comme du vieux lait, je me vois, je me vois et je ne ressemble pas aux autres... Je ne peux pas le croire, pourquoi je ne serais pas comme elles, une pierre dure dans l'estomac, les larmes piquent. Ce n'est plus comme avant. Ça l'humiliation. À l'école, je l'ai apprise, je l'ai sentie. Il y en a qui sont sûrement passées à côté, que je ne sentais pas, je ne faisais pas attention. J'avais bien vu aussitôt que ça ne ressemblait pas à chez moi, que la maîtresse ne parlait pas comme mes parents, mais je restais naturelle, au début, je mélangeais tout. Ce n'est pas un moulin, mademoiselle Lesur ! Vous ne savez donc pas que... Apprenez que... Vous saurez que... C'est pourtant la maîtresse qui avait tort, je le sentais. Toujours à côté. D'ailleurs quand elle disait 'votre papa, votre maman vous permettent-ils d'entrer sans frapper ?' en détachant les mots, j'avais l'impression qu'elle parlait de gens tout à fait inconnus, un décalque qui flottait derrière moi, à qui elle parlait." (ERNAUX, 2011, p. 136)

[34] "D'une classe à l'autre, à l'école libre, c'était toujours les mêmes filles. Elles ont admis mes bonnes notes et ma place de première. C'était ma liberté, ma chaleur, ma carapace. Redevenue la petite reine. La maîtresse me pardonne tout, les retards en classe, le bavardages, les fautes d'éducation, à cause des dix sur dix, des leçons toujours sues." (ERNAUX, 2011, p. 144).

[35] "embody her origins while the outer surface of her body is vested with her new bourgeois identity" (COTTILE-FOLEY, 1999, p. 889)

[36] "shows how the bourgeoisie defines itself by defining a field of absolute Otherness" (COTTILE-FOLEY, 1999, p. 888)

[37] "This exclusionary matrix by which subjects are formed thus requires the simultaneous production of a domain of abject beings, those who are not yet "subjects," but who form the constitutive outside to the domain of the subject. The abject designates here precisely those "unlivable" and "uninhabitable" zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the "unlivable" is required to circumscribe the domain of the subject." (BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 3).

O conhecimento se torna, então, uma espécie de máscara que se constitui em uma nova identidade, a “carapaça” necessária para ser aceita nesse outro espaço. Contudo o aborto aparece como uma doença que internamente “incorpora suas origens ao passo que a superfície externa de seu corpo está revestida com a nova identidade burguesa” (p. 889)³⁵, de modo que ele representaria aquilo que permaneceu dentro da carapaça.

São recorrentes na obra imagens que fazem alusão ao vômito, à urina, ao cuspido, no cenário da família, que podem ser associadas aos líquidos que fluem de seu corpo durante o aborto. Para a pesquisadora, a narrativa “mostra como a burguesia se define ao definir um campo de absoluta Outridade” (p. 888)³⁶. Esse outro é o periférico, o marginal, associado às funções corporais que aparecem no texto em relação à protagonista e àqueles de seu convívio familiar e do *café-épicerie* de seus pais — que se localiza também em uma região periférica da cidade. Desse modo, é possível estabelecer conexões entre a gravidez, o aborto e a classe *dominada*. Judith Butler, em *Bodies That Matter* (1993), propõe um pensamento baseado na existência de uma matriz que pelo mesmo processo delimita os sujeitos, produz os “abjetos”, aqueles que são, a um só tempo, excluídos e necessários:

Essa matriz excludente pela qual os sujeitos são formados requer, assim, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o fora constitutivo do domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “invivíveis” e “inabitáveis” da vida social que são, ainda assim, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujas vidas sob o signo do “invivível” são necessárias para circunscrever o domínio do sujeito. (BUTLER, 1993, p. 3)³⁷

A abjeção, no pensamento butleriano, diz respeito aos corpos e às vidas que estão fora da norma, mas que não deixam de ser necessários para que esta possa existir. Isto posto, os abjetos podem ser pensados como os marginalizados da inteligibilidade cultural, que não se conformam à figura distinta da norma do sujeito, produzida a partir da expulsão daquilo que se relaciona à animalidade, ao monstruoso, ao não-humano. Em *Les armoires vides*, a abjeção está na presença do corpo e de suas funções fisiológicas, associado ao “mau gosto”, à inadequação da origem social da protagonista, que ainda carrega em si, em seu ventre, seu estigma. Também em *L'événement*, a gravidez indesejada é relacionada ao destino de sua classe de origem, de modo que o sexo aparece como aquilo que não permitiu que escapasse do “fracasso social”:

Eu estabelecia de forma confusa uma ligação entre minha classe social de origem e o que me acontecia. Primeira a fazer um curso superior numa família de origem operária e de pequenos comerciantes, eu escapara da fábrica e do balcão. Mas nem o “bac”³⁸, nem a graduação em letras puderam mudar a fatalidade da transmissão de uma pobreza cuja jovem grávida era, da mesma forma que o alcoólatra, o emblema. O sexo me fez voltar à minha origem esquecida e o que crescia em mim era, de certa maneira, o fracasso social. (p. 280)³⁹

A narradora fala da gravidez e do alcoolismo como as fatalidades decorrentes de seu lugar social, quando não a prostituição ou a profissão de operária. Também em outros momentos ela se identifica com os marginalizados, os excluídos da matriz, segundo a definição de Butler, aqueles que ocupam as zonas “inabitáveis”, porém “densamente povoadas” dos que não são reconhecidos como sujeitos: “em relação a eles [os outros estudantes], nesse mundo de referência, tornaram-se internamente uma delinquente” (p. 289)⁴⁰. Quando o sexo e a gravidez a trazem de volta a sua “origem esquecida”, a autora-narradora estava em pleno processo de mobilidade social, por já ter seu diploma em letras, o que podemos compreender como uma forma de se tornar sujeito e ocupar o centro da matriz, afastando-se do domínio dos seres supostamente menos racionais, como propõe Butler, incumbidos de performar a corporalidade. Porém, de certa maneira, opera-se um movimento de retorno à marginalidade, evidenciada por ela ao se ver separada dos outros, em um processo de “exclusão do mundo normal” (p. 289)⁴¹ como uma “delinquente”.

Podemos, igualmente, observar essa associação com os marginalizados, quando a autora faz uma analogia entre a visão sobre a prática do aborto nos anos 1960 à travessia dos refugiados no final dos anos 1990:

No momento em que escrevo, os refugiados kosovares, em Calais, tentam entrar clandestinamente na Inglaterra. Os contrabandistas de pessoas exigem somas enormes e às vezes desaparecem antes da travessia. Mas nada detém os kosovares, nem tampouco todos os migrantes dos países pobres: eles não têm outra salvação. Perseguem-se os contrabandistas, deplora-se a existência deles como há trinta anos aquela das mulheres que praticavam abortos. (p. 305)⁴²

Os refugiados em período de conflito são aqueles que, como destaca Judith Butler em *Quadros de Guerra* (2015), estão vivos mas não são considerados “vidas”,

[38] Abreviação de *baccalauréat*, um diploma do sistema de ensino francês.

[39] “J’établissais confusément un lien entre ma classe sociale d’origine et ce qui m’arrivait. Première à faire des études supérieures dans une famille d’ouvriers et de petits commerçants, j’avais échappé à l’usine et au comptoir. Mais ni le bac ni la licence en lettres n’avaient réussi à détourner la fatalité de la transmission d’une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que l’alcoolique, l’emblème. J’étais ratrapée par le cul et ce qui poussait en moi c’était, d’une certaine manière, l’échec social.” (ERNAUX, 2011, p. 280).

[40] “par rapport à eux, à ce monde de référence, j’étais devenue intérieurement une délinquante” (ERNAUX, 2011, p. 289).

[41] “exclusion du monde normal” (ERNAUX, 2011, p. 289).

[42] “Au moment où j’écris, des réfugiés kosovars, à Calais, tentent de passer clandestinement en Angleterre. Les passeurs exigent des sommes énormes et parfois disparaissent avant la traversée. Mais rien n’arrête les Kosovars, non plus que tous les migrants des pays pauvres : ils n’ont pas d’autre voie de salut. On pourchasse les passeurs, on déplore leur existence comme il y a trente ans celle des avorteuses.” (ERNAUX, 2011, p. 305).

[43] “Et cette inégalité, elle était sensible pour moi dans le souvenir de la terrible difficulté que, sans argent et sans relations, j’avais eue pour trouver un moyen d’avorter, alors que certaines filles, riches, avaient, au même moment, pu sans problème aller en Suisse où c’était autorisé.”

[44] “j’ai cru qu’il était capable de me laisser mourir si je ne le jurais pas” (ERNAUX, 2011, p. 310).

estando em meio a uma violência legalizada. São indivíduos marginalizados e humilhados por suas existências não estarem completamente dentro do domínio dos seres reconhecidos enquanto sujeitos. Assim também são vistos aqueles que os ajudam a atravessar a fronteira, operando uma espécie de contaminação desse espaço aos quais os refugiados não pertenceriam “naturalmente” por sua posição periférica. Como a ação dos contrabandistas é relacionada àquela das aborteiras, é possível associar, igualmente, as mulheres que abortam aos migrantes à procura de uma solução para a situação ameaçadora na qual se encontram. Através dessa analogia, a autora-narradora chama a atenção para a situação precária à qual as mulheres, principalmente as das classes *dominadas*, se submetiam em um período de interdição do aborto. Tal referência pode ser vista como uma forma de assinalar o problema social em torno da proibição do aborto, pois a lei também é responsável por gerar a marginalidade, os supostos criminosos cuja existência é reconhecida sob o signo da abjeção.

Na França dos anos 1960, apesar da proibição, as mulheres de famílias abastadas podiam ir a outro país realizar o procedimento de forma segura, ao passo que as mulheres da classe *dominada* não tinham essa opção, como ocorre com a autora-narradora de *L’événement*. Em *Le vrai lieu*, Ernaux critica o feminismo dos anos 1970, que não diferenciava as mulheres burguesas das do meio popular, como se vivessem sob as mesmas condições e sofressem as mesmas violências. Para a autora, a clivagem entre elas está no encontro da dominação masculina com a social, de modo que seu próprio aborto seria um exemplo dessa diferença, então negligenciada pelo feminismo:

E essa desigualdade era sensível para mim na lembrança da terrível dificuldade que, sem dinheiro e sem relações, tivera para encontrar um modo de abortar, enquanto algumas moças, ricas, no mesmo momento, puderam sem problemas ir à Suíça onde era autorizado. (p. 58)⁴³

Na representação do corpo médico na obra podemos perceber também uma manifestação da violência simbólica que, segundo Bourdieu, é uma forma de violência tácita que faz com que as relações de dominação sejam incorporadas enquanto naturais. A exemplo da postura do médico que a atende no dormitório da Universidade — logo após a expulsão do feto — que a faz jurar, antes mesmo de tomar as medidas necessárias, que não fará aquilo novamente, sobre o que ela comenta “acreditei que ele era capaz de me deixar morrer se eu não jurasse” (p. 310)⁴⁴.

Também figura em sua narrativa uma ênfase na forma hostil como é tratada uma vez no hospital, no momento da curetagem, quando o cirurgião se dirige a ela aos gritos, o que a autora explica em seguida compreender como um símbolo

da hierarquização da sociedade:

“Eu não sou o encanador!” Essa frase, como todas aquelas que marcam esse acontecimento, frases muito ordinárias, proferidas por pessoas que as diziam sem refletir, ainda repercute em mim. Nem a repetição, nem um comentário sociopolítico podem atenuar a violência: eu não “o esperava”. De modo fugaz, creio ver um homem de branco, com as luvas de borracha, que me enche de pancada gritando “eu não sou o encanador!”. E essa frase, inspirada talvez por um sketch de Fernand Raynaud que fazia a França inteira rir, continua a hierarquizar o mundo em mim, a separar, a golpes de cassetete, os médicos dos operários e das mulheres que abortam, os dominantes dos dominados.” (p. 311)⁴⁵

A frase do residente manifesta, em suas poucas palavras, o desprezo em relação à classe social e ao gênero. Ele compara seu trabalho de parar o sangramento na jovem à atividade de um encanador que deve consertar um cano, o que é também uma forma de reificação do corpo daquela mulher. Ao longo da narrativa, podemos observar a repetição das frases ouvidas pela autora-narradora durante o período, o que permite que o texto exponha os detalhes e sensações produzidas pela experiência. O recurso à citação na obra de Ernaux, para Havercroft (2015), pode ser considerado como um dos exemplos do *agenciamento*⁴⁶ da autora, que ao repetir em seus livros as frases e situações ouvidas ou lidas, evidencia os costumes e preconceitos de uma época, ao mesmo tempo em que performa uma crítica social.

Ao citar a frase dita pela enfermeira de plantão do hospital — que a visita no meio da noite para contar a reação do residente ao descobrir que se tratava de uma estudante e não de “uma operária têxtil ou de uma vendedora do Monoprix⁴⁷” (p. 312)⁴⁸ — a autora destaca, igualmente, a forma de pensar e agir de um grupo social em uma dada época, enfatizando a naturalização da violência simbólica:

Todas as luzes estavam apagadas depois de bastante tempo. A enfermeira da noite, uma mulher de cabelos grisalhos, voltou ao meu quarto, se aproximou silenciosamente até a cabeceira da minha cama. Na penumbra da luz noturna, eu a via indulgente. Ela cochichou num tom de bronca: “Na noite passada, por que você não disse ao doutor que você era como ele?” Depois de alguns segundos de hesitação, eu compreendi que ela queria dizer: do mundo dele. Ele descobrira que eu era estudante apenas depois da curetagem, sem dúvidas por minha carteirinha da

[45] “(‘Je ne suis pas les pompier!’ Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement, des phrases très ordinaires, proférées par des gens qui les disent sans réfléchir, déflagre toujours en moi. Ni la répétition ni un commentaire sociopolitique ne peuvent en atténuer la violence : je ne ‘l’attendais’ pas. Fugitivement, je crois voir un homme en blanc, avec des gants de caoutchouc, qui me roue de coups en hurlant, ‘je ne suis pas le pompier !’. Et cette phrase, que lui avait peut-être inspirée un sketch de Fernand Raynaud qui faisait alors rire toute la France, continue de hiérarchiser le monde en moi, de séparer, comme à coups de trique, les médecins des ouvriers et de femmes qui avortent, les dominants des dominés.)” (ERNAUX, 2011, p. 311).

[46] O conceito compreendido como um termo que “se refere a ações individuais ou em grupo consideradas significativas dentro de um ambiente social ou institucional específico” (MANN, 1994, p. 14) e, segundo Sara Salihi (2015), enquanto a possibilidade de subverter a lei para que ela volte contra si mesma com intenções políticas e radicais, representando a capacidade do sujeito de agir na construção da própria subjetividade apesar dos discursos da norma que agem em sua constituição.

[47] Uma grande rede francesa de supermercados.

[48] “une ouvrière du textile ou une vendeuse de Monoprix” (ERNAUX, 2011, p. 312).

[49] Mnef é a abreviação de *Mutuelle nationale des étudiants de France* [Associação nacional dos estudantes da França], um seguro social para os estudantes.

[50] “Toutes les lumières étaient éteintes depuis assez longtemps. La garde de nuit, une femme à cheveux gris, est revenue dans ma chambre, s’est approchée silencieusement jusqu’à la tête de mon lit. Dans la pénombre de la veilleuse, je la voyais bienveillante. Elle m’a chuchoté d’une voix grondeuse : « La nuit dernière, pourquoi vous n’avez pas dit au docteur que vous étiez comme lui ? » Après quelques secondes d’hésitation, j’ai compris qu’elle voulait dire : de son monde à lui. Il avait appris que j’étais étudiante seulement après le curetage, sans doute par ma carte de la Mnef. Elle mimait l’étonnement et la colère de l’interne, indignée elle-même de mon attitude. J’ai dû penser qu’elle avait raison et que c’était ma faute s’il était conduit violemment : il se savait pas à qui il avait affaire.” (ERNAUX, 2011, p. 313).

[51] “fente de clarté” (ERNAUX, 2011, p. 303).

Mnef.⁴⁹ Ela imitava o espanto e a cólera do residente, “mas enfim, por que ela não me disse, por que!”, como se estivesse ela própria indignada por minha atitude. Eu devo ter pensado que ela tinha razão e que era minha culpa se ele se comportara violentamente: ele não sabia com quem estava falando. (p. 313)⁵⁰

Na pergunta da enfermeira, podemos observar hierarquização entre os estudantes e os operários, na qual ela faria parte do segundo grupo, o do mundo dominado, por estar em uma posição considerada inferior. A indignação expressada pelo residente se deve a ter descoberto que a narradora não pertencia ao mundo dos operários, o que o faz lamentar a forma como a tratou. Porém, ela se situaria, na verdade, nos dois mundos, àquele dessa mulher que tem um emprego que não demanda um grande acúmulo de capital cultural e ao do estudante de medicina que reproduz os preconceitos sociais naturalizados. A internalização dessa dominação é assumida pela própria narradora que afirma ter pensado que poderia ser sua culpa, por ela não ter avisado quem era. De certo modo, o *status* de estudante aparece como um lugar de humanização e legitimação de sua vida, que demanda um tratamento melhor do que o que seria dado a uma operária. À vista disso, observamos que o texto é capaz de evidenciar como o acúmulo de capital cultural é uma forma de obter legitimidade e, até mesmo, o direito a ser visto como um ser humano. Esse processo é aceito pela própria enfermeira, cuja personagem pode ser pensada como a representação dos indivíduos da classe *dominada* que incorporam a violência da classe *dominante*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de Ernaux destaca como se interligam as violências invisíveis e naturalizadas que não são apenas fruto da condenação do aborto, mas da interação dos diferentes mecanismos de controle e dominação. Dessa forma, ainda que a experiência narrada possua elementos únicos só vividos por ela, ao levantar essa discussão, a autora inscreve sua experiência particular na história, assinalando as injustiças e preconceitos de um determinado tempo e expondo aquilo que, pelo incômodo gerado, permanecia velado. Por sua condição de transfuga, a autora se situa em um lugar de passagem entre as gerações, entre esses dois mundos, produzindo uma obra que narra como se dá essa passagem e ruptura vividas pelo seu próprio corpo. Como a gravidez na narrativa é sempre associada a um problema, a uma doença e a uma marca de sua classe, a introdução da sonda em seu ventre se configura, a um só tempo, como experiência brutal e solução para o seu estado. A única “fenda de luz” (p. 303)⁵¹ que vê no fundo da passagem Cardinet, ao sair do quarto de Mme P.-R.

pode ser considerada como metáfora de um caminho que se abre novamente. O aborto permite que ela não tenha o mesmo destino de outras jovens de seu meio social de origem e possa continuar sua ascensão social, embora isso não apague a violência sofrida. A experiência pode ser, dessa forma, caracterizada como um segundo nascimento, por ser sua iniciação na idade adulta, mas, igualmente, por representar o *agenciamento* do sujeito que rompe com a prisão social e de gênero. Nessa perspectiva, Mme P. –R. simbolizaria na narrativa tanto aquela que lhe oferece outro nascimento, quanto sua origem social: “ela é para mim uma figura do meio popular, do qual eu estava, então, me afastando” (p. 303)⁵².

Em uma entrevista a Pierre-Louis Fort (2003), Ernaux alega julgar a origem social mais determinante em sua escrita do que a individualização sexual, pois considera que não se escreve da mesma maneira quando se é oriundo das classes populares. Porém, não nos parece que a problemática do gênero esteja de fato ausente de seus textos, mas antes se conjuga à questão da classe social, como observamos na obra em questão. Em *L'événement*, Ernaux traz para sua escrita algumas das dimensões do encontro dessas duas dominações, evidenciando como ser de uma origem popular e ter um corpo reconhecido como feminino atuaram diretamente em sua trajetória. Resta dizer que, apesar desses temas serem contumazes em seus textos, Ernaux não faz de sua literatura um mero manifesto político, mas, ao contrário, mobiliza diversos recursos em sua escrita para restituir sua experiência e criar efeitos que excedem o da forma pura da arte afastada do mundo, engendrando discussões literárias, mas também históricas, políticas, feministas e sociológicas. ■

[52] “elle est pour moi une figure du milieu populaire, dont j'étais alors en train de m'éloigner”(ERNAUX, 2011, p. 303).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução : elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *A Distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. Nova Iorque: Routledge, 1993

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rido de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COTILLE-FOLEY, Nora C. "and Contamination of the Social Order in Annie Ernaux's *Les Armoires vides*". *The French Review*, v.72, n.5, pp. 886-896, apr. 1999. (American Association of Teachers of French).

ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011..

_____. *Le vrai lieu*. Paris: Éditions Gallimard, 2014.

_____. *Retour à Yvetot*. Paris : Editions du Mauconduit, 2013.

_____. "Bourdieu: Le chagrin". *Le Monde*, 05/02/2002. Disponível em: <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html>. Acesso: 10 mai 2016.

_____. Entrevista concedida a Pierre-Louis Fort. *The French Review*, v.76, n.5, p. 984-994, apr. 2003. (American Association of Teachers of French).

HAVERCROFT, Barbara. "Lorsque le sujet devient agent: écriture et engagement chez Annie Ernaux". In: FORT, Pierre-Louis e HOUDART-MEROT, Violaine (org.). *Annie Ernaux: Un engagement d'écriture*. Paris : Presses Sorbone Nouvelle, 2015, p. 81-86.

HOUDART-MEROT, Violaine. "Altérité et engagement: 'soi-même comme un autre'". In: FORT, Pierre-Louis e HOUDART-MEROT, Violaine (org.). *Annie Ernaux: Un engagement d'écriture*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 91-99.

MANN, Patricia S. *Micro-politics: agency in a postfeminist era*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994

MONTÉMONT, Véronique. Vous et moi: usages autobiographiques du matériau documentaire. *Littérature*, v. 2, n 166, pp. 40-54, 2012.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. "Interfaces entre biografia e autobiografia na obra de Annie Ernaux". In: DA ROCHA, Alberto Ferreira Jr. (org). *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João Del Rei: UFSJ, 2014.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

THUMEREL, Fabrice. "Passage(s)" Ernaux. In: FORT, Pierre-Louis e HOUDART-MEROT, Violaine (org.). *Annie Ernaux: Un engagement d'écriture*. Paris : Presses Sorbone Nouvelle, 2015, p. 111-121.

INFLUXOS POLÍTICOS EM PARQUE INDUSTRIAL: A FORMA LITERÁRIA DA DISSIDÊNCIA

— JOÃO CARLOS RIBEIRO JR.

RESUMO

O artigo explora as linhas de força que atravessam a fatura de *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, observando seus aspectos políticos. O tom panfletário da obra costuma gerar em seus leitores, inclusive os admiradores da escritora, certo desconforto, pois seu alinhamento doutrinário ora é visto como mera propaganda, ora como submissão intelectual. A análise de seu viés programático e de suas contradições, entretanto, revela escolhas críticas pouco notadas até agora. Repassaremos, então, algumas características do realismo socialista, estética ascendente no período da escrita deste livro, ressaltando as diferenças dela com o material formalizado. Retomaremos também as principais características da produção literária anarquista do início do século, estabelecendo uma familiaridade pouco notada pela fortuna crítica e, por fim, analisaremos uma passagem decisiva do romance para destacar a imprevista recepção do pensamento de Rosa Luxemburgo no Brasil.

Palavras-chave: modernismo, Patrícia Galvão, romance proletário, realismo socialista, anarquismo, Rosa Luxemburgo.

ABSTRACT

This article explores the main guidelines that go through the aesthetics makings of Patrícia Galvão's novel *Parque industrial*, focusing on its political aspects. The work's overall politically motivated tone tends to generate a certain discomfort on its readers, including the writer's admirers, because its political commitment is viewed sometimes as sheer propaganda and other times as intellectual submission. Nevertheless, the analysis of the work's programmatic bias and contradictions reveals critical choices hitherto hardly noticed. We will review then some features of the socialist realism, an aesthetics that was rising during the period in which the book was written, and emphasize the differences between its traits and the work under examination. We will also establish a relationship, rarely perceived by the critical studies, between the main characteristics of the anarchist's literary production from the beginning of the 20th century and Galvão's novel. Finally, we will examine a decisive excerpt from the novel in order to highlight the unforeseen reception of Rosa Luxemburg's thought in Brazil.

Keywords: modernism, Patrícia Galvão, proletarian novel, socialist realism, anarchism, Rosa Luxemburg

Parque industrial realiza o projeto modernista de modo *sui generis*. O romance confronta o realismo formal com suas cenas de flagrante síntese, frases curtas, períodos impactantes, uso seletivo do coloquial, incorporação de linguagem popular. O processo penoso ao qual a narrativa se dedica despreza o recorte individual, nela é valorizada o despertar de uma classe. Sua dupla filiação (política e estética) combina características da prosa da década de 1920 com o fenômeno do romance proletário. Escrito em um momento de reclusão política da autora, a jovem Patrícia Galvão, o livro expõe evidentes intenções didáticas. Era para ser lido por trabalhadores. Tinha, no entanto, pretensão reabilitadora: também se destinava a dirigentes pecebistas. A partir desta interlocução, é possível notar que Pagu defendia um modelo de partido sensivelmente distinto do que aquele que ela conheceu.

O livro foi publicado em 1933, época em que as decisões do VI Congresso da Internacional Comunista de 1928 ainda transformavam o PCB. O encontro realizado em Moscou substituiu tática de frente única para a de classe contra classe, política que em seus elementos essenciais continha a tese do social-fascismo, segundo a qual a social-democracia era vista como uma variante da direita com potencial nocivo muito mais grave, pois cumpria um papel de dissimulação política. Dessa tese derivou a orientação para que eventuais pactos políticos ocorressem diretamente com os *operários socialistas*, apenas em casos muito particulares e no espaço dos sindicatos de base, nunca com alianças entre as organizações partidárias (PINHEIRO, 1992). Em suma, firmou-se a base para uma postura sectária. Complementada, neste mesmo VI Congresso, pela oficialização da política de “bolchevização” dos partidos comunistas do mundo todo, a partir de então “o papel dos trabalhadores na liderança desses partidos passou a ser deliberadamente ressaltado” (HOBBSAWM, 2013, p. 239) e a figura do operário, em muitos países, foi alçada ao mítico lugar do predestinado (DEL ROIO, 1990).

A repercussão dessas diretrizes levou o PCB ao isolamento. O Partido, que até então conquistara certo espaço institucional com a construção do Bloco Operário e Camponês (BOC), adotou posicionamentos que acabaram por dissolver o arco institucional que criara (CARONE, 1982, p. 9). O BOC era resultado de uma política que prezava a dinâmica local da luta política. Mais do que efetivar uma tentativa de frente única, ou seja, uma coalizão de diversos setores do proletariado do campo e da cidade, ambicionava corresponder a uma leitura do Brasil, de seu contexto e história (KAREPOVS, 2006). Ele representava o esforço de articular tática e estratégia vinculadas às características da “realidade brasileira”, termo que se tornaria corrente entre a intelectualidade dos anos 1930. A virada imposta pelo Comintern, e executada pela seção latino-americana sediada na Argentina, enterrou não apenas uma experiência que avançava no aspecto organizativo militante e na institucionalidade, mas também a intenção de combinar o

marxismo com as características locais, iniciativa que ganhava corpo, com todas as limitações inerentes ao tempo histórico de então e às deficiências de uma jovem classe operária organizada. Durante a vigência desta política, conhecida como obreirismo (1929-1934), saíram do Partido, junto com seus intelectuais, os esforços de compreensão teórica da formação nacional. Caio Prado Jr. corrigiria essa falha posteriormente, mas sem que o Partido acompanhasse sua elaboração ou aderisse às suas ideias (RICUPERO, 2000).

Uma das consequências imediatas dessa bolchevização tardia do Partido foi a absoluta marginalização do PCB no principal tópico do debate político nacional em 1931. O Partido mal participou das discussões sobre a convocação de uma assembleia nacional constituinte, pois considerava a proposta paliativa e enganosa. Sua perspectiva era a organização de greves e manifestações que criariam as “bases para uma revolução popular, operária e camponesa” (DEL ROIO, 1990, p. 200). O giro que levou o Partido do BOC ao obreirismo o enfraqueceu durante a “primeira experiência de criação, no país, do poder e da política nacionais”, como bem observou Gildo Marçal Brandão (1997, p. 87). Essas diretrizes compõem o panorama doutrinário de *Parque industrial*.

No panorama estético, o debate sobre o romance proletário ganhava relevo no Brasil. Em julho de 1933, mesmo ano de lançamento de *Parque industrial*, Jorge Amado publica *Cacau*, sobre a vida dos trabalhadores das fazendas do sul da Bahia. Segundo a nota autoral de abertura, o livro teria sido escrito com “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”. Amado encerra este comentário com a sugestiva pergunta: “Será um romance proletário?”. No mês seguinte, Amando Fontes foi alçado à popularidade literária e dividiria o posto de *best-seller* com Amado ao colocar na praça o romance *Os Corumbas*, que narra a transição traumática de uma família do interior de Sergipe a uma Aracaju de incipiente industrialização. Também *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, foi posto em circulação nessa época. O debate que se seguiu a estes lançamentos pôs em foco a noção de “romance proletário” (BUENO, 2006, p. 159). Em anos anteriores, a entrada no país de obras que tematizavam a desigualdade social já havia formado um público significativo de leitores afeitos a escritores simpáticos ou engajados na esquerda, como Boris Pilniak, Panai Istrat, Ilya Eherenburg, Fiodor Gladkov, Michael Gold, Upton Sinclair e Jack London, todos citados por Antonio Candido em “A revolução de 1930 e a cultura” (CANDIDO, 2006b, p. 229). Foi nesta época também que cresceu o número de publicações brasileiras com orientação marxista, inclusive com pequenas editoras voltadas a este perfil (exemplos: a Marenglen e Unitas), e da voga de noções tiradas do vocabulário comunista militante, tais como luta de classes, mais-valia, proletariado, moral burguesa. O realismo socialista ganhava projeção no mesmo período. No cruzamento de influências, entretanto, esta estética não é um vetor decisivo em *Parque industrial*. Vejamos.

As origens políticas e teóricas do realismo socialista remontam aos primeiros debates sobre organização partidária e suas relações com a imprensa militante. O texto mais célebre desta polêmica foi escrito por Lenin em 1905. *A organização do partido e a literatura do partido* legará às discussões posteriores a ideia de *partiinnost* na criação literária. O termo significa “espírito de partido” e resume o papel dos escritores comprometidos: conduzir seus trabalhos para a causa proletária geral, indissociando a escrita de outras tarefas militantes. O líder bolchevique sustentava que a “literatura” do partido deveria ser completamente livre desde que não atentasse contra as orientações políticas oficiais. Seu ponto de vista fundamentava-se em uma noção de liberdade ao mesmo tempo abrangente e restritiva: argumentava que quem quisesse escrever com plena liberdade poderia fazê-lo na imprensa partidária. Contudo, se o partido considerasse seus princípios ou programa afrontados, teria garantida a liberdade de excluir de seus quadros a voz divergente, uma vez que a liberdade de associação dava às organizações o direito de decidir sobre a permanência de seus próprios membros. Como se vê, o termo “literatura” em Lenin é ambíguo. Tanto pode abranger os textos argumentativos publicados nos jornais social-democratas como também, e assim ele foi lido por muitos seguidores, se referir à criação artística. Há autores como Vittorio Strada que identificam no *partiinnost* de Lenin uma das raízes do autoritarismo de Andrei Zhdanov, o principal dirigente do realismo socialista (STRADA, 1989). Há outros, como Terry Eagleton, que não enxergam qualquer relação entre o texto de Lenin e as arbitrariedades posteriores no campo da arte (EAGLETON, 2011). O fato inequívoco, no entanto, é que na cultura comunista o debate sobre a liberdade da criação literária e as formas de engajamento que ela pode assumir surgiu associado ao debate sobre a organização do partido. Fundamentalmente, *Parque industrial* faz da forma partido elemento estrutural de sua narrativa. Chegaremos a este ponto.

Antes, passemos pela revolução russa, processo no qual as possibilidades de criação ganharam uma intensidade própria e o debate no campo artístico tomou um sentido particular: as formas artísticas tornaram-se veículos de comunicação e educação revolucionárias. A literatura, o teatro e o cinema eram usados com tais fins. Os cartazes construtivistas desta época ilustram bem a sintonia entre vanguarda política e vanguarda artística. O desdobramento do processo revolucionário mostrou que haveria certa correspondência dessa interação vanguardista com a situação econômica. Nos primeiros anos, marcados pela guerra civil interna, não havia espaço para quem defendesse a arte pela arte: a opção pelo compromisso político era vital. Neste tempo, prevaleceu no campo artístico o Proletkult, criado durante a revolução e que atingiu grande importância devido à variedade de experiências e alcance. O nome do movimento, tornado posteriormente uma instituição ligada ao comissariado da educação, sintetiza o ponto de vista do projeto de seus participantes: o estabelecimento de uma

cultura proletária. Seus dirigentes pregavam a criação de uma literatura que fosse estritamente classista. As obras de arte anteriores à revolução eram vistas de duas formas: havia os que defendiam a sua completa negação, abandonando-as no passado burguês; havia também aqueles que viam utilidade na arte burguesa, desde que repassadas por uma avaliação de caráter marxista (ANDRADE, 2010, p. 154). Essa posição era defendida pelos membros mais conhecidos, Bogdanov e Lunatcharsk. Lenin e Bukharin discordavam da ideia de uma cultura estritamente proletária, Trotsky também. O líder do exército vermelho defendia a colaboração dos chamados “companheiros de viagem”, artistas de extração burguesa que seriam aliados no processo de luta e transição (TROTSKY, 2007, p. 65). Com a instauração final do comunismo e o fim da divisão da sociedade em classes sociais, não faria sentido pensar em uma cultura proletária. As divergências entre os principais dirigentes bolcheviques e, sobretudo, o grau de autonomia que alcançara o Proletkult geraram uma oposição no comitê central do Partido que enfraqueceu o poder de influência deste movimento.

Outra organização influente na década de 1920 na União Soviética foi a RAPP (Associação Russa de Escritores Proletários), que, com mudanças de nomes e diretrizes políticas, manteve-se ativa de 1925 a 1932. Os participantes da RAPP eram conhecidos pelo sectarismo e pela perseguição aos “companheiros de viagem”. Eles rejeitavam qualquer literatura que não fosse partidária. A RAPP contou com o apoio da direção política soviética quando esta avançava nas práticas de exclusão e criminalização de divergências. O núcleo de Stalin concentrava cada vez mais poder neste período (1928-1932), quando houve o abandono da NEP em favor do primeiro plano quinquenal. A ideia de *partiinnost*, o espírito de partido leninista, foi fortemente instrumentalizada nesse contexto, em que o governo impulsionava uma alteração profunda na fisionomia econômica do país. Junto com a coletivização rural forçada, havia a política de organizar caravanas de visitas aos novos parques industriais, fazendas coletivas, usinas e construções de infraestrutura “com o objetivo de apre(nder a realidade do recém-gerado *homo sovieticus* e promovê-la” (ANDRADE, 2010, p. 159).

Em 23 de abril de 1932, uma reunião do comitê central do Partido decretaria o fim de todas as associações literárias da União Soviética. A decisão extinguiu a diversidade de experiências da década anterior e criava uma instituição, a União dos Escritores Soviéticos, que deveria controlar a produção literária de todo o país. Foi neste contexto que surgiu pela primeira vez o termo “realismo socialista”, tornado dois anos depois o nome da estética oficial do regime. Se nos apegássemos somente à cronologia, a obra de Patrícia Galvão já não poderia ser classificada simplesmente como realismo socialista. Mas não é apenas isso que conta. Ao entrar nesse assunto, Bianca Manfrini menciona certo desconforto que a crítica frequentemente expõe quando trata de *Parque industrial*, a de que seu partidarismo enfraquece o romance proletário (MANFRINI, 2011). A autora

acredita que algumas características do realismo socialista estão praticamente ausentes do livro: o herói positivo, a visão apologética da modernização¹, enredo mítico no qual os “guias geniais” (Lenin e Stalin) aparecem para indicar o caminho correto ao protagonista. Apesar disso, Manfrini concede que em certos momentos o romance de Pagu recai num tipo de explicação “à maneira do realismo socialista” e identifica nesses momentos, sobretudo os considerados mais didáticos, uma fraqueza, ainda que, no geral, ela seja superada pela “força de suas imagens” (MANFRINI, 2011, p. 42).

É praticamente lugar comum entre os leitores de Pagu a tese de que a ação política coletiva resgata os personagens da inconsciência e do embrutecimento. Por este aspecto, mais uma característica do realismo socialista está ausente: o clichê de uma classe autoconsciente e unificada. Em seus primeiros capítulos, há uma reunião na qual trabalhadores de diversas categorias participam. Nela, os agentes de polícia tentam intervir para que o encontro termine rapidamente, postura logo denunciada pelos trabalhadores mais interessados na organização coletiva. Ademais, as trajetórias divergentes determinadas por desníveis de consciência expõem uma diversidade que foge ao esquema simplesmente apologético da classe.

O partidarismo de *Parque industrial* é muito associado ao empobrecimento artístico (inseparável do político) a que as áreas de influência dos PCs foram submetidas a partir do processo de centralização do poder na União Soviética e eliminação de divergências. Em parte, o livro registra consequências desse processo, até porque o realismo socialista, com o conseqüente engessamento criado pelo zhdanovismo, não surgiu em uma reunião de Politburo, mas foi resultado de um processo histórico e possui suas raízes em produções e debates anteriores. Patrícia Galvão, quando escreveu seu primeiro romance, certamente foi influenciada por obras que estiveram no trajeto que levou a literatura russa ao Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934. O romance *Cimento* (1925), de Fiodor Gladkov, tomado como modelo pelos entusiastas do realismo socialista, consta da lista do Deops de livros apreendidos na casa de Pagu em 1935 (ANDREUCCI, 2006, p. 227). Por outro lado, a maneira como o compromisso político comparece à obra de Pagu restaura vínculos com a tradição literária militante no Brasil. É provável que não tenha sido intenção da autora promover essa conexão, mas as características da obra o fazem. Este livro curto e aparentemente simples em sua concepção, escrito em um momento histórico de mudança estrutural do país, captou contradições da vida social operária. A retomada de uma tradição anarquista de dentro do PCB em franco processo de stalinização testemunha essa complexidade.

A memória das lutas operárias é passada de uma geração a outra de maneiras muito diversas. Quando um instrumento político (jornal, partido, sindicato, associação, movimento etc.) conta com alguma longevidade, a permanência

[1] A modernização capitalista de fato aparece no romance como a irrupção da sociedade de classes, com a reificação dos seres humanos e a fantasmagoria das coisas. A maquinaria industrial é retratada de forma negativa. Ocorre que no ambiente de instauração da sociedade socialista o entusiasmo com a modernização possui um sentido diverso do seu correlato capitalista, mesmo que a matriz prática seja a mesma, o que explicaria a importância, no mundo soviético, da dimensão mítica acompanhar a crença industrialista.

ou mesmo a retomada de determinadas práticas são bastante comuns. O reconhecimento dos pioneiros ou de referências em momentos-chave também é importante para fortalecer o sentido histórico das ações e promover a mística que vincula o existente a algo transcendente. Isso acontece quando juventudes partidárias cantam a Internacional antes ou depois de encontros, por exemplo, ou quando uma ocupação no centro de São Paulo batiza o prédio recém-tomado com o nome de revolucionários do passado. Ideias, práticas e mesmo emoções permanecem porque são transmitidas de diversas maneiras. Com isso em mente, se observarmos a tradição literária produzida em solo nacional, Pagu, de certa forma, reata em *Parque industrial* um elo entre comunismo e anarquismo. Nas primeiras décadas do século XX no Brasil, o anarquismo foi a corrente ideológica que protagonizou importantes lutas sociais e sindicais nos centros urbanos. Entre as contribuições dos movimentos anarquistas, que vieram junto com a imigração de mão de obra estrangeira, está o uso de textos literários para divulgação de suas políticas. Na década de 1930, quando o trabalhismo já despontava como ideologia dominante e no campo da esquerda o anarquismo perdia definitivamente as condições de papel hegemônico no movimento operário do século XX, Pagu escreveu este romance de propaganda que remete aos textos dos jornais anarquistas das décadas anteriores. O romance não foi o gênero privilegiado nas produções anarquistas de que falamos. Publicados sobretudo em jornais de colônias imigrantes, alguns em italiano ou espanhol, as línguas de origem dos escritores e do público a que se destinavam, esses textos eram motivados pela intenção educadora de explorar as contradições da luta de classes em suas narrativas curtas. Os organizadores da coletânea mais abrangente desta produção no Brasil acreditam que a escolha pelo conto se explica tanto pela negação, por parte dos escritores, do “ritmo de radiografia da vida burguesa” que teria o romance, quanto pela “concepção de herói” deste gênero, que acabaria por desvincular o personagem central do que se pretendia explorar primordialmente, uma literatura “marcada com o peso biográfico dos heróis anônimos que então emergiam para a História” (PRADO; HARDMAN, 2011, p. XVI).

Outra característica importante do texto de ficção anarquista é que a figura do autor, tão valorizada tradicionalmente, fica relativamente diminuída no sistema do qual o texto faz parte. O aspecto doutrinal da arte ácrata aparece em sua feição de propaganda, imediatamente, e também na noção de que todos os indivíduos são plenos, capazes de ser políticos e artistas, produzindo coletivamente e orientados pelo mesmo ideal. É bastante frequente nos textos sobre *Parque industrial* a informação de que Pagu adotou o pseudônimo Mara Lobo por imposição do Partido, que não aceitaria a associação da sigla a uma pessoa para a qual sua direção havia pouco determinara o ostracismo. Se confirmada essa história, a direção do Partido curiosamente colaborou, com a imposição do pseudônimo, para que a publicação tivesse mais essa familiaridade

com a literatura anarquista.

Acresce-se ainda o fato de que a “relação entre o escritor e o texto é mediada pelo depoimento e a emoção, mais pela intuição que pela escritura” (Idem, p. XX). Nisso o romance de Pagu se conecta, por um lado, à estética proletária anarquista, mas, por outro, se desprende. Pelos motivos autobiográficos (desejo de readmissão, experiência operária degradante, testemunho da morte de um companheiro) presentes na obra, é possível dizer que o texto é mediado pelo depoimento e pela emoção da própria autora. Contudo, pela intenção formal, não é possível dizer que a “intuição” se sobreponha à “escritura”. Em termos de elaboração literária, as intenções formalizadas em *Parque industrial*, que está vinculado à vanguarda artística do modernismo, são muito mais complexas, embora seu aspecto de obra como produto de experiência coletiva que possui uma “temática determinada, uma duração narrativa muito escassa e uma exposição ideológica como base” (Idem, p. XXVIII) também a vincule aos anarquistas. Para fechar as comparações, *Parque industrial* encerra uma moral da história com forte sentido ético (a consciência de classe liberta), algo bastante comum nas narrativas mencionadas.

Outra vertente captada pelo romance, dentro do campo comunista, é mais cifrada. Tem a ver com a presença de Rosa Luxemburgo na obra e, se não é capaz de tirar do romance a aparência de peça de propaganda ideológica, material mais publicista do que literário, ao menos matiza uma afirmação corrente e sintetizada na ideia de que o pior do livro é “o simplismo partidário, cuja visão estereotipada decorre do catecismo comunista” (ASCHER, 1994). A recorrência de Rosa Luxemburgo em *Parque industrial* não é fortuita, há consonância entre as ideias da revolucionária e a narrativa, estruturada pela relação entre consciência de classe e processo histórico. Essa problemática ocupou (ainda ocupa) parte importante do pensamento marxista e Luxemburgo elaborou uma contribuição decisiva para o tema, fruto de polêmicas que de certa forma repercutem até os dias atuais.

É célebre, por exemplo, a formulação de Karl Kautsky a respeito do partido como exclusivo produtor de consciência e, conseqüentemente, como o criador do movimento revolucionário. Convicto de que “a consciência socialista moderna só pode se desenvolver sobre a base de um profundo conhecimento científico”, alheio, evidentemente, ao proletariado, pois criado pela “intelectualidade burguesa”, a consciência revolucionária era tida como algo introduzido de fora para dentro do movimento operário (apud LENIN, 2006, p. 144). Lenin invoca Kautsky, reconhecido em seu tempo como uma das maiores autoridades em teoria marxista, porque compartilha com o dirigente alemão o ceticismo a respeito do impulso revolucionário das massas. Segundo Lenin, se deixado à sua própria experiência, o proletariado atingiria apenas uma consciência sindical. São os intelectuais revolucionários os responsáveis pela teoria capaz de guiar o

movimento operário (LENIN, 2006, p. 135). A importância da consciência sindical não é negada, mas reconhecida em suas limitações. Sua maior importância é ser um meio pelo qual a social-democracia cultivaria a compreensão totalizante do processo de produção e exploração capitalista. O promotor dessa elevação do entendimento dos sujeitos sobre o papel histórico que lhes cabe é o partido de vanguarda, constituído por revolucionários profissionais.

Lenin escrevia enquanto seu partido atuava sob a repressão do czarismo. A forte vocação conspirativa era incontornável e o trabalho clandestino uma necessidade da sobrevivência, o que impunha aos seus membros a especialização na divisão de tarefas, acompanhada de alto centralismo. Algumas das questões candentes do *Que fazer?* (1902) serão retomadas e aprofundadas nos textos reunidos em *Um passo à frente, dois passos atrás* (1904). É contra as teses principais deste texto que Rosa Luxemburgo, em seu *Questões de organização da social-democracia russa* (1904), defenderá seus princípios democráticos e que as fronteiras entre a vanguarda e a classe fossem menos rígidas. Este texto é um libelo a favor da criatividade revolucionária das massas. Rosa entende a social-democracia como um movimento socialista de novo tipo, distinto das organizações de conspiradores do período histórico precedente. O partido, portanto, não era visto como uma vanguarda *ligada* ao movimento da classe operária, mas como o *próprio movimento da classe operária*. Sobre o centralismo de Lenin, ela é categórica:

As mais importantes e fecundas mudanças táticas dos últimos dez anos não foram “inventadas” por determinados dirigentes do movimento e, muito menos, por organizações dirigentes, mas foram sempre o produto espontâneo do próprio movimento desencadeado. (LUXEMBURGO, 2011, p. 160)

A consciência de classe é vista a partir de uma inversão hierárquica. Ao contrário de atribuir aos dirigentes intelectuais (mesmo aqueles saídos dos meios proletários) um importante papel de comando no movimento, é o próprio movimento que deverá constituir-se em comando intelectual. Nas formulações de Rosa, a relação vanguarda partidária-movimento operário ganha densidade e o panorama da educação política fica mais complexo, já que a primazia do conhecimento revolucionário não é tomada como exclusividade da *intelligentsia* engajada. A ela, por este ponto de vista, caberia:

esclarecer a massa sobre seus interesses históricos, muitas vezes obscurecido pela ideologia dominante, e não em comandá-la, com base em um saber elaborado fora da classe que, eternamente presa às reivindicações imediatas, nunca conseguiria universalizar

os seus interesses (LOUREIRO, 2004, p. 72).

É a classe que colhe da experiência histórica do movimento operário um aprendizado próprio que nenhuma organização poderia lhe insuflar. Ainda que o trabalho doutrinário do partido seja importante, é bom frisar, porque os anos de propaganda da social-democracia russa mostraram-se essenciais no processo que culminou na revolução de 1905, o verdadeiro sujeito revolucionário seriam as massas (LOUREIRO, 2004, p. 73). A possibilidade de triunfo do socialismo passaria pela capacidade de elas tomarem para si a teoria marxista, tornando-a um conhecimento transformador e ao mesmo tempo produtor da consciência de classe baseada na experiência, invenção e transformação. Nesse processo é formado o dirigente revolucionário, de dimensão coletiva e legitimidade fundamentada na prática:

o único sujeito a que agora cabe o papel de dirigente é o eu-massa [Massen-Ich] da classe operária, que em todo lugar insiste em poder fazer os seus próprios erros e aprender por si mesmo a dialética histórica (LUXEMBURGO, 2011, p. 175).

Essa forte noção de autonomia e ação criativa fundamenta a ideia de democracia em Rosa Luxemburgo. A dirigente polaco-alemã não desvaloriza a energia militante dos bolcheviques russos, como já ressaltamos, mas ao longo de seus escritos ela demonstrou como isso era insuficiente para a instauração do socialismo. As massas possuem inúmeras formas de combate, revolta, manifestação, crítica e organização. No confronto de suas escolhas com seus próprios erros elas pavimentam alternativas e fazem novas escolhas. Quanto a isso, não há fórmula positivista de sucesso, mas a nutrição de uma memória coletiva dos de baixo, de onde expectativas e conhecimento efetivo brilharão para que sejam reapropriados. É deste modo que a ideia de democracia torna-se essencial, pois nesses processos o movimento-massa decide por si mesmo, desperta no passado o resgate da própria vontade, homenageia seus mortos com a vitalidade do contra-ataque porque sente concretamente o fato do inimigo continuar a vencer, como constatou e lastimou Benjamin em sua sexta tese sobre a História (BENJAMIN, 1985, p. 224). Aí está uma noção plena de autoeducação revolucionária na qual a separação rígida entre vanguarda e classe inexistente e assim tanto a democracia como o aprendizado resultam em conceitos dinâmicos porque baseados na ação. Parte do pensamento de Rosa Luxemburgo privilegia um eixo estratégico configurado em uma “pedagogia dialética da luta” (LÖWY, 2014, p. 29), a partir da qual o movimento operário orienta sua ação articulando forças estruturadas em consciência de classe, organização e educação política. São esses os elementos que encontraremos na principal cena

de ação revolucionária de *Parque industrial*, a greve contra a carestia irrompida no capítulo “Habitação coletiva”, como veremos.

Ainda está por ser descoberto o documento histórico que ilustrará os rastros de leitura de Patrícia Galvão e que promoveram os primeiros encontros dela com Rosa Luxemburgo. Se esses contatos iniciais de Pagu com as teses da pensadora, já mártir da revolução, foram baseados em textos escritos, sabe-se que não foi em língua portuguesa, já que o primeiro registro de Rosa publicado em português no Brasil é de 1933² (CARONE, 1986, p. 113), mesmo ano de *Parque industrial*. Como a leitura nos meios operários nem sempre é direta e muitas vezes os membros de organizações aprendem a partir da leitura de terceiros, também é possível que Pagu tenha conhecido as ideias de Rosa por meio de conversas com camaradas e pessoas próximas.

Todavia, Pagu era uma militante que vinha de uma tradição de leitura considerável, cuja voracidade era coerente com os maiores anseios de atualização dos modernistas, por isso não seria absurdo pensar que a jovem lera Rosa em língua francesa, familiar à intelectualidade de então, tanto da vanguarda artística quanto da política, por onde transitou. A língua espanhola também é possível e este encontro pode ter ocorrido na passagem por Buenos Aires, espécie de capital latino-americana da Internacional Comunista. Montevidéu era outro polo importante na cartografia militante, Pagu e Oswald de Andrade estiveram por lá. O próprio Oswald, *habitué* de círculos intelectuais franceses na década de 1920, pode ter tido informações sobre Rosa em suas passagens por Paris, centro político e cultural com vasta produção editorial, inclusive das obras de Luxemburgo.³ Entre eles, o polêmico manuscrito sobre a Revolução Russa no qual ela critica, entre outras coisas, a dissolução da Assembleia Constituinte e contra o qual Lenin escreveu uma furiosa resposta, apontando os “erros” de Rosa e acusando Paul Levi, companheiro dela que resolveu divulgar postumamente o texto, de oportunista insignificante.

Muitas são as vias pelas quais Pagu pode ter se encontrado com o pensamento de Luxemburgo. Sabemos que sua biblioteca (por volta de 1935) não era sectária. Nos prontuários do Deops com os registros de livros apreendidos em sua casa, há obras de Trotsky, por exemplo, quando ela ainda não havia decidido romper com o Partido, o que só ocorreria em 1939. Por um outro registro policial também é possível saber que na cidade de Santos, justamente na época em que Pagu fazia trabalhos políticos, dois importantes comunistas discutiam as ideias de Rosa Luxemburgo. São Adolfo Roitman e Rosa Brickman. Ele diz em uma carta para a futura esposa que pretende traduzir *Reforma ou revolução?*. A moça, em resposta de 3 de dezembro de 1931, o aconselha a fazê-lo depressa “para que ninguém chegue antes” (apud TAVARES, 2007, p. 69). Nesta mesma época, o jornal *Praça de Santos* era dirigido por Rafael Correa, jovem jornalista que mantinha relações políticas com ativistas de diversos meios, inclusive com Mário Pedrosa,

[2] Trata-se de “Estacionamentos e progressos do marxismo”. In: *O marxismo*. São Paulo: Unitas, 1933, p. 177-189. A editora Unitas foi fundada por militantes trotskistas brasileiros reunidos em torno de Mário Pedrosa, Aristides Lobo e Lívio Xavier.

[3] Os principais textos polêmicos de Rosa foram publicados nos anos 1920 na França. http://www.collectif-smolny.org/article.php3?id_article=508

que em carta a Lívio Xavier menciona o jornal local (NETO, 1993, p. 313). Pedrosa foi o principal introdutor das ideias de Rosa Luxemburgo no Brasil. Na década de 1940, o jornal *Vanguarda Socialista*, fundado por ele, publicaria ao menos 12 textos da autora em seus três anos de funcionamento. Para acrescentar mais um elemento à teia de possibilidades desse encontro, também no ano de 1931 foi publicada a *Introdução à ciência do direito*, de Hermes Lima, na qual ele “citava Rosa Luxemburgo contra o perigo da Ditadura do Proletariado tornar-se um governo de camaradas” (SECCO, 2017, p. 116).

O mapeamento é necessário para compreender qual o lugar de Rosa no imaginário coletivo do comunismo de então. Depois de seu assassinato em 1919, ela já era conhecida no país. Sua imagem, ao lado de Karl Liebknecht, como mártir da revolução atravessou o mundo. Marcos del Roio, por exemplo, acredita que o nome do jornal anarco-comunista *Spartacus* (que circulou no Rio de Janeiro no ano da morte dos dois) seja uma referência aos espartaquistas alemães (DEL ROIO, 2007). O editorial de estreia do jornal, entretanto, trata apenas do escravo romano⁴. Em fins dos anos 1920, o libertário comunista Antonio Bernardo Canellas publicou uma brochura que os homenageava.

A associação de Rosa Luxemburgo a uma concepção democrática de comunismo ganha maior concretude a partir da divulgação de suas polêmicas com Lenin e, sobretudo, após a publicação, em 1922, de seu texto sobre a Revolução Russa. O ano de 1924 dá início à mencionada bolchevização dos partidos comunistas, processo pelo qual o pensamento de Rosa entraria no rol de condenações do stalinismo. No ano de 1931, em uma carta que ganharia enorme importância, Stalin tenta explicar os fundamentos do leninismo e para tanto ataca seus reais ou potenciais adversários, entre eles a ideia de espontaneidade das massas. O texto permitiu ao Partido Comunista Alemão incluir o “luxemburguismo” entre os males a serem derrotados ou silenciados (LOUREIRO, 2009). Com isso, o pensamento de Rosa era posto na galeria do chamado social-fascismo, tese que, para além dos problemas de isolamento político resultantes, também serviu para perseguir divergências.

A presença de Rosa Luxemburgo em *Parque industrial*, portanto, não é trivial. Ela entra diretamente no romance como mártir, quando a personagem Otávia conta a história da revolucionária polonesa para o filho mais novo do personagem Alexandre, que ouvira de um colega que tal mulher nunca havia existido. Alexandre, na sequência narrativa, repetirá o martírio de Rosa. A personagem Rosinha Lituana também é uma homenagem, óbvia pelo nome e também por sua retidão militante e inabalável compromisso. Por fim, no que é mais importante para nós, Rosa Luxemburgo também entra na ação narrativa. A qualidade crítica da alusão à Rosa está na força coletiva do proletariado representado, bastante afim à ação espontânea. Esta escolha manifesta a complexidade de *Parque industrial*. Se, em sua superfície, o livro é mero “catecismo comunista”, em sua

[4] Disponível em <http://segall.ifch.unicamp.br/>

narrativa, ele disputa um ponto de vista dentro do discurso no qual está inserido, o que não é tarefa fácil para uma autora afastada oficialmente da organização. Parafraseando Isabel Loureiro na exposição e análise do modo como Luxemburgo articula as imagens de claro e escuro, sombras e iluminação, para se referir à ação política do proletariado russo na revolução de 1905 (LOUREIRO, 2004, p. 80), podemos dizer que no romance proletário de Pagu o trabalho da organização passa silencioso e discreto ao longo da leitura. Rosinha Lituana e Otávia operam no espaço sombreado dos bastidores, como no capítulo sobre o carnaval, em que elas estão ausentes para produzir panfletos. A obscuridade parece afetar tudo o que é aparente, não à toa o carnaval é mostrado como uma manifestação corrompida. Capítulos à frente, quando a greve irrompe, seu movimento traz consigo iluminação, não apenas na forma de consciência. “O Brás acorda!”. *A ação é luminosa porque é própria do proletariado.*

Em *Parque industrial*, o espaço da fábrica é aterrador, pois tudo devora: as ruas, as pessoas, as vozes das pessoas. A fábrica é o lugar em que as máquinas têm vida e mortificam o trabalho vivo, é o lugar sombrio, por isso não espanta que o capítulo “Habitação coletiva” comece com os tanques de roupa do cortiço, onde “mãos esfoladas se esfolam” e as lavadoras conversam sobre a impossibilidade de criar os próprios filhos, sobre a “sedução das garotas do bairro”, sobre a precariedade de suas moradias. Rosinha e Otávia chegam do trabalho e ajudam, com uma lata de leite condensado e outra de marmelada, uma mãe que já não consegue amamentar sua criança. As duas militantes conversam sobre o convencimento de Matilde, que já leu todos os panfletos que elas lhe deram. A conversa das duas é atravessada pela voz do proprietário exigindo aluguel. “Todo o cortiço se lamenta.” A narrativa então passa pela casa tabu do cortiço, onde mora d. Catita e “entram muitos homens”, desloca-se para uma conversa entre crianças que começa ingênua e torna-se impudica, volta para os tanques, em que Ambrozina, uma moça de quem a mãe se orgulha por ser datilógrafa e ter bom salário é mencionada com desconfiança, tanto pelas personagens quanto pelo narrador. O capítulo faz uma crônica da vila operária, até que ocorre a troca de turno da fábrica mais próxima e o apito liberta “uma humanidade inteira que se escolta para as ruas da miséria” (p. 85). Do pedaço da fábrica que regressa ao cortiço, um grito interrompe a crônica: “— Ninguém trabalha amanhã!”. Um outro grito reforça o chamado-comunicado (“— Ninguém!”) e uma voz entre os tecelões, que “espumam ódio proletário”, explica a revolta: “— Estão arrancando o pão de nossa boca! Não podemos consentir! Diminuíram mais! Cachorros!”. Forma-se uma manifestação espontânea na frente da fábrica. Nem as personagens engajadas nem qualquer imagética do partido está presente no momento de deflagração da ação política. Os gritos são anônimos e reforçam o clima de uma revolta espontânea.

O partido aparece na forma de bandeira vermelha com foice e martelo logo

depois, em uma assembleia que lota o largo (provavelmente da Concórdia, que é citado em capítulo posterior). O largo da Concórdia, a propósito, simboliza um local importante da memória das lutas operárias de São Paulo. Por ser um núcleo integrador do bairro, era local de agitação anarquista, tanto de italianos quanto de espanhóis (“Línguas atrapalhadas mas ardentes se misturam nos discursos”). Era comum que suas grandes reuniões terminassem em confronto aberto com a cavalaria policial, ironia histórica com o nome do espaço (SEVCENKO, 1999). Na porta da fábrica, a repressão assombra um grupo de operários e operárias. Uma delas, grávida, teme pela vida de seu companheiro e quer o fim da greve, no que uma voz doutrinária e inominada responde: “— Que fraqueza, companheira! Neste momento todos lutam. Não há indivíduo. São todos proletários!”. A fala é de um “operário sujo”, qualificação ambígua, e seu arroubo classista não convence, pois as mulheres apoiam a “traição”. A passagem é curta e a cena é rápida, mas não é pouco para um livro de propaganda. Rosinha decide então discursar e dirige-se aos presentes com didatismo. Ao fim da sequência narrativa, todos são alcançados pela repressão e o confronto se torna agudo: “Tiros, chanfalhos, gases venenosos, patas de cavalo. *A multidão torna-se consciente*, no atropelo e no sangue.” (GALVÃO, 2006, p. 89, grifo nosso). A cena é ilustrativa: a vanguarda tem o papel do esclarecimento, a consciência, no entanto, é resultado da ação.

A complexidade de um romance como esse, embrenhado no pensamento de vanguarda de seu tempo, expõe uma verdade que, a seu modo, consegue driblar os chavões partidários que tremulam em sua superfície. A importação de ideias num país saído de uma situação colonial é um problema e tanto e perpassa a história, a literatura e o pensamento de esquerda no Brasil. A audácia de Patrícia Galvão, participante ativa do grupo antropofágico do modernismo e do movimento comunista na decisiva virada dos anos 1920 para os 1930, fica mais evidente em seu romance. *Parque industrial* é uma peça literária que condensa aspectos dessa transição, tanto política quanto artística. Figura, em meio ao discurso panfletário, os problemas do intelectual militante. Prefigura o stalinismo e, entretanto, retoma uma prática do anarco-sindicalismo. Faz propaganda do dogmatismo partidário, sobretudo pela fala de personagens comprometidos, mas impõe à ação narrativa uma nota divergente de amplitude libertária. Em matéria de confronto de posições, fundamento de riqueza da vida cultural e política das sociedades democráticas, este livro testemunha mais do que uma primeira visada pode supor. ■

JOÃO CARLOS RIBEIRO JR. – Sociólogo e editor, é mestre e doutorando pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, USP, São Paulo, SP, Brasil. Contato: jocaribeirojr@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Homero Freitas de. "O realismo socialista e suas (in)definições". *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 13, p. 152-165, jun. 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2000a.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2000b.
- ANDREUCCI, Álvaro G. A. *O risco das ideias: intelectuais e a polícia política (1930-1945)*. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.
- ASCHER, Nelson. "Originalidade de Pagu supera militância". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 abr. 1994. Caderno Mais.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. *As duas almas do Partido Comunista – 1920/1964*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp/Unicamp, 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das Trevas*. Cotia: Ateliê editorial, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

CARONE, Edgar. *O marxismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Dois pontos, 1986.

_____. *A República Nova (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1982.

CARONE, Edgar. O PCB. São Paulo: Difel, 1982a.

DARNTON, Robert. *Poesia e polícia. Redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEAECTO, Marisa Midori; MOLLIER, Jean-Yves. *Edição e revolução. Leituras comunistas no Brasil e na França*. São Paulo/Belo Horizonte: Ateliê Editorial/ Editora UFMG, 2013.

DEL ROIO, Marcos. *A classe operária na revolução burguesa. A política de alianças do PCB: 1928-1935*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

_____. "A gênese do Partido Comunista". In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge. (Org.). *História das esquerdas no Brasil: a formação das tradições*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FACIOLI, Valentim. (Org.) *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas*. Dissertação. Mestrado em Teoria e História Literária. IEL. Unicamp, 1999.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Ferraz, Geraldo (org.). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio,

2006.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

HOBBSAWM, Eric. *Como mudar o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

KAREPOVS, Dainis. *A classe operária vai ao parlamento: O Bloco Operário Camponês do Brasil (1924-1930)*. São Paulo: Alameda, 2006.

KONDER, Leandro. *A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil até o começo dos anos 1930*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

_____. "Modernismo setenta anos depois". In: MELHY, José Carlos Sebe Bom; ARAGÃO, Maria Lucia Poggi (Org.). *América: ficção e utopia*. São Paulo, Edusp/Rio de Janeiro/Expressão e Cultura, 1994.

LENIN. *Que fazer? A organização como sujeito político*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LOUREIRO, Isabel. "Democracia e socialismo em Rosa Luxemburgo". *Crítica Marxista*, 45. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo234_Isabel.pdf. Acesso em: 3 fev. 2015.

LOUREIRO, Isabel (Org.). "A recepção de Rosa Luxemburgo na Alemanha". São Paulo: 2009. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2009/trabalhos/a-recepcao-de-rosa-luxemburgo-na-alemanha.pdf. Acesso em: 24 nov. 2017.

LOUREIRO, Isabel. *Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária*. São Paulo: Editora da Unesp/Perseu Abramo/RLS, 2004.

LÖWY, Michael. "A centelha se acende na ação: a autoeducação dos trabalhadores no pensamento de Rosa Luxemburgo". *Educação e Filosofia*. Uberlândia, v. 28, n. 55, p. 27-38, jan.-jun. 2014.

LUXEMBURGO, Rosa. *Textos escolhidos*. Organização de Isabel Loureiro. 2. v. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. São Paulo: Edusp, 2011.

MORAES, João Quartim de. *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *A relação entre arte e política: uma introdução metodológica*. Temáticas, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.

NETO, José Castilho Marques. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PACHECO, Ana Paula. "Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea." *Terceira Margem*. v. 16. 2007.

_____. "O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas". *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 60, p. 34-54, abr. 2015.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão. A revolução mundial e o Brasil: 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PRADO, Antonio Arnoni; HARDMAN, Francisco Foot; LEAL, Claudia. *Contos anarquistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

RICUPERO, Bernardo. *Caio Prado Jr. e a nacionalização do marxismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SECCO, Lincoln. *A batalha dos livros. Formação da esquerda no Brasil*. São Paulo: Ateliê editorial, 2017. No prelo.

SEVCENKO, Nicolau. "São Paulo: não temos a menor ideia". *Carta Capital*, 29 set. 1999.

STRADA, Vittorio. "Do 'Realismo Socialista' ao Zhdanovismo". In: HOBBSAWN, Eric. *História do Marxismo*. v. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. *A "Moscuzinha" brasileira: cenários e personagens do cotidiano operário de Santos (1930-1954)*. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2007.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

O POETA INICIADO, A VIA-CRÚCIS E O CAMINHO DO LEITE: RITO DE PASSAGEM E SACRIFÍCIO EM *EVOCAÇÕES*, DE CRUZ E SOUSA

— MANUELLA M. S. ARAUJO

RESUMO

Na obra *Evocações*, o poeta simbolista Cruz e Sousa mobiliza a figura religiosa do iniciado e a noção ritual de sacrifício para narrar a jornada da alma do poeta negro na Via-Crucis da Arte, em busca de imortalização e reconhecimento intelectual. Apresentando-se como poeta-alquimista, transfigurador de si mesmo, ele encena uma conflituosa tentativa de redenção, na medida em que tenta romper com sua primeira natureza para renascer por meio da arte. Nesta última, o poeta deposita suas esperanças de refundação de si, na unidade superior de um eu mais verdadeiro e profundo, capaz de reconciliar aparência e essência. Seu processo de sacrifício e ressurreição é construído no jogo de aproximação e afastamento com o mito dos Doze trabalhos de Hércules, o calvário de Cristo e a tradição oitocentista dos criadores seculares, no diálogo estabelecido com *A Eva Futura* e *Frankenstein*, *O Prometeu moderno*.

Palavras-chave: Cruz e Sousa, iniciação, sacrifício, Via-Láctea, Via-Crucis

ABSTRACT

In the work Evocações, the symbolist poet Cruz e Sousa employs the religious figure of the initiated and the ritual notion of sacrifice to narrate the journey of the Black poet's soul through an artistic Via Crucis in search of immortality and intellectual acknowledgement. As an alchemist-poet, someone able to transfigure himself, he stages a conflicted attempt at redemption, in which he tries to break with his first nature, to be reborn through art. In this process, the poet sets his hopes on the re-foundation of the self in the upper unity of a truer and deeper self, able to reconcile appearance and essence. His process of sacrifice and rebirth is built in the relationship of approximation and distancing with the myth of the Twelve labors of Hercules, the Christ's calvary and the nineteenth-century tradition of secular creator, in dialogue with L'Ève future and Frankenstein; or, The Modern Prometheus.

Keywords: Cruz e Sousa, initiation, sacrifice, Milky Way, Via Crucis

IMORTALIZAÇÃO

O relevo conferido à figura religiosa do *iniciado* vem marcado desde o título do primeiro poema em prosa de *Evocações* (1898), obra do poeta simbolista Cruz e Sousa. À maneira dos neófitos iniciados em antigos Mistérios, o sujeito poético conta ali ter partido em uma jornada transformadora em busca de renascimento e imortalização. Para tanto, ele abandonara a mãe “para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte” (SOUSA, 1986, p. 15)¹. Valendo-se dos poderes transfiguradores da criação artística, o poeta iniciado espera romper com sua primeira natureza, identificada à mãe negra, e realizar sozinho a perigosa passagem até um outro eu superior, pressentido dentro de si.

É por meio do trabalho artístico que o sujeito poético procura dar forma e sentido aos dilaceramentos da dor vivida, matéria-prima a ser depurada e significada por ele nas variadas composições de *Evocações*. Assumindo a máscara do “desolado alchimista da Dôr” (SOUSA, 1986, p. 13), ele desloca o princípio de transfiguração alquímica para o campo estético e estabelece um paralelo entre o trabalho sobre a obra de arte e sobre seu espírito, os quais tenta reordenar e aperfeiçoar conjuntamente numa nova unidade, capaz de conjugar de maneira mais satisfatória as polaridades conflituosas da aparência e da essência.

Na tentativa de conjugar também as polaridades da arte e da vida, o poeta-alquimista assume tanto o papel de criador quanto aquele de criatura. Neste sentido, sua busca pelo outro eu a ser *evocado* de sua interioridade se desenvolve em paralelo com a perseguição de uma nova forma poética que não seja “Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse” (SOUSA, 1986, p. 177). Em “Intuições”, o poeta transita da forma do poema de prosa de “Iniciado” para a prosa poética, deslocamento esse que reforça a noção de movimento, na qual se ancora tanto a figuração do sujeito poético como peregrino quanto a recorrente ambientação crepuscular da primeira metade de *Evocações*, metáfora a partir da qual ele opera transições entre diferentes estados.

A trajetória de peregrinação transformadora do sujeito, lançado a sua “Via-Sacra da Arte” (SOUSA, 1986, p. 14), combina variados repertórios místicos, nos quais se mobilizam as etapas de iniciação, sacrifício, renascimento e imortalização. Por isso, o eu poético é tanto um alquimista que opera a própria transmutação como um Cristo sacrificado na cruz, carregada sobre os ombros e o nome de batismo do poeta negro, que ousa *cruzar* e *transgredir*² as fronteiras da morte e da vida eterna.

Como espécie de pano de fundo, articulador das jornadas místicas de inspiração alquímica e cristã, Cruz e Sousa reelabora o mito dos Doze Trabalhos de Hércules em *Evocações*, lido na chave de uma jornada de purificação da *hýbris*, ação necessária para a conquista da imortalidade do herói. Conforme Junito de Souza Brandão lembra, tal leitura remonta às tradições iniciáticas órficas e

[1] Neste estudo, optou-se por manter a grafia oitocentista da edição fac-similar usada.

[2] A estudiosa Ivone Daré Rabello (2006) aborda o tema da via-crúcis da arte sobretudo na produção em verso do poeta, que tenta ascender pela via do trabalho intelectual no campo artístico, e acaba por tensionar os limites sociais e raciais no Brasil finissecular.

[3] “Admitido entre os Imortais, Hera se reconciliou com o herói: simulou-se, para tanto, um novo nascimento de Hércules, como se ele sáísse das entranhas da deusa, sua nova mãe imortal” (BRANDÃO, p. 129).

eleusinas, bem como às filosofias platônica, pitagórica e estoica, por exemplo (cf. BRANDÃO, 1987, p. 133-134), todas elas ao gosto do ocultismo simbolista.

Na obra do poeta catarinense, o sujeito deixa os seios da mãe mortal para se nutrir dos redentores “seios germinadores da Arte” à maneira de Hércules, que fora concebido pela humana Alcmena, mas bebeu do leite de Juno no início de sua jornada de imortalização. Junito de Souza Brandão destaca a condição de semideus de Hércules, filho de uma princesa enganada por Júpiter, disfarçado de seu marido ausente. Procurando elevar seu pequeno bastardo à glória, o deus arquiteta um plano com a ajuda de Hermes, levando o bebê ao regaço de Hera, sua esposa traída, adormecida naquela ocasião.

A criança recém-nascida, já descomunalmente forte, suga o seio dela com tamanha violência que a faz acordar ferida e assustada e a repelir a criança com igual brutalidade. Parte do leite jorrado dos seios divinos forma a Via-Láctea, o galático “caminho do leite” alusivo às doze constelações do zodíaco, prenunciadoras dos penosos doze trabalhos realizados por Hércules, exigidos pela deusa ofendida em troca da imortalidade dele.

Tendo se deixado guiar por esse mito em sua jornada iniciática peculiar, o sujeito poético cunhado por Cruz e Sousa faz um acerbo balanço final em “Emparedado”, texto derradeiro de *Evocações*. Ele afirma ter buscado, até ali, “pairar, em espiritual essência, em brilhos intangíveis, através dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Lactea...” (p. 387), mas que, diferentemente do exitoso Hércules, imortalizado ao beber de leite divino, néctar e ambrosia, ele é barrado no limiar dos “pórticos millenários da vasta edificação do Mundo” (SOUSA, 1986, p. 390) por ser um filho condenado “d’África (...) tórvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angustia!” (SOUSA, 1986, p. 388).

No conjunto de *Evocações*, Cruz e Sousa reescreve a jornada hercúlea segundo a perspectiva do poeta negro, em busca de reconhecimento intelectual. O poeta transfigura a cena do primeiro encontro do herói grego com Hera, posteriormente tornada enfim a mãe deste, ao final da mítica jornada, quando Hércules renasce para a imortalidade³. Todavia, na versão apresentada por Cruz e Sousa no texto “Intuições”, a figura de Hera se funde à da grotesca e desprezível Hidra de Lerna, monstro enfrentado pelo filho de Zeus no segundo de seus trabalhos.

Destoante da deusa hostil perante o bastardo e profano “recém-nascido”, a moderna Hidra-Mãe das Literaturas recebe voluntariamente o neófito negro em seu seio, decidida a alimentá-lo justamente por considerá-lo fraco e indigno. Sua atitude é oposta à de Hera, aviltada por ser tocada pelo filho ilegítimo e impuro, meio humano, meio divino. A Hidra contemporânea encontrada pelo poeta negro é também um emblema dos vícios que se multiplicam tais quais as cabeças monstruosas de sua antiga versão, repostas a cada decapitação efetuada por Hércules, em luta contra a criatura vil.

Em “Intuições”, o sujeito poético vincula sua hidra moderna aos grupos literários atuantes no Brasil finissecular, orientados pela moda, pela vaidade e pelos jogos de interesse. Para ele, o comportamento medíocre dos mesmos é similar ao da criatura rastejante, descrita por Junito Brandão como ser apegado à superfície dos pântanos imundos (BRANDÃO, p. 99). Tais grupos, proliferantes como as cabeças da hidra, acolhem o poeta negro ao julgarem-no mais um bajulador em potencial, um tímido e secretamente desprezado colega: um eterno neófito do qual não esperam qualquer transformação na ordem das relações sociais e estéticas vigentes:

Emquanto passares por certa phaze de insipincia; emquanto déres a esperança de ser uma eterna esperança; emquanto te julgarem o perpetuo acolyto reverenciador e discreto, a facil mulêta de apoio ás suas vaidades e pretenções, todos te bafejarão como um recém-nascido beijocado de mimos, amamentado com carinhos babosos, cercado de cuidados infinitos, de enleios affagadôres. A Hydra das Litteraturas, suppondo-te tímido e nullo, te emballará em seu seio, illudida comtigo, dizendo soturnamente: — este é dos nossos! este é dos nossos! (SOUSA, 1986, p. 187).

Por desejar, em contrapartida, elevar-se como Hércules até a imortalidade, o sujeito poético permanece fiel à sua “sacrificante sinceridade” (cf. “Iniciado”, p. 24), e enfrenta a violência, refinadamente mascarada sob a civilidade da Hidra moderna, decidida a decapitar o poeta negro, tal como Hércules fizera consigo no mito:

Mas, assim que levatares resoluta e innabalavelmente a fronte, assim que começares a manifestar mais a recondita sensibilidade dos teus nervos, a insatisfação da tua esthesia, assim que o teu espirito fôr se diffundindo no espaço, enchendo as Esferas, a boa Hydra-Mãe te será carrasco, forjando para a tua cabeça, subterraneamente, a guilhotina feroz! Vendavaes de antipathias, de ódios, de despeitos, de retorcidas e esverdeadas invejas soprarão desencadeados sobre os teus hombros athléticos e firmes... Emfim, carregar cruces, arrastar calvários, irás pelo mundo, irás pelo mundo! (SOUSA, 1986, pp. 187-188).

Perseguido e rejeitado por conta de seu famoso orgulho e fidelidade para com os próprios ideais, Cruz e Sousa migra da provinciana Desterro para a (um

[4] Esse tema tem destaque na fortuna crítica de Cruz e Sousa, se fazendo presente em estudos como aquele já citado de Ivone Daré Rabello, no de Jefferson Agostini Mello (2008) e no de Simone Rossinetti Rufinoni (1999).

pouco menos provinciana) capital carioca. Lá e cá, é interdito a assumir postos de trabalho de maior prestígio por não compactuar com o preço simbólico exigido do artista pela sociedade de favores à brasileira, reguladora dos processos de ascensão social e intelectual⁴. Em *Evocações*, o sujeito poético se mostra continuamente incomodado pela necessidade de se submeter a autoridades covardes e indignas. Ele se percebe em condição análoga à de Hércules, obrigado a realizar doze trabalhos intencionalmente impossíveis, impostos por um primo abjeto e usurpador como condição para a expiação de seus (bastante discutíveis, no caso de Cruz e Sousa) pecados.

Em *Evocações*, o sujeito poético encena conscientemente o drama do poeta negro na modernidade, que ousa revisitar o mitológico caminho do leite e ensaia um rompimento simbólico com sua primeira natureza, identificada à mãe negra, para se unir a uma suposta civilidade e refinamento, atribuídos aos seios germinadores da Arte. São tempos de circulação de polêmicas teorias científicas sobre hereditariedade e raça, elaboradas de modo especialmente desfavorável aos povos negros, cujo corpo foi alvo de escravização por séculos nas Américas, e cujas fronteiras em África são submetidas então à régua do neocolonialismo europeu, acelerado sobretudo a partir da década de 1880 (cf. HERNÁNDEZ, 2008, p. 64).

Junito de Souza Brandão conta que Hércules é forçado a servir ao primo Euristeu como punição estabelecida pelo oráculo de Delfos após o episódio de fúria descontrolada, desencadeado pela vingativa Hera, que levava o filho de Alcmena a assassinar os próprios filhos. Para obter perdão por seu crime e se purificar do pecado, ele serve diretamente ao primo e indiretamente à deusa durante doze anos. Esta última ajuda Euristeu a roubar a primogenitura de Hércules e a coroa de Micenas, legada ao herdeiro da casa de Perseu, quando apressa o nascimento prematuro do primeiro e atrasa o do enteado. Dessa maneira, a divindade das uniões legítimas frustra os planos de glorificação e imortalização que Zeus ansiara ao filho bastardo.

Brandão ressalta as contínuas tentativas, ensaiadas pelo primo covarde de humilhar o sobre-humano Hércules, ironicamente rebaixado à condição servil. Como o sexto de seus trabalhos, seu senhor lhe ordena a limpeza dos estábulos de Augias, nos quais se acumularam, durante trinta anos, uma verdadeira “montanha de estrume”. Diante desse revés, a estratégia do herói é bastante simbólica na perspectiva do rito iniciático: ele desvia o curso dos rios para purificar e dar movimento àquilo que se tornou estagnado e estéril (BRANDÃO, pp. 102-103). A cada trabalho executado, o impulsivo Hércules conquista gradativo controle sobre si mesmo e sobre o mundo, subindo mais um degrau em sua escalada espiritual.

Inspirado no exemplo do herói e identificado a seu drama enquanto ser híbrido, poderoso, porém humilhado, o sujeito poético de *Evocações* se identifica

também ao injustiçado e sublime anjo caído, hoje prisioneiro, a despeito de suas “azas, todo o egrégio sonho, orgulho e dôr, sombrias magestades que me coroam — monge ou ermitão, anjo ou demônio, santo ou sceptico, nababo ou miserável, que eu sou — inútil tudo” (cf. SOUSA, “Triste”, p. 91). O poeta negro se confraterniza com o demonizado e humilhado Lusbel, ironicamente punido com o exílio dos céus, na reversibilidade das profundezas infernais, por conta de sua perfeição e atração pela extrema elevação divina:

Por mais desprezível que fosse esta procedencia, ainda que eu viésse da salsugem do mar das raças, não seria tanta nem tamanha a minha atroz fatalidade do que tendo nascido dotado com os peregrinos dons intellectuaes.

Assim, dada a situação confusa, esquerda, tumultuaria, do centro onde vou agindo, estas nobres mãos, feitas para a colheita dos astros, tem de andar a remexer estrume, immundicie, detritos humanos. (idem, p. 92)

É importante salientar que o suplício do filho de Alcmena é explicitamente físico, mas sobretudo moral. Para elevar-se à extrema elevação divina ambicionada, exige-se de sua humanidade a travessia pela reversibilidade paradoxal da mais profunda queda, de modo que:

[...] antes de ser arrebatado para junto dos Imortais, o filho de Alcmena conheceu, mais e melhor que todos os mortais, a humilhação e o aviltamento. Vistos do Olimpo ou do Hades, seus Trabalhos são tidos por gestas ignominiosas e destino miserável (...): o flagelo dos monstros conheceu a escravidão às ordens de Euristeu ou de Ônfale; por duas vezes Ánoia ou Lýssa dele se apossaram, levando-o a matar os próprios filhos e essa demência não o abandonou a não ser para reduzi-lo à fragilidade de uma criança ou de uma mulher (cf. BRANDÃO, p. 132).

A série de monstros que Hércules tem de vencer corporifica as fraquezas de um incomparável guerreiro que, entretanto, muitas vezes sucumbe ao peso do próprio poder. Mesmo o odioso Euristeu encarna, pela via do excesso, as limitações interiores do herói passional, inicialmente muito suscetível a ataques de fúria, vingança, demência, hedonismo diante do vinho e do sexo, tornados perigosas armas de que se valem seus algozes (BRANDÃO, p. 114). Não por acaso, é recorrente e significativa a presença de centauros em vários dos trabalhos executados por ele, a exemplo de Folo, Eurition, Nesso e Quíron. Esses meio homens, meio cavalos estão presentes em episódios-chave de descontrole,

[5] No poema em prosa “Capro”, o sujeito poético entra em crise criativa, improdutivo e devorado pelos próprios vícios: “Era como se elle fosse um condemnado a quem estivessem para sempre interdictas as portas livres e luminosas da salvação. Natureza que a intemperante sensualidade, já pela sua expressão alcoólica, já pela sua expressão carnal, já pela sua expressão de preguiça inerte e até mesmo, por fim, de gula, ia aos poucos devorando funestamente”. Cf. SOUSA, 1986, p. 53.

[6] Simone Rossinetti Rufinoni (1999) aborda a desmesura sublimine e a dificuldade de representação do negro em *Evocações* sob o enfoque a melancolia e da rebelião satânica.

[7] Cruz e Sousa cita Arthur Schopenhauer em “Iniciado”, filósofo que, segundo Rubens Rodrigues Torres Filho, sustenta que todas as criaturas são filhas do erro, visto que produzidas pela vontade irracional da natureza, contra a qual pouco pode o homem fazer. A arte, no entanto, permite-lhe atenuar a inevitável dor de viver, na medida em que possibilita ao sujeito compreender e tolerar mais os fundamentos de sua vontade: “Num primeiro momento, o caminho para a supressão da dor encontra-se na contemplação artística. A contemplação desinteressada das ideias seria um ato de intuição artística e permitiria a contemplação da vontade em si mesma, o que, por sua vez, conduziria ao domínio da própria vontade”. Cf. TORRES FILHO, 1999, p. 10.

[8] No romance *A Eva futura*, que empresta a epígrafe geral a *Evocações*, o conde esteta Celian Ewald julga que a arte liberta porque permite o esquecimento transitório do mundo insuportável: “Somente a Arte faz esquecer e liberta”, cf. VILLIERS, 2001, p. 102.

estupros e sacrifícios nos quais o herói pende demais para seu lado mais animal e instintivo.

A representação dessas criaturas divididas entre o espírito que almeja ascender e as imperiosas pulsões do baixo ventre plasma as dilacerações de Hércules e do poeta negro em *Evocações*. Este último por vezes se vê como gigantesco, invencível e imemorial titã, tão descomunal como o deserto do Saara; por outras, é bestializado capro limitado a farejar o vício —, um escravo dos próprios instintos, um paradoxal lascivo impotente⁵, aprisionado pelas teorias fatalistas sobre raça e hereditariedade, formuladas pelo cientificismo imperialista de fim de século.

Em *Evocações*, o sujeito poético sublinha essa desmesura (*hýbris*) constitutiva de si ao afirmar que a “dor negra” é uma “dor inconcebível”, ainda não passível de representação nas formas ou pensamento vigentes⁶. Daí o esforço desse moderno poeta-alquimista em forjar uma nova forma mista que não seja verso ou prosa unicamente, mas uma potencialização de ambas, sem suprimir nenhuma delas. Esse ideal é exposto longamente na prosa poética de “Intuições”, na qual o poeta tenta uma elevação da prosa por meio da mistura com o “verso que renasce, que resuscita na gloria da Fôrma e que semeia d'estrellas e de lagrimas o seio branco, candido e fecundo da Alma” (SOUSA, 1986, p. 181).

Ecoa mais uma vez a lembrança do neófito que abandonara os seios da mãe e a terra natal para vir fecundar o próprio ser nos seios germinadores da arte, lançando-se à esperança incerta de uma jornada redentora pelo caminho leitoso e difuso das estrelas claras, permeada de sofrimentos previstos desde o primeiro poema em prosa, denominado “Iniciado”.

SACRIFÍCIO: A IMACULADA CONCEIÇÃO DOS CILÍCIOS

Cruz e Sousa mescla o mito olímpico de Hércules com o mito cristão, de modo que os seios de Alcmena e Hera tendem a se confundir com os de Eva e Maria, as mães cristãs que inauguram a queda da humanidade e a promessa de retorno ao paraíso perdido. O sujeito poético tende, inicialmente, a associar a mãe negra à sua primeira natureza decaída, ao passo que a Arte — paradoxalmente, tentadora como Eva —, se relaciona muitas vezes com o estado de “Imaculada Conceição”: um segundo ventre artificial, onde o poeta espera renascer purificado do pecado⁷ e esquecer os laços que o aprisionam ao mundo condenado⁸.

Nesse horizonte de referências, a brancura do leite tende a se vincular no texto cruciano à alvura da hóstia consagrada, ocultada da profanação em tabernáculos herméticos. Ela é articulada ali, ainda, às lágrimas de dor cristalizadas em estrelas, coroadoras do neófito tornado sacerdote ao fim da jornada de sua alma, cuja totalidade percorrida é sugerida pela auréola iridescente a circular sua cabeça. São recorrentes as menções à comunhão com a vida eterna e ao

ritual da eucaristia, que revelam a ambição do neófito de ser aceito dentre os “estesíacos” escolhidos, herdeiros da vida eterna acessada por meio da Arte. No ritual cristão de transubstanciação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo, ecoam os planos tentadores do poeta, que pretende sacrificar o eu vigente no ritual de transfiguração da dor de viver, para renascer finalmente em sua “extrema natureza” (SOUSA, 1986, p. 19).

O poema em prosa “Anho branco”, também presente em *Evocações*, permite pensar a tentativa de regeneração e ressurreição do sujeito poético numa “Páscoa nova”. Neste texto em questão, uma bela e pálida garota, tão ingênua quanto sensual, encarna o cordeiro, o anho do título a ser imolado. Ela tem “carnação opulentamente branca” e parece ter surgido, tal qual a Via-Láctea mitológica, de uma seminal e “clara fulguração de brancuras, como se as constelações a houvessem fecundado” (SOUSA, 1986, p. 77). Embora dotada de aparência pura e celeste, “a sua carne viva, virgem (...) determinava bem a sua terrestre descendência” (SOUSA, 1986, p. 77), na condição maculada oculta ainda sob a aparência de juventude, mas já entrevista pelo olhar profético do poeta-alquimista.

Este último segue destacando a “lactescência imaculada de seu corpo” de moça, recém ingressada no fatal caminho da menstrual “alvorada pubere desse sangue majestoso de Virgem” (SOUSA, 1986, pp. 77-78). Ele contempla o previsível espetáculo de degradação da beleza, cuja florescente vermelhidão de volúpia acabará por tingir a brancura pura de pecado. Naquele instante de mistura sublime, de passagem da inocência para a sexualidade, o sujeito poético percebe uma coexistência crepuscular constitutiva da moça, feita de alegria e tristeza, movimento presente e imobilidade futura, latente no esplendor do corpo jovem, condenado a perecer. Por isso, os olhos da garota por vezes lhe parecem “radiantes, festivos, inundados de uma frescura sylvéstre de nayade onde, por vezes, a dolente melancholia de amargas águas de mar em repouso vagava” (SOUSA, 1986, p. 78).

Da mesma maneira, a “Carne casta e branca” dela reveste “no entanto, uma fascinação animal, um quebranto delicioso de peccado, uma provocante fléxura nervosa nos quadris afelinados, qualquer cousa de inebriante segredo selvagem” (SOUSA, 1986, p. 78). No texto, ela segue “identificando-se larga e singularmente com todos aromas e misterios da Natureza” (SOUSA, 1986, p. 79), plasmados na abundância de flores e relvas com as quais ela se cobre, deitando-se diretamente sobre o chão —, superfície inicialmente tão temida pelo sujeito poético de *Evocações*.

Ambivalente, a moça lhe inspira “essas seducções prófugas” (SOUSA, 1986, p. 80): atrações fugidias, errantes, moventes, mescladas na aparência andrógina da adolescente dotada de traços de “timidez e melindre gracioso” —, atribuídos por determinadas sociedades às mulheres —, “junto às audácias e vivacidades

másculas”, oscilantes no “borboletismo irrequieto” de seu comportamento, situado a meio caminho da infância e da vida adulta, no paradoxo de “recatada e ingênita malícia” (SOUSA, 1986, p. 80).

O sujeito poético também se vê dividido diante dessa potência de animalidade sexual que vive no interior da menina e que ele identifica, a um só tempo, com as condenações cristãs ao pecado de um lado, e com reminiscências ainda mais arcaicas, por outro, brotadas das primeiras sociedades agrárias, no seio das quais o corpo e a fertilidade são sagrados, e alimentam a terra com o sangue ritual dos sacrifícios. Por isso, a beleza desconcertante da jovem lhe traz a sensação de que “Errava [na atmosfera] um primitivo e saudoso sentimento de Criação paradisíaca sempre que ela irrompia através da vaga esmeralda das vinhas” (SOUSA, 1986, p. 81). Essa vacilação do eu poético se faz notar na contraposição dos:

[...] bois resignados e magestosos [que] tocante e melancolicamente mugiam com os grandes olhos de um sentimento bíblico, espiritualizados por um suavíssimo luar de lágrimas de evangélica bondade, [e] esse corpo branco, de brancura olympica de deusa — óde das odes vivas, Cântico dos Cânticos, Via-Lactea transfundida em carne — parecia ter a influencia misteriosa de um sylpho alado, parecia derramar, por aquelles horisontes augustos, o luar de imensos e voluptuosos pesadellos dos fenômenos infinitos da Germinação... (SOUSA, 1986, 81).

A coexistência de heranças religiosas divergentes na cultura ocidental, oriundas de diferentes matrizes, se faz notar no encadeamento operado ali por Cruz e Sousa do livro bíblico do “Cântico dos cânticos” com a imagem da Via-Láctea pagã, alusiva a Hércules, imortalizado no acolhimento final do “corpo branco, de brancura olympica” (SOUSA, 1986, p. 80) de Hera. Esta última, por sua vez, se desdobra na figura de outra grande mãe mitológica: Deméter, a regente por excelência dos “phenomenos infinitos da Germinação” (SOUSA, 1986, p. 80) e dos Mistérios eleusinos, nos quais Hércules é iniciado para poder realizar o trabalho de captura de Cérbero, monstro guardião do reino dos mortos.

No jogo de contínuos desdobramentos e metamorfoses operado em *Evocações*, essa deusa patrona dos campos de trigo prenuncia o futuro retorno da mãe abandonada pelo sujeito poético, consumado no texto “A sombra”, no qual o Sonho do neófito se transfigura, enfim, nos já citados “voluptuosos pesadellos dos phenomenos infinitos da Germinação”, antecipados desde “Anho branco” e, posteriormente, encarnados no fantasma da Mãe-Natureza negra, já morta. Em “A sombra”, como Deméter à procura da jovem filha Coré, raptada pelo deus

da morte, o espectro da mãe negra vaga à procura do rebento, que lhe fora arrebatado pela Arte.

Todavia, Coré retorna periodicamente ao seio da mãe no florescer de cada primavera, renascida do luto formulado no interior das profundezas telúricas, que a transforma na figura madura de Perséfone⁹. Destino oposto tem o neófito de *Evocações*, preso à eterna culpa por ter desamparado a genitora, que literalmente morre de tristeza, condição dolorosa da qual Deméter tem a chance se libertar. Até mesmo morta, a mãe negra continua sem direito a descanso, condenada a vagar eternamente em busca de vingança contra o filho que a rejeitou.

No poema em prosa “Anho branco”, a brancura da pele da garota-cordeiro se dissocia, cada vez mais, da noção de pureza. É interessante notar que sua alvura se amplia para além dela e prolifera promiscuamente sobre a paisagem tal qual uma infinidade de organismos agitados, em cega ânsia de reprodução:

E'ra a estranha Visão florestal que, quando aparecia, como que tornava brancos todos os aspectos, fazendo a retina sentir, por efeito dos deslumbramentos e ampliações visuaes, vastas miragens brancas, vertigens de cores brancas, perspectivas brancas, nuances brancas, tudo nevadamente accêso em fulguramentos e cambiantes brancos (SOUSA, 1986, p. 81).

Diante desse horizonte devorador, “Nem o sol, com a sua clarinante chamma flava, conseguira jamais empallidecer, dar tons de razão a essa brancura intacta” (SOUSA, 1986, p. 82), perpétua como a ânsia pela vida a mover as criaturas desde o nascimento. No poema em prosa “Mater”, o sujeito poético contempla e perscruta seu filho recém-concebido, e se pergunta:

[...] que frémitos de desejo convulsionariam essa bocca ainda tão impolluta, sã, ainda sem laivos visquentos; que luxuria intensa e nova inflammaria, accenderia scentelhas nessa bocca humida, fresca, viçosa, apenas entreaberta já n'um indefinido anhélo, sedenta, inquieta, impaciente, ávida já da instinctiva volupia do leite... (SOUSA, 1986, pp. 39-40).

Silenciosamente, a Natureza reconduz as criaturas a seus seios enigmáticos e vorazes. Perpetuando sua vontade sobre a razão humana, ela conserva o segredo profundo de suas leis na “inviolabilidade de tabernáculos, [de modo] que parecia sempre repurificada nas origens das extremas lactescencias, das neves inacessíveis, dos indelévels florescimentos” (SOUSA, 1986, p. 82), sugeridas em “Anho branco”.

Inicialmente, o sujeito poético se rebela contra essas leis imperiosas e que

[9] Sobre os rituais iniciáticos dos Mistérios de Eleusis, conferir as considerações de Junito de Souza Brandão a respeito de Deméter, presente no primeiro volume (1986) de seu livro, citado neste estudo.

lhe parecem irracionais, quando decide sacrificar a obra da natureza, identificada a seu próprio eu profano, em “Iniciado”. Assim, ele pretende escapar do doloroso ciclo fatal de vida e morte, nascimento e degradação, recuando então perturbado diante da “incomparavel brancura [que] magnitizava os sentidos” (ibidem), disfarçada de atraente pureza em “Anho branco”. O poeta neófito teme o despertar dos desejos pela menina-cordeiro, dotada de:

[...] fugitivos meneios animaes e curiosos; (...) a dilatação sedenta das narinas acendidas n'uma aspiração de sorver os cheiros vitas das terras fundamente revolvidas e das hervas sumarentas e quentes; a gula farta da bocca húmida num viço rubro, exhalando lilaz e trevo; as mornas e magas magnolias embriagantes dos seios; as finas e elyseas claridades azues dos olhos, e, emfim, a candidez e brancura suave das pompas da carne virgem (...) (ibidem).

O seio embriagador da garota-natureza evoca falsamente a desejada ambrosia olímpica, imortalizadora do iniciado que resistira às tentações, no fim de seu processo de ascensão; os olhos azuis e claros acenam com a perigosa miragem de um apaziguado Elísio. A cândida e suave carne virgem reveste o fundo obscuro de animalidade sedenta, no conjunto provocador arquitetado pela misteriosa lógica da Natureza, de modo que essas:

[...] pompas da carne virgem, despertariam nos temperamentos violentos, selvagens, anceios intensos, accordariam o gozo idiosyncratico, não de desvirginal-a, de violal-a, na brutalidade feroz dos instinctos, mas de a morder, de fazer sangrar á faca, com volúpia, com febricitante paixão [...] (SOUSA, 1986, pp. 82-83).

Observa-se uma reação ambígua e astuciosa também por parte do sujeito poético diante das armadilhas da Natureza: esta última, à maneira da esfinge perante Édipo, lhe desafia com enigmas para devorá-lo. Procedendo como um sacerdote ideal em sacro ofício, o poeta-neófito de *Evocações* combina em “Anho branco” a crua violência do despedaçamento da carne com um estranho requinte racionalizador, chamado por ele de “gozo idiosyncratico”. Concentrado neste princípio, o poeta se desvia do caminho da “brutalidade feroz dos instinctos” e nega-se a desvirginar “as pompas da carne virgem” por meio de um estupro, profanador da vítima e do algoz sagrados — ele também, um apurado carrasco de si mesmo¹⁰.

O poeta propõe, em contrapartida, o meticuloso dilaceramento ritual da carne, no qual faz uso preciso de “aço fúlgido e rijo, rasgando-a com a lamina

[10] No famoso soneto “Heautontimoroumenos”, de *As flores do mal*, o sujeito poético internaliza os papéis de vítima e carrasco, articulados reflexivamente por meio da ironia. Cf. BAUDELAIRE, 2015, pp. 266-269.

acerada e aguda em talhos vehementes, vivos, gritantes de sangue fresco e fumegante, escorrendo, gotejando rubinosos vinhos de aurora, toda ella flagrantemente aberta n'uma esdrúxula floração boreal" (SOUSA, 1986, p. 83). Por meio da mágica ação ritual, "toda essa sexual magnificência" da brancura rasgada em vermelho pode se transfigurar novamente em "casta beleza" (SOUSA, 1986, p. 83), renascida e consagrada, que:

[...] fazia extravagantemente despertar a lembrança, dava a impressão suggestiva, ao mesmo tempo profana e sagrada, da unção angélica, da encarnação humanada e miraculosa do alvo, tenro e meigo cordeiro immaculado, do lhano, doce e delicioso Anho branco original dos Ermos, para a effusiva Paschoa nova das transcendentales luxurias (SOUSA, 1986, p. 83).

A imagem do cordeiro, imolado no sangue dos "rubinosos vinhos de aurora" para a "efusiva Paschoa" de "Anho branco", aproxima a figura feminina e o poeta neófito de Cristo na medida em que eles se lançam ao "dilaceramento da Paixão esthetica" (CF. SOUSA, p. 16), proposto desde o texto de abertura, "Iniciado". Ao longo de *Evocações*, são recorrentes as remissões à tortura da carne e das ideias como cilícios, prenunciadores dessa "ao mesmo tempo profana e sagrada (...) Paschoa nova das transcendentales luxurias".

Ambígua como o cordeiro-mulher imolado em "Anho branco", a poeta mística Santa Teresa de Ávila é apresentada em *Evocações* como exemplo de cultora requintada da estesia dolorosa. Sua figura reverbera na identificação com a lua monjal, companheira frequente do sujeito poético na travessia pela noite da alma: ela é ideal de beleza fria, concentrada, envolta em espiritualizada auréola de luz difusa, geradora de imaculadas concepções poéticas.

No texto "Intuições", a faculdade da intuição do poeta é desdobrada no diálogo interior entre seu eu passado e futuro, que concordam em seguir o caminho de santos "meio obscuros e poderosos, meio humildes e rebellados" (SOUSA, 1986, p. 189). Essa composição em prosa poética, em especial, retoma e explica questões sugeridas no poema de abertura "Iniciado", no qual o sujeito poético estranhamente se dirigia a si mesmo pela segunda pessoa. Essa dualidade ecoa em "Intuições" no culto aos artistas "mórbida e voluptuosamente esthesiacos" (SOUSA, 1986, p. 189), conjugadores das polaridades do masculino e do feminino, do espírito e da carne, do prazer e da dor. Eles:

[...] como que trazem um curioso desvio do séxo, fazendo evocar Santa Thereza de Jesus, cuja requintada mortificação no recolhimento da cella parecia significar a tortura máscula, viril, do sentimento de um eleito da Grande Arte, que se tivesse ido

fenomenalmente asylar, por subtil, imperceptível erro genésico, n'um delicado e nervoso temperamento feminino... (ibidem).

Para além dos exemplos do mártir Santo Estêvão e do douto filho pródigo Santo Agostinho, o sujeito poético deseja se aproximar especialmente dos "Santos sem nichos" (SOUSA, 1986, p. 189) Paul Verlaine e Villiers de L'Isle Adam, os guias eleitos para suas "romarias e escaladas obscuras em que por ora vaes, pelo Espirito" (SOUSA, 1986, p. 188). No primeiro, ele reconhece um dúbio "Fauno-Sacerdote a officiar nos Missaes hieroglyphicos da suprema volúpia da Forma" o jogo entre os polos da "frescura e velhice candida" (SOUSA, 1986, p. 188). No segundo, reverencia o aristocrata de longa data, mas que é também autor de um romance simbolista de ficção científica. Aureolado na "solemnidade sagrada de tabernaculos intactos" (SOUSA, 1986, p. 189), Villiers de L'Isle Adam não por acaso empresta um excerto de seu romance *A Eva futura* para a epígrafe geral de *Evocações*. Em ambas as obras, tem destaque o tema da tentativa de recriação do ser, motivado pela dolorosa inadequação entre corpo e espírito.

Desde seu nome de batismo, Cruz e Sousa se vincula à tradição de poetas místicos. Até meados do século XX, a festa do santo e poeta espanhol San Juan de la Cruz (1542-1591) coincidia com a data de seu nascimento, 24 de novembro. Curiosamente, esse doutor místico fora companheiro de peregrinações de Santa Teresa, reformadora da ordem carmelita, além de ser autor de "Noite escura", poema no qual se narra o doloroso processo de crescimento da alma. Esta última é lançada a uma travessia noturna de crise, até desvencilhar-se do lar corpóreo e obter a "sabedoria secreta", necessária para a união com o eterno amor divino, encontrado no fim dos graus da escada mística. Como se percebe, há muitas similaridades entre essa jornada mística e a errância iniciática do poeta-alquimista formulado por Cruz e Sousa.

São João da Cruz foi perseguido, humilhado e aprisionado por seus pares, contrários a suas convicções. Nesse sentido, o sujeito poético de *Evocações* afirma ser um "predestinado" (SOUSA, 1986, p. 191) ao sofrimento e à fé artística. Partindo da poética do santo que lhe batiza, Cruz e Sousa dialoga com o tema do eu recolhido, concentrado nas profundezas da própria noite, em busca de iluminação. Essa descida à escuridão interior se desdobra no gosto pela exploração da catábasis iniciática em *Evocações*, a descida subjetiva aos infernos interiores, que o dispõe ao "Sentimento da volúpia radiante, redemptora e purificadora da Morte na Vida" (SOUSA, 1986, p. 167), afirmada em "Intuições". Isso explica por que:

[...] o doloroso Esthético é agora um perfeito condenado á Morte — sereno e grande condenado que ufanamente esqueceu e desprezou, para traz, para os tempos de outr'ora,

tanta luz de tranquillidade, de paz ingênua, para vir então espontaneamente entregar-se aos martyrisantes cilícios das Idéas. (cf. SOUSA, “Condemnado á morte”, p.74).

O INICIADO E SEU INICIADOR: A INTUIÇÃO DO CENTAURO

Em “Intuições”, Dante e sobretudo Shakespeare são apontados como encarnações do gênio moderno por excelência, ideais a serem buscados devido a sua capacidade de síntese das polaridades discordantes. A respeito do criador do príncipe Hamlet, o sujeito poético de *Evocações* afirma que:

Shakspeare nos evóca as correntes volcanicas, largos e fundos abalos athmosphéricos, rara e curiosa elaboração de um novo systhema planetario, valles de rosas e de lagrimas, eclipses de sol e de lua, o Cháos tomando fôrma e tomando corpo, a luz, por fim, se projectando e illuminando a Immensidade.

Shakspeare é a Vida por camadas densas, chammejando e clamando, polarizada no abysmante Infinito do Sonho.

Shakspeare é o Grandioso do Bello-Horrivel, do Tragico-Sublime e do Tragico-Grotesco, do Riso-Lugubre, do Sarcasmo de lama, estrelas e ais — é o Deus infernal e o Diabo divino.

(SOUSA, pp. 172-173)

Inspirado pelo magistral cultivo shakespeariano da ambivalência, o poeta neófito intui a necessidade de se aproximar e se reconciliar com seu outro eu, com o qual dialoga em “Intuições”. Um eu feito de sombra e excesso, assentado em raízes brotadas das profundezas mais lúgubres. Sua impureza e desmesura, julgados até então pelo olhar do neófito como manifestações defeituosas e limitadoras, se transfiguram em qualidade, complexidade e potência — numa ponte mágica, portanto, que o leva até o eu sonhado:

Segue, pois, com todos os teus exagêros de natureza, com todos os teus grandes defeitos acclamados, que a Chatez gloriosa ha de esmiuçar e descobrir mais tarde, para não se sentir muito pequena, diminuida na tua presença; defeitos só correspondentes a grandes qualidades, e que constituiriam, só por si, de tão eloquentes e francamente excepcionaes que são, as obras mais expontaneas e impressionantes dos que não trazem nem mesmo esses grandes defeitos, dos que são apenas individualidades feitas, intellectualisadas, mas não originadas de fataes e enraizados fundamentos artisticos. (SOUSA, 1986, p. 190)

Nos momentos fugazes de iluminação, em que o eu real encontra o eu ideal, o sujeito poético passa a *crer* mais em si, desviando-se do caminho apontado por seus inimigos, empenhados em interiorizar nele os sentimentos de descrédito e vacilação. No limiar da tarde, feito da mistura transitória, colorida e esmaecida de sol e sombra, parece-lhe enfim que seus dois eus se reconciliam, pelo menos naquele instante feérico, em que:

[...] a tarde, n'uma paz luminosa, em auréolas de ouro, os envolvia beatificamente.

As duas figuras, unificadas n'aquelle instante por um idêntico e chammejante pensamento, caminhavam de vagar na tarde, sob a effusão sympathica da suave claridade da tarde.

(SOUSA, 1986, p. 159)

É da combinação peculiar de grandiosas polaridades, feitas de qualidades e defeitos, perfeições e imperfeições, que nasce a noção de singularidade, perseguida na jornada de individuação, rumo a uma identidade mais verdadeira e profunda, em *Evocações*. Ainda em “Intuições”, o texto central estrategicamente inserido na altura da metade do livro, a intuição personificada no outro eu do poeta lhe afirma que “o Artista é um predestinado”, e vai tomando, gradativamente, a forma de:

[...] uma ave estranha que já nascesse com as suas azas poderosas e gigantescas, ainda retrahidas embora por algum tempo, mas que depois as fosse abrindo aos poucos, abrindo, abrindo, até que se distendessem de todo pelos espaços fóra, projectando então a sua grande e consoladôra sombra de Amor sobre o velho mundo fatigado. (SOUSA, 1986, p. 191).

Na medida em que o espírito do poeta penetra os limites do mundo e se encarna em forma nova, ambos são alterados na percepção, também renovada, do sujeito. A busca deliberada e oscilante por abarcar as extremas polaridades, rearticuladas em uma outra totalidade, encontra correspondência nos comentários expostos sobre a figura do príncipe Hamlet em “Intuições”: “A alta verdade da Vida está em Hamlet — pêndulo miraculoso e eterno que marca as oscilações da Alma” (SOUSA, 1986, p. 165); ou ainda “Hamlet é o zenith da alma humana nos seus momentos augustos e tremendos, nos seus estados soberbos e soberanos de laceração” (SOUSA, 1986, p. 167).

Por isso, o poeta-alquimista elege o príncipe como grande modelo de criação poética, por sintetizar a condição humana moderna, dilacerada em polaridades a serem reunidas: “Cada homem, quando se escuta a si mesmo, quando se olha

a si mesmo, quando se palpa a si mesmo, quando desce em silencio á funda cisterna immensa de si mesmo, ha de sentir um pouco de si mesmo no Hamlet” (SOUSA, 1986, p. 167). De natureza ambivalente, o príncipe sublime extrapola os domínios da razão, prisão na qual parte da cultura hegemônica ocidental moderna voluntariamente se encerrou, olhando com demonização e afetado desprezo para tudo aquilo que escapa a seu modelo de organização do real: “Hamlet não é louco, não é doente, não é epiléptico, conforme o veredictum, as investigações e cogitações dos críticos, dos physiologistas e psychologos de todos os tempos” (SOUSA, 1986, p. 167).

O mesmo se aplica à dificuldade de classificação formal da estranha prosa cultivada em *Evocações*, manifestada às vezes na forma do poema em prosa, às vezes na prosa poética. Essa oscilação resulta de uma “sensibilidade doentia e extrema”, que se move com liberdade e (portanto) originalidade, para além de todos os limites e previsões, conduzida pela lógica aparentemente absurda dos artistas:

Não ha hoje, nesta Hora alta e suprema dos tempos, fórmulas preestabelecidas e constituídas em códigos para a estrutura da prosa, principalmente quando ella é feita por uma sensibilidade doentia e extrema.

Ha tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reaes e eleitos (SOUSA, 1986, p. 177).

Na síntese das polaridades, o poeta reconhece a sabedoria plasmadora de um realismo superior, que dá conta também de um mundo infinito, secretamente prolongado para além da mera superfície das coisas. As figuras e imagens mistas, oficiadas por faunos-sacerdotes como Verlaine, revelam ao poeta iniciado o seu iniciador em *Evocações*: o mestre interior que lhe habita, qual bússola ou farol subjetivados, se manifesta na faculdade da intuição. No contexto das discussões sobre polaridades e hibridismo em “Intuições”, pode-se pensar na figura do grande iniciador de Hércules e de tantos heróis mitológicos: o centauro Quíron, que foi rejeitado pela mãe por conta de seu corpo animalizado. No entanto, o sofrimento decorrente de sua duplicidade fundamental lhe tornou o maior dentre os sábios, por alcançar depois a síntese de instinto e racionalidade que produz o ideal sublime.

Quíron permite ainda repensar o problema do sacrifício no contexto da jornada iniciática do poeta negro, no livro de Cruz e Sousa. Diferente de seu pupilo em busca de imortalidade, o mestre abriu mão de sua natureza imortal, por conta de uma tragédia provocada pelo primeiro. Durante a realização do terceiro trabalho, Hércules e outros centauros se envolveram em um episódio de

embriaguez e conflito, no qual o aluno feriu seu educador por acidente. Atingido por uma flecha envenenada com o sangue da hidra, o imortal Quíron foi vítima de um ferimento incurável, que o condenou à dor eterna (cf. BRANDÃO, p. 118).

Hércules tem um reencontro posterior decisivo com seu mestre, o lendário médico ferido, no último de seus trabalhos. O pupilo viaja ao extremo Ocidente para colher os pomos de ouro (frutos da imortalidade) pertencentes a Hera, no jardim das Hespérides, situado justamente na linha do poente. Embarcado na Taça do Sol, o herói errante atravessa o mar e chega à margem oposta, onde encontra Prometeu prisioneiro. O titã, imortal como Quíron, também sofria o padecimento eterno, condenado por Zeus a ter o fígado devorado todos os dias por uma águia.

O filho de Alcmena tenta dar um fim ao sofrimento eterno de ambos, então propõe uma troca a seu pai. O soberano do Olimpo estabelecera que somente libertaria o insurgente Prometeu caso algum outro imortal abrisse mão da vida eterna. Algo difícil de acontecer, sobretudo se pensarmos na ânsia com que Hércules persegue a imortalidade.

Contra todas as expectativas, Quíron decide se sacrificar, atitude magnânima que lhe permite ao mesmo tempo libertar-se da dor eterna, como também liberta Prometeu, o mítico filantropo da humanidade. O poeta negro de *Evocações*, porém, é levado a abandonar o papel de Hércules e a ocupar o de Quíron em um contexto diverso, que reatualiza o mito dos doze trabalhos em chave nada heroica.

Nos parágrafos finais de “Emparedado”, o poeta iniciado é repentinamente aprisionado de maneira compulsória, exatamente no momento em que estava pronto para realizar sua iminente travessia mediterrânea, e adentrar os “pórticos millenarios da vasta edificação do Mundo” (SOUSA, 1986, p. 390), que o conduziram enfim para a imortalidade. Porém, diferente de Hércules, que pode seguir adiante em seu rito de passagem pelo mar, rumo aos pomos de ouro de Hera, o neófito de *Evocações* encontra uma muralha de pedras, levantada pelas Ciências modernas e pela Igreja. Paralisado por ambas, fica condenado a uma existência petrificada, agonizada numa interminável morte em vida. Dessa maneira, ele é constrangido a repor o lugar de Prometeu acorrentado, embora pague também o preço do sacrifício de Quíron. O sacrifício aqui é multiplicado, sob o peso da cruz já carregada e das pedras acumuladas em seu entorno.

A soberana, sedutora e “ditadora sciencia d'hypotheses” (SOUSA, 1986, p. 381) contemporânea, que tantas promessas insinuava ao neófito, lhe engana no fim prematuro de sua jornada, quando lhe rouba sua esperança de imortalidade e não o permite libertar-se da dor. Distanciado do contexto ritual de livre sacrifício de Quíron, o poeta iniciado é agora sumaria e automaticamente condenado, por imposição de interesses alheios aos seus, que lhe submetem a um violento e paradoxal sacrifício secular: isto é, a um sacro officio destituído de sacralidade,

esvaziado de qualquer chance de libertação ou de renascimento. No tempo presente, o usurpador Euristeu triunfou, e levou o sobre-humano Hércules a se curvar por completo a sua vontade.

Conforme exposto no início deste estudo, ao moderno Hércules negro de *Evocações* não se oferta leite divino e ambrosia: “sangrando no lodo das Civilizações despóticas, [sua África é] tôrvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angustia!” (SOUSA, 1986, p. 388). Mesmo após haver carregado o peso da cruz em seu nome de batismo, a ele fica interdita também a comunhão eucarística, vislumbrada na lactescência da lua e das estrelas dispersas, que emergem do longínquo seio escuro da Noite, inacessível ao poeta, preso no fundo de sua prisão de pedras e preconceitos, profusamente lançados contra ele.

O neófito negro é obrigado a ceder seu lugar aos Prometeus modernos, os proliferantes ladrões de fogo criador, empenhados em penetrar os segredos da Natureza e conquistar o domínio completo da vida, valendo-se dos poderes racionalizadores da tecnologia e da indústria (Cf. ELIADE, 1979, pp. 138-142). Na tentativa de recriar-se, o moderno poeta-alquimista de *Evocações* deseja conquistar seu lugar nesse panteão de criadores seculares¹¹, a exemplo do Dr. Victor Frankenstein e de Thomas Edison, ficcionalizado no mago elétrico d’A *Eva futura*, de Villiers d’Isle-Adam.

Todavia, na era dos criadores que são também criaturas imperfeitas, o neófito, candidato a Fauno-Sacerdote, não passa de um capro, um maldito filho de Cã, deslocado dos dogmas cristãos para os axiomas cientificistas, reatualizadores desse mito em chave secular. Por isso, ao poeta negro é permitido encenar apenas o papel de criatura rejeitada, tal qual o monstro sem nome do romance de Mary Shelley, ou Alcía repudiada pelo esteta aristocrata em *A Eva futura*, que deseja assassinar a maculadora “animalidade triunfante” (VILLIERS, 2001, p. 140) dessa “deusa burguesa” (idem, p.99).

Buscando religar o modelo de ciência empírico-mecanicista à magia holística das arcaicas ciências ocultas, o poeta negro adota a máscara do alquimista, almejando transpor essas fronteiras ontológicas. Ele se dispõe a realizar sua catábase pela noite escura, no anseio de reconstruir a si mesmo e dar sentido ao mundo circundante, dilacerado pela dor.

É interessante ter em mente que sua disposição a retrabalhar o sentido do sacrifício, devolvendo-o à esfera da ritualidade, entra em consonância com a luta pela conservação desse princípio ressacralizador no contexto da reorganização subjetiva e social do sujeito, operada em perspectiva afrodiaspórica: nas religiões afro-brasileiras, encena-se o simbólico renascimento do iniciado, lançado à dolorosa travessia marítima pelo Oceano desconhecido. Chamado de calunga grande dentre os povos de origem banta, esse espaço de viagem metafórica se identifica às profundezas da terra-mãe e ao reino dos mortos, no qual o sol

[11] Edward Said discute acerca da fé moderna nos poderes das ciências, em constante busca de reconstrução e reordenação da realidade, a exemplo do credo secular orientalista, dotado do “poder de ter ressuscitado, na verdade criado, o Oriente, o poder que residia nas novas técnicas cientificamente avançadas da filologia e da generalização antropológica. Em suma, tendo transportado o Oriente para a modernidade, o orientalista podia celebrar o seu método e a sua posição como os de um criador secular, um homem que criava outros mundos assim como outrora deus criou o antigo” (cf. SAID, 2007, p. 176).

[12] Para mais detalhes sobre a travessia da calunga grande, consultar CARVALHO (2010) e THOMPSON (2011).

sucumbe a cada noite e emerge a cada nova manhã¹².

O neófito de *Evocações* se distanciara de sua primeira natureza, e conseqüentemente dos saberes iniciáticos de muitas culturas negras, quando pretendia abandonar os seios da mãe para beber em outros, alusivos a um modelo prestigiado de arte. Entretanto, de forma intuitiva ou não, ele se aproxima de um conjunto de metáforas correspondentes, que dão conta de representar a reminescente morte simbólica de seus ancestrais, seja nos rituais iniciáticos, seja nos históricos porões escuros dos navios tumbeiros. Confluem para tanto a iniciação à catábase nos Mistérios eleusinos, encenadas por Hércules, bem como a via-sacra percorrida pelo Cristo martirizado e renascido. Esses repertórios se mesclam e desdobram ainda na travessia noturna de São João da Cruz pelo purgatório da alma, reverberada na caminhada dantesca realizada em *Evocações*. Nesta obra, se alude com frequência ao “circulo dantesco de fenômenos” (cf. SOUSA, p. 318), prenunciador de uma esperada formulação em devir da negra “dor inconcebível” (idem, p. 122).

No texto final, “Emparedado”, revela-se enfim a profecia ainda não cumprida do novo gênio, sintetizador por excelência das extremas polaridades, geradoras do porvir: é necessário que ele surja “para fundir a Epopéia suprema da Dôr do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!” (idem, p.389). ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. “Deméter”, in: *Mitologia grega*, vol. I. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 283- 310.

_____. “Hércules e os Doze Trabalhos”, in: *Mitologia grega*, vol. III. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 89-147.

CARVALHO, Flávia Maria de. “Diáspora africana: travessia atlântica e identidades recriadas nos espaços coloniais”, in: *Mneme – Revista de Humanidades*, 11 (27), 2010, p. 14-24. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/835>. Consultado em 12/09/2017.

CRUZ, São João da. *Noite escura*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ELIADE, Mircea. “Alquimia, ciências naturais e temporalidade”, in: *Ferreiros e alquimistas*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 131-142.

HERNANDEZ, Leila Leite. “O processo de ‘roedura’ do continente e a Conferência de Berlim”. In: *A África na Sala de Aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 45-69.

MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2006.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *A forma negra da morte (um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

SAID, Edward. “Estruturas e reestruturas orientalistas”. In: *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 164-272.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian

Schwartz. Introdução e notas de Maurice Hindle; posfácio de Ruy Castro. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, João da Cruz e. *Evocações*. Edição fac-similar de 1898. Apresentação de Esperidião Amin Helou Filho. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1986.

THOMPSON, Robert Farris. “A marca dos quatro momentos do sol: A arte e a religião dos Kongos na América”, in: *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011, p. 107-159.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. “Vida e obra”, in: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* (III Parte); *Crítica da Filosofia Kantiana; Parega e Paralipomena* (capítulos V, VIII, XII, XIV), in: *Os pensadores*. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. Assessoria de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 5-11.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva Futura*. Tradução de Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

GÊNERO, RAÇA E OUTRAMENTO

EM A QUESTION OF POWER

— RENATA S. DE MORALES | JULIANA F. RAMIRO

RESUMO

Este artigo parte do entendimento de que o pós-colonialismo se apresenta, na literatura, para que o povo colonizado possa resistir às identidades que lhes são impostas. A partir da escrita de resistência, o dominado responde aos discursos que perpetuam a sua condição de estar no mundo e as relações de poder e subordinação as quais são submetidos. O nosso objetivo é observar a obra *A question of power*, da escritora sul-africana Bessie Head, a partir de um recorte de gênero e raça, fundamentado nos estudos de Jacques Lacan sobre o Outro, nas propostas de Gayatri Spivak a respeito dos conceitos de outramento e subalternidade e na concepção de ambivalência de Homi K. Bhabha. Acreditando que a leitura é possibilidade de encontro com a alteridade, propomos um movimento de questionar as estruturas que nos são impostas, como um primeiro passo para mudar a nossa existência no mundo.

Palavras-chave: Outramento, subalternidade, Leitura

ABSTRACT

This paper is based on the understanding that postcolonialism presents itself in literature as a movement that permits the colonized to resist the identities that are imposed on them. Based on a writing-back movement, dominated people can respond to the discourses that perpetuate their condition and the relations of power and subordination that they have been subjected to. Our objective is to observe the narrative A question of power, written by the South-African writer Bessie Head, based on a gender and race perspective, with the theoretical framework supported by the studies of Jacques Lacan on the Other, in the proposals of Gayatri Spivak about the concepts of othering and subalternity and Homi K. Bhabha's conception of ambivalence. Believing that reading is a possibility of encounter with otherness, we propose a movement to question the structures that are imposed on us as a first step to change our existence in this world.

Keywords: Othering; subalternity; reading

INTRODUÇÃO

Em *A question of power*, questões de gênero, raça e alteridade são colocadas pela autora Bessie Head, a partir da personagem principal da obra, Elizabeth. A temática definida por Head¹ é observada em outros textos pertencentes a chamada literatura de resistência pós-colonial, protagonizada, principalmente, por autoras e autores africanos, afro-americanos e indianos.

No estudo que propomos, partimos do entendimento de que a escrita pós-colonial é aquela que se desenrola no sentido de resistir à perspectiva colonialista. Para expressar a experiência colonizada, os escritores pós-coloniais procuram responder aos discursos que apoiam a colonização, isso é, os mitos do poder, as classificações e as imagens de subordinação.

O texto de Head apresenta uma personagem que vive em constante estado de alucinação. A forma como a autora descreve a loucura de Elizabeth faz com que o leitor aproxime-se dela e com ela vivencie, num movimento de alteridade, questões de raça e gênero. A obra, escrita no ano de 1973, é envolta no ambiente sociohistórico e cultural da África que vivia o *apartheid*, mais precisamente na Botswana.

Elizabeth é uma mulher que se encontra refugiada na Botswana, sem pertencimento territorial e filha de mãe branca e pai negro que, por sua condição mestiça, não se identifica, em um primeiro momento, nem com a cultura europeia, nem com a africana. *A question of power* mostra a busca de Elizabeth por pertencimento.

O objetivo deste artigo é observar a obra de Bessie Head, considerando o recorte de gênero e raça, a partir da teoria lacaniana sobre o outro e dos conceitos de outramento e subalternidade, fundamentados pela filósofa indiana Gayatri Spivak, partindo do pressuposto que a leitura é possibilidade de encontro com a alteridade.

Para dar conta do nosso objetivo, iremos buscar excertos na narrativa que possam ser analisados num movimento de questionamento. Acreditamos que questionar as estruturas que insistem em nos impor identidades, estigmas e estereótipos seja o primeiro passo para uma mudança na forma em que nos colocamos no mundo, o que justifica a existência deste estudo.

O OUTRO EM LACAN

O termo outro foi utilizado de forma ampla no campo da filosofia existencial, notadamente por Sartre, na obra *O ser e o nada* (2016) ao estudar as relações entre o *selfe* o outro que definem as identidades dos sujeitos. No entanto, é nos estudos freudianos e pós-freudianos, principalmente nas propostas de Jacques Lacan, com a análise da formação da subjetividade, que o termo ganha mais

[1] Estudo em andamento sobre a obra *A question of power* como parte de tese de doutorado com título provisório "A leitura como possibilidade de descolonização de si", orientado pela Prof. Dra. Noeli Reck Maggi no Centro Universitário Ritter dos Reis.

aproximação com a forma com que é utilizado na fundamentação dos estudos pós-coloniais, a exemplo da teoria do outramento, de Gayatri Spivak, e de toda a concepção de alteridade dentro do pós-colonialismo.

Lacan, na obra *O seminário*, livro 11, no capítulo intitulado "O inconsciente freudiano e o nosso" (1979, p. 25), adianta um dos conceitos-chave que orientam a base da sua teoria: "o inconsciente é estruturado como uma linguagem". O autor sugere que a estrutura que subjaz o inconsciente, no sentido de que as relações humanas são derivadas de relações outras, já é determinada. Para ele, a partir de significantes que estão na natureza, as relações humanas são organizadas primariamente, e assim são originadas estruturas e moldes. Nesse sentido, antes que possamos pensar em formação do sujeito, devemos observar algo pré-subjetivo, que está ancorado na linguística, e que garante que possamos qualificar, acessar e objetivar o inconsciente.

Para Lacan (1953), o sujeito opera em três registros: o simbólico, o imaginário e o real. A separação proposta é justificada pelo teórico apenas como método, porquanto os três registros são, de fato, formadores de um nó, ou seja, estão de tal forma entrelaçados que, se deixarmos de lado um deles, se desfaz nossa organização psíquica.

O entrelaçamento dos registros marca os sujeitos enquanto sujeitos e os relaciona de forma constituinte ao próprio significante em uma estrutura que, para estar completa, depende dos movimentos de significação do sujeito a qual Lacan chama de estrutura do significante. Com isso, Lacan argumenta que na psicanálise os processos devem sempre ser vistos de forma circular entre sujeito e outro, "do sujeito chamado ao Outro, ao sujeito pelo que ele viu a si mesmo aparecer no campo do Outro, do Outro que lá retorna" (LACAN, 1979, p.196). Ainda neste sentido:

O Outro é o lugar em que se situa a cadeia do significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se no sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer. [...] o sujeito depende do significante e o significante está primeiro no campo do Outro. (LACAN, 1979, p.196)

A noção de dependência do significante, e, por conseguinte, do outro, está relacionada à característica de ambiguidade do signo, o qual representa algo para alguém. Esse alguém, sugere Lacan, (1979, p. 197) "pode ser muitas coisas, pode ser o universo inteiro", de forma que os signos estão à disposição do sujeito e o que eles representam pode ser tomado por qualquer um.

Nesse sentido, para Lacan (1979), o outro se apresenta, para o ser do sujeito, como o sentido de sua existência. Se pudéssemos optar apenas pela porção de ser que nos cabe, cairíamos em um não-senso. Se nos alicerçamos no sentido,

que é o outro, ele apenas subsiste “barrado”, como diz Lacan (1979, p. 197), da porção de não-senso que carregamos. É justamente nessa hiância que aparece a realização do sujeito. O não-senso é o inconsciente. A esse mecanismo Lacan dá o nome de alienação (1979). Talvez o exemplo mais elucidativo sobre o tema tenha sido apresentado pelo próprio Lacan (1979), a partir de uma simples frase que considera a liberdade (representando o ser) ou a vida (representando o outro): se escolhemos a liberdade, não temos o sentido da vida — portanto, não é possível a vida, tampouco, por consequência, a liberdade: perdemos as duas instâncias. Se, por outro lado, escolhemos a vida, a porção da liberdade escapa, temos a vida amputada da liberdade.

Ao longo de seus escritos, Lacan distingue o conceito de Outro (com “o” maiúsculo) do conceito de outro (com “o” minúsculo) e utiliza as duas grafias para diferenciar as abordagens. A distinção proposta por Lacan se configura como de suma importância para os estudos pós-coloniais. Segundo Roudinesco, a diferenciação entre outro e Outro é utilizado por Lacan

[...] para designar um lugar simbólico — o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus — que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intrassubjetiva em sua relação com o desejo. Pode ser simplesmente escrito com maiúscula, opondo-se então a um outro com letra minúscula, definido como outro imaginário ou lugar da alteridade especular. Mas pode também receber a grafia grande Outro ou grande A, opondo-se então quer ao pequeno outro, quer ao pequeno a, definido como objeto (pequeno) a. (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 558)

Lacan optou por tratar da alteridade a partir desses dois conceitos para diferenciar “o que é da alçada do lugar terceiro que escapa à consciência (Outro), do que é do campo da pura dualidade, no sentido da psicologia (outro)” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 558). Na teoria lacaniana, segundo Golse (1998), o conceito de outro (com letra minúscula) remete ao outro que se assemelha ao *self*, aquele outro que a criança descobre durante a fase do espelho. Essa fase está relacionada à necessidade de termos o outro para que tenhamos acesso a uma dimensão de nós mesmos, que seria inacessível de outra forma. O olhar do outro confere identidade ao sujeito, ele o identifica nessa dialética do conhecimento de si pelo reconhecimento do outro.

Em transposição às teorias pós-coloniais, segundo Ashcroft (2007, p. 155), o outro (com minúscula) pode se referir aos sujeitos colonizados, marginalizados pelo discurso do império, identificados por serem diferentes do centro, que acabam por se tornar a base do ego do sujeito colonizador.

O Outro (com maiúscula), citando Nasio (1995, p. 271), é aquele aos olhos do qual o sujeito forma sua identidade. Esse outro pode ser exercido por demais representantes da cultura. A cada contato do sujeito com o mundo externo, o Outro se personifica como local absoluto ou abstrato a quem o sujeito se dirige. Novamente, no contexto pós-colonial, Ashcroft exemplifica essa relação afirmando que o Outro, que pode se referir à mãe, a qual, por estar separada do sujeito se apresenta como o primeiro foco do desejo; também pode se referir ao pai, cuja outridade posiciona o sujeito na ordem do simbólico, e podendo referir-se ao próprio inconsciente, porque esse se estrutura como uma linguagem separada daquela do sujeito.

Assim, os processos de colonização instituem, com base nas ações dos colonizadores e, posteriormente, nos registros que se perpetuam na história e na memória dos sujeitos, como postula Spivak (1985), os padrões, as referências e os pontos de vista do colonizador sobre o sujeito colonizado. Este, por sua vez, constitui-se pela via do discurso do Outro, e, adotando essa perspectiva como a única possível, coloca-se a margem, porquanto o significante que o toca é o que diz da sua condição de colonizado. Retornando a Spivak, a escrita, por si só, já constitui o ato de colonização pela imposição da cultura, sentidos e linguagem do colonizador sobre os sujeitos colonizados.

Em suma, mesmo que perturbador, o Outro é fundamental para o sujeito, pois é por meio desse referencial que o sujeito passa a existir fora da dimensão estritamente biológica. O Outro, ainda, faz-se crucial porque o sujeito existe sempre subordinado ao seu olhar. Ao considerar o colonizador como referência, como Outro, é “natural” perceber uma dependência do sujeito colonizado com seu colonizador.

OUTRAMENTO E SUBALTERNIDADE

Quando falamos nos temas gênero, raça e colonialismo estamos falando, também, de alteridade. De forma genérica, pensar na alteridade é pensar nas relações do sujeito com o Outro, com todo aquele diferente, que não é o eu. O reconhecimento da existência do Outro é fundamental para que possamos buscar identificarmo-nos e reconhecerno-nos como pertencentes a uma determinada cultura, como partes de uma historicidade, como ocupantes de um lugar dentro do todo da existência humana.

No contexto dos estudos pós-coloniais, o sujeito colonizado é definido como o outro, a partir de um discurso que faz uso das estruturas de poder pertencentes à forma de pensar do ser humano. A esse discurso, pela via das relações de poder, a cultura do colonizador sobrepõe-se a do colonizado com um tom de naturalidade.

A essa naturalidade, Bhabha (1998) denominou ambivalência — termo

emprestado da psicanálise que significa a flutuação contínua entre querer alguma coisa e, ao mesmo tempo, desejar seu oposto. O conceito de ambivalência também descreve a complexa relação de atração e repulsa entre colonizado e colonizador. O sujeito colonizado se vê como um “filho” do império, ao mesmo tempo que se constitui como sujeito primitivo e submisso ao discurso do colonizador, ao passo que ao se construir a imagem do Outro dominante, tantos sujeitos outros passam a existir.

Essa ideia está diretamente relacionada às propostas e análises da filósofa indiana Gayatri Spivak (1985, 2010). A autora inaugura o uso do termo “outramento” [*othering*], que descreve o processo pelo qual o discurso colonialista produz seus outros. Para a filósofa (1985, 2010), por um lado, temos o Outro que domina, como o foco do desejo e do poder, representado na psicanálise, como vimos, pela mãe ou pelo pai; e nos estudos pós-coloniais, de forma análoga, pelo colonizador. Por outro lado, temos o sujeito que deseja, o sujeito ao mesmo tempo excluído e criado pelo discurso do poder. O outramento é, portanto, um processo dialético e circular em que o Outro dominante é estabelecido ao mesmo tempo que sujeitos outros são produzidos dentro do contexto da dominação (SPIVAK, 1985).

Segundo Spivak, o colonialismo constitui-se com base em relações de poder as quais se consolidam a partir de narrativas que, ao mesmo tempo, comunicam e perpetuam o processo de outramento. Por via desse processo, o povo dominante — o europeu —, construiu um discurso para justificar seus ensinamentos ao povo colonizado, fazendo com que o colonizado se espelhasse no colonizador, visse o mundo a partir daqueles olhos e tomasse a ideologia do colonizador como verdade.

Portanto, outramento refere-se, de acordo com Spivak (1985), à construção de sujeitos outros, marginalizados, frente a um grande Outro que domina e define seu modo de estar no mundo. Pelo discurso, pela via da linguagem, são construídos indicadores raciais, sexuais, religiosos, econômicos, étnicos, geográficos e ideológicos de dominação sociohistórica e cultural, que definem as posições dentro da sociedade. Em um movimento de colonialismo, e de outramento, em que são definidas margens e centralidades, a noção de Outro/outro é construída. O processo inclui uma definição de autoridade, de domínio da voz e de controle da palavra, ou seja, a apreensão e o uso dos meios de interpretação e comunicação (ASHCROFT, 2002).

Reafirmando e ampliando esse sentido, Spivak (1985, 2010) sugere que o processo de outramento é perpetuamente reafirmado pelas narrativas colonialistas. Nessas histórias, as instâncias de formação do par Outro/outro são reafirmadas no escopo de significação e atribuição de sentido do texto, estabelecendo relações de alteridade.

Outro conceito, proposto por Spivak (2010), que, de certa forma, dialoga com

o significado de outramento e aqui nos interessa, é o conceito de subalternidade. Spivak propõe sua teoria acerca da subalternidade no ensaio *Can the subaltern speak?* (2010). No texto, a autora utiliza o termo subalterno para se referir aos sujeitos oprimidos, considerados de classe inferior. A autora afirma, ainda, que no contexto do colonialismo, o subalterno não tem história, e, por isso, não pode falar. E que a mulher subalterna está ainda mais nas sombras, pois, numa escala social, é vista como o segundo outro, sendo o outro do colonizador e o outro do sujeito homem.

No texto que apresenta o conceito de subalterno, Spivak aprofunda o questionamento que dá nome a esse ensaio e conclui que o subalterno pode sim falar, no entanto seu ato de fala é ignorado, manipulado e silenciado pelo Outro. A fala do subalterno não chega aos receptores como deveria, ou jamais chega, por conta de ruídos existentes na sociedade.

ANÁLISES E DISCUSSÃO

Elegemos *A question of power* (1973) como objeto de análise. A obra traz a história de Elizabeth, mulher sul-africana refugiada na Botswana. Uma “jornada ao inferno” é a expressão utilizada pela personagem para descrever sua história.

A question of power é escrito por Bessie Head, uma mulher negra que viveu na África do Sul. Em sua obra, considerada autobiográfica, a autora tratou da sua condição de refugiada, destacando questões de gênero e raça como elementos que marcaram sua busca por pertencimento e luta contra a opressão.

Elizabeth, a personagem principal do livro, tem sua vida semelhante à de Head, a autora. Na obra, a protagonista é obrigada a migrar com o filho pequeno para o vilarejo de Motabeng, na Botswana. Elizabeth é descrita como uma mulher mestiça, nascida na África do Sul, na vigência do *apartheid*, e que sofre abusos físicos e psicológicos, além de alucinações constantes. A personagem vivencia o exílio e a falta de identidade por ser uma forasteira, alguém que não pertence ao local onde vive.

A obra de Head é organizada em dois capítulos, cada um destinado a uma das personagens/ entidades que se apresentam nas alucinações de Elizabeth: Sello e Dan. O primeiro capítulo, que narra a vida da personagem e as aflições pelas quais ela passa durante os primeiros tempos em Motabeng, é intitulado “Sello”. A história se inicia na África do Sul.

Elizabeth descobre, ao ser enviada para um internato, que quem a criou não era de fato sua mãe biológica, mas sim uma mãe adotiva. Ela fica sabendo, então, que sua mãe biológica, uma mulher branca, estava vivendo em um hospital psiquiátrico. Os relatos que chegam a Elizabeth são de que sua mãe biológica havia tido um envolvimento com um homem negro, o que, em uma época na qual relações entre raças e classes sociais distintas eram proibidas pela Lei da

Imoralidade, de 1957, promulgada na África do Sul, resultava, na maioria das vezes, em internação da mulher.

No descrito acima, observamos a materialidade do que traz Spivak sobre o povo dominante construir discursos para que os colonizados vejam o mundo a partir dos olhos do Outro, tomando sua ideologia como verdade. No contexto, o colonizador proíbe a aproximação entre brancos e negros e pune com o rótulo da loucura aqueles, e principalmente aquelas — duplamente subalternas — que se desviam da verdade do Outro.

Seguindo na narrativa, Elizabeth toma conhecimento das circunstâncias em que foi concebida e de como chegou a uma família adotiva. Em uma das passagens, fica evidente o fato de que Elizabeth sofria perseguição por parte das professoras do internato em que estudava, pois viam nela a possibilidade de, como sua mãe, também sofrer de alucinações:

Nós estamos de olho em você. Você deve ter muito cuidado. Sua mãe era louca. Se você não tiver cuidado, você vai ficar louca como sua mãe. Sua mãe era uma mulher branca. Eles tiveram que a internar porque ela estava tendo uma criança do cavaliço, que era nativo. (HEAD, 2011, p. 9, tradução nossa²).

No fragmento, destacamos a relação de subalternidade e verdade estabelecida entre o emprego das expressões "mulher branca" versus o "cavaliço nativo". O *apartheid* foi, justamente, um regime marcado pela segregação racial, que pregava a superioridade da raça branca com relação à negra.

Também no trecho é possível, a partir da teoria lacaniana sobre a constituição do sujeito via discurso do Outro, pensar que a dita loucura da mãe biológica de Elizabeth, pela linguagem, poderia vincular-se à psique da filha. Assim, mesmo a mãe não sendo exatamente louca, e Elizabeth não tendo conhecido e convivido com essa mãe, a partir do discurso do colonizador a personagem é, de alguma forma, perseguida por uma potencial aproximação com o estigma da mãe biológica. Podemos ir além e sugerir que é uma possibilidade, na perspectiva lacaniana de que é o Outro que nos diz, que o estado de alucinações de Elizabeth esteja relacionado com esse "corte".

Em outro momento da obra, quando o narrador passa a relatar fragmentos da vida adulta da personagem, na África do Sul, surge a figura do seu marido — um *gangster* recém saído da prisão — e relatos de traições, abusos físicos, sexuais e psicológicos deferidos por ele. Aqui, mais uma vez, evidencia-se a situação da mulher dentro das relações coloniais de subalternidade, sendo assujeitada pela sua condição social e simbólica.

Sobre o marido, destacamos o fragmento:

[2] "We have a full docket on you. You must be very careful. Your mother was insane. If you're not careful you'll get insane just like your mother. Your mother was a white woman. They had to lock her up, as she was having a child by the stable boy, who was a native".

[3] "[...] A month later a next-door neighbor approached her and said: 'You have a strange husband. Susie was standing outside the door and called to him. He walked straight in and they went to bed. He's been doing this nearly everyday with Susie. I once greeted him and he said: "How about a kiss?" And I said: "Bugger off." What made you marry that thing?'.

[4] No original: "[...] an almost universally adored God...".

[...] Um mês mais tarde, uma vizinha aproximou-se e disse-lhe: "Você tem um marido estranho. Susie estava parada na porta da casa dela e o chamou. Ele entrou direto e eles foram para a cama. Ele tem feito isso quase todos os dias com Susie. Uma vez eu o cumprimentei e ele disse: "Que tal um beijo?" E eu disse: "Cai fora!". O que te fez casar com este traste?" (HEAD 2011, pp. 11-12, tradução nossa³)

Nele é possível pensar sobre a indagação que faz Spivak sobre a possibilidade de fala do subalterno. Elizabeth pode falar? Observamos que a narrativa é praticamente protagonizada por ela, pela sua visão contada pelo narrador, porém, no trecho que se refere ao marido (destaque acima), num ato de dizer a sua verdade sobre ele, some-lhe a voz. E quem diz do Outro que a coloniza é sua vizinha, como se a Elizabeth fosse vedado o direito de dizer daquele Outro que a domina.

Num movimento de fuga do marido e com o surgimento de uma oportunidade de emprego, a personagem refugia-se na Botswana. É quando chega ao vilarejo de Motabeng que começa a demonstrar sinais de instabilidade psíquica. A consciência da protagonista mistura-se com um estado de alucinação.

Vivendo em Motabeng com seu filho, Elizabeth, durante a noite, passa a ser visitada por uma entidade masculina, que chama de Sello — "[...] um Deus quase universalmente adorado" (HEAD, 2010, p. 16, tradução nossa⁴), que costuma sentar-se à beira de sua cama. Sello é descrito por ela como um monge que conversa sobre a pobreza e a África. A narrativa mostra Sello como um homem bom, mas que traz à tona a suscetibilidade de Elizabeth ao mal — e, conseqüentemente, a vulnerabilidade de toda a humanidade. Aqui, a alteridade se manifesta em Elizabeth, de forma que Sello pode ser visto como o Outro dentro dela.

Nesse momento da obra, relacionamos o estado intermitente de consciência e alucinação da personagem com os três registros de Lacan (simbólico, imaginário e real). E entendemos que Elizabeth opera entre o imaginário e o simbólico, num movimento de constituição e descoberta de si. Sello pode ser visto como um Outro, que nada mais é do que uma faceta dela mesma, necessária para que o movimento circular de significação aconteça.

Alertamos, no entanto, para outra possibilidade de leitura, a partir do que nos diz Spivak (1985), dentro do contexto do outramento, sobre quem conta a história. Elizabeth, nos parece, constrói a figura de Sello e o coloca num alto patamar. Sello é o Outro — com letra maiúscula — que discursa sua verdade, fazendo com que a personagem perceba o mundo e sua própria fragilidade a partir dos olhos desse Outro.

Em defesa dessa segunda possibilidade interpretativa, destacamos que

a figura do monge está ligada ao sexo masculino e à religião budista, que, na história, resistiu a admitir que mulheres poderiam ocupar tal posto. Ainda, podemos observar o fato de a entidade, descrita como superior e racional, considerada boa e que abre os olhos da personagem, ser do sexo masculino, a considerar que nem mesmo no mundo das alucinações, dado à loucura, uma mulher consegue pensar-se (e ser pensada) como um sujeito possível de ocupar posição superior.

Nesta primeira etapa do livro, a protagonista é descrita como uma pessoa afetada pelo fato de ser estrangeira e de não ser negra como os habitantes de onde vive. O que faz dela um sujeito sem pertencimento. Na narrativa, isso se materializa em comentários sobre sua identidade racial, quando afirma, por exemplo, "Eu não sou africana. Você não vê? Eu nunca vou querer ser africana." (HEAD, 2010, p. 195, tradução nossa⁵)

Em sua fala, observamos no fragmento acima, a protagonista oferece elementos que sugerem que ela despreza os negros da Botswana, o que evidenciamos como uma tentativa dela de identificação com o branco colonizador, que é parte integrante da sua condição de estar no mundo. Entre o branco e o negro, encontra-se Elizabeth, numa espécie de fuga da sua condição, isto é, de si mesma.

O segundo e último capítulo de *A question of power* narra vivências de Elizabeth ligadas ao poder exercido pela via do racismo e da sexualidade. Tal como um espelho da relação abusiva que a personagem havia enfrentado no casamento, esse capítulo conta as aparições de Dan, outra entidade que se mostra para ela, num segundo momento, como um homem promíscuo, cruel e que existe para instaurar miséria e caos a sua volta. No decorrer do texto, Elizabeth é testada por Dan a todo instante e chega a se questionar sobre uma potencial promiscuidade sua, fato que a aflige e faz pensar sobre suas ligações com a violência contra os africanos.

O movimento de Elizabeth, de perceber-se cruel e identificar-se com Dan em meio a tormentos e negações, pode ser observado pelo conceito de ambivalência, segundo Bhabha (1998). A ambivalência diz da dualidade existente na relação entre colonizador e colonizado, na qual tudo está em perspectiva. Observemos o trecho:

Ele veio do nada. Ele veio do espaço sideral. Ele veio em nuvens mágicas, com tamanho brilho romântico que toda a terra e os céus estavam em profundo silêncio antes do rugido de sua chegada. Em um momento, ela estava sentada, perdida em reflexão meditativa, silenciosamente juntando os pedaços de seu sistema nervoso, noutro um clamor terrível engoliu a vida dela. (HEAD, 2011, pp. 107-108, tradução nossa⁶)

[5] "I'm not an African. Don't you see? I never want to be an African".

[6] "He came along from out of nowhere. He came along from outer space. He came along in clouds of swirling, revolving magic, with such a high romantic glow that the whole of earth and heaven were stunned into silence before the roar of his approach. One moment she had sat lost in brooding reflection on all enigmas of the soul, quietly mending the raw ends of her shattered nervous system, the next a terrible clamour engulfed her life."

[7] "Then he simply tumbled the girl right into bed beside Elizabeth and went with her the whole night. The lights on the cinema screen of her mind were down, but not their activity. They kept on bumping her awake till at dawn they made the last bump, bump, bump. He pressed several buttons at the same time: 'You are supposed to feel jealous.' 'You are inferior as a coloured.' 'You haven't got what that girl has got.'"

A partir do conceito proposto por Bhabha (1998), podemos perceber o quão ambivalente é a postura de Elizabeth com relação a Dan. Num momento, está apaixonada por ele e, no seguinte, sente-se engolida por sua crueldade e domínio. O fragmento acima também pode ser observado, movimento identificado também em outros momentos da obra, como uma tentativa da protagonista de identificar-se com alguém, isto é, de pertencer. E porque não pertencer/ser o colonizador?

Ainda nesse último capítulo, questões de gênero, no que tange à colonização da mulher, aparecem em grande medida. Num primeiro momento, Dan seduz Elizabeth, mostrando a ela prazeres eróticos e dando-a a ilusão de um romance a dois.

No decorrer do texto, o cenário se transforma em uma sucessão de atos cruéis, marcado por práticas sexuais impostas. Dan, usando um suposto direito divino de deliberar sobre os atos das mulheres que ele controla, ordena que façam o que ele deseja. A entidade domina psicologicamente Elizabeth. Nas visões que ele lhe impõe, estão presentes figuras femininas grotescas, que representam a sexualidade da protagonista. Dan tem relações sexuais insistentemente na presença de Elizabeth, agredindo-a mentalmente.

[...] Então ele [Dan] simplesmente jogou a garota na cama ao lado de Elizabeth e transou com ela a noite toda. As luzes da tela de cinema da sua cabeça estavam desligadas, mas não sua atividade. Eles continuaram acordando-a com o barulho até o amanhecer, quando transaram pela última vez. Ele apertava vários botões ao mesmo tempo: — Você deve se sentir enciumada. — Você é inferior porque é mestiça. — Você não tem o que essa garota tem. (HEAD, 2011, p. 134, tradução nossa⁷)

Nesse sentido, podemos observar que as alucinações de Elizabeth e as configurações femininas apresentadas por Dan aparecem simbolizando uma forma de dominação, de colocar Elizabeth na condição de subalterna desse mais uma vez homem e mais uma vez superior a ela.

As tormentas promovidas por Dan continuam até que Elizabeth sofre um colapso. Podemos entender tal acontecimento simbolicamente como a representação da internalização do comportamento hostil e violento da sociedade com relação às mulheres pela protagonista, o que Spivak (2010) destacou em seus estudos sobre a subalternidade e a subalternidade feminina.

Em uma mudança brusca da narrativa, a protagonista consegue reunir forças, rompendo com a lógica da colonização e questionando sua condição de

subalterna. Ela passa a contar a sua própria história, com a sua voz, resignificando sua existência. Elizabeth, nas páginas finais do livro, aparece feliz ao lado de seu filho, que é descrito por ela como a materialização da bondade e da sua crença nos poderes da humanidade, e de Kenosi, uma mulher do povoado que não a julga ou recrimina pela sua condição mestiça e a respeita como igual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas pós-coloniais, dentro das quais o livro de Bessie Head está inserido, partem de um movimento de escrita de resistência [*writing back*], que busca contar a história a partir da perspectiva do colonizado ou subalterno. As relações entre o centro e a margem, entre o Outro e seus outros, e seus sistemas de poder, são inscritas e reinscritas na literatura. No escopo dos processos de outramento, a possibilidade de um contra-discurso, movimento que faz o pós-colonialismo, é fundamental para que possa existir a história dos outros.

No livro *A question of power*, Elizabeth, após um difícil percurso, marcado pela sua existência de margem (mulher, mestiça e refugiada), consegue protagonizar a sua história e reconstruir sua identidade. Para além da literatura, isso seria possível?

Sabemos que é difícil pensar na voz do outro com letra minúscula sem a vigia e o "corte" da voz do Outro; que é difícil pensar nas relações entre colonizadores e subalternos sem a ambivalência construída e alimentada ao longo da nossa história. Também sabemos que, no caso de uma mulher, o outramento se faz dobrado, o que exigiria o dobro para revertê-lo. Ainda, sabemos que o Outro é que nos diz. Sabemos! Mas também sabemos que é na linguagem que o sujeito se constitui. Assim, se a linguagem faz nascer o subalterno, é pela mesma via, a da linguagem, que ele pode re-existir. Que comecemos escrevendo nossa nova história, com a nossa voz, como fez Elizabeth. Com essa história inscrita estaremos mais próximos de vivê-la. ■

RENATA SANTOS DE MORALES – Mestra em Letras pelo Centro Universitário Ritter dos Reis – UNIRITTER, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutoranda em Letras na mesma instituição. Contato: renatasmorales@gmail.com

JULIANA FIGUEIRÓ RAMIRO – Mestra em Design pelo Centro Universitário Ritter dos Reis – UNIRITTER, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutoranda em Letras na mesma instituição. Contato: admin@julianaramiro.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASHCROFT, B.; GARETH, G.; TIFFIN, H. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 2002.
- _____. *Post-colonial Studies: the key concepts*. London: Routledge, 2007.
- BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- GOLSE, B. *O desenvolvimento afetivo e intelectual da criança*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- HEAD, Bessie. *A question of power*. London: Penguin Books, 2011.
- LACAN, Jacques. *O seminário - livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.
- NASIO, J.-D. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SARTRE, J. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Porto Alegre: Editora Vozes, 2016.
- SPIVAK, Gayatri C. *The Rani of Sirmur. In: Europe and Its Others*. Colchester: University of Essex, 1985.
- _____. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. Columbia: Columbia University Press, 2010.

ENSAIOS DE CURSO

CERÂMICA FRAGMENTADA - OLEIRO MISERÁVEL

— FÁTIMA GHAZZAOUI

RESUMO

Em busca de novos métodos de investigação para sua poética, em *Lição de coisas*, Carlos Drummond de Andrade volta sua atenção à figuração dos objetos como matéria de sua poesia. O presente estudo, que parte da análise formal de um dos poemas do livro — "Cerâmica" —, pretende mostrar que essa figuração se dá em chão histórico, mesmo quando aparentemente a cena descritiva encobre as tensões sociais. Diante de um contexto em que a coisificação do mundo e do homem é regra e em que as coisas assumem uma independência fantasmagórica, a alienação e a reificação do sujeito passam a ser marcas indelévels de suas vivências. Como consequência, tanto a memória individual quanto a memória coletiva constituem-se de experiências marcadas de negatividade.

Palavras-chave: Poesia, Carlos Drummond de Andrade, *Lição de coisas*, Memória

ABSTRACT

In Lesson of Things, the Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade seeks new methods of investigation for his poetics by turning his attention to the figuration of objects as a matter of his poetry. The present study, which starts from the formal analysis of one of the book's poems — "Ceramics" — intends to show that this figuration takes place on historical ground, even when the descriptive scene apparently masks social tensions. Facing a context in which the objectification of the world and the human being is a rule and in which things assume a phantasmagoric independence, the alienation and reification of the subject become indelible marks of their experiences. As a consequence, both individual and collective memories constitute themselves of marked experiences of negativity.

Keywords: Poetry, Carlos Drummond de Andrade, *Lição de coisas*, Memory

INTRODUÇÃO

O presente trabalho fará uma análise formal do poema "Cerâmica", do livro *Lição de coisas*, de Carlos Drummond de Andrade, com a intenção de, através da análise, compreender como a figuração das coisas no poema revela uma preocupação do poeta em buscar novos rumos para a sua poética. "Cerâmica" compõe a última parte do livro, intitulada *4 Poemas*, cuja inserção se deu em 1967, cinco anos depois de sua primeira publicação¹.

Em *Lição de coisas*, Drummond busca novos métodos de investigação² para sua poética. Tendo como matéria-prima a palavra, ele volta a sua atenção à figuração dos objetos como matéria de sua poesia. É da palavra que iniciará suas investigações, tanto que os títulos privilegiam os substantivos, as palavras, sua substância materializada em signo.

Ir do concreto ao abstrato demonstra que o poeta vai da origem material das coisas e de si mesmo, em direção àquilo que nele, o humano, poderá vir a ser abstração, linguagem, poesia. O movimento do concreto para o abstrato inverte a ideia de que a poesia é uma transcendência, uma inspiração, algo de fora que faz criar. Não, poesia é o exercício humano de buscar as coisas nas palavras que as nomeiam. Nesse sentido, a busca de um novo método pode servir de intertexto, sugerindo ao poeta olhar as coisas e voltar para o seu ofício, voltar às palavras de forma que o pensamento saia dessa experiência renovado.

"Cerâmica", dentro do corpo geral do livro, mostra que as preocupações de Drummond, ao experimentar novos métodos de figuração para a sua poética, não são nem ingênuas nem infundadas. Diante de um contexto histórico em que a coisificação do mundo e do homem é regra e em que as coisas assumem uma independência fantasmagórica, a tentativa de elaboração da subjetividade é também tentativa de libertação. Compreender a real condição do sujeito lírico é meio de encontrar as formas que possam romper com as bases da cultura que engendraram as circunstâncias históricas degradantes nas quais ele e nós estamos inseridos. É o que se tentará provar com a análise a seguir.

CERÂMICA³

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.

Sem uso,

ela nos espia do aparador.

"Cerâmica" é um poema breve de fortes características epigramáticas. Nele, a meditação sobre a fragmentação da vida — *os cacos da vida* — engendra a figuração alegórica sob a forma de um objeto do cotidiano que, porém, encontra-se estranhado — *estranha xícara*. Na produção de sentido sobre a vida alienada e fragmentada a cena transfigurada revela elementos fantásticos e fantasmagóricos. Afinal, é uma xícara estranha e com características animadas. Nesse sentido, alguns aspectos devem ser observados na análise do poema. Uns relacionados à composição da xícara e à sua simbologia; outros ligados à forma do poema, o epigrama, em que um elemento, ao ser destacado dos demais, traz

[1] No prefácio à edição mais recente do livro, de outubro de 2012, Viviana Bosi aponta detalhes da inserção dos quatro poemas: "Na primeira edição, de 1962, encontram-se trinta e três poemas distribuídos em nove seções. São elas: *Origem, Memória, Ato, Lava, Companhia, Cidade, Ser, Mundo, Palavra*. Posteriormente, na edição de José & Outros (1967), que englobava livros anteriores, foi adicionada uma seção final, com quatro poemas que integram a *Antologia poética* organizada pelo próprio Drummond, lançada no mesmo ano de *Lição de coisas*. Estes, ainda que acrescentados ao livro mais tarde, estão perfeitamente sintonizados com o conjunto, como se verá." (BOSI, 2012, p. 1).

[2] Chantal Castelli, em tese de Doutorado, defendida em 2010, esclarece que o título *Lição de coisas* pode ser associado a um método intuitivo de ensino e aos seus princípios pedagógicos. Muito em voga na Europa no século XIX, o método foi publicado no Brasil em 1886 e *fez parte das propostas de reformulação da instrução pública no final do Império*. Segundo a crítica, o método propunha novos procedimentos de ensino, alterando desde o material didático a ser empregado, até o mobiliário e o espaço onde as aulas ocorreriam. E continua dizendo que "nesses procedimentos e materiais, percebe-se o intuito de priorizar objetos e fatos vinculados à experiência e ao cotidiano dos alunos. Como antídoto ao pesado ensino livresco, uma verdadeira educação dos sentidos e da observação concreta. A percepção sensível (ou 'intuição sensível') da criança é tomada como ponto de partida das atividades; é a partir dela que se pretende chegar ao raciocínio lógico, à 'intuição intelectual' (segundo passo do método, depois das lições de coisas), e não o inverso. Vai-se do concreto ao abstrato, do sensível ao inteligível, das percepções iniciais à reflexão". Ela conclui dizendo que a relação do título do livro com o método faz com que se entenda que no "livro está presente a busca de uma forma de conhecimento menos convencional do mundo e da própria experiência". (CASTELLI, 2010, p.25).

[3] (ANDRADE, 2015, p. 363).

em si as marcas da experiência vivida ao longo do tempo. Desse modo, a cena descritiva na qual a xícara está inserida sugere um instante definitivo de todo um processo no qual a narrativa é deixada de lado, apesar de impregnar a descrição com sua presença.

O primeiro aspecto diz respeito à composição da xícara. No primeiro verso, o sujeito lírico a apresenta como o conjunto de fragmentos da vida. Subentende-se que há uma associação entre ela e o sujeito lírico, como se ela fosse, de um lado, o desdobramento dele próprio e, de outro, resumisse sua trajetória até aquele momento. Como se o procedimento de recolhimento dos cacos da vida naquele objeto inanimado que, no entanto, aparece à vista de todos como um ser animado, tornasse o processo grotesco e estranho, causando inquietação naqueles que a observam e revelando algo de incômodo sobre nós mesmos.

Segundo Freud, em seu ensaio intitulado "O inquietante", "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (FREUD, 2010, p. 331). Tendo em vista a etimologia da palavra alemã *unheimlich* em contraposição a *heimlich* (familiar, doméstico, autóctone), ele apresenta uma série de significados que a palavra pode adquirir para depois acrescentar, partindo de uma observação de Schelling, que "Unheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (FREUD, 2010, p.338). Nesse sentido, a xícara, que é composta por cacos da vida, é familiar ao sujeito. Remanescentes da memória, cujas reminiscências não foram esquecidas no sótão do inconsciente, ressurgem na xícara como fragmentos reordenados em trabalho de bricolagem que, no conjunto, causam estranhamento; porque não perderam as características do que era familiar, mas constituem algo novo, resultante das sobras da vida e, por isso, sobrecarregadas de negatividade. Produto cumulativo de toda uma existência, a vida estilizada, alegorizada na xícara estranha, é também sua súplica final. Assim como o epigrama é a síntese da vida grafada na pedra, a xícara do poema é a síntese alegórica da vida figurada em palavras, síntese cheia de imperfeições, desconjuntada, tatuada de cicatrizes e que registra no instante presente a tensão daquilo que permanece de um percurso que se findou, revelando no presente todo o passado que foi vivido, como se pode constatar no emprego do verbo "espia" no presente do indicativo no último verso. Nesse sentido, o epigrama sintetiza a épica de maneira plástica e transforma-se em potencialidade lírica.

Hegel, ao estudar a poesia épica em seu tratado de Estética, diz que o epigrama é o mais simples modo de exposição épica e que, apesar de ser imperfeito; em virtude da sua abstrata condensação, extrai:

[...] do mundo real da riqueza dos seus fenômenos passageiros um objeto substancial, independente e necessário, para o exprimir em termos épicos. As inscrições gravadas em colunas, em objetos possuem uma plasticidade cuja presença é incontestável. O epigrama diz simplesmente o que é a coisa. O homem não expressa ainda o seu pensamento pessoal, mas olha em torno de si, e acrescenta ao objeto uma breve explicação relativa à essência da coisa (HEGEL, 1993, p. 571).

Mais à frente, ele diz que os epigramas extraem seu conteúdo "em domínios da natureza e da vida humana para dar, em linguagem harmoniosa e concisa, uma representação isolada ou de conjunto do que há de permanente e invariavelmente verdadeiro em tal ou tal objeto". (HEGEL, 1993, p. 572).

Permanente, essencial, conciso, de linguagem harmoniosa: "Cerâmica" não contém essas características da maneira como as descreve Hegel, apesar de a xícara ser esse objeto selecionado para representar os fenômenos passageiros e exprimi-los em termos épicos. A linguagem simples à qual se refere Hegel sofre aqui também um processo de estranhamento, em virtude do emprego da alegoria. Nesse sentido, a tradição revisitada adquire um viés moderno e aquilo que antes sintetizava de forma concisa o permanente e o essencial, traduzindo-o em termos épicos, expressa o fragmentário e o inacabado.

Mas se no epigrama o tema é épico, a tonalidade é lírica e leva o objeto para a interioridade do sujeito lírico.

Porque se trata acima de tudo, não da descrição ou da pintura impassível de um acontecimento real, mas da expressão do modo de conceber e de sentir, do estado de alma alegre ou melancólico, corajoso ou deprimido do poeta e, além disso, porque a ação para a qual a obra lírica foi escrita é também de natureza lírica. (HEGEL, 1993, p. 609)

Porque

proclama o que é uma dada coisa, mas faz a ligação deste enunciado com um sentimento e transfere assim o conteúdo da realidade positiva para a interioridade. O poeta não se anula ante o objeto, confunde-se com ele; com ele relaciona os seus desejos, combinações engenhosas e descobertas inesperadas. (HEGEL, 1993, p. 610)

Há sim em "Cerâmica" essa ligação entre o sujeito lírico e seu objeto, percebe-se que ele se relaciona com o objeto, confunde-se, atravessa-o com sua subjetividade para depois projetá-lo no mundo exterior com as suas marcas. A xícara alegorizada funciona como objeto escolhido para condensar o todo da nossa existência. Entretanto, ela não conota fusão harmoniosa do eu com o mundo, conceito de lírica impregnado de idealismo, universalizado no século XIX e que tende a apagar as marcas históricas do gênero, "desvencilhando-a do peso da objetividade", como diz Adorno em sua "Palestra sobre lírica e sociedade" (ADORNO, 2003, p. 69). Ao contrário disso, o epigrama em questão não esconde esse peso, sintetiza a vida, inscrita na figuração da morte, com todas as marcas de uma vida petrificada em objetos alienados e rotos. Se a xícara condensa em si o que há de verdadeiro e permanente da experiência vivida, seu aspecto revela que os fenômenos passageiros dos quais ela é composta estão muito aquém da riqueza: pelo contrário, têm o aspecto que remete à miséria e à pobreza de experiências. Assim, ela é a

súmula negativa da existência. Tanto que o segundo verso escancara a inutilidade daquela existência, transferindo ao objeto os aspectos alienantes da reificação vivida por nós ao longo de nossas vidas. *Sem uso* é também aquilo que não tem utilidade e não serve para mais nada. No nosso caso, figura a impossibilidade de transmitir nossa experiência, pois esta nos foi subtraída e não tem mais nenhum valor.

Walter Benjamin diz em seu texto "Experiência e pobreza" que um dos efeitos da experiência da guerra, da experiência da inflação e da experiência da fome foi empobrecer a transmissão da experiência vivida. A humilhação e desmoralização vividas por aquelas pessoas eram tão massacrantes que eles perderam a capacidade de transmitir tudo aquilo como experiência. E como transmitir? Haja vista que a cultura a qual eles estavam diretamente ligados produziu aquele contexto histórico. Ele diz:

A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1994, p. 115)

O novo conceito de barbárie empregado por ele dá ao homem, diante da pobreza de experiência, a possibilidade de se libertar dos entraves culturais e buscar, com poucas ferramentas, começar de novo. Buscar novos métodos, mobilizar a língua à serviço da transformação da realidade social, "e não da sua descrição". (BENJAMIN, 1994, p. 117), como ele diz.

A pobreza de experiência não é privada e não representa apenas a figura do sujeito lírico. Ela é coletiva, fato que o último verso do poema, no qual a xícara *nos espia do aparador*, apenas evidencia. Não se exclui ninguém dessa pobreza e o poder imantado na xícara, que agora nos espiona e nos olha sorrateiramente, lança-nos no campo das projeções fantasmagóricas, em que a alegoria da vida alienada se projeta e nos espia com o intuito de saber quem somos e o que nos tornamos. Dentro da coisificação da vida, o espectro que a representa deixa de ser apenas coisa, anima-se e observa-nos como um espelho inquisidor.

Marx, ao determinar o conceito de fetichismo da mercadoria, diz que são as relações sociais estabelecidas pelos homens que promovem a forma fantasmagórica de relações entre coisas.

Mas, a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada têm a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais dela decorrentes. Uma relação social determinada, estabelecida entre os homens, assume a

forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Ai, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 1980, p. 81)

Assim, o pouco valor da experiência vivida por nós, já em consequência de uma vida alienada e coisificada, projetada na xícara, dá a ela um poder, referendado pelas relações sociais, que agora petrificados esperam a reação desse objeto fantasmático.

Nada grandioso a ser transmitido, a narrativa posta de lado e a cena descritiva no interior da casa burguesa traz aqui não o acúmulo de riquezas a ser arranjado como símbolo de ostentação, pelo contrário, é só expressão da miséria. Rebaixado à condição de coisa, já que a descrição o coloca ao nível das coisas inanimadas, como diz Lukács em seu ensaio "Narrar ou descrever", e destituído da capacidade de transmitir o significado da experiência épica, já que ela se perdeu em virtude do contexto histórico do capitalismo, deixa-nos reduzidos à condição de quem sabe que está sendo vigiado, mas é impotente para agir. Ainda citando Lukács,

O domínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. À tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. (LUKÁCS, 1968, p.66)

Entretanto, a consciência da situação descrita parece nos oferecer instrumentos de reflexão, postos em situação de espanto frente ao quadro de nossas vidas, sabemos que vivemos um momento de tensão dramática. Quem espia, espiona, quer saber do outro, sobretudo porque a relação não é de mão única, pondo em suspenso as consequências da pintura descrita. O recuo que a descrição proporciona é também estratégia de luta e parece que nos alerta em relação à nossa condição. Os poucos elementos que aparecem no texto contribuem para o entendimento das nossas escolhas, no sentido de se perceber que o enfrentamento que precisa ser travado, deriva da constatação da nossa impotência e da construção de uma memória que se elabora do aprendizado das derrotas.

Nesse sentido, ao se confrontar o título e o poema, encontra-se uma tensão. Enquanto o título remete ainda ao trabalho artesanal e autoral, construído a partir da argila, seu material originário, aqui posto ao revés, no poema, o material é artifício — retórico, até,

pela alegoria — com a qual o sujeito lírico reconstrói a composição do poema. Desse modo, se a perda do trabalho com a argila remete à alienação gerada pela divisão social do trabalho, representada no corpo do poema, o trabalho elaborado como artifício promove pela representação a possibilidade de reflexão e de elaboração da subjetividade. É da composição do poema que se torna possível se materializar a condição alienada e, com isso, elaborar seu significado.

Neste poema de Carlos Drummond de Andrade, as escolhas feitas pelo poeta desestabilizam as formas, tanto do gênero quanto dos objetos descritos, mantendo uma tensão dramática que revela que aquilo que parece estar estático e imobilizado guarda dentro de si uma força de mobilização transformadora, gerada pelas vicissitudes sociais e que vibra embrionariamente no interior da cena. Apesar de a cena causar desconforto, ela mostra que de modo algum o olhar do sujeito para a coisa tem o sentido de deixar-se dominar por ela. Ao contrário disso, o embate do sujeito é em certa medida o exercício de elaboração subjetiva do poeta, que busca na constatação da perda e da impotência maneiras que possibilitem a reflexão e levem à transformação dessa realidade naturalizada. Tudo aquilo que poderia causar a impressão de que esse poema está fora da realidade social é exatamente aquilo que o coloca mais dentro dela.

Desse modo, em "Cerâmica", o quadro de natureza morta que é pintado mantém pulsando a vibração de uma vida que se quer reinventar e que usa dos recursos descritivos como estratégia de luta. Como diz Adorno, ao falar do caráter social da lírica, mesmo quando exigem dela que ela não o tenha, a lírica está inexoravelmente ligada à sociedade e, por isso, tem a capacidade de protestar contra uma realidade social e histórica que massacra o direito de compartilhar as experiências significativas da vida.

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69)

A figuração da cerâmica fragmentada como símbolo de uma vida composta de restos e destroços aponta para o trabalho do oleiro que, apesar de despojado dos seus

meios de produção, apesar de encontrar-se em uma condição miserável, é o único capaz de transformar a realidade. É desse trabalho, real e figurado, que se pode novamente transmitir a experiência significativa dos homens para outros homens. ■

FÁTIMA GHAZZAOUI – Doutoranda do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, São Paulo – SP, Brasil. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Lírica e natureza morta: confluência e embates”, ministrado pela professora Betina Bischof no segundo semestre de 2016. Contato: fatimagha@uol.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. "Palestra sobre lírica e sociedade", In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003, p.69.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*; In: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 363.
- BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza", In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1, p. 115- 117.
- BOSI, Viviana. "Lição de coisas: 'gerir o mundo no verso'". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 103-118.
- CASTELLI, Chantal. *Sobre toda ruína: figuração da utopia em Lição de Coisas, de Carlos Drummond de Andrade*; Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH - USP, 2010.
- FREUD, Sigmund. """. In: *História de uma neurose infantil ["O homem dos lobos"]*, *Além do princípio do prazer e Outros textos (1917- 1920)*, Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14, p. 331- 338.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- LUKÁCS, György. "Narrar ou Descrever", In: *Ensaios sobre Literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.66- 74.
- MARX, Karl. "O fetichismo da mercadoria: seu segredo", In: *O Capital*; Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, livro 1, v.1, p. 81.

DISTANCIAMENTO E GROTESCO

EM O REI DA VELA, DE OSWALD DE ANDRADE

— FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS

RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar a obra dramática *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, a partir de dois conceitos norteadores: grotesco, proveniente dos escritos do teórico russo da literatura Mikhail Bakhtin, efeito de distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt*), proveniente dos escritos teóricos de Bertolt Brecht. Tendo como ponto de partida reflexões existentes acerca do paralelismo entre ambos os conceitos e a poética de Oswald de Andrade, procuraremos desenvolver uma reflexão que aponte momentos na dramaturgia de *O rei da vela* que se aproximem esteticamente do que Bakhtin e Brecht haviam desenvolvido em suas respectivas obras no que se refere aos conceitos elencados para este trabalho.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, efeito de distanciamento, grotesco, teatro modernista

ABSTRACT

This article aims to approach Oswald de Andrade's play O rei da vela according to two guiding concepts: grotesque, derived from the writings of the Russian literature theorist Mikhail Bakhtin, and distancing effect, or estrangement effect (Verfremdungseffekt), from Bertolt Brecht's theoretical writings. Using as starting point existing reflections on the parallelism between both concepts and the poetics of Oswald de Andrade, we will try to develop a reflection that points out moments in the dramaturgy of O rei da vela that aesthetically approximate what Bakhtin and Brecht developed in their respective works regarding the concepts used in this study.

Keywords: Oswald de Andrade, distancing effect, grotesque, modernist theatre

1. O REI DA VELA NO CONTEXTO DA OBRA DE OSWALD DE ANDRADE

Oswald de Andrade (1890-1924) foi um dos principais nomes responsáveis pelo advento do Modernismo no Brasil, e figura de proa dentro da Semana de Arte Moderna¹, ocorrida na cidade de São Paulo em 1922. Neste artigo, procuraremos abordar de forma pontual sua peça de teatro *O rei da vela* (1933), um dos grandes marcos do teatro modernista no Brasil, ao lado de outros dois textos dramáticos do autor, *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937). A partir de uma reflexão que enfoca dois conceitos norteadores, isto é, o grotesco, de acordo com os escritos do teórico russo da literatura Mikhail Bakhtin (1895-1975), e distanciamento, de acordo com os escritos teóricos do dramaturgo, ensaísta e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956), pretendemos apresentar apontamentos que demonstrem a importância de ambos na estrutura de *O rei da vela*.

O caminho de Oswald em direção ao teatro se deu ainda em sua juventude, de acordo com o que afirma Mário da Silva Brito em sua breve introdução acerca do teatro oswaldiano, publicada como apresentação do volume oito das obras completas do autor:

Oswald de Andrade interessou-se pelo gênero teatral em sua mocidade. Publicou em 1916, de parceria com Guilherme de Almeida, duas peças em francês: Leurâme e Mon coeur balance. Promoveu e badalou o mais que pôde esses dois textos, lendo-os nos salões literários de S. Paulo e, depois, no Rio, na Sociedade Brasileira de Homens de Letras. Fez mais: ofereceu o volume ao famoso ator Lucien Guitry, então em tournée pelo Brasil, dele recebendo carta em que afirmava ter tido o mais vivo prazer na leitura e elogiava o diálogo “charmant, vif, léger”. [...] Só muitos anos depois, Oswald voltou a praticar a literatura cênica, publicando em 1934 a peça O homem e o cavalo, que escreveu para o Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho. Esse “espetáculo em 9 quadros”, como o autor o denomina, inicia-se com grande verve e rica inventiva à Jarry. Nos primeiros momentos, tem o ar de uma transposição feérica, surrealista e de grande teatralidade do espírito de Serafim Ponte Grande. Mas, na continuação, Oswald deixa-se dominar pelo seu engajamento ideológico. Resultado: aos olhos de hoje O homem e o cavalo parece antes ingênua prosa política, documento de uma época de efervescente busca de caminhos, quando a esquerda e a direita festivas às vezes se engalinhavam em truculentas fregas. A peça embora datada e apesar de suas ostensivas intenções polêmicas, está repleta de joviais trouvailles e de certa crítica a muitos vícios e até superstições do sistema social em que se vivia. Em 1937, edita num só volume as peças A morta, escrita nesse ano, e O rei da vela, redigida em 1933. A primeira é uma farsa solene de tons herméticos, de linguagem muitas

[1] Segundo Antonio Candido, “a Semana de Arte Moderna [...] foi realmente o catalizador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas. Integram o movimento alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores, como Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo; e alguns novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, no ensaio. Dirigindo aparentemente por um momento, e por muito tempo proclamando e divulgando, um escritor famoso da geração passada: Graça Aranha”. (CANDIDO, 1965, p. 141).

[2] De acordo com Sabato Magaldi, “a divisão da peça em três atos corresponde perfeitamente às intenções de Oswald. Tratando-se o protagonista de agiota, impiedoso com os devedores, o primeiro ato deveria mostrar como ele opera. A ação se passa, portanto, no escritório de usura, e o cenário ilustra bem a variedade de objetos penhorados, que vão de um retrato da Gioconda a um divã futurista e a uma secretária Luis XV. O prontuário se compõe de gavetas com múltiplos rótulos, representativos dos vários tipos de inadimplentes. Já o segundo ato coloca Abelardo I num instante de lazer — uma ilha tropical na Baía da Guanabara [...]. O autor menciona que os personagens ‘se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial’. E um pormenor não pode ser esquecido: vê-se um mastro com a bandeira americana, símbolo da soberania desejada ou reconhecida. Finalmente o terceiro ato dramatiza a morte de Abelardo I e o cenário volta ao do primeiro ato, com objetos mais adequados à nova situação: ferro-velho provindo de uma Casa de Saúde, maca no chão e cadeira de rodas” (MAGALDI in ANDRADE, 2003, p. 12).

vezes abstrata e trabalhada, de trágica poesia. É uma espécie de catarse de alguém que pertence a uma humanidade soterrada, ou seja, do poeta que se despoja dos seus privilégios e se liberta dos seus preconceitos para poder, de novo, exprimir os anseios humanos. É um livro de purgação. Nele Oswald se autoflagela. Na outra, o comediógrafo focaliza a decadência da economia cafeeira, os dramas da incipiente indústria nacional sem mercado interno, a luta de classes e dentro das classes no poder: a burguesia industrial, vinda da agiotagem, deixando-se envolver e se absorver pelo imperialismo norte-americano para assim conservar suas regalias. Analisa a usura e as traficâncias do mundo dos negócios, a decadência do amor burguês e da própria sociedade capitalista. Mas esse tema grave é tratado por ele com esfuizante verve e explosivo humor. [...] (BRITO in ANDRADE, 1972)

Embora suas três principais peças de teatro tenham sido escritas e publicadas na década de 1930, ainda conservam muito da verve do primeiro Oswald modernista, mantendo elementos como a blague, a ironia, a paródia e a linguagem entrecortada, permeada de duplos sentidos. Apesar de Oswald ter se aproximado, no início dos anos 1930, da ideologia marxista, a qual permearia todas as suas obras do período, trazendo uma mudança radical a seu olhar crítico em contraponto à visão burguesa do jovem Oswald da década de 1920, segundo Benedito Nunes “[...] as peças de teatro [...], bem como os artigos, ensaios e conferências reunidos em *Ponta de lança*, parecem submeter o marxismo a uma filtragem “antropofágica” (NUNES in ANDRADE, 1972, p. XVI). Naquela altura, Oswald já havia publicado algumas de suas obras mais importantes e consideradas pilares centrais do modernismo brasileiro, tais como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1922), *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), *Pau-Brasil* (1925), *Manifesto Antropófago* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), e progressivamente se deslocaria, após a crise econômica de 1929, para uma literatura de viés engajado política e socialmente.

O rei da vela apresenta uma síntese de alguns desses elementos presentes na primeira fase da obra de Oswald, mas inova ao introduzir uma corrosiva e gritante crítica social centrada nas figuras dos dois protagonistas, ambos representantes da agiotagem, sugestivamente nomeados como Abelardo I e Abelardo II, e seu “escritório de usura” (ANDRADE, 1973, p. 63). A partir desse contexto proposto por Oswald, a trama da peça se desenrola ao longo de seus três atos², o primeiro deles ambientado no sugestivo “escritório de usura”, demonstrando rapidamente, como em *flashes* fotográficos, um pouco do cotidiano de abuso e espoliação promovidos por Abelardo I e seu duplo, Abelardo II. O segundo ato da peça traz outro recorte da vida de Abelardo I, transportando a ação dramática para o Rio de Janeiro, mais especificamente para a Baía da Guanabara, local em que a suposta “ilha” na qual a ação se desenrola está localizada. Nesse local acontecem diversas peripécias, mostrando as relações de Abelardo I, figura que representa a nova elite burguesa, em contraposição à família de sua “amada”, representante de uma

aristocracia decadente, necessitada de um casamento-negócio para preservar seu padrão social e evitar a derrocada. O terceiro ato apresenta a decadência e a morte de Abelardo I, e sua substituição, como em uma corte medieval, por Abelardo II, que, apesar de se declarar socialista, mantém-se como representante da agiotagem exploradora. Heloísa, desconsolada, percebe que sua dor farsesca não tem fundamento real, uma vez que passará imediatamente às mãos de Abelardo II, sucessor de seu pretendente original, o qual brada, triunfalmente, em sua fala final que “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!” (ANDRADE, 1973, p. 121).

2. O GROTESCO EM O REI DA VELA

A estrutura da peça é permeada de elementos e momentos grotescos³, perceptíveis desde a descrição dos personagens — a paródia em torno do casal Abelardo e Heloísa, o paralelismo entre o nome Poloquinha e Polaquinha, sinônimo de prostituta, a matriarca Dona Cesarina, espécie de trocadilho com César, além dos apelidos de acento grotesco, como no caso de João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde e Perdigoto.

Na primeira cena da peça, logo no início do primeiro ato, a rubrica de apresentação do personagem Abelardo II o descreve de forma grotesca se tivermos em mente que se trata de um agiota, funcionário do famigerado escritório de usura: “veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta” (ANDRADE, 1973, p. 65). A paródia de um domador de feras resulta em um estranhamento cômico violento, levando o espectador a compor, imageticamente, a oposição/associação entre a função social do personagem (agiota) e um domador circense, com seus paramentos e figurino exagerados. Outro exemplo de cunho nitidamente grotesco, mas agora atrelado à situação dramática, é o momento, ainda durante o primeiro ato da peça, em que Abelardo I manda Abelardo II abrir a “jaula” na qual se encontram seus devedores:

Abelardo I — Súcia de desonestos. Intervir nos juros. Cercear o sagrado direito de emprestar o meu dinheiro à taxa que eu quiser! E que todos aceitam. Mais! Que vem implorar aqui! Sou eu que vou buscá-los para assinar papagaios? Ou são eles que todos os dias enchem a minha sala de espera? Abra a jaula!

Abelardo II obedece de chicote em punho. A porta de ferro corre pesadamente.

Mais clientes.

Os clientes aparecem atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II. (ANDRADE, 1973, pp. 71-72)

Poderíamos citar ainda uma série de exemplos de trechos do segundo e do terceiro

[3] Segundo Patrice Pavis, “grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. [...] No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem imenso papel. Encontramo-lo em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo” [HUGO, prefácio de *Cromwell*, 1827]. Aplicado ao teatro — dramaturgia e apresentação cênica —, o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. Meierhold a ele se refere constantemente, fazendo até do teatro, dentro da tradição estética de um Rabelais, de um Hugo e, posteriormente, de um teórico como Bakhtin (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. [...] As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito [na *Commedia dell'arte*, por exemplo], até a sátira política ou filosófica Voltaire, Swift. Não existe o grotesco, mas projeções estético-ideológicas grotescas grotesco satírico, parabólico, cômico, romântico, niilista, etc. Da mesma forma que o *distanciamento*, o grotesco não é um simples efeito de estilo, ele engloba toda a compreensão do espetáculo. [...] O grotesco está estreitamente associado ao tragicômico, que surge historicamente com o *Sturm und Drang*, o *drama* e o *melodrama*, o

teatro romântico e expressionista Hugo, mas também Buchner, Nestroy, Wedekind, Kaiser, Sternheim e o *teatro grotesco* de Chiarelli ou Pirandello. Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva. [...] O grotesco é uma arte realista, já que se reconhece (como na caricatura) o objeto intencionalmente deformado. Ele firma a existência das coisas, criticando-as. É o contrário do *absurdo* — pelo menos daquela categoria de absurdo que recusa toda lógica e nega a existência de leis e princípios sociais. Está também distante da arte niilista ou da arte dadaísta que rejeitavam qualquer valor e não acreditavam sequer na função paródica ou crítica da atividade artística. [...] Do grotesco tragicômico ao absurdo não há senão um passo, rapidamente transposto no teatro contemporâneo. Mas a manutenção da fronteira [mesmo quando ela é apenas teórica] é útil para distinguir dramaturgias como as de Ionesco ou Beckett das de Frisch, Dürrenmatt, até mesmo de Brecht. Para os três últimos, o grotesco é uma última tentativa de compreender o homem tragicômico de hoje em dia, seu dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte” (PAVIS, 1999, pp. 188-189).

atos apresentados de forma grotesca, resultando em efeito brutalmente cômico — as pantomimas do “namoro” entre Dona Cesarina e Abelardo I, no segundo ato; o desespero clownesco de Heloísa de Lesbos quando da derrocada e morte de Abelardo I, no terceiro ato. Isso apenas para citarmos mais dois exemplos — o que potencializa o distanciamento crítico do leitor-espectador, evitando a identificação com a trama da peça.

Mikhail Bakhtin, em seu estudo acerca da obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, aponta os exageros nas imagens corporais (e aqui tomamos a liberdade de associá-las com a caracterização dos personagens oswaldianos) como forma de grotesco:

[...] Esses mesmos exageros se encontram nas imagens do corpo e da vida corporal, assim como em outras imagens. Mas é nas do corpo e da alimentação que eles se exprimem mais nitidamente. (BAKHTIN, 1987, p. 265)

Bakhtin faz menção, em um dos capítulos de sua obra acerca de Rabelais, ao que seria a gênese do conceito de grotesco: “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265). Em busca de uma delimitação acerca do conceito de grotesco, Bakhtin recupera as definições fundamentadas pelo pesquisador alemão Schneegans, o qual, segundo aquele, “realizou a tentativa mais consequente e rica no sentido de reconstruir a história e fornecer a teoria do grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265). De acordo com Bakhtin:

*Nosso autor enfatiza uma diferenciação rigorosa de três tipos ou categorias de cômico, o cômico bufo [possenhaf], o cômico burlesco e o cômico grotesco. A fim de distingui-los, ele analisa três exemplos. Como exemplo do primeiro caso, ele cita uma cena da *commedia dell'arte italiana*. [...] Como exemplo de cômico burlesco, Schneegans cita a *epopeia burlesca de Scarron*, o Virgílio travestido. [...] Como exemplo do cômico grotesco, enfim, o autor cita imagens de Rabelais. [...] Schneegans evidencia o caráter diferente do riso nesses três tipos. No primeiro caso, [cômico bufo], o riso é direto, ingênuo e sem malícia [...]. No segundo caso [burlesco] há uma certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevadas; além disso o riso não é direto, pois é preciso conhecer a Eneida para apreciá-lo. No terceiro caso [grotesco], assiste-se à *ridicularização de certos fenômenos sociais* [...] levando esses vícios ao extremo; nesse caso, o riso não é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais visados. [...] O cômico fundamenta-se sobre o contraste entre os sentimentos de satisfação e insatisfação. [...] (BAKHTIN, 1987, pp. 265-266)*

Aqui percebemos uma ponte clara entre a interpretação da função grotesca dentro

da teoria bakhtiniana e a estética clownesco-circense proposta por Oswald de Andrade em *O rei da vela*. Embora não sejam descritos os figurinos dos personagens da peça, as rubricas e certas falas dos personagens apontam na direção de uma comicidade carregada, fruto do contato e da admiração de Oswald, assim como de boa parte dos modernistas, pelo universo do circo, em especial dos Fratellini e de nosso palhaço Piolim, para quem o grupo modernista chegou a promover um almoço de devoração antropofágica, em 1929. Ainda segundo Bakhtin,

na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1987, p. 275)

A encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, potencializou violentamente essa estética circense, explorada magistralmente pelo cenógrafo Helio Eichbauer, responsável pelos cenários e pelos figurinos da peça. Os cenários, síntese tropicalista da proposta oswaldiana, apresentavam elementos antiquados, tais como o telão pintado representando a Baía da Guanabara no segundo ato, os elementos funcionais advindos de uma estética de cunho construtivista, como no caso dos móveis com as gavetas e suas etiquetas, representando os diferentes tipos de devedores (prontos, malandros, tangas, suicídios, impontuais, firmes, penhoras, protestados) no primeiro ato, e finalmente o telão pintado com esqueletos portando velas em suas mãos, alusão à morte de Abelardo I e suas “vítimas”, tendo durante os três atos o signo de uma enorme gota de sangue cobrindo o pequeno palco giratório, situado no centro do palco do teatro.

Mas sobretudo a caracterização dos personagens, eternizados em filme, com os rostos de Abelardo I e Abelardo II caracterizados como clowns, Heloísa de Lesbos com uma maquiagem que remetia ao exagero das maquiagens do teatro expressionista alemão, como em *Assassino, esperança das mulheres* (1907), marco do teatro expressionista de autoria de Oskar Kokoschka⁴ (rosto pesadamente branco, e traços nos olhos e boca); dona Cesarina com uma maquiagem borrada intencionalmente, como uma legítima palhaça; e o americano, com seu figurino risível de calção e camisa cáqui, e uma face clownesca como a dos Abelardos, mas nitidamente mais exagerada, aliadas aos trejeitos corporais (como a ação física de Renato Borghi no papel de Abelardo I, que reiteradamente posicionava sua mão direita sobre a genitália fazendo um gesto de suspensão em momentos-chave da peça); o aperto de mãos de ambos os Abelardos no primeiro ato, de nítido viés circense, como nas pantomimas das duplas de palhaços, traduziam cenicamente aquilo que Bakhtin apontava como as imagens do baixo corporal no cômico grotesco.

[4] Oskar Kokoschka (1886-1980) foi um pintor expressionista e escritor austríaco, responsável pela criação da primeira peça de teatro do expressionismo alemão, intitulada *Assassino, esperança das mulheres*.

[5] Segundo o teórico francês Patrice Pavis, efeito de estranhamento seria “o contrário de efeito real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o ‘desconstrói’, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico (procedimento). Semelhante ao signo poético que é auto-referencial [JAKOBSON, 1963] e que designa seus próprios códigos, a *teatralidade* é exageradamente ressaltada quando da produção deste efeito de estranhamento. O estranho, categoria estética da *recepção*, nem sempre se distingue facilmente de outras impressões como o insólito, o bizarro, o maravilhoso ou a intraduzível palavra alemã das *Unheimliche* (“a inquietante estranheza”). O termo brechtiano *Verfremdungseffekt* é às vezes traduzido por ‘efeito de estranhamento’, o que salienta bem a nova percepção implicada pela interpretação e pela encenação e convém mais que *distanciamento*” (PAVIS, 1999, p.119).

[6] ROSENFELD in Brecht. *Cruzada de crianças*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

[7] Parece-nos que a ruptura crítica em cena proporcionada pela utilização do *Verfremdungseffekt* nos dramas e nas encenações brechtianas buscava um grau maior de interrupção da ação dramática, com certo didatismo dirigido ao leitor-espectador, diverso da obra de Oswald, na qual o distanciamento é mais um recurso entre outros utilizados pelo autor e não possui ênfase didática.

[8] Segundo Sábado Magaldi: “[...] O ímpeto ‘espinafrador’ levou-o a pintar a família do coronel Belarmino como uma galeria de taras, visíveis já nos nomes. A protagonista chama-se Heloísa de Lesbos, alusão mais que suficiente, embora o diálogo não a coloque em nenhum conflito específico do qualificativo. Sua irmã é Joana, vulgo João dos Divãs, insistência familiar na característica. Um irmão responde pelo apelido de Totó Fruta-do-Conde, e não é necessário ser entendido em gíria para se perceber aí a presença do homossexualismo. Finalmente, Perdigoto, o outro irmão, é bêbado e achacador, e a inteligência de Oswald distingue nele o malandro que pretende criar uma milícia rural para combater a possível ascensão da esquerda, expediente sórdido a que sempre se votaram os amantes das ditaduras e dos fascismos” (MAGALDI in ANDRADE, 2003, p. 9).

3. EFEITO DE DISTANCIAMENTO EM O REI DA VELA

Podemos perceber, em alguns momentos ao longo dos três atos que compõem *O rei da vela*, outro elemento importante que potencializa o efeito grotesco descrito anteriormente, rompendo de imediato com qualquer identificação de cunho naturalista no que diz respeito à representação teatral: o efeito de distanciamento.

Oswald de Andrade, até onde se sabe, não havia tomado contato com o teatro brechtiano quando da composição de *O rei da vela*; portanto, seria precipitado afirmarmos que os efeitos de distanciamento reconhecidos em sua obra dramática tivessem relação direta com o *Efeito V* [*Verfremdungseffekt*]⁵ brechtiano. Mas o fato é que podemos perceber, por parte do autor, e ainda que de forma intuitiva, a utilização de estratégias dramáticas que levam algumas cenas a apresentarem uma espécie de distanciamento, que obriga o leitor-espectador a romper a ilusão da narrativa dramática e leva-o a uma reflexão crítica acerca do que está se passando em cena.

Haroldo de Campos, em seu ensaio acerca da poesia oswaldiana publicado com o título de “Poética da radicalidade”, analisa o que talvez seja a origem dessa utilização estética do recurso de estranhamento utilizado por Oswald de Andrade:

*[...] O efeito de antiilusionalismo, de apelo ao nível de compreensão crítica do leitor, que está implícito no procedimento básico da sintaxe oswaldiana — a técnica de montagem — este recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema. Mas, justamente por se tratar de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. [...] E Anatol Rosenfeld, descrevendo essa poesia à luz do *Verfremdungseffekt* [“efeito de alienação”], característico do teatro brechtiano, diz: “O choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexo.”⁶ (CAMPOS in ANDRADE, 1972, pp. XXIII-XXIV)*

Podemos transpor os apontamentos de Haroldo de Campos e Anatol Rosenfeld de forma direta em relação à dramaturgia de *O rei da vela*. Nela encontramos, em diferentes momentos, essa espécie de ruptura crítica propiciada pelo efeito de distanciamento, embora ela aconteça, em nossa opinião, de forma menos didática do que ocorre na obra de Brecht⁷. Também notamos uma relação de igualdade entre tal efeito e a blague, a ironia, a linguagem fotográfica dos quadros e das cenas, e as inversões de significados, tais como

os nomes de alguns dos personagens, os quais não carregam em sua caracterização o significado descrito *a priori*⁸. Ainda acerca do efeito de distanciamento, apontaremos a seguir uma cena emblemática explorada de forma magistral no filme *O rei da vela* [1971], de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes, criado a partir de excertos de uma representação teatral da peça encenada pelo Teatro Oficina em 1967, com o acréscimo de cenas filmadas no Rio de Janeiro, exibido em 2016 em São Paulo em cópia restaurada e integral, sem os cortes feitos pela censura em 1972, cujos protagonistas, Abelardo I e Abelardo II foram representados por Renato Borghi e José Wilker, respectivamente:

Abelardo I — Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

Abelardo II — A jaula está cheia... Seu Abelardo!

Abelardo I — Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. [...] (ANDRADE, 1973, p. 68)

Consideramos essa passagem da peça emblemática no que se refere à complexidade da composição de *O rei da vela*. Ao mesmo tempo em que percebemos uma clara intuição brechtiana⁹ do autor, ao menos em relação à sua intenção, percebemos a utilização irônica da palavra “identificação”, um dos principais conceitos do Método de interpretação do russo Constantin S. Stanislavski, precursor de Brecht e uma das maiores influências do moderno teatro europeu. Seria muito interessante termos acesso a informações referentes ao contato que Oswald de Andrade possa ter tido com os encenadores europeus modernos do início do século XX, uma vez que é sabido que o autor viajou pela Europa na década de 1920, tendo bastante contato com o universo dos artistas das vanguardas históricas¹⁰, mas infelizmente não encontramos nenhum estudo que aponte tal relação. Nesse sentido, parece-nos ser pertinente aproximar, mais uma vez, nossas considerações acerca de *O rei da vela* comentário de Haroldo de Campos, na medida em que este afirma que “se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso Modernismo, diremos que esta poesia responde a uma poética da radicalidade. É uma poesia radical” (CAMPOS in ANDRADE, 1972, p. XI). O teatro oswaldiano, nesse sentido, segue em direção similar, trazendo a mesma marca de experimentação radical acerca de forma e de conteúdo, e a sobreposição técnica de mais de um elemento em sua composição.

Se por um lado a cena citada acima evoca o distanciamento como recurso cênico, esse mesmo recurso possibilita a ênfase em outros dois elementos: a paródia e o grotesco, tal como descritos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, e certa dose de crueldade, embora em chave diversa daquela postulada pelo ator, encenador e teórico de teatro Antonin Artaud. Na complexa tessitura textual de *O rei da vela*, blague, ironia, paródia, grotesco e distanciamento fundem-se e alternam-se, construindo uma dramaturgia à frente de seu tempo que somente seria encenada mais de trinta anos depois de sua criação, de forma igualmente brilhante e impactante, por José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina.

[9] De acordo com Sábato Magaldi, “é difícil imaginar que Oswald, no início da década de 30, conhecesse Brecht, cuja *Ópera dos três vinténs* fora apresentada em Paris, na temporada seguinte à da criação alemã, feita em 1928. Entretanto, *O rei da vela* utiliza, mais de uma vez, o efeito de estranhamento (ou distanciamento), posto em prática pelo autor de *O círculo de giz caucasiano*, para evitar os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana” (MAGALDI in ANDRADE, 2003, p. 13).

[10] Sobre esse aspecto, Sábato Magaldi comenta o fato de Oswald ter tido contato com uma das obras fundantes do teatro moderno, *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, da qual aparentemente retirou a inspiração paródica presente em *O rei da vela*: “[...] Oswald, conhecendo o procedimento vanguardista de Alfred Jarry, que em *Ubu Rei*, obra seminal do experimentalismo contemporâneo, lançada em 1896, fez a paródia de Macbeth e Lady Macbeth, subtrai toda a paixão de Abelardo e Heloísa, proclamando que seu matrimônio é um negócio. A maquinação financeira que mobiliza grande parte das energias atuais ganha o papel de protagonista numa peça avessa a enganos edificantes” (MAGALDI in ANDRADE, 2003, p. 8).

Talvez o fato de uma obra como *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, que possui muitos e louváveis méritos dramaturgicos como a ruptura entre os quadros e a influência expressionista, embora ainda esteja em franco diálogo com a estrutura do drama naturalista, ter recebido o título de marco do moderno teatro brasileiro se deva à profunda radicalidade da dramaturgia oswaldiana, que tanto em *O rei da vela* como em *O homem e o cavalo* e *A morta* estraçalham os lastros estruturais naturalistas e abrem caminho para a encenação moderna, tal como as obras que eram encenadas por encenadores renomados do modernismo europeu como Vsevolod Meierhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, entre outros. Teatro verdadeiramente revolucionário, totalmente à frente de seu tempo e marco absoluto do modernismo no teatro brasileiro, *O rei da vela* continua contundentemente atual, denunciando os mesmos paradoxos político-sociais do Brasil de 2016, mesmo tendo se passado mais de oitenta anos da escrita da peça. ■

FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS – Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP-FAPESP), São Paulo, SP, Brasil. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Poética Modernista: Oswald e Mário de Andrade”, ministrado pela professora Maria Augusta Bernardes Fonseca no segundo semestre de 2016. Contato: felipedesouza@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

_____. "Objeto e fim da presente obra — Serafim Ponte Grande". In: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 47-49.

_____. *Poesias Reunidas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Teatro — A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro — tomo 1*. Trad. Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

_____. *Escritos sobre teatro — tomo 2*. Trad. Néida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.

_____. *Escritos sobre teatro — tomo 3*. Trad. Néida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. "Miramar na mira". In: *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, pp. 9-44.

_____. "Uma poética da radicalidade". In: *Poesias reunidas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difusão Civilização Brasileira, 1972, pp. XI-LXI.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARVALHO, Flavio de. *A origem animal de Deus e o bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CORRÊA, José Celso Martinez. "O rei da vela: manifesto do Oficina". In: *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 21-29.

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Trad. Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-tau, 1966.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade — da ação teatral ao teatro de ação*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 1995.

MAGALDI, Sábado. "O país desmascarado". In: *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 7-19.

NUNES, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos". In: *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, pp. XIII-LIII.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, MariaLúcia Pereira, NanciFernandes e Rachel Araújo de Baptista Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

Revistas

"a Parte", nº1. *Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje*: Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, Publ. Do TUSP (Teatro dos Universitários de São Paulo), março-abril, 1968.

A CAPITAL ANTIFUTURISTA

— GABRIEL PROVINZANO GONÇALVES DA SILVA

RESUMO

O artigo procura, a partir da análise de um poema menos comentado de *Alguma poesia*, “Belo Horizonte”, e de um ensaio praticamente esquecido, “Ta’i!”, discutir como em cada um se configura a convivência entre o tradicional e o moderno que marca o primeiro livro de Drummond. Por caminhos diferentes mas com o mesmo sentido, em ambos o Autor se desdobra para adaptar as conquistas modernistas a uma modernização incipiente, o que resulta num processo de re-qualificação recíproca.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*

ABSTRACT

Starting by the analyze of an less well known poem from *Alguma poesia*, “Belo Horizonte”, and of an almost forgotten essay, “Ta’i!”, the article seeks to discuss how in each one is configured the coexistence between the modern and the traditional which is in the core of Drummond’s first book. By different paths but with the same meaning in both, the Author tries to adapt the conquests modernist to a modernization incipient, which results in a process of reciprocal requalification.

Keywords: Brazilian modernism, Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*

LANTERNA MÁGICA — I BELO HORIZONTE

Meus olhos têm melancolias,

minha boca tem rugas.

Velha cidade!

As árvores tão repetidas.

Debaixo de cada árvore faço minha cama,

em cada ramo dependuro meu paletó.

Lirismo.

Pelos jardins versailles

ingenuidade de velocípedes.

E o velho fraque

na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.

(ANDRADE, 2012, p. 67)

“Belo Horizonte” é o primeiro poema da série de cartões-postais urbanos publicados separadamente a partir de 1925 e depois reunidos em *Alguma poesia* com o nome de “Lanterna mágica”. Como o objeto, o conjunto é formado por uma sequência de retratos que compõem uma espécie de cartografia sentimental e em miniatura do Brasil, na qual a fisionomia dos lugares — Belo Horizonte, Sabará, Caeté, Itabira, São João Del-Rei, Nova Friburgo, Rio de Janeiro e Bahia — é delineada a partir das experiências do eu lírico (ou não-experiência, no caso da Bahia, distanciamento que se expressa já na opção pelo nome do Estado, e não da cidade). Em “Belo Horizonte”, publicado pela primeira vez em março de 1927 no *Diário de Minas*, a relação entre eu lírico e cidade é bastante próxima. À primeira vista, poderíamos imaginar inclusive que o eu lírico se identifica com a cidade, porque pulamos do título para o pronome possessivo de primeira pessoa antes que esta seja definida — o fato de a cidade, a rigor, não possuir olhos ou boca é irrelevante, ou melhor: tão metafórico quanto os olhos terem melancolias. A confusão se desfaz em todo caso no terceiro verso, e Belo Horizonte se revela como uma espécie de interlocutor ou vocativo, a quem (ou contra quem) se dirigem os versos.

A partir daí, a distância entre o eu lírico e o seu interlocutor fica estabelecida, e é reforçada na sequência pela descrição da paisagem (“as árvores tão repetidas”), a qual pressupõe algum distanciamento do observador. Na passagem para a segunda estrofe, entretanto, eles voltam a se aproximar porque a cidade passa a ser descrita como se fosse uma casa, um abrigo em que o eu

lírico se instala. O sétimo verso, constituído pela palavra “lirismo”, intensifica a impressão de comunhão da cena, só perturbada, mesmo assim de forma sutil, pelas “melancolias” e “rugas” dos primeiros versos e pelo ponto de exclamação do terceiro, que parece pontuar um desabafo irritado, — elementos que puxam para outra direção menos idílica. A discreta dissonância do quadro, cujo fundo e figura estão e não estão em acordo, mais estão do que não estão, reaparece nos últimos versos da segunda estrofe, em que, se por um lado a presença de brinquedos infantis onde esperaríamos talvez carros velozes reforça a atmosfera calma e silenciosa do lugar, por outro a intromissão de palavras — “versailles” e “velocípedes” — muito distintas das que até então compunham o poema faz pensar num estremecimento na familiaridade do eu lírico com o meio à sua volta, não tão bucólico assim. Essa oscilação atinge seu ponto máximo nos dois últimos versos, pois neles se fundem a imagem prosaica do fraque pendurado dentro da casinha simples e a metáfora bem menos concreta das janelas dolorosas, formando um conjunto que, como o resto do poema, divide-se entre o concreto e o abstrato, o singelo e o melancólico. Além disso, estabelece-se aí uma correspondência entre os olhos cheios de melancolias e as janelas dolorosas, respectivamente no primeiro e no último verso, e que sela o vínculo entre sujeito e espaço. Porém, o vínculo revelado pelos últimos versos aponta para uma convivência problemática, e não harmoniosa, como fazia crer a segunda estrofe. O final do poema surpreende, portanto, porque leva o conflito até então apenas sugerido ao seu ápice, sem aclará-lo nem muito menos superá-lo.

Discretamente e sem apontar para a solução, o poema arma um conflito latente e íntimo: a comunhão aparente entre eu lírico e cidade, na verdade, trai um vago mal-estar, em nada semelhante ao bom humor e à alegria que caracterizaram os primeiros anos do Modernismo, em geral, e vários poemas de *Alguma poesia*, em específico¹. “Belo Horizonte” configura, ao invés disso, um movimento duplo e contraditório de proximidade e distanciamento em relação à capital mineira, como se o anseio de pertencer a esta — que chega a ser descrita como uma casa —, viesse acompanhado da consciência de estar também em alguma medida excluído dela. E é justamente essa ambivalência que determina o tratamento dúbio, como veremos. O poema é composto basicamente por substantivos prosaicos e concretos, os quais estão dispostos quase sem conjunções ou coordenação (a exceção é o “e” da última estrofe, mas que não destoia da simplicidade do restante visto que se trata de uma conjunção de sentido algo inespecífico). Ou seja, não há grandes complicações sintáticas, pelo contrário: predominam orações assindéticas e frases sem verbos. Por sua vez, o número reduzido de verbos (apenas quatro) e o fato de estarem todos conjugados no presente do indicativo dá a “Belo Horizonte” um aspecto de imobilidade que o assemelha a um quadro.

No que diz respeito à escolha das palavras, há no poema uma busca de-

[1] Em resenha publicada no calor da hora, Manuel Bandeira assinalou o equilíbrio instável encenado nos poemas do livro entre sensibilidade e ironia, cuja dinâmica se assemelharia a um “jogo automático de alavancas de estabilização” (BANDEIRA, 2011, p. 59).

liberada pelo prosaico e pela simplicidade. A opção pelo registro terra a terra garante a impressão de familiaridade do cenário, o qual, além de acolher, contamina com sua decrepitude os olhos e boca do eu lírico. Porém, se em parte molda a personalidade do eu lírico, o espaço também o sufoca e o faz querer diferenciar-se, daí as idas e vindas. Não é por acaso, portanto, que o pronome de primeira pessoa “eu” não aparece, afinal é da dificuldade de construção da identidade de que “Belo Horizonte” trata, através de uma formalização alusiva e ambígua. O ritmo do poema também procura mimetizar essa ambivalência. Seus versos se dividem em três estrofes irregulares e são livres e brancos. “Belo Horizonte” é, desse modo, marcado por uma irregularidade rítmica acentuada. A ausência de rimas e o desencontro entre os acentos não chegam, contudo, a desorganizar a leitura, que é pausada e lenta por causa da coincidência no mais das vezes entre versos e orações (há apenas dois *enjambements* ao longo do poema) e da pontuação relativamente abundante (nove em onze versos) e sóbria (salvo pelo ponto de exclamação do terceiro verso). O poema organiza, em suma, um movimento rítmico cadenciado e moroso que atenua as dissonâncias por meio de pausas e intervalos.

A instabilidade entre o que é afirmado e o que é sugerido, entre o que é literal e o que é metafórico é constitutiva de “Belo Horizonte”. De modo mais pontual, a contrapartida à impressão de estabilidade inclui a escolha das palavras “melancolias”, “versailles”, “velocípedes” e “dolorosas”. As formas plurais “melancolias” e “dolorosas”, simetricamente dispostas, uma no fim do primeiro verso e outra no fim do último, e ambas acompanhadas por substantivos concretos, funcionam como uma espécie de ponto de fuga que põe a harmonia do primeiro plano em perspectiva. Pois, além de possuírem campos semânticos afins, que se reforçam pela presença mútua, mais sugerem do que afirmam, configurando uma atmosfera melancólica. Há algo aqui, inclusive, que se aproxima — salvo engano — dos meios-tons e das alusões do nosso Penumbrismo². Como se sabe, o Penumbrismo foi uma espécie de prolongamento do Simbolismo e se caracterizou justamente pela “esfumatura das percepções e dos sentimentos, por meio de um verso discreto e macio” (CANDIDO, 2010a, p. 101). Tendo florescido entre 1910 e 1920, ele antecipou em alguns aspectos e, com isso, preparou terreno para o Modernismo, cujo início é geralmente datado em 1922, ano da Semana de Arte Moderna e da publicação da *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. Já por causa da proximidade cronológica, é possível discernir alguns pontos em comum entre os dois momentos. É o caso da preferência pelos temas cotidianos, mas também da prática dos versos polimétricos e do verso livre, ambas introduzidas pelo Penumbrismo e retomadas — em outra escala, porém — pelo Modernismo. Prova dessa afinidade, poetas que principiaram penumbrietas como Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e sobretudo Manuel Bandeira, depois passaram para as fileiras modernistas. Como boa parte dos

[2] A imagética de “Belo Horizonte” também o aproxima do gosto penumbrieta: “dos temas ‘nobres’, a poesia crepuscular passa para os ‘banais’: o quarto do poeta; a vista encaixilhada pela janela, a praça, a árvore desfolhada, os interiores penumbrosos, a ‘lâmpada velada’ (Hermes Fontes), o jardim dissolvido pela chuva, a névoa, a cena cotidiana” (GOLDSTEIN, 1983, p. 11).

[3] Cf. *A Revista*, nº 1, 1925. apud CURY, 1998, p. 51.

[4] “A curiosa modernidade mineira, feita com o sumo dos clássicos, temperada na leitura atenta mas divertida de velhos livros, que eles sabem transformar em adubo da prosa mais atual”. (CANDIDO, 1993, p. 13). Sobre as relações entre o Modernismo e Minas, Cf. MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011, especialmente pp. 9-42.

jovens dados às letras da sua geração, Drummond também foi influenciado pelo penumbrismo e por outras tendências finisseculares assemelhadas, e chegou inclusive a escrever um livro inspirado nelas, *Poemas da triste alegria*, mas que não publicou. A voga — hoje tão curiosa — de escritores como Mário Pederneiras e Álvaro Moreyra atesta obliquamente a penúria literária das primeiras décadas do século XX, período em que a literatura brasileira foi dominada, com raras exceções, por um convencionalismo avesso a experimentações e que marcou o gosto médio no país. No caso de Minas Gerais, a ascendência dessas tendências e escritores perdurou por ainda mais tempo e assumiu, inclusive, um sentido de tímida contestação graças ao relativo isolamento cultural em relação ao Rio de Janeiro e São Paulo, imposto pelas dificuldades de comunicação e transporte, de onde também um certo atraso de gosto entre os jovens escritores mineiros, que recebiam as últimas novidades com desanimador atraso, como gostavam de dizer³ e em parte responsável pela “curiosa modernidade mineira” identificada por Antonio Candido a propósito de escritores como Pedro Nava, Cyro dos Anjos e Drummond⁴.

O contraponto a essa imagem provinciana da cidade é dado, no poema, pela presença das palavras “versailles” e “velocípedes”. Ambas apontam para outra direção, a da modernidade. Por um lado, os jardins versailles revelam a influência estrangeira sobre Belo Horizonte, cujo projeto se inspirara em Paris — então o umbigo do mundo — e em Washington D. C., e que fora construída com o intuito de centralizar as decisões políticas e econômicas do Estado. Mas, a despeito das aparências, tratava-se no fundo de uma modernidade relativa e incipiente, a qual dava à simetria belorizontina o ar monótono e tedioso que reponta em diversos momentos ao longo da obra de Drummond. Por outro lado, as ingenuidades de velocípedes se referem, em tom diminuído e irônico, à velocidade, símbolo da modernidade em geral e do Futurismo em particular. Porém, ao invés de uma celebração à maneira de Marinetti, a velocidade é representada aqui por uma palavra derivada, mas que em certo sentido denota o seu contrário, um brinquedo infantil. Além disso, a sonoridade esdrúxula do termo sobressai e se destaca do resto, isolando-o foneticamente e marcando o seu desentrosamento com o meio.

O poema nos lança, portanto, sem alarde e de chofre, para o coração dos temas modernos, e ainda por cima de forma irônica. Ou por outra, diferentemente do fascínio diante do processo de modernização e de industrialização que resultava em obras ultramodernas e... descoladas do contexto local, em “Belo Horizonte” os elementos modernos aparecem condicionados e constrangidos pelo ritmo lento e caipira da capital mineira, daí que pareçam um tanto fora de lugar e artificiais. Há, em outras palavras, um aproveitamento *cum granus salis* e muito matuto não só dos temas, mas também dos procedimentos formais mais tipicamente modernos, que não ignora o acanhamento das origens, mas

o assume sem entretanto idealizá-lo, e que está a serviço da invenção literária da cidade de Belo Horizonte⁵. No plano mais estritamente formal, esse aproveitamento diz respeito em particular à escolha do vocabulário e à carpintaria dos versos. Visando traduzir a familiaridade entre eu lírico e cidade, a opção pelo registro prosaico converge, em outro plano, com a busca promovida de maneira sistemática pelo Modernismo por uma linguagem menos afetada e retórica, dando continuidade também e por tabela à busca pelo tom menor iniciada com o Penumbrismo. Os coloquialismos, os “erros”, as expressões idiomáticas, as colagens: foram formas e pesquisas encampadas pelo Modernismo para se opor à linguagem solene e grandiloquente das tendências em voga até aquele momento e como que personificadas pelo Parnasianismo. Assim, já ao se decidir por palavras do dia a dia, “Belo Horizonte” se contrapunha a essa literatura convencional e acadêmica. Algo análogo vale para os seus versos. A justaposição deles praticamente sem conjunções ou subordinação afina com a parataxe, procedimento antiquíssimo e, no entanto, central para a Poesia moderna, como se sabe. Mas, de novo: o recurso aqui acaba amaciando o conflito porque não o explicita, apenas o sugere, entroncando por aí, aliás, no veio penumbrista da nossa tradição pré-modernista. Finalmente, no que se refere ao tema, o poema retoma aquele que talvez seja o mais característico da arte moderna, a relação entre indivíduo e cidade. Entretanto, a cidade em questão é a pacata Belo Horizonte do começo do século XX, projetada sob o signo da racionalidade moderna, mas culturalmente tacanha, o que redimensionava a relação, renovando o tema.

Nesse processo de assimilação das conquistas modernas, “Belo Horizonte” se beneficiou da existência de um antecedente ilustre: *Paulicéia desvairada*, livro que Drummond conhecia pelo menos desde 1923⁶ e que o influenciou em mais de um sentido. Dificilmente se pode superestimar a importância do livro de Mário para o nosso Modernismo. Ao mobilizar sugestões das vanguardas europeias para exprimir a temática local, ele pôs em movimento a dialética do geral e do particular que, segundo Antonio Candido, definiria a originalidade do Modernismo⁷. Sinal da importância do livro no panorama literário da época, cujo marasmo rompeu, Drummond confessaria logo na primeira carta enviada a Mário, de novembro de 1924, a admiração e a importância de *Paulicéia* para sua atividade poética. E de fato, mesmo tendo sido escrito por volta de 1927, quando as conquistas modernistas começavam a mudar de sentido, “Belo Horizonte” é não obstante tributário da liberdade do livro de 1922, cuja publicação foi um divisor de águas, além de um escândalo. Em termos formais, *Paulicéia desvairada* promoveu uma afirmação programática do verso livre, conquistando-o como meio de expressão para os mais moços. A campanha esboçada pelo Penumbrismo e depois entronizada violentamente pelo Modernismo resultou afinal na vitória do verso livre, e foi tal que, diferentemente dos poetas que se

[5] Adaptação da expressão “invenção literária da cidade São Paulo”, cunhada por Antonio Candido. Comentando *Macário*, peça de Álvares de Azevedo, Candido observa entre suas dimensões a instauração de um espaço ficcional, e acrescenta: “com isto, deu corpo a um processo em curso entre os moços estudantes, enclausurados num lugar sem interesse, onde a sua energia transbordava tanto na boemia e na rebeldia estética, quanto na imitação de Byron. O noturno aveludado e acre do *Macário* suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade. Tema que fascinou gerações numa dimensão quase mitológica, repontando em muitos poemas de Mário de Andrade e, nos nossos dias, em sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Khoury, quadros de Gregório Correia, contos de João Antonio” (CANDIDO, 2011, p. 16). Meu palpite é que algo semelhante ocorreu no caso de Belo Horizonte, e que a imagem tediosa forjada por Drummond ressoa nas descrições de Cyro dos Anjos e Pedro Nava, nas paisagens mineiras de Alberto da Veiga Guignard e em algumas canções de Fernando Brant, Lô Borges e Milton Nascimento.

[6] Em 20 de janeiro de 1923, o *Diário de Minas* noticiava: “numa roda à porta do Alves, Anibal Machado, Carlos Drummond, Alberto Campos, Abílio Barreto, Milton Campos falam da *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade”. Apud CURY, 1998, p. 75.

[7] Cf. “Literatura e cultura de 1900-1945”, in: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de história e teoria literária*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 127.

formaram dentro da tradição das regras de metrificação como o próprio Mário de Andrade e Manuel Bandeira por exemplo, Drummond — alguns anos mais jovem — já se formou fora dela, e dizia mesmo ignorá-la quando dos seus primeiros ensaios poéticos. É claro que isso se deveu também e em larga medida à sua formação escolar algo acidentada, diferente da dos modernistas que estudaram em colégios tradicionais. De qualquer maneira, a insubordinação mental — atribuída, como se sabe, pelo colégio em Friburgo que o expulsou, em 1919 — fez de nosso autor um “rebelde da primeira hora” (HOLANDA, 1996, p. 563), formado dentro da órbita do Penumbrismo e mais tarde do Modernismo, e que desde cedo se pôs ao largo da tradição poética mais convencional. Na verdade, como notou Antonio Candido, o verso livre correspondia à sua natureza poética mais profunda, seca e sem ênfase, e de que “Belo Horizonte” é um bom exemplo. Quanto ao assunto, *Paulicéia* reconfigurou, grossíssimo modo, o par indivíduo-cidade a partir de um espelhamento mútuo entre a subjetividade arlequina e a efervescente metrópole paulistana. Já no poema de Drummond não se trata propriamente de espelhamento, como estamos vendo, mas de uma proximidade problemática.

É claro, por outro lado, que as diferenças de “Belo Horizonte” em relação aos poemas da *Paulicéia desvairada* também são consideráveis. Assim, se é verdade que ambos se valem do verso livre, o uso que cada um faz do recurso é bastante distinto no pormenor. Como se sabe, a maior parte dos poemas do livro de 1922 são compostos pelo chamado “verso harmônico”. No “Prefácio interessantíssimo”, híbrido de poética e estética publicado como prefácio à *Paulicéia*, Mário distinguia o verso melódico do harmônico, afirmando que, ao contrário do primeiro, o segundo era composto por “palavras sem ligação imediata entre si” (ANDRADE, 1987, p. 68), o que criaria uma combinação de sons simultâneos semelhantes a acordes. Tratava-se, desse modo, de justapor as partes do verso com o fito de grafar tal e qual o simultaneísmo do inconsciente, que era àquela altura para Mário a origem do lirismo. Diversamente, a justaposição sem tecido de ligação em “Belo Horizonte” resulta num verso alusivo e antimelódico que visa exprimir o mal-estar difuso e que mimetiza, não o inconsciente, mas o ritmo pachorrento da capital mineira. Além disso, é óbvio que a diferença de datas também os afasta. Publicado pela primeira vez cinco anos depois da *Paulicéia*, o poema de Drummond foi escrito em um contexto muito diverso do clima de guerra do começo da década de 20, tendo tempo para trabalhar com maior distanciamento e recuo as inovações que o livro pioneiro de Mário conquistou na marra.

Quando “Belo Horizonte” apareceu, em 1927, o Modernismo já ia numa fase de estabilização e rotinização dos seus temas e procedimentos, produto da dinâmica aceleradíssima por ele mesmo instituída. Prova disso, apenas um ano depois, em 1928, Mário — atinando com a mudança — perguntava em

carta de 28 de fevereiro a Drummond se algumas das coisas escritas por ele até aquele momento não teriam vindo “meio de cambulhada”, com o que aliás nosso Autor concordaria, tanto assim que deixou vários poemas de lado quando da organização de *Alguma poesia*, reconhecendo que algumas coisas suas haviam envelhecido precocemente⁸. O “brasileirismo de estandarte” identificado por Mário na carta era o reflexo da consolidação do Modernismo e consistia no refluxo dos seus aspectos mais superficiais e pitorescos. O morador da rua Lopes Chaves alertava para a voga e para a consequente diluição desses aspectos, tão mais perigosos porquanto o “espírito individualistamente contemplativo e observador” (COELHO, 2002, p. 322) do amigo mineiro não combinava com eles.

Inserido num momento de acirramento do debate modernista, “Belo Horizonte” pode ser lido como uma espécie de resposta, original e interessante por sua vez, aos dilemas que iam surgindo. Para representar a capital mineira, ela própria provinciana e moderna, o poema aproxima elementos modernos da realidade e conquistas modernistas — de um lado, produtos da incipiente modernização belorizontina e, de outro, o verso livre e o cromo de província —, de elementos não-modernos e esquemas ultrapassados — de um lado, o caipirismo da cidade e, de outro, o macio verso penumbriista. Com isso, entram em relação procedimentos modernos e esquemas do passado, modernização e matéria atrasada, requalificando-se de forma recíproca e sem se acomodarem completamente. O moderno assim configurado não se dissocia do não-moderno, mantendo com ele certa reversibilidade, aliás tratada no livro de forma ambígua.

Com efeito, quando *Alguma poesia* foi publicado, Mário de Andrade rapidamente identificou a ambivalência entre atraso e modernidade, fixando-a em termos psicológicos. Primeiro, em carta de 1930, assinalou: “o contraste é que, embora desprezando um bocado essa vida besta, você se compraz nela” (COELHO, 2002, p. 390). Depois, no importante ensaio “A poesia de 30”, completou o achado da carta ao notar que, assim como era ambivalente a relação de Drummond com a vida besta — ora ridicularizada ora identificada com o próprio modo de ser —, também o era a sua relação com a vida moderna e com as exigências desta, diante das quais o poeta mineiro, ser de ação pouca e muito funcionário público, teria desenvolvido a “consciência penosa” (ANDRADE, 2002, p. 102) da sua inutilidade. Porém, se é intrínseca à psicologia e à poética de Drummond⁹, como queria Mário, essa ambivalência era também e antes de tudo um dado da realidade, que nosso Autor reinventou literariamente.

*

Analisando a “Louvação da tarde”, poema aparentemente antigo de Mário de Andrade escrito por volta de 1925 e publicado somente em 1930, Antonio

[8] Respondendo à pergunta de Mário, Drummond assume: “[...] como você disse muito bem, seria besta que eu aparecesse repetindo o que mil sujeitos já disseram antes de mim, e de que infelizmente as minhas coisas estão cheias no período *Minha terra tem palmeiras*. Meus versos guardados demais na gaveta ficaram velhos” (COELHO, 2002, p. 324).

[9] “Drummond joga com perspectivas diversas ou antagônicas sem alinhar-se a uma em particular, o que não implica omissão, recusa em tomar partido, mas uma forma própria de sua poética e raciocínio dialéticos ou mesmo aporéticos” (CAMILO, 2014, p. 54).

Candido nota que o uso de esquemas do passado - no caso, o decassílabo branco e o cunho reflexivo - não significa recuo ou apostasia, mas

parece marcar paradoxalmente o triunfo do Modernismo, porque denota a confiança adquirida por quem é capaz de incorporar as conquistas expressionais e temáticas a um esquema do passado. Deste modo a presença do decassílabo branco assinala o momento de refluxo da libertinagem “de guerra”, exterior e pitoresca, mostrando que a mensagem de vanguarda podia entroncar-se na tradição e, assim, encaixar-se na literatura brasileira. (CANDIDO, 2010b, p. 228).

Ou seja, o poema recupera a tradição com o emprego de esquemas antigos e a ela dá sua contribuição ao expressar a mensagem de vanguarda através dos seus esquemas, com o que passa do “modernismo propriamente dito à modernidade” (CANDIDO, 2010b, p. 236). Algo similar vale — acho eu — para “Belo Horizonte”, sem prejuízo das grandes diferenças existentes entre os dois poemas, a mais óbvia das quais é que este, diferentemente do que representa a “Louvação da tarde” para a obra de Mário, não marca uma mudança significativa dentro da de Drummond. Mas, como na “Louvação da tarde”, em “Belo Horizonte” também há um movimento de suspensão parcial dos postulados modernistas articulado com a interiorização do dado local, e que aponta para um aprofundamento do Modernismo. Ou por outra, a revogação das conquistas modernistas mais típicas - num caso o verso livre, noutra o humor — constitui em ambos, não recuo ou negação, mas uma tentativa de superação do que nele havia de pitoresco e superficial. O caráter de tentativa é importante de ser ressaltado porque há algo de experimental nesses poemas, tanto assim que nem Mário voltou a recorrer à “combinação natureza-passeio-meditação” (CANDIDO, 2010b, p. 240), nem Drummond repetiu o *mix* entre capital mineira e Penumbriismo em seu livro de estreia, o que comprova que ambos estavam em plena temporada de pesquisa estética, cada um à sua maneira então dando continuidade ao Modernismo.

Coincidência significativa, nos dois poemas o tratamento dado à velocidade é bastante diferente do preconizado pelo Futurismo, cuja influência sobre o grupinho de intelectuais paulistas — Mário de Andrade com muitas ressalvas, entre eles — no começo dos anos 20 foi grande, a ponto de podermos distinguir como uma espécie de preparação ou primeiro capítulo do Modernismo propriamente dito algo como um Futurismo paulista. A superação de um pelo outro teria se dado, para um crítico como Vinicius Dantas, com o diálogo travado nos primeiros anos da década de 20 entre Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e, mais especificamente, com a publicação de *Pau Brasil*, de

Oswald em 1925¹⁰. Para os nossos propósitos, vale a pena reter que o Futurismo paulista teria sido um momento ainda restrito à comunidade, cuja vida literária já possuía organicidade própria e que aliás influenciou os escritos deste período, esteve ligado ao desejo de atualização da elite paulistana e por fim preparou terreno para o Modernismo, na medida em que mobilizou procedimentos do equivalente italiano para celebrar o surto industrializante e o progresso que se anunciava (mas, acrescentaríamos hoje, que não se cumpriu) em São Paulo, de onde, aliás, a importância e as inúmeras representações da capital paulista neste momento. Tudo somado, tratava-se de um modernismo retórico e patrioteiro, deslumbrado com o processo de modernização e, por isso mesmo, em parte descolado do contexto local, que não correspondia às suas soluções formais.

Com a publicação de *Pau Brasil*, as coisas teriam se invertido porque nele, dentro do ânimo de fundar uma cultura nacional, o dado local é violentamente desrecalcado e incorporado aos poemas. Ou melhor, a sua matéria-prima é obtida “mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto - desconjuntado *por definição* — à dignidade de alegoria do país” (SCHWARZ, 2002, p. 12)¹¹. Ignorada pelo Futurismo paulista, que só tinha olhos para as novidades de São Paulo, a persistência de elementos do Antigo Regime colonial misturados com a nossa vida cotidiana representava do ponto de vista pau-brasil, não dilaceramento ou dualidade, mas uma imagem outra do progresso, *sui generis* e “inocente” (SCHWARZ, 2002, p. 24), pois nele conviviam lado a lado passado, presente e futuro. O resultado reúne, portanto, coordenadas opostas: o país é atrasado e por isso é moderno. A poesia pau-brasil desarma, desse modo, todos os antagonismo e conflitos, transformando-os por um passe de mágica em outras tantas vantagens. O progresso à brasileira residiria no congraçamento entre colonizadores e colonizados; mulatos, brancos e negros; motorneiros, bacharéis e carroceiros; choferes e procissões; prostitutas e famílias; cidadezinhas históricas de Minas e postes da Light. Esta a “inversão positivadora” (DANTAS, 1991, p. 197) do nosso atraso que determina o tratamento simpático e familiar, engraçado e condescendente da matéria. O encanto natural e simples da linguagem, livre dos “cipós da metrificacão” e munida da “contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2004, p. 29), reflete em suma essa convivência harmoniosa dos contrários, os quais se encontram na prosa dos primeiros cronistas, no âmbito da colocação pronominal, no bonde, em fazendas, diante de campos atávicos etc., mas também no espaço urbano, em particular em São Paulo, cuja representação continua a ser importante.

Ao assimilar a velocidade ao ritmo da natureza na “Louvação da tarde”, Mário também estava indiretamente matutando numa modernidade que afinasse com sua “pátria tão despatriada”¹². Como na operação pau-brasil, mas sem o triunfalismo desta, tratava-se de imaginar um progresso avesso à norma, além

[10] Cf. DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A negra’ e a mata virgem”. *Novos Estudos*, CEBRAP, 1996, nº45, pp. 100-116.

[11] O argumento do parágrafo se apoia nos ensaios de Schwarz e de Vinicius Dantas. Cf. DANTAS, “Vinicius. Oswald de Andrade e a poesia”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, 1991, nº 30, pp. 191-203. De modo mais amplo, a dívida deste ensaio para com os dois ensaios extrapola as citações..

[12] Mário de Andrade. “Louvação da tarde”. Apud CANDIDO, 2010b, p. 280.

[13] A expressão é do próprio Mário. Apud DANTAS, “Vinicius. Desmanchando o naturalismo: capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald”. *Novos Estudos*. CEBRAP, 2000, nº 57, p. 23.

de mais humano, de acordo com o qual as singularidades do país, no caso, as suas tradições íntimas, populares e unânimes não precisassem ser condenadas à extinção. A ideia de progresso aventada por Mário como que dependia portanto de uma volta ao passado e da tradicionalização deste, com o que emergiria a consciência nacional a qual nos facultaria a entrada no mundo moderno. Ao invés de uma posição subalterna resignada a copiar a cultura de outros países, o que Mário estava propondo era uma profunda viravolta: para ingressar na modernidade, dependíamos da constituição de uma identidade própria, que por sua vez estava ligada ao passado do país, e não de macaquear o que nos vinha de fora.

Na “Louvação da tarde”, esta volta ao passado se concretiza com o uso de esquemas — o decassílabo livre e o cunho reflexivo — cuja origem é romântica. A combinação de esquemas românticos e modernistas corresponde em outro plano à integração do automóvel ao ritmo da meditação e à humanização da velocidade, cada uma ao seu modo contribuindo para a fusão operada pelo poema entre perspectivas, épocas e processos. A passagem do “modernismo propriamente dito para a modernidade” se dá noutras palavras através da citação do Romantismo, ou de modo mais geral, pela fidelidade à tradição. Ao citar os esquemas românticos, Mário estava reivindicando o pertencimento à mesma tradição deles e, de quebra, contribuindo para adensá-la. E, se garante o entroncamento do poema na Literatura Brasileira, a retomada do passado também está na base da própria ideia de modernidade concebida no poema, dentro da qual o legado da tradição seria conservado e ampliado, em uma visão tradicionalista por assim dizer do progresso. Tradicionalista, sim, mas que nem por isso se opunha à influência estrangeira, que se assimilada criticamente poderia contribuir para o alargamento da nação.

Mário estava em suma pensando — aliás como Oswald — em termos de uma identidade nacional, da qual “nossas pequenas mas nobres tradições”¹³ seriam partes constitutivas. Tomando o concerto das nações como um sistema mundial de contribuições nacionais, o autor de *Remate de males* defendia que só seríamos de verdadeiras uma Nação quando fôssemos capazes de enriquecer a humanidade com um contingente original de cultura, daí a necessidade de sistematizar e tradicionalizar o passado, isto é, de referi-lo ao presente. O sentido anti-tradicional dado à tradição se devia às carências do país, razão também pela qual o ímpeto de prolongá-la já vinha acompanhado da defesa da liberdade em relação a ela, o que fica claro no uso desafogado dos esquemas românticos na “Louvação da tarde”¹⁴. O esforço tanto de Mário quanto de Oswald neste momento era em última análise o ajuste ou a conciliação entre o passado e o presente a fim de integrar culturalmente o país. Em ambos, porém, a tentativa não vai sem ambiguidades. Trocando em miúdos, é claro que, de um lado, a hipótese de um nacionalismo que se fecundasse com a influência europeia sem

[14] Para o comentário de Schwarz sobre o sentido da tradição em Mário, “Os sete fôlegos de um livro”, in: SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 48. Cf. também Mário de Andrade, “Assim falou o papa do Futurismo” (1925), in: BATISTA, Marta Rosseti et al. (orgs.) *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 236. Para medir o anti-tradicionalismo de Mário, vale a pena compará-lo com o tradicionalismo de Gilberto Freyre: “Gilberto, preso à sociedade açucareira do Nordeste, prefere defender a tradição, afirmando que o caminho da modernidade está na sabedoria portuguesa de equilibrar os antagonismos e conservar os elementos e as transformações “que atuaram de modo criador no desenvolvimento nacional”. Interpreta a realidade social como “participante íntimo e ativo dos valores do grupo” - mas acrescenta com cautela - “criticamente e também com simpatia humana”. Constrói a imagem do Brasil através da vivência regional e aceita, de bom grado, que o classifiquem como um “realista romântico”. Mário, ao contrário, procura evocar ou reviver o passado sem o transformar numa visão saudosista; sabe o quanto ele pesa em nossos gestos, mas prefere *tradicionalá-lo* em valor atuante e referido ao presente. Não é um aristocrata, mas um homem comum, urbano, pragmático, que insiste em se confessar sem memória - pessoal ou de grupo - para dissolver melhor as particularidades locais numa concepção ampla de nacionalismo” (SOUZA, 2005, p. 51).

abrir mão da herança herdada da tradição e, de outro, o ato de desrecalcar e articular elementos até então abafados pelo bom gosto parnasiano e de modo mais amplo pela ideologia colonialista, atribuindo-lhes ademais enérgico sinal positivo, constituem plataformas de onde era possível criticar a norma burguesa, ainda mais no contexto tacanho dos anos 20, com o que se inserem inequivocamente no campo crítico. Mas também é impossível hoje ignorar o que há de ingênuo, no caso de Mário, na aposta num progresso que nos devolveria a um idealizado passado pré-burguês e que daria continuidade às suas tradições, e de problemático, no de pau-brasil, em conservar as relações sociais da cafeicultura, cuja alta na bolsa sustentava o tom utópico do projeto. Há em resumo algo de inocente nas ideias de progresso aventadas por Mário e Oswald, embora com uma diferença de graus evidente. Com efeito, a forma aporética e angustiada com que a questão aparece na “Louvação da tarde” é bastante diversa do otimismo inconsequente com que a poesia pau-brasil avaliava a permanência de estruturas derivadas do nosso patriarcado rural.

Não menos ambígua é a relação do autor de *Alguma poesia* nestes anos com a tradição em específico e com o passado em geral. No texto meio sem pé nem cabeça que dedicou ao assunto em 1925 e hoje praticamente esquecido, “Ta’i!”, Drummond oscila entre o respeito discreto ao passado e a firme convicção de que a tradição brasileira, “graças a Deus” (BATISTA, Marta Rosseti et al., 1972, p. 259), não existia. A oscilação só é possível porque Drummond, influenciado por Mário, diferencia a tradição popular, verdadeiramente nacional e por isso valiosa, do que chama nosso fenômeno literário, a seu ver artificial e chocho, o que fica claro já ao se referir ao conjunto da literatura como um fenômeno, frisando a falta de densidade a distingui-la de uma tradição de fato. Porém, se a reflexão sobre a tradição em Mário constitui um problema que atravessará e dilacerará a sua obra, em “Ta’i!” ela aparece destituída de sua carga dramática. O tratamento dado à questão aí é superficial e engraçado, como se nosso Autor vislumbrasse na ausência de tradição, não o drama com o qual o intelectual brasileiro tinha necessariamente que se haver, mas a garantia de liberdade para criar uma mais autêntica, ligada às tradições populares e livre de constrangimentos passadistas. Se não é passadista, Drummond tampouco se assume como vanguardista, evolucionista, utilitarista ou o que quer que seja, porque testa cada uma dessas posições para logo em seguida desqualificá-las. Através da paródia, “Ta’i!” investe não só contra o passadismo, mas contra qualquer posição estranha às raízes do país, as quais embora não definidas (indefiníveis?) funcionam como pedra de toque do ensaio. Assim, se a influência de Mário é perceptível desde a valorização das tradições populares até na forma de Drummond escrever, que resvala no pastiche, em “Ta’i!” por outro lado as diferenças entre os dois também começam a despontar, ainda que de maneira canhestra. As idas e vindas do texto parecem nesse sentido traduzir a busca por uma posição própria, diversa

[15] John Gledson procurou rastrear as divergências entre Drummond e Mário no âmbito da poesia. Cf. “Drummond e Mário de Andrade”, in: GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 58-91.

[16] “Uma palavra instável”, in: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 217-227.

[17] É a posição por exemplo de Alcides Villaça, para quem: “encampar os inquietos compromissos de Mário de Andrade com a cultura nacional teria para o gauche o sentido de uma sublimação indesejável, de um ‘sequestro’ inadmissível” (VILLAÇA, 2006, p. 15). Para um roteiro do percurso intelectual de Mário, Cf. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1927.

[18] A propósito da primeira estrofe do “Poema de sete faces”, na qual a identidade do eu lírico se constitui às avessas, Iná Camargo Costa afirma que: “seu autor conhecia perfeitamente a carga de heroísmo assimilável ao atributo *gauche*, da qual se distancia, sabendo muito bem, e por experiência própria, o quanto a subjetividade lírica deve ao privilégio” (COSTA, 1995, p. 311). Ao meu modo de ver, há uma continuidade entre o radicalismo ainda superficial de “Ta’i!” e a construção da identidade poética no “Poema de sete faces”, que foi publicado pela primeira vez em 1928 e cuja complexidade é muito maior do que a do ensaio, em boa parte por causa do acerto de contas que promove com a tradição literária, ou mais especificamente, com a herança romântica, a que o ensaio de 25 solenemente ignora. O “Poema de sete faces” representa nesse sentido um passo adiante na formulação das tensões que envolvem a tradição culta num país de passado colonial como o nosso. Por sua vez, o ponto de chegada desse percurso se encontra nos livros da década de 40 e, em particular, n’*A Rosa do povo* (1945), onde Drummond problematiza com culpa social a cultura como um privilégio de classe. Cf. SIMON, Lumna Maria. *O mundo em chamas e o país inconcluso*. In: *Novos estudos*. CEBRAP, 2015, n° 103, pp. 169-191.

das formulações de Mário, mas ainda muito comprometidas com estas¹⁵. Nesse vaivém também é possível reconhecer a ambivalência em relação ao passado que aparecerá depois em poemas como “Belo Horizonte” de *Alguma poesia*. Ou por outra, é como se Drummond experimentasse ali a oscilação entre o respeito à obra dos antepassados e a *blague* ou a ironia; entre a tradição popular e a literária; entre o evolucionismo e o passadismo; entre a influência europeia e a defesa de uma arte autenticamente nacional, - confusão que vai reaparecer com insistência no livro de 1930.

O que mais chama a atenção em “Ta’i!”, contudo, é a mistura de superficialidade despreocupada e de ânimo engajado na construção da tradição brasileira. Como se sabe, desde a Independência o anseio de criar uma tradição esteve ligado com a construção de uma identidade para o país, e por isso pressupunha um “horizonte político de luta, de transformação e de difusão das Luzes como índice da integração interna” (SIMON, 2011, p. 86). Ora, “Ta’i!” simplesmente desconsidera essa trajetória, apostando na convergência unânime e sem arestas entre passadistas e evolucionistas, erudito e popular, vanguarda europeia e língua brasileira etc. etc. em torno de uma tradição nacional. É claro que se tratava desse modo de redimensionar a questão nacional, abordando-a de uma perspectiva inesperada (modernista?), com o intuito de livrá-la da camada de ufanismo que nela se acumulara¹⁶. Nesse sentido, a exaltação das tradições populares fazia ela mesma parte do desejo difuso de romper com o caráter de classe que a ideia de nacionalidade ostentara até aquele momento. A conclusão de “Ta’i!” se encarrega, porém, de contradizer essa integração fantasiosa. Drummond é na verdade o primeiro a desconfiar do empenho coletivo, preferindo resguardar a sua autonomia a aderir a um projeto que pudesse de alguma forma limitá-la. A hesitação pode ser compreendida no sentido de um individualismo exacerbado, receoso talvez de uma participação à maneira por exemplo da proposta por Mário de Andrade, que nestes anos mergulhara nos estudos sobre Folclore e Antropologia em busca de materiais anônimos e populares para a criação artística, vide o seu *Macunaíma*¹⁷. Por outro lado, é de pensar se o gesto de Drummond no fundo não seria também uma atitude de classe, ciosa da sua própria inserção cultural e dos privilégios reservados a ela. Pelo sim pelo não, ao mobilizar tradições populares como um recurso disponível entre outros à sua posição e sem um desdobramento que justificasse ou problematizasse essa apropriação - com o que, aliás, se distingue do que Mário vinha fazendo -, o radicalismo do ensaio de 1925 revela os seus limites¹⁸. Mesmo assim, testemunha sobre a distância entre as posições provincianas do jovem poeta que começara a se corresponder com Mário em 1924 e as confusamente modernistas do ensaísta ainda bastante influenciado pelo amigo mas já à procura de um programa para chamar de seu. Variando o foco, o radicalismo de fachada plasmado em “Ta’i!” deixa entrever em miniatura o processo de diluição

do nacionalismo que transcorreu na segunda metade da década de 20 e que culminou em sua crise na passagem para os anos 30.

A despeito das diferenças a separá-los, tanto em “Ta’i!” quanto em “Belo Horizonte” encontramos nosso Autor às voltas com procedimentos, temas e questões propriamente modernistas. Em contrapartida, também há em ambos uma boa dose de caipirismo: no primeiro nosso autor maneja o repertório das formulações modernistas tentando adaptá-las ao próprio individualismo, ao passo que no segundo opera a aproximação desajeitada entre Penumbrismo e Modernismo. Por caminhos opostos — num caso através do pastiche debochado do amigo e papa do Modernismo, e noutro pela configuração de uma atmosfera melancólica pairando sobre a capital mineira —, mas com faturas igualmente débeis, acompanhamos nos dois o autor de *Alguma poesia* testando a combinação das conquistas do Modernismo com o caldo de cultura tacanho da Belo Horizonte do começo do século, com o qual não rompera a fim justamente de ultrapassá-la.

Dito de outro modo, é como se, interessado em superá-la, Drummond não abandonasse inteiramente a experiência da acanhada vida intelectual mineira, em particular da vivida na órbita dos principais diários, da qual participou ativamente, como se sabe, mas a mobilizasse com distanciamento irônico, aproximando-a das conquistas do Modernismo com o fito de ressaltar sua tosquice. Pelo mesmo passo, ficava assinalado o que havia de relativo e artificial na vigência do moderno na capital mineira do começo do século. É algo desta convivência problemática, salvo engano, que o ensaio e o poema aqui comentados dão a ver, o que sem redimi-los lhes garante pertinência enquanto matéria de reflexão¹⁹. De modo mais amplo, Drummond estava se debatendo nesses textos da década de 20 com a variante mineira da diferença brasileira, com a qual Mário e Oswald também tiveram em certa altura que se haver, só que em sua versão paulista²⁰. Daí que, mesmo divergindo do tradicionalismo anti-tradicional do primeiro e do otimismo desbragado do segundo, tivesse que lidar com questões parecidas com as enfrentadas pelos dois. De certa forma, a solução por ele encontrada — improvisar e avançar uma estética moderna partindo do debate da época — não deixa de se assimilar com a de Mário e de Oswald, ainda que com um alcance modestamente menor, sugerindo assim uma diferença em relação ao Modernismo paulista, considerado quem sabe menos provinciano do que o correspondente mineiro, — a descrição feita vários anos depois em forma de crônica da caravana dos burgueses agitados que excursionou por Minas e em visita ao qual conheceu Mário e Oswald revela um deslumbramento desse tipo²¹.

Sem abrir mão do desejo de incluir Minas no mapa do Modernismo, mas consciente de que Belo Horizonte não era São Paulo, Drummond procurou em suma forjar um Modernismo provinciano que não abstraísse os desencontros implicados na transplantação. Pelo contrário, o atravancamento recíproco que

os termos da fórmula se impõem trata de especificar ironicamente a curiosa modernidade mineira. ■

[19] Formulação adaptada de Roberto Schwarz. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000, p. 70.

[20] Cf. DANTAS, Vinicius. “Desmanchando o naturalismo: capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald”, cit., pp. 9-27.

[21] Cf. “Suas Cartas”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992, p. 1346. Vale lembrar que em sua descrição da caravana paulista Pedro Nava expressou um deslumbramento semelhante. Cf. NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, p. 122.

GABRIEL PROVINZANO GONÇALVES DA SILVA – Mestrando em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Poética Modernista: Oswald e Mário de Andrade”, ministrado pela professora Maria Augusta Bernardes Fonseca no segundo semestre de 2016. Contato: gabriel2.silva@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62*. Organização Júlio Guimarães Castañon, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2004.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BATISTA, Marta Rossetti et al. (orgs.) *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/ 29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

CAMILO, Vagner. *Figurações espaciais e mapeamentos na lírica de Drummond*. ReDObRa, 2014, v. 13, pp. 35-66.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a.

_____. *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ Academia Brasileira de Letras, 2010b.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COELHO, Lélia (org.). *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade - inédita - e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011.

COSTA, Iná Camargo. "A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond". In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. V. 3. Campinas/ São Paulo: Memorial/ UNICAMP, 3 vols., 1995, pp. 309-318.

CURY, Maria Zilda. *Horizonte Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DANTAS, Vinicius. "Desmanchando o naturalismo: capítulos obscuríssimos da crítica de Mário e Oswald". *Novos Estudos*. CEBRAP, 2000, n° 57, pp. 9-27.

_____. "Entre 'A negra' e a mata virgem". *Novos Estudos*. CEBRAP, 1996, n° 45, pp. 100-116.

_____. "Oswald de Andrade e a poesia". *Novos Estudos*. CEBRAP, 1991, n° 30, pp. 191-203.

GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária 1948-1959*. Vol. 2, org. Antonio Arnoni Prado, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMON, Iumna Maria. "Condenados à tradição". *Piauí*, n° 61, outubro 2011, pp. 82-86.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2005.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DO QUE NÃO SE PODE ESCAPAR:

REFLEXÕES (TEÓRICO-)(LITERÁRIAS) PARA UM PENSAMENTO DA RESPONSABILIDADE DA ARTE

— GABRIEL SALVI PHILIPSON

RESUMO

Neste texto, procurei pensar a relação entre arte e responsabilidade ao desenvolver o problema da responsabilidade do acontecimento tal como estruturado por Bakhtin em seu primeiro escrito, "Arte e esponsabilidade". Meu objetivo foi testar os limites dessa relação proposta por Bakhtin, remetendo para isso a textos que pudessem servir a tal propósito, tal como a obra posterior de Bakhtin, a prosa de Bolaño e a de Bulgákov, bem como um artigo de Safatle. Ao fazer isso, sugeri que Bakhtin reivindica uma posição complexa e radical em relação a esse problema, o que me levou — entre outras coisas — a ressignificar sua obra posterior e a atitude de El Ojo Silva no conto que leva seu nome, bem como a apontar inconsistências na crítica ao cômico operada por Safatle e, por fim, ainda, a perceber a ambiguidade trágica da crítica ao poder soviético perpetrada por Bulgákov.

Palavras-chave: Literatura e ética, arte e responsabilidade, Bakhtin e cinismo

ABSTRACT

In this text I tried to think the relation between art and answerability by advancing the problem of the answerability of the event in the same way as formulated by Bakhtin in his first text, "Art and Answerability". My aim was to test the limits of this Bakhtinian relation by addressing it to texts that could fit such purpose, such as the latter writings of Bakhtin, Bolaño's and Bulgakov's prose, as well as a paper of Vladimir Safatle. By doing this I suggest that Bakhtin claims an intricate and radical position concerning this problem. This led me to think — among other things — about the following: a) different possible meanings of the latter writings of Bakhtin; b) the behavior of El Ojo Silva in the short story that carries his name; c) inconsistencies in Safatle's criticism of Bakhtinian's theory about the comical; d) and finally a tragic ambiguous aspect of Bulgakov's criticism of soviet power.

Keywords: Literature and etics, art and answerability, Bakhtin and cinism

São Paulo, julho de 2016¹

Como pensar uma responsabilidade do acontecimento? Se no mais das vezes o homem se deixa levar pela mecanicidade externa de suas atividades, em uma aceitação irrefletida da normalidade do cotidiano, não há a mais profunda responsabilidade no atrevimento da arte de se distanciar do caráter corriqueiro da vida? Essa é a questão que está no fundo da afirmação de Bakhtin em seu primeiro texto conhecido, escrito em 1919, “Arte e responsabilidade”: “quando o homem está na arte não está na vida, e vice-versa” (BAKHTIN, 2015, p. XXXIII). Mas como pensar a relação entre esses dois âmbitos de modo consequente? Para Bakhtin, só há um nexo entre o tempo da criação e o tempo da “prosa do dia a dia” por meio da responsabilidade: eu *devo* responder com minha vida a fim de que seu “todo” não permaneça inativo. No entanto, essa responsabilidade à kantiana tem para Bakhtin seu correlato em uma *culpa* que é dupla: a arte tem culpa pela trivialidade da vida e o “homem da vida” pela “esterilidade” — pela não contaminação — da arte. A culpa da arte aparece não apenas porque ela não é capaz de contaminar completamente a vida de acontecimento, mas também por dar à vida o horizonte do acontecimento. Sem esse, a normalidade não poderia nem ao menos almejar a uma ruptura. Ao rompê-la, tem culpa o artista que não leva em conta o significado disso, usando, por exemplo, a desculpa da inspiração artística para justificar o descolamento de responsabilidade da arte em relação à vida. Ao mesmo tempo, aqueles que trabalham em vistas da mecanicidade são culpados por fecharem a vida ao acontecimento da arte.

O jovem Bakhtin aponta que só uma responsabilidade radical pode responder a esse rasgo instaurado pela arte: agir na vida contando com a arte, criar respondendo pela vida. Essa resposta aparentemente razoável e concebível para sua época camufla o lugar incomum de Bakhtin, lugar da possibilidade de perceber o típico problema modernista da relação entre arte e vida em termos de responsabilidade do acontecimento.

Assim, por exemplo, o crítico e teórico inglês T. J. Clark lê esse breve texto percebendo esse lugar incomum de Bakhtin, mas tomando-o como pura expressão do horizonte de expectativas dos primeiros anos da década de 1920 soviética. Ao se perguntar sobre em que lugar El Lissitzki estaria no debate sobre “arte e responsabilidade” do período com seu “Propaganda em quadro na rua”, sugere que em uma posição radicalmente crua e contraditória em relação à responsabilidade, o que seria em parte uma repetição dos argumentos de Bakhtin: “Puts art on the streets. Not to be afraid to adopt the hectoring, acusatory tone of Trotsky’s speech”, mas, ao mesmo tempo, não ter “illusions about the enormity of the task”, pois

[1] A marca temporal faz-se necessária, na medida em que este texto, embora só agora publicado, fora o principal catalizador do processo final de escrita da minha dissertação defendida em março/2017. Parte dele — sem a referência a Bolaño e revisada a partir de comentários de leitura de Marcos Natali e dos colegas Fábio Roberto Lucas e Jorge Manzi — foi incorporada naquele todo maior. É também dessas reflexões que se seguiram outros trabalhos meus apresentados em outras ocasiões, o que de alguma forma repete o roteiro daqueles que, antes de mim, se repetiram, repetição de repetições que — suponha — deveria prover algum consolo diante desta outra repetição de repetições.

[2] A referência é ao *Arte e revolução*, em que Trotski fundamenta talvez o lado mais cru da responsabilidade da arte para com o acontecimento.

any art that believed it could pose the question in less than apocalyptic terms was fooling itself utterly and dooming itself to the worst kind of failure — the failure of pretended practicality in a situation where practice (and value, and representation, and production, and all the vulgar prose of life) was precisely the category in doubt. (CLARK, 1999, p. 263)

Para Clark, esse lugar de El Lissitzki colocaria um fim ao estado de coisas modernista, ou seja, à dicotomia entre arte e vida. No entanto, para isso é preciso que a noção de vida seja quebrada em duas. Por um lado, vida vira rua na aproximação que Clark faz de Bakhtin com El Lissitzki e Trotski². Por outro, vira a pretensa praticidade almejada pela arte propagandística. A complexidade do argumento de Clark aponta para a questão de como pensar a arte tomando a vida quando esta já está previamente tomada pelo tempo do acontecimento. Talvez com uma arte propagandística que finja praticidade. Ou seja, talvez levando à arte o aspecto da praticidade da vida, tornando a arte prática. Mas o aspecto prático da vida que adentra a arte nesse caso faz desta uma propaganda. É claro, no entanto, que nem a Revolução pode ser tomada completamente como um acontecimento na vida, nem a arte de El Lissitzki havia sido completamente dominada pela vida prática, ou seja, havia se tornado propaganda. Assim, mesmo com a divisão da noção de vida em duas outras noções, ocorre tanto a manutenção da impossibilidade de redução da arte à vida e vice-versa em diversos níveis da contraposição entre elas, como também dos próprios termos da contraposição (arte e vida) que não são completamente renovados ou ressignificados, o que está de acordo com o que Bakhtin veicula em seu texto.

Não é por meio da aniquilação dos âmbitos de arte e vida que Bakhtin pode estar além do estado de coisas modernista, mas sim pela noção de responsabilidade. Contudo, aqui a noção de responsabilidade foi compreendida de modo cru, como uma responsabilidade nem tanto revolucionária, mas já partidária, no sentido de uma apropriação *a posteriori* do acontecimento revolucionário por um determinado grupo político e artístico, quando se compreende o âmbito da vida a partir do lugar da propaganda. Aqui está a outra parte do argumento de Bakhtin que El Lissitzki não recupera: a propaganda artístico-política não instaura uma relação responsável entre o acontecimento da arte e a vida, mas procura apropriar-se (ou tomar posse) do acontecimento que tomou a vida por meio da normalização da arte. Ao fazer isso, reinstaura uma relação de poder que não pode ser de modo algum denominada de responsável. E, com isso, tanto a noção de arte como a de responsabilidade como tal presentes no texto de Bakhtin perdem o incomum de seu lugar, tornam-se sincrônicas ao seu tempo e ocultam sua conexão com a obra posterior e mais conhecida de Bakhtin.

Talvez o que esteja em jogo aqui seja a multivocidade dos termos. O próprio

Bakhtin em outro texto ainda da década de 1920, “O problema do conteúdo, do material, e da forma na estética literária” (1924), apesar de ainda adotar certa retórica positivista, sistematiza uma crítica teórica filosófica à teoria formalista da literatura, na qual repõe a questão de outro modo, se aproveitando dessa multivocidade dos termos da dicotomia.

Nesse texto, sua acusação principal aos “novos” teóricos da literatura³ de seu país refere-se ao fato de que eles não seriam capazes de pensar filosoficamente o problema que se colocaram. Ao analisarem somente a forma e o material, bem como ao tentarem compreender a literatura desde o ponto de vista da ciência natural ou da linguística, eles deixam de lado o problema da relação da forma e do material com o conteúdo, o mundo, a realidade e os valores éticos.

É claro que uma abordagem da literatura que só lide com o conteúdo não pode ser chamada de *científica* para Bakhtin, mas a abordagem formal que abre mão de pensar a unidade entre forma e conteúdo, entre arte e vida, está abdicando de problematizar filosoficamente a fundo a questão que eles mesmos se colocaram e, com isso, é falha.

[...] o desejo de construir uma ciência a todo custo e o mais rápido possível sempre acarreta uma grande queda do nível da problemática, um empobrecimento do objetivo submetido a estudo, e até a substituição desse objeto (no nosso caso, da obra de arte literária) por outra coisa bem diferente. [...] Construir uma ciência sobre este ou aquele domínio da criação cultural, mantendo toda a complexidade, plenitude e originalidade do objeto, é um trabalho extremamente difícil (BAKHTIN, 2010, p. 10).

A reivindicação de Bakhtin em relação aos formalistas então não é tanto a de não perceberem o fundamento de sua escola na estética romântica alemã — tal como sugere Todorov⁴ —, ou talvez sim, mas apenas na medida em que isso signifique que o problema está em erigir uma teoria de modo (contraditoriamente) filosoficamente ingênuo, uma teoria que não seja capaz de levar às últimas consequências seus pressupostos.

A posição científica desses trabalhos não é satisfatória porque, afinal de contas, ela é condicionada por uma atitude incorreta ou, na melhor das hipóteses, metodicamente imprecisa, da poética por eles elaborada para com a estética sistemático-filosófica geral.

[...]

Não se pode superar a discordância metodológica no campo do estudo da arte por meio da criação de um novo método — um a mais a tomar parte no conflito geral dos métodos, que exploraria

[3] Minha intenção aqui não é a de tratar da disputa mesmo entre Bakhtin e os formalistas, mas sim a de reconstruir os argumentos de Bakhtin em vista do problema da responsabilidade colocado por ele em seu primeiro texto. Não se trata, portanto, de tomada de posição por Bakhtin, mas de um estudo crítico de seus argumentos. Por isso, acabamos deixando de lado a possível resposta formalista a Bakhtin. Além disso, para alguma noção do contexto em que essa disputa se deu e o lugar de Bakhtin nas inúmeras críticas que foram feitas aos formalistas no período, (ver CLARK, 2014, pp. 186-196): “The widespread reaction against Formalism broke down into a right and a left wing. The right wing was made up of all those who based their objections on one or another of the traditional schools of criticism, such as those biographical or historical approaches that had been taught in the university before the Revolution. The most powerful arguments from the right were mounted less by literary critics than by philosophers, such as Gustav Spet or Alexander Smirnov, or by those who were thoroughly at home in philosophy. Bakhtin had a certain affinity with this camp, if only because he fully subscribed to its charge that the Formalists’ ingenious interpretations of particular works lacked a theoretical base in a full-blown aesthetics. This was the characteristic charge of the Formalists’ right-wing opponents. The attack from the left, chiefly mounted by such eminent Marxists as Trotsky and such representatives of sociological criticism as P. N. Sakulin, maintained that the Formalists ignored social and political factors in their work. Although Bakhtin shared many

of these left-wing reservations as well about the Formalists, the philosophical poverty behind their methodological practice is chiefly what occupies him in ‘The Problem of Content’” (CLARK, 2014, pp. 188-189). Em relação a essa longa citação, o que talvez estou tentando explorar é em que medida para Bakhtin criticar a pobreza filosófica dos formalistas é igualmente criticar a falta de elementos sociais e políticos — éticos — em seus trabalhos, ou seja, em que medida há uma inseparabilidade dessa crítica que é o que faz de sua posição e de sua crítica aos formalistas extremamente atual.

[4] Ver: TODOROV, 2015, p. XVII: “Portanto, Bakhtin não critica a própria oposição entre arte e não arte, entre poesia e discurso cotidiano, mas o ponto onde os formalistas procuram situá-la. [...] A crítica de Bakhtin incide, portanto, sobre os formalistas, mas não sobre o âmbito da estética romântica de que são oriundos. O que ele lhes censura não é seu ‘formalismo’, e sim seu ‘materialismo’; poderíamos até dizer que Bakhtin é mais formalista do que eles, se tornarmos a dar à ‘forma’ seu sentido pleno de interação e de unidade dos diferentes elementos da obra (sentido que também não está totalmente ausente entre os formalistas); é esse outro sentido que Bakhtin tenta reencontrar, introduzindo estes sinônimos valorizados: ‘arquitônica’ ou ‘construção’”. Como é possível perceber, para Todorov Bakhtin está meramente contrapondo uma posição filosófica por outra — é claro que, no limite, Bakhtin chegará a uma posição filosófica; mas mais do que tudo sua posição ainda mais radical é a de

somente a seu modo o caráter fatural da arte — mas sim, por meio da argumentação sistemático-filosófica do fato e da singularidade da arte na unidade da cultura. (BAKHTIN, 2010, p. 14).

Com uma retórica cientificista que posteriormente irá abandonar, porque contradiz com sua própria reivindicação, o ainda jovem Bakhtin não está interessado em fundamentar filosoficamente o formalismo ou em alargá-lo, mas sim em pensar mesmo algo radical que já estava indicado naquele seu primeiro texto: a unidade, o nexa entre arte e vida, entre forma material e conteúdo ético. Esse nexa agora aparece como perfazendo uma unidade na cultura. Trata-se de pensar filosoficamente, então, o papel que apenas a arte é capaz de exercer no campo da cultura, e não simplesmente de criar uma nova vertente para se somar às muitas já existentes.

Com sua reivindicação se põe em um lugar complexo e crítico: sua discordância em relação ao formalismo não se trata, portanto, de uma crítica superficial ao seu materialismo, mas sim de uma condenação do próprio desejo de criação de uma nova escola ou “método” por si mesmo, uma criação que, filosoficamente ingênua, não é capaz de ir além da superfície dos problemas filosóficos já contidos nas escolas já em disputa.

Mesmo assim, ainda seria possível parecer que Bakhtin propõe uma extensão do formalismo que segundo ele só seria capaz de realizar bem a segunda tarefa; entretanto, seria preciso uma verdadeira reviravolta na “estética material” para que ela atendesse às reivindicações bakhtinianas preocupadas com o nexa entre arte e vida, agora entendido também como nexa entre forma e conteúdo (valor, ética). Por isso que, para ele, é importante postular, entre outras coisas, a diferença entre as formas arquitetônicas e composicionais — entre forma do conteúdo e forma do material —, bem como exigir que se devesse, mesmo que não fosse seu objeto principal de análise, ao menos ter em vista a experiência estética fora arte. Com isso, o problema do formalismo é ainda mais profundo, e atinge a interioridade de seu método: ele, além do mais, também não é capaz de compreender como o próprio material atua no interior da obra:

A estética material não pode estabelecer a diferença essencial entre o objeto estético e a obra exterior, entre a articulação e as ligações no interior deste objeto e as articulações e ligações materiais no interior da obra; por toda parte ela mostra uma tendência de misturar estes elementos. (BAKHTIN, 2010, p. 21).

Os formalistas então não dão conta nem da arte que adentra a vida, nem — o que é mais problemático para uma teoria estética — da vida ou conteúdo que adentra a arte⁵.

Sem a pretensão de esgotar a análise dos textos de Bakhtin citados⁶, nem todos os problemas neles contidos, é possível com o que foi dito sustentar a hipótese de que para Bakhtin o modo de se pensar a responsabilidade do acontecimento a partir da dicotomia arte e vida — interpretada de diversos modos em sua multivocidade — não passava pela possibilidade de se desvencilhar da arte ou da instituição da arte, mas tomava a tarefa de assumir o caráter radical das possibilidades de sua institucionalidade.

Talvez a radicalidade de Bakhtin esteja em assumir um lugar fronteiro e crítico-reflexivo em meio ao fogo cruzado da exaltação de ânimos no fervor do acontecimento revolucionário. Com isso, se não pode ou não quis abandonar (ou superar) os termos da dicotomia arte-vida, em nome de uma complexificação do problema estético posto em sua época, podemos ver em seus trabalhos mais conhecidos — como o estudo da cultura carnavalesca e da poética de Dostoiévski — um desenvolvimento do problema posto por seu primeiro texto, a saber, o que pensa a responsabilidade da quebra da normalidade instituída pelo acontecimento da arte. Como pensar uma radicalidade deste tipo?

Podemos vislumbrar um problema parecido ao de Bakhtin ao longo da prosa de Bolaño. Trata-se da questão de como superar a dicotomia entre arte e vida. Pode parecer que, para Bolaño, é a própria arte como instituição que cria uma barreira para com a vida, e que, portanto, se trata de abandonar a arte em nome de alguma efetividade na vida. Quando estou na arte não estou na vida, e não ajo para resolver os problemas que entrevejo em minha atividade artística; quando ajo, não sou capaz de perceber o abismo para o qual, cantando, me dirijo — o destino de todo latino-americano. Aqui a contraposição arte e vida aparece como a contraposição da passividade e compreensão da arte com a atividade e a cegueira da vida. Don Pedro, poeta espanhol e personagem de *Amuleto* (1999), parece incorporar em si o lado da passividade e a compreensão da arte em relação à vida. Em sua “mirada tan triste” para o vaso sem flores, entrevê a compreensão da vida (talvez a de que o que exista seja somente incompreensão) — ou seja, “el infierno o una de sus puertas secretas” — nas reflexões de Auxilio Lacouture, personagem narradora em primeira pessoa do romance:

Y a veces me ponía a reflexionar, cuando él ya no estaba en la habitación o cuando no me miraba, yo me ponía a reflexionar e incluso me ponía a mirar el florero en cuestión o los libros antes señalados y llegaba a la conclusión (conclusión que por otra parte no tardaba en desechar) de que allí, en esos objetos aparentemente tan inofensivos, se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas (BOLAÑO, 1999, p. 7).

Mas sua “mirada tan triste” é passiva, o que incomoda a tal ponto Auxilio que

reivindicar que qualquer posicionamento filosófico tomado — seja ‘formalista’, seja ‘materialista’, ou qualquer outro — implica em problemas filosóficos que devem ser enfrentados, e não normatizados e deixados de lado.

[5] Não deixa de ser provocador constatar a semelhança dessa reivindicação por uma análise mais complexa da obra de arte que leve em conta três de seus momentos — forma, conteúdo, material — com a reivindicação de Heidegger de uma relação também tripla da obra de arte em *A origem da obra de arte*. Neste texto, Heidegger diz que, para pensar a essência da obra de arte, caímos em um círculo hermenêutico de três instâncias que igualmente constituem uma superfície aprofundável: o aspecto coisal (material) da obra de arte; o artista que faz da coisa uma obra de arte e não um artesanato ou outra coisa (forma); a arte que faz do artista alguém que produz uma obra de arte e não outra coisa (conteúdo) (HEIDEGGER, 2003, p. 1). “A obra surge da e pela atividade do artista para o senso comum. Mas por meio de que e de onde o artista o é artista? Pela obra, pois que seja pela obra que se conhece o mestre significa que a obra é que faz do artista um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Um não é sem o outro. Ao mesmo tempo, nenhum dos dois se sustenta sem o outro. Artista e obra são em si mesmos e na sua relação recíproca por meio de um terceiro que é o primeiro, por meio daquilo de onde artista e obra de arte recebem seu nome, por meio da arte”. Infelizmente, não será possível desenvolver essa semelhança aqui e explorar as ressonâncias e as questões que surgem dessa relação.

[6] Mesmo sendo inumeráveis os estudos sobre e a partir de Bakhtin, exponho aqui alguns poucos textos mais ou menos introdutórios (uma antologia que não se pretende completa, apenas sugestiva) que poderiam contribuir para o aprofundamento das questões aqui perseguidas: para a contextualização, o já citado Clark (2014) e também Holquist (2010); para estudos sobre responsabilidade, Holquist et al. (1990) e Nielsen (2002); para uma reivindicação do filosófico, em comparação com Heidegger (SAMPALIO et al. 2015), e em relação ao pensamento não-oficial da década de 1930 soviética desde uma perspectiva do nietzschianismo russo, Groys (2009). E também uma obra de 1924 de autoria controversa, “Discurso na vida e discurso na arte” (VOLOSHINOV, 1976), na qual o problema da unidade entre vida e arte é recolocado e leva a uma reflexão sobre a relação entre o discurso e o mundo.

[7] Vale chamar a atenção para uma relação interessante que pode haver com Heidegger aqui quando este está pensando em *Ser e tempo* também a abertura para o filosófico e a saída da vida fática a partir do exemplo do instrumento que quebra e deixa de funcionar, deixando de se conformar com o mundo do utilizável (ou com a mecanicidade da vida) e abrindo-se para uma surpresa, nos abrindo para o problema da existência — ou, seria melhor dizer, da morte: “A estrutura do ser de utilizável como instrumento é determinada pelas remissões. [...] Na *perturbação da remissão* — no não poder ser empregado para... a remissão torna-se, no entanto, expressa [...]. Com esse despertar do ver-ao-redor da remissão para o respectivo para-isto, este fica

[...] me puse a mirar el florero que él miraba con tanta tristeza, y pensé: tal vez lo mira así porque no tiene flores, casi nunca tiene flores, y me acerqué al florero y lo observé desde distintos ángulos, y entonces (estaba cada vez más cerca, aunque mi forma de aproximarme, mi forma de desplazarme hacia el objeto observado era como si trazara una espiral) pensé: voy a meter la mano por la boca negra del florero (BOLAÑO, 1999, p. 8).

Auxilio, na última hora, reflète mais uma vez e não toma qualquer atitude contra o vaso — talvez porque tenha percebido que este pudesse ser apenas o símbolo da vida propriamente dita e que teria oportunidade para conhecer e agir no inferno que o *florero* representa de outras maneiras mais efetivas.

Já Mauricio Silva — “llamado el Ojo” Silva, personagem do conto que leva seu nome, *Ojo Silva* (2000) — segue outro caminho, a saber, o de evitar “meter la mano por la boca negra del florero”, ou seja, “escapar de la violencia”: ao longo de sua vida “siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar” (BOLAÑO, 2014, p. 215).

Do que não se pode escapar ou a verdadeira violência, o nexos entre vida e arte, e a responsabilidade. Também Ojo Silva não escapa — mesmo que tenha encontrado o que não se pode escapar do outro lado do planeta —, ao decidir abandonar seu ofício de fotografia (arte) e fugir (atitude ativa na vida) com os garotos que estavam para serem castrados em um bordel na Índia. Até ali havia vivido como que evitando enfrentar o problema arte-vida: migrou para a Europa onde se fez fotógrafo de amenidades. Em um dos trabalhos, vai para a Índia fotografar para “el típico reportaje urbano, una mezcla de Marguerite Duras y Hermann Hesse, el Ojo y yo sonreímos, hay gente así, dijo, gente que quiere ver la India a medio camino entre India Song y Sidharta, y uno está para complacer a los editores” (BOLAÑO, 2014, p. 220). Mas no meio da mecanicidade⁷ da vida, vai encontrar a necessidade de se enfrentar o problema. Assim que, antes de fugir, tira uma foto de um dos garotos, enfrentando-o de um modo não adequado a tal ponto que o próprio El Ojo “sabía que estaba condenando[se] para toda la eternidad, pero lo hice” (BOLAÑO, 2014, p. 224). Talvez porque esse ato não seria responsável para com a vida — para com o nexos entre arte e vida —, assumindo um ato violento em nome da instituição arte. Mas em seguida sua atitude muda: El Ojo Silva decide fugir com os garotos, decide se tornar a mãe deles, aparentemente abandonando a arte como instituição e como algo passivo — como uma fotografia que não atua sobre o mundo.

Mas será que esse ato — ao mesmo tempo irresponsável e responsabilmente subversivo, que rompe com a ordem das coisas — é de fato um abandono da

arte enquanto polo passivo da dicotomia em nome de uma vida enquanto seu polo ativo? Pensando através do fortalecimento dos polos arte-vida proposto pelo primeiro texto conhecido de Bakhtin, talvez não se trate de uma atitude que abandona a arte pela vida, mas de uma que ressignifica a ambos.

Não podemos ver em seu “itinerário”⁸ pós-fuga, descrito de modo idílico, uma performance? Trata-se de ver na sua transformação em mãe uma “artealização da vida” — expressão que Favaretto toma de empréstimo de Hélio Oiticica em seu artigo “Deslocamentos: entre a arte e a vida” (2011). Ou seja, perceber nesse encontro com a violência e com a responsabilidade que, no fim das contas, não passou de uma suspensão na ordem mecânica de sua existência, um deslocamento da passividade da arte até a possibilidade de uma

[...] arte participante, agenciando nas ações uma outra ordem do simbólico — o comportamento, visando a instaurar a ‘vontade de um novo mito’; uma imagem da arte como atividade em que não se distinguam os modos de efetivar programas estéticos e exigências ético-políticas (FAVARETTO, 2011, p. 99).

Nesse sentido, é pertinente a pergunta de Galard que Favaretto situa ao final do artigo: “Pode-se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra?” (FAVARETTO, 2011, p. 108)⁹.

Se for possível pensar o “itinerário” de El Ojo Silva como performance, então sua tomada de decisão não rompe com a dicotomia arte-vida e o lugar de Bakhtin nessa dicotomia ainda permanece significativo. Com efeito, no fim da transformação em mãe¹⁰ de El Ojo, podemos ver que talvez a instituição arte tenha sobrevivido:

Después llegó la enfermedad a la aldea y los niños murieron. Yo también quería morirme, dijo el Ojo, pero no tuve esa suerte. Tras convalecer en una cabaña que la lluvia iba destrozando cada día, el Ojo abandonó la aldea y volvió a la ciudad en donde había conocido a sus hijos. Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve. Una tarde, la tarde en que llegó a la ciudad, fue a visitar el burdel en donde castraban a los niños. Sus habitaciones se habían convertido en viviendas en donde se hacían familias enteras. Por los pasillos que recordaba solitarios y fúnebres ahora pululaban niños que apenas sabían andar y viejos que ya no podían moverse y se arrastraban. Le pareció una imagen del paraíso (BOLAÑO, 2014, p. 228).

visível e com ele a conexão-da-obra, a ‘oficina’ inteira como aquilo onde a ocupação sempre já estava. A conexão-instrumental não reluz como algo nunca visto, mas como um todo já constante e de antemão avistado no ver-ao-redor. Mas, com esse todo, o mundo se anuncia” (HEIDEGGER, 2012, pp. 226-7) (Ver toda “A análise da mundidade do mundo-ambiente e da mundidade em geral”).

[8] “El resto, más que una historia o un argumento, es un itinerario” (BOLAÑO, 2014, p. 226).

[9] E Favaretto prossegue: Segundo ele [Galard], “o obstáculo radical para a edificação de si mesmo como obra de arte” reside numa “imprevisibilidade absoluta: a existência do outro”, que introduz a desordem na “escultura de si”. É assim que “a atividade artística pratica uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir”; abrindo, como dizia Oiticica, a possibilidade da “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora” (FAVARETTO, 2011, p. 108).

[10] Agradeço à Sofia Nestrovski por sugerir mais uma relação possível entre Oiticica e El Ojo Silva: a maternidade a partir dos ninhos e bólides do artista brasileiro.

Vale pensar como ao fim e ao cabo a passividade do *itinerario* — que estamos tentando ver aqui como seu ato performativo — se mantém, mesmo que ressignificada: em certo sentido, a experiência que El Ojo Silva viveu entre a fuga e a morte dos meninos teve muito pouca influência na mudança social que depois ele vai descobrir ter havido. De certo modo, podemos ver até mesmo como sua atitude significou certo grau de alienação do mundo da vida, já que fica totalmente desinformado durante esse período das mudanças que estão ocorrendo em assuntos como esse diretamente implicados em sua atividade.

Isso leva a constatar uma possível conservação das instâncias da arte e da vida: a vida alterou-se de fato à revelia de sua atividade “artealizador da vida”, mas, ao mesmo tempo, houve também uma “vitalização” da arte, talvez no sentido de uma “constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, para a invenção de novas possibilidades de vida” (FAVARETTO, 2011, p. 99). Talvez possamos ver nisso uma resposta responsável ao acontecimento.

*

Mas talvez podemos pensar a radicalidade da posição de Bakhtin também de outro modo, deslocando a pergunta, já que ronda a figura de Bakhtin certa ideia de que por teorizar a comicidade e o riso, seria estranho a ele a reivindicação de responsabilidade do acontecimento. A questão aqui é pelos limites do acontecimento cômico: seria ele capaz de instaurar de fato um nexo entre arte e vida?

Para Safatle, no texto “Sobre o riso que não reconcilia: Notas a respeito da ‘Ideologia da ironização’” (2008), não: tal acontecimento não é capaz de romper “a forma ingênua, o mais das vezes mecânica” (BAKHTIN, 2015, p. XXXIII) com que o artista e o homem estão unificados. Concebendo a multivocidade das noções de arte e vida a partir da dicotomia Lei/anomia (caráter subversivo/normatividade sócio-político-jurídica), Safatle defende que a teoria da cultura carnavalesca de Bakhtin perpetua o establishment, porque pensada a partir de festas populares da Idade Média que não seriam capazes de romper com o *status quo* ao suspenderem o domínio da Lei:

Se a relação fosse realmente de oposição, seria difícil explicar como o ordenamento jurídico é capaz de se reconfigurar imediatamente após o período de anomia, sem que tal período implique em necessidade de reorientação dos processos de normatização. Ou seja, eles retornam tal como eram antes. Assim, para além da tentativa bakhtiniana de entificação de um certo caráter subversivo do riso popular que teria no carnaval seu espaço social privilegiado, riso popular que seria uma das raízes do cinismo grego, devemos insistir na complementaridade entre posição da norma e sua ironização paródica (SAFATLE, 2008, p. 8).

É digno de nota que há ao menos uma possibilidade de defender o caráter subversivo da teoria bakhtiniana concordando com a ideia de Safatle de que a ironização paródica do carnaval seria complementar à “posição da norma”: trata-se de distinguir entre carnaval e teoria da carnavalização. Com isso, seria possível entender a esta como uma tentativa de pensar a cultura oficial stalinista não como seu contraponto, mas como a sua definição que a desmascara. É isso que sugere Groys a seguir:

[...] Se se encontra no “monologismo” de Bakhtin, igualmente e com razão, uma metáfora para a cultura stalinista oficial, o carnaval não é, contudo, nenhuma “alternativa democrática” àquela, conquanto seu lado irracional e destrutivo. A descrição de Bakhtin do carnaval lembra acima de tudo a atmosfera dos processos espetaculosos stalinistas com seus incríveis “coroamentos e destronamentos” (GROYS, 2009, p. 223, apud PHILIPSON, 2015, p. 126).

Aqui, trata-se de pensar o carnaval enquanto período de anomia complementar à Lei em um momento em que essa dicotomia foi invertida: a própria lei contém em si a suspensão carnavalesca de si mesma. Nesse caso, seria possível considerar que a teoria de Bakhtin está pensando o nexo entre arte e vida a partir da categoria de responsabilidade, acusando “a atmosfera dos processos espetaculosos stalinistas”, ela, sim, de irresponsável, porque carnavalesca.

Mas outra possibilidade de defender o caráter subversivo da posição bakhtiniana — subversivo enquanto modo de entender a responsabilidade como nexo entre arte e vida (como foi possível a T. J. Clark ver uma resposta ao debate da relação entre arte e responsabilidade no fato de El Lissitzki levar a arte à rua) — é pensar que, em alguns casos, é responsável reivindicar certa irresponsabilidade, que nesses casos há um *dever* de irresponsabilidade. Já vimos como é possível ver algo de irresponsável na atitude de El Ojo Silva, mas é Derrida quem reflete sobre a responsabilidade que envolve a literatura que tem como pressuposto a licença dada “ao escritor para dizer tudo o que queira ou tudo o que possa, permanecendo, ao mesmo tempo, protegido de toda censura, seja religiosa ou política” (DERRIDA, 2014, p. 52):

A liberdade de dizer tudo é uma arma política muito poderosa, mas pode imediatamente se deixar neutralizar como ficção. Esse poder revolucionário pode tornar-se muito conservador. O escritor pode, igualmente de fato ser considerado irresponsável. Ele pode, eu diria até que deve, às vezes, reivindicar certa irresponsabilidade, pelo menos no tocante a poderes ideológicos,

[11] Safatle tem razão em ver Bakhtin no centro da discussão sobre o cinismo, mas ao não tomar o devido cuidado teórico e contextual, acaba mais apontando as dificuldades de possíveis interpretações de Bakhtin que não dão conta de pensar a responsabilidade, do que as dificuldades do próprio pensamento bakhtiniano. Preocupado que está em apontar o potencial conservador de certo cinismo contemporâneo, pensa este como coadunando com o poder ao se voltar contra o discurso crítico, não tendo olhos para enxergar a complexidade de um pensamento que se volta ao mesmo tempo contra as falhas de ambos, na busca por uma resposta mais radicalmente responsável.

[12] Sobre a dificuldade de Safatle lidar criticamente com a complexidade que envolve o poder soviético, remeto à discussão pública que teve com Ruy Fausto em 2013 — a qual faço alusão não para tomar partido nela (como se simplesmente concordássemos com Ruy Fausto), mas para reforçar a relação controversa de Safatle com tal poder —, como na passagem a seguir (CASTRO, 2013): “Quanto ao leninismo, a atitude de Safatle é em geral de simpatia, embora ele trate pouco do assunto de forma suficientemente direta. No final de *A paixão do negativo*, ele incorpora, à última hora, se não me engano, um desenvolvimento sobre Lenin. Nas páginas iniciais de *A esquerda que não teme dizer o seu nome*, agradece a seu pai por ter-lhe dado o nome de Vladimir... Detalhe sem importância? Piscada de olho para o leitor? Não sei. De qualquer modo, não basta. Isso é muito pouco, para quem quer escrever um livro conclamando a esquerda a assumir seus princípios básicos”.

[13] Epígrafe do artigo de Safatle: “Celui qui plaisante à la tête du gouvernement tend à la tyrannie. Saint-Just” (SAFATLE, 2008, p. 1)

[14] Aqui, dou alguns elementos para constituir o percurso do pensamento de Bakhtin desde seus primeiros escritos. Em minha dissertação, trato de modo mais geral do contexto exterior das décadas de 1920 e 1930.

de tipo zhdanoviano, por exemplo, que tentam cobrar dele responsabilidades extremamente determinadas perante os órgãos sociopolíticos e ideológicos. Esse dever de irresponsabilidade, de se recusar a responder por seu pensamento ou por sua escritura diante de poderes constituídos, talvez seja a forma mais elevada de responsabilidade (DERRIDA, 2014, p. 53).

É possível então pensar que determinados casos exigem uma responsabilidade irresponsável e que o carnaval tal como pensado por Bakhtin pode ser um deles. O próprio ambiente cultural soviético das décadas de 1920 e 1930 em que Bakhtin desenvolve seu pensamento pode ser outro desses casos, mas agora não como uma teoria capaz de corroer o poder soviético ao evidenciar seu monologismo dialógico, mas sim como uma capaz de corrompê-lo ao evidenciar as estruturas da relação promíscua entre discurso, verdade e poder.

Tal contextualização segundo os casos de seu uso é o que Safatle não faz, já que está pensando a retomada do cinismo¹¹ no capitalismo pós-moderno através de Bakhtin passando ao largo do contexto sociopolítico da escrita de Bakhtin¹². Sem esse esforço de entender sincronicamente Bakhtin, pode acontecer que sua força diacrônica seja mal compreendida. Diferentemente de meramente dar prazer ao governante que tende à tirania¹³ que não instauraria uma quebra entre tempo da arte e tempo da vida, nem muito menos um nexo de responsabilidade entre eles, trata-se aqui de entrever através da contextualização da carnavalização de Bakhtin — tanto internamente ao pensamento bakhtiniano em relação ao seu percurso teórico (a evolução de sua produção), quanto externamente em relação ao contexto da cultura soviética dos anos de 1920 e 1930¹⁴ — a possibilidade de haver uma responsabilidade complexa no riso cínico. Trata-se de uma responsabilidade que valoriza a separação dos âmbitos da vida e da arte como um modo de rejeitar uma redução de uma pela outra, funcionando essa valorização desse dualismo paradoxalmente como um modo de se resguardar contra o pensamento dual de uma luta entre “um contra outro” e a favor do próprio espaço da luta entre vários.

Sem analisar o estudo de Bakhtin sobre Dostoiévski, a única vez que Safatle usa o termo sátira em seu artigo não é a partir de Bakhtin, mas de Adorno, e é justamente a ideia de sátira menipeia que pode nos ajudar a pensar essa responsabilidade radical e complexa de Bakhtin que estamos investigando. Para Safatle, que retoma a análise de Adorno da sátira em Juvenal na *Mínima Moralía*, a sátira ocorre apenas como crítica da decadência dos costumes e, portanto, servindo à “lógica da conservação”:

No parágrafo de Adorno, a ironia, em especial aquela que aparece sob a forma da sátira, é compreendida como reação do poder

aos imperativos de mudança, isto devido ao alvo privilegiado da sátira ser normalmente a 'decadência dos costumes'. A crítica que se serve da ironia seria vinculada à lógica da conservação porque seu critério de orientação: "é sempre o critério ameaçado pelo progresso"; este permanece pressuposto como ideologia imperante, a tal ponto que o fenômeno que foge à regra é rejeitado, sem que lhe faça a justiça de uma discussão racional. Ela se orienta assim através de um "acordo transcendental imanente", de um common sense nunca colocado em causa (SAFATLE, 2008, pp. 3-4).

Safatle não analisa então as características da sátira menipeia expostas por Bakhtin, e que poderiam levá-lo a perceber a radicalidade da posição do autor russo em relação à responsabilidade. Além disso, opera uma dicotomia entre seriedade e comicidade que o impede de ver qualquer potencial emancipador no cômico¹⁵. Entre as muitas características desse gênero, Bakhtin reivindica à sátira menipeia a capacidade de experimentar as últimas posições filosóficas, colocando em dúvida tanto os pressupostos de seu próprio discurso como do discurso filosófico-ideológico. Ao fazer isso, tal sátira não visa conservar o *common sense*, mas estar numa posição difícil, a de desvelar ao *mesmo tempo* os dois tipos de discurso: o do *common sense* e o do discurso dito profundo, mostrando como mesmo o segundo teria algo ainda que conservar frente ao satírico. Ela é capaz de levar a cabo esse duplo desvelamento porque sua forma explicita as estruturas discursivas e narrativas do discurso através, por exemplo, de recurso ao fantástico:

A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipeia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A menipeia é o gênero das "últimas questões", onde se experimentam as últimas posições filosóficas (BAKHTIN, 2013, p. 131)

Em *O Mestre e Margarida*, romance de M. Bulgákov escrito entre 1927 e 1940 na URSS, é justamente o elemento fantástico — a aparição de Woland, o diabo fáustico, na Moscou soviética — que expõe os alicerces da estrutura do discurso ideológico oficial em alguns de seus pontos mais sensíveis, como a construção do homem soviético, o cientificismo, o didatismo, a imprensa, o problema da moradia, etc. A presença do poder diabólico, simultaneamente extra-humano e fantástico, ao mesmo tempo se contrapõe ao poder humano oficial, revelando sua fraqueza frente à potência demoníaca, e a imita parodicamente, expondo os mecanismos de consolidação das redes discursivas que sustentam o poder

[15] É interessante observar que mesmo operando uma dicotomia aqui, o próprio Safatle é crítico das dicotomias simplificadoras em outros textos.

[16] "O dildo é a verdade da heterossexualidade como paródia" escreve Beatriz Preciado. Não acredito que seria exagerar muito sugerir a possibilidade de traduzir dildo por Woland, heterossexualidade por "poder soviético", sexo por "sistema de poder", pênis por "stalinismo" na passagem a seguir: "O dildo é a verdade da heterossexualidade como paródia. A lógica do dildo prova que os próprios termos do sistema heterossexual masculino/feminino, ativo/passivo não passam de elementos entre muitos outros de um sistema arbitrário de significação. O dildo é a verdade do sexo enquanto mecanismo signifiante, ante a qual o pênis aparece como a falsa impostura de uma ideologia de dominação. O dildo diz: o pênis é um sexo de mentira, O dildo mostra que o signifiante que gera a diferença sexual está capturado em seu próprio jogo. A lógica que o instituiu é a mesma lógica que o vai trair. E tudo isso sob o pretexto de uma imitação, da compreensão de uma incapacidade, de um mero suplemento prostético" (PRECIADO, 2015 pp. 84-5).

[17] Segundo Andrade, a prosa de Bulgákov desenvolve a tal ponto a noção de paródia que: "não há mais a parodização de uma única obra, de um único autor. O recurso é ampliado para outros autores e obras, bem como para situações da realidade histórica da época, fundadas no choque entre os velhos e os novos costumes e ideias, que são utilizados como elementos composicionais de um texto satírico original, não paródia de outro texto. O princípio de que se pode parodiar tudo" (ANDRADE, 2010, p. 274).

[18] A ideia da paródia como canto junto, ao lado de, foi desenvolvida por Andrade (2010) no âmbito dos estudos bulgákovianos e também por Campos (2005) no âmbito dos estudos fáusticos como muito próxima da sátira menipeia. Vale assinalar que os formalistas russos têm papel importante numa resignificação da paródia, e tanto Bakhtin quanto Bulgákov compartilharam o contexto cultural em que essa operação estava sendo realizada. Ver, por exemplo, o clássico texto de Tiniánov (1968) sobre a paródia.

[19] A versão valeriana do *Fausto* parece se aproximar dessa inversão, já que Mefisto se torna uma espécie de caricatura de si mesmo.

soviético. Nesse sentido, Woland é a verdade do poder soviético como paródia¹⁶.

Mas há outro nível paródico da prosa de Bulgákov que não é o de meramente inverter o (único) texto base parodiado. Em primeiro lugar, nesse outro nível a paródia tem como base uma multiplicidade de escrituras¹⁷. Em segundo, ela se amplia, cantando junto delas¹⁸. Woland é paródia (entre outros) do Mefistófeles goetheano; contudo, a lógica da relação entre um e outro não é a de uma dualidade presente na palavra "inversão"¹⁹, mas a de multiplicidades complexas que se conectam e se desconectam, que se aproximam e se afastam. Nesse jogo complexo de relações múltiplas — em que outros textos bases também se relacionam em sua composição —, ocorre uma abertura para as últimas questões filosóficas, ou seja, uma ruptura ou "desmecanização" do tempo cotidiano. É neste potencial "desmecanizador", desconstrutivo, que pode haver uma força diacrônica do cômico, do satírico, do carnavalesco: uma força da atitude irresponsável como o não sério que aponta para uma responsabilidade do acontecimento.

Uma das principais coisas que Woland faz é restaurar fantásticamente o manuscrito de um romance dentro do romance — do romance do personagem Mestre que dá título à obra de Bulgákov — na realidade soviética que havia sido destruído por não ter sido autorizada sua publicação pelo aparato burocrático-administrativo stalinista. Ao ditatorialmente repor na realidade soviética o discurso de um outro, acaba por "desmecanizar" e evidenciar as relações do discurso com verdade e poder até mesmo para além da própria realidade soviética.

— *Deixe-me ver [o manuscrito do romance do Mestre] — Woland estendeu a mão com a palma para cima.*

— *Infelizmente não posso fazê-lo — disse o Mestre — pois queimei o manuscrito no fogão.*

— *Desculpe-me, não acredito — respondeu Woland — isto é impossível. Os manuscritos não se queimam. — Ele se virou a Bieguemot e disse: - Bieguemot, dê-me o romance.*

O gato saltou imediatamente da cadeira e todos viram que ele estava sentado sobre um maço volumoso de manuscritos. Ele pegou o exemplar que estava em cima e entregou-o, com uma reverência, a Woland (BULGÁKOV, 1992, p. 314).

O fiofó do gato-demônio desmecaniza a leitura por exigir a reflexão sobre a determinação material da escritura ao parodiar a imprensa: o manuscrito é uma mídia que foi escrita e produzida por alguém, pressupondo para isso todo um sistema de técnicas e aparatos que tem que estar funcionando, e que está em uma disputa ideológica com outros capazes de fazer o mesmo. Com isso, a sátira põe em jogo o problema ético da relação entre discurso e poder do ponto de vista mais cru e material: as condições de possibilidade de organização e es-

truturação do aparato de inscrição para a publicação e circulação de um texto. A colocação desse problema de modo algum dá prazer ao governante — como pensa Safatle —, mas sim o põe a nu. Ao mesmo tempo, contudo, por conta das duas noções de paródia operando no romance, esse por o tirano a nu também é tirânico em *O Mestre e Margarida*.

O único estudo de fôlego sobre a prosa de Bulgákov no Brasil dá destaque para a sua capacidade de mesclar gêneros e criar novos deles, como a ficção científica satírica (ANDRADE, 2010, p. 251-2), e aqui poderíamos acrescentar que o desenvolvimento da técnica da paródia chega a tal ponto em *O Mestre e Margarida* que o leva a criar um gênero híbrido entre o cômico e o melancólico. O aspecto cômico-melancólico do romance parece ser o seguinte: o nexos entre arte e vida, a responsabilidade, só é capaz de surgir por meio de um ato que é ao mesmo tempo fantástico e oriundo de um poder onipotente que suplanta o poder soviético oficial; ou, dito de outro modo, por meio da inescapável violência, mas não como destino de uma aparente escolha entre arte e vida (como em Bolaño), e sim como a possibilidade de abertura para essa mesma violência de que trata o autor chileno. ■

GABRIEL PROVINZANO GONÇALVES DA SILVA – Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, bacharel em Filosofia pela mesma universidade. Trabalho apresentado para a disciplina “Questões de Literatura e de Ética”, ministrada pelo professor Marcos Piason Natali no primeiro semestre de 2016. Contato: gsphilipson@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Homero Freitas de. *O diabo solto em Moscou*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Apontamentos sobre a prosa satírica de Mikhail Bulgákov*. São Paulo: EDUSP, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. “O Problema do conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”. In: _____, *Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance)*. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2010.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

_____. “Ojo Silva (Putas Asesinas)”. In: _____, *Cuentos: Llamadas telefónicas, Putas asesinas e El gaucho insufrible*. - Barcelona : Editorial Anagrama, 2014.

BRANDIST, C. (org.); TIHANOV, G. (org.) *Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and Social Theory*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave in association with St. Antony’s College., 2000.

BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginália fáustica (leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte)*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASTRO, Ruy. na sequência do meu texto “Esquerda/Direita: em busca dos fundamentos e reflexões críticas”, e do seu postscriptum (Como uma resposta a Vladimir Safatle). In: *Revista Fevereiro*: <http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=06&t=07>. 2013. Vol. 6. Acesso em: 28/10/2017.

CLARK, K., HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2014.

CLARK, T. J. "God Is Not Cast Down". In: _____, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada Literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAVARETTO, Celso. "Deslocamentos: entre a arte e a vida". In: *ARS*. 2011, 18, Vol. 9, p. 95 a 108.

GROYS, Boris. "Friedrich Nietzsche, Michail Bachtin, Michail Bulgakow". In: _____, *Einführung in die Anti-Philosophie*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009.

HEIDEGGER, Martin. "Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)". In: _____, *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003.

HOLQUIST, Michael *Dialogism*. New York: Routledge, 2010.

HOLQUIST, M. e LIAPUNOV, V. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin. Austin: University of Texas Press, 1990.

NIELSEN, Greg. M. *The Norms of Answerability: Social Theory Between Bakhtin and Habermas*. New York: State University of New York, 2002.

PHILIPSON, Gabriel. "O cômico do Fausto de Goethe em O Mestre e Margarida de Bulgákov". In: *Ipseitas*, 2015. - 2 : Vol. 1. - p. 117 a 131.

PRECIADO, Beatriz. (Paul). "A lógica do dildo ou as tesouras de Derrida" In: *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2015.

SAFATLE, Vladimir. "Sobre o riso que não reconcilia: Notas a respeito da "Ideologia da ironização". In: *A Parte Rei*, 2008, 55.

SAMPAIO, M. C. H., ARAÚJO, K. D. de S. e MACEDO, E. B. I. de. Bakhtin e "Heidegger: caminhos para a compreensão e interpretação do acontecimento do ser na linguagem". In: *Bakhtiniana*, set./dez. de 2015, 3, Vol. 10., pp. 205-221.

TODOROV, Tzvetan. "Prefácio à edição francesa". In: BAKHTIN, 2015.

TYNJANOV. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri, 1968.

VOLOSHINOV, Valentin. "Discourse in Life and Discourse" in Art. In: _____, *Freudianism*. New York: Academic Press, 1976.

A SIMULTANEIDADE MODERNA À MODA DA CASA:

UMA ANÁLISE DE ALGUMAS PROPOSTAS ESTÉTICAS EM A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA, DE MÁRIO DE ANDRADE

— GUSTAVO DE ALMEIDA NOGUEIRA

RESUMO

No presente artigo pretendemos discutir algumas questões estéticas tratadas no ensaio *A escrava que não é Isaura* (1924), de Mário de Andrade. Partimos de uma análise do conceito de *modernidade* e de *modernismo* na obra de Charles Baudelaire para melhor analisarmos algumas particularidades do Modernismo Brasileiro, de modo a contextualizar a defesa do verso livre e do conceito de *harmonismo* e de *simultaneidade* no ensaio do poeta de *Pauliceia desvairada*.

Palavras-chave: Modernismo, *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade

ABSTRACT

In this article we intend to discuss some of the major issues portrayed in the 1924's essay A escrava que não é Isaura, by Mario de Andrade. By examining some particularities of the Brazilian Modernism, with the aid of Charles Baudelaire's concept of modernity and modernism, we will contextualize the defense of the free verse and of the concept of harmonism and simultaneity in the critical work of the author of Pauliceia desvairada.

Keywords: Modernism, *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade

Mário de Andrade é um dos maiores expoentes do Modernismo Brasileiro como poeta, mas também como estudioso e crítico. Se Oswald de Andrade escreve os manifestos — tão em voga à época —, coube a Mário ser o crítico mais prolífico. Numa época em que as vanguardas europeias já haviam escrito seus manifestos, elencando preceitos estéticos de modo bastante categórico e por vezes radical, o *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de 1924, e mesmo o *Manifesto Antropofágico*, de 1929, anos mais tarde, apesar da imensa polêmica causada pelas interpretações precipitadas ao pé da letra, parecem menos prescritivos em comparação com o *Manifesto Futurista*, de 1909, ou sua versão russa, *Um tapa na face do rosto público*, de 1912, ou mesmo o francês *O espírito novo e os poetas*, datado de 1918, de Apollinaire. A blague, tão inventiva em Oswald, acaba por dar um tom menos pseudoprofético e por ensaiar uma autocrítica nos manifestos do autor.

Chacotas à parte — especialmente aos representantes da escola parnasiana no país —, o grupo de artistas que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922, bem como os que ainda se juntariam a eles, demonstra sério envolvimento em discussões estéticas sobre o que seria — e o que não seria — o já tão cosmopolita Modernismo na terra tupiniquim. Tal preocupação se fazia sentir por todo o mundo, nos incontáveis manifestos de diversos países e de diversas vanguardas inauguradas, revisadas, dadas como findas. Mário de Andrade, com formação enciclopédica e uma inquietação que se estende por diversas artes — em especial a música, as artes plásticas e a literatura —, encarna entre nós esse espírito do artista preocupado com nada menos do que tudo o que envolveria a arte de seu tempo. Tal crítica certamente não é nova — Mário diria que é “velha como Adão”, assim como a própria poesia —, mas tem-se no Modernismo do início do século XX uma efervescência de discussões estéticas sem paralelo entre os escritores, ainda que com importantes precedentes.

O mais importante entre os mais diversos precedentes talvez seja Charles Baudelaire, autor de *As flores do mal*, de 1857, e tido como um dos poetas mais influentes do século XIX, figurando como um dos fundadores da poesia moderna. Além de ser relevante por sua obra poética, o autor é peça-chave no estabelecimento da figura do criador-crítico como modelo para o artista da modernidade. Em sua extensa crítica artística, que compreende ensaios sobre Flaubert, Hugo, Delacroix e Wagner, para citar alguns dos mais influentes, a peculiar leitura das artes e da vida moderna moldaria a própria compreensão do conceito de modernidade¹. Em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire escolherá tratar, polemicamente, de uma figura de relativa pouca expressão: Constantin Guys. A polêmica seria potencializada pelo fato de o pintor escolhido se ocupar em grande parte da produção de modelos de vestes, especialmente femininas, para a alta sociedade parisiense, tendo certa influência na tendência da moda à época. O que parece de maior interesse ao crítico e poeta francês seria a técnica

[1] Inumeráveis estudiosos apontam essa importância da figura baudelaireana para a definição do conceito de moderno. Pode-se encontrar algo a respeito, por exemplo, em SCHLOSSMAN, Beryl. “Baudelaire’s place in literary and cultural history”. In: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Rosemary Lloyd (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 175.

[2] “Pois as famosas contradições baudelaireanas não resultam do caráter versátil ou instável do poeta, nem de incertezas na formação de uma doutrina estética, entre outras platitudes: essas contradições são semeadas em sua obra de caso pensado, a fim de não trair o autor, e para melhor trair seu público, com vistas a um público virtual, público que Baudelaire invocava, público de iconoclastas [...]” (OEHLER, 2004, p. 66).

[3] “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien[...]” (BAUDELAIRE, 1976, p. 695).

rápida e ágil de Guys ao retratar a movimentação da alta sociedade nas ruas, captando uma esfera do dinamismo urbano ao aliar tanto o tratamento quanto o tema de suas pinturas à efemeridade, ao transitório. O crítico de arte Carlo Argan comenta a técnica de Guy:

Era de fato um desenhista extremamente vivo, ágil em captar, rápido e eficaz em representar só o caráter, como também a qualidade de “espírito”, os estigmas da elite social, o belo como “classe” ou estilo de vida, em suma, ‘a bela alma’ dessa burguesia-aristocracia [...] (ARGAN, 1992, p. 69)

À parte o estranho louvor de Baudelaire à beleza burguesa, que nos parece carregado de um tom irônico², a escolha de Constantin Guys se constitui de certo modo como pretexto para formulações gerais da importância do transitório na arte moderna, ilustrada concisamente no seguinte trecho: “A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, que constitui a metade da arte, sendo sua outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo [...]”³ (tradução nossa). Na introdução de seu interessante estudo sobre a relação de Baudelaire com a modernidade, “Baudelaire: o Modernismo nas ruas”, o crítico Marshall Berman aponta para o perigo de essa definição baudelaireana esvaziar “a ideia de modernidade de todo o seu peso específico, seu concreto conteúdo histórico. Isso [a definição de Baudelaire] faz de todos e quaisquer tempos ‘tempos modernos’” (BERMAN, 2007, p. 160). De fato, tal definição do poeta francês parece carregar um erro de concepção histórica, visto que todo tempo — toda época — é por definição um tempo de transição em que, de um ponto de vista afastado, chamaremos o que ficou datado e, à sua maneira, esquecido num dado presente, de “transitório, fugaz, contingente”, enquanto o “eterno e o imutável” não seriam nada mais do que uma tentativa de extração de uma essência humana por meio da sempre perigosa subtração das diferenças dos tempos.

Em *Modernité Modernité*, Henri Meschonnic (1988, p. 36) se debruça sobre essa mesma problemática da definição do moderno como transitório, em relação à qual toma posicionamento semelhante ao de Berman. Para o estudioso francês, o problema estaria em conceber sempre e apenas o tempo que precede como transição, e nunca o presente. De acordo com Meschonnic (1998, p. 38), o crítico da estética da recepção H. R. Jauss diria que a modernidade encerraria em si uma “consciência da transformação da história” (JAUSS apud MESCHONNIC, 1998, p. 38), que, pela profundidade analítica, seria inédita até então. Tal consciência não seria crucial somente para os filósofos, como na concepção do processo histórico-dialético hegeliano, mas atingiria paulatinamente todos os campos do conhecimento e as mais diversas áreas da atividade humana.

Fazemos referência à transitoriedade moderna e à convivência ambivalente do que já é velho e do que ainda é novo, ambos mesclados no presente: *simultaneidade* de tempos e de épocas. Em um poema tido como uma das maiores obras-primas de Charles Baudelaire, *Le Cygne*, o poeta sobrepõe diversas camadas temporais: a Paris em rápida transformação após as reformas de Haussmann no período do Império de Napoleão III, a Paris anterior às reformas e os tempos subjetivos evocados pelo eu-lírico, o tempo mítico-poético de Andrômaca. A percepção da linearidade temporal é embaralhada pela incapacidade do eu-lírico em se familiarizar com o novo que se reformula constantemente, criando um descompasso rítmico entre o homem e a cidade: “a forma de uma cidade / muda mais rápido, ai! que o coração de um mortal”⁴ (tradução nossa).

A rápida industrialização brasileira no início do século XX, em especial nos polos urbanos de São Paulo e do Rio de Janeiro, bem como o fluxo de imigrantes de diversas nacionalidades, constituiu para nossos poetas modernistas um material ainda mais rico e diversificado do que aquele encontrado pelas vanguardas europeias, das quais se extraíram preceitos estéticos e estilísticos de tratamento para esse indomável dinamismo urbano. Em seu *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade, em 1924, já bastante familiarizado com as inovações de Apollinaire, Cendrars, o Cubismo de Picasso e o Futurismo italiano, propõe o que os poetas da fatídica Semana de 1922 — mais os que foram se somando ao grupo aos poucos — deveriam procurar: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais [...]” (ANDRADE, 1972, p. 3). Isso estaria em consonância com o compromisso das vanguardas europeias com os elementos modernos, urbanos, industrializados. O “tempero” singularmente brasileiro a ser adicionado a essa matéria — já tão diversa e desafiadora — é colocado logo no início do *Manifesto*: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança” (ANDRADE 1972, p. 3). À heterogenia de sensações provocadas aqui pelo “surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional” (CANDIDO 2006, p. 127) traçava-se um projeto de literatura nacional, de “exportação”, em contraste à importação temático-estilística da qual nossa produção literária sofrera desde os primórdios. Antonio Candido (2006, p. 126), em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, coloca a questão desta forma:

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente

[4] “la forme d’une ville/ Change plus vite, hélas, que le coeur d’un mortel” (BAUDELAIRE, 2011, p. 119).

se resolvia pela idealização. [...] O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades.

A cultura popular brasileira, expressa em cantigas de roda, folclore, religiões africanas e nativas, condensa um caldeirão étnico-cultural. A ignorância — ou, pior, a rejeição — dessa cultura será alvo de sistemáticos ataques dos poetas modernistas — talvez com destaque à dupla de Andrades, Oswald e Mário. Segundo Roberto Schwarz (2006, p. 29), este chamaria de macaco “o compatriota que só sabia das coisas do estrangeiro”, uma vez que esse tipo burguês brasileiro buscava copiar e adaptar a forma de vida e a cultura europeias de modo ingênuo e integral, num fastidioso recalque do que se tem à frente dos próprios olhos. Nas vanguardas das quais nosso Modernismo bebeu, estava em voga o estudo e a descoberta de novas formas nas artes ditas primitivas, assim como no folclore vivo das áreas rurais. Essa busca já encontrava na Martinica de Gauguin um precioso exemplo de três décadas atrás e foi reavivada pelo estudo de Picasso da arte africana e da influência da arte indiana, chinesa e ameríndia em diversos expoentes das vanguardas europeias. No Brasil, essa procura seria nada menos do que a própria investigação da identidade nacional. Candido (2006, p. 127) afirma que essa tendência das vanguardas europeias era mais coerente a nós do que ao velho continente:

Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.

Tais “reminiscências ainda vivas de um passado recente” contrastariam de modo evidente com os elementos que o surto industrial do período da Primeira Guerra traria consigo. Essa rápida transformação também iria justapor, no cotidiano e em todos os níveis, os “elementos próprios ao Brasil-Colônia” — ou seja, o Brasil rural, escravocrata, da antiga lei dos favores, do cabresto eleitoral, da aristocracia saudosa do Império — ao “Brasil burguês” (SCHWARZ, 2006, p. 12), industrializado, comercial, que entrava na era liberal à moda americana, com banguê-banguês no cinema, bondes, trilhos, telefones e cabos que começavam a se emaranhar pelos céus dos centros urbanos. Essa justaposição é trabalhada de forma brilhante em “Pobre alimária”, poema de Oswald de Andrade que, na análise de Roberto Schwarz (2006, p. 21), ilustra o choque e, com o efeito poético final, o “esvaziamento do antagonismo entre as matérias colonial e burguesa”. O convívio entre esse relativo atraso e esse relativo progresso em São Paulo a

partir do final da década de 1910 apresenta-se como uma problemática para a exigência unificadora da forma poética. A nosso ver, tal equação encontraria na proposta da simultaneidade poética um frutífero caminho de desenvolvimento, conforme buscaremos expor adiante.

O termo e a teoria da simultaneidade seriam aparentados ao *harmonismo*, ou *verso harmônico*, como Mário de Andrade apresenta em seu “Prefácio interessantíssimo” — de seu primeiro livro de poesia, *Pauliceia desvairada* (1922). A teoria só encontraria lugar mais espaçoso e apropriado no ensaio *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, escrito na mesma época da publicação de *Pauliceia*, mas publicado apenas dois anos depois. Antes de adentrarmos a exposição do que seria o harmonismo em poesia, é preciso analisar a particular concepção de criação poética, interligada a considerações de ordem formal.

O ensaio em questão abre com uma curiosa parábola da história da poesia. Macaqueando e rivalizando com a criação de Eva por Deus, o homem tiraria da língua a arte poética, representada pela escrava do cume do Ararat, a princípio nua, mas que por vergonha foi-se cobrindo paulatinamente a cada nova geração, “séculos depois dos séculos” (ANDRADE, 1972, p. 202). A essa despojada e imprecisa referência ao passar do tempo, Mário adiciona, por contraste e subitamente, a precisão de uma data: 20 de outubro de 1854, o nascimento de Rimbaud (ANDRADE, 1972, p. 201). É certo que entre 1875 — quando, com apenas 21 anos de idade, o poeta francês abandona a poesia ao silêncio — e 1922, tempo da escrita do ensaio de Mário, tem-se quase meio século passado. Baudelaire, décadas antes de Rimbaud, já havia colocado nos poemas a cidade, o léxico ordinário e o poeta a flunar pelas ruas. No entanto, apesar de seus *Petits poèmes en prose*, acomodara a matéria moderna majoritariamente ao clássico alexandrino, sapatito que já custava a calçar. Em carta, expondo sua famosa teoria sobre o papel de vidente do poeta, Rimbaud (1999, p. 93) saudaria o conterrâneo há pouco morto como o “primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus” (grifos do autor); após o que rechaça sua forma poética como “mesquinha”, proclamando: “As invenções do desconhecido pedem formas novas”. Seguindo a parábola de Mário de Andrade (1972, p. 202), o escritor francês iria descobrir “a mulher nua [...] falando por sons musicais”: liberta das roupagens pesadas de séculos, Rimbaud ditaria a ela a música de ritmos distintos, a exploração dos versos livres.

Em *A escrava que não é Isaura*, o valor do verso livre será defendido expondo-se como se concebe a criação poética. O processo criativo é dividido por Mário em dois momentos distintos: primeiro, o poeta sentiria o impulso lírico, pulsação subconsciente sobre a qual não teria controle ou capacidade voluntária de evocação; seguido o ritmo de tal pulsação, acompanha-se o processo consciente, racional e analítico, a que ele chama de “arte”, que “não seja porém limpar versos de exageros coloridos” (ANDRADE, 1974b, p. 18) e não decepe o esboço lírico da

novidade e do imprevisto. Se o impulso lírico não é estado de espírito escolhido nem é determinado pela vontade — ao menos não no que esta tem de consciente —, depreende-se que o poeta inspirado não teria liberdade para direcionar sua atenção a bel-prazer. Esse tipo de atenção capta as sensações em um todo desconhecido para o poeta: desconhecido porque subconsciente. É elementar, portanto, que não haveria qualquer sentido em delimitar o tema poético desse impulso, pois ele “pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido”. Mário aponta a responsável por essa limitação preconcebida: a “inteligência romantizada”, que vestiu de adereços e mais adereços (metrificações) a escrava do Ararat e, “pior ainda”, escolheu os assuntos poéticos (ANDRADE, 1972, p. 208). É importante notar que as convenções métricas e temáticas são apresentadas aqui como resoluções anteriores ao impulso lírico, e não conseqüentes a ele.

A defesa do verso livre é baseada, portanto, numa aceção libertária: a métrica é sempre prejudicial quando estabelecida previamente, porque qualquer regra anterior ao impulso lírico constitui-se em aprisionamento deste; “qualquer métrica é prejudicial quando preestabelecida” (ANDRADE, 1972, p. 232). No entanto, como Mário já havia colocado a questão no prefácio a *Pauliceia desvairada*, “acontece” de a comoção caber em alexandrinos (ANDRADE, 1974b, p. 20). O “acontece” reitera aqui a primazia e os caprichos do impulso lírico.

A título de exemplificação, Mário enfileira em seu ensaio os mais diversos trechos em versos livres. De Whitman a Aragon, Apollinaire, Max Jacob, Gottfried Benn, o poeta caminha por diversas nacionalidades e vanguardas, sem deixar de citar os brasileiros Sérgio Milliet e Luís Aranha, numa verdadeira coletânea poética. Isso serviria como uma introdução para o leitor interessado nas inovações do Modernismo Brasileiro. Mário se apressa em defender os escritores modernos: “É preciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da vida” (ANDRADE, 1972, p. 223).

A escalação do enorme elenco de poetas também se justificaria porque os versos livres são “ritmos interiores dos quais o poeta não tem que dar satisfação a ninguém”: são ritmos pessoais, únicos, assim como os impulsos líricos que os propulsionaram. O “verso é o elemento da linguagem que imita e organiza o movimento do estado lírico” (ANDRADE, 1972, p. 228, grifo do autor). O emprego do “imitar” equilibra aqui o “organizar”: a relação é mútua, não hierárquica. Verso e estado lírico vêm, na melhor das hipóteses, juntos, como se fossem o mesmo e único impulso.

Mário, irônico, se enfastia com o fato de que ainda seria preciso discutir verso e rima livres, pois na música a questão já estaria ultrapassada (ANDRADE, 1972, p. 226): em vez da “melodia quadrada”, a “moda Wagner” já teria acostumado há muito os ouvidos à “melodia infinita”, não esquemática em volteios previsíveis, mas de elaboração contínua. Inspirado pela música, aparentemente à frente das

outras artes, ele cria sua concepção de *harmonismo*, depois denominada por *polifonismo* no “Prefácio interessantíssimo”. Meses mais tarde, recebendo a nova edição da revista *Esprit Nouveau*, descobre que Epstein já teria formulado algo bastante semelhante ao seu polifonismo poético, chamando-o por *simultaneidade*. No ensaio, Mário intercala todos esses termos, dando-os como equivalentes. Segundo o poeta, a *simultaneidade* teria sido “descoberta” tanto pela “observação do nosso ser interior” em suas múltiplas sensações quanto pela “vida actual”, feita cosmopolita pelos meios de locomoção, pelo efeito de onipresença da leitura dos jornais, pela dinâmica moderna (ANDRADE, 1972, p. 265).

Mário de Andrade (1972, p. 236) exemplifica a simultaneidade das sensações com uma situação na qual Sérgio Milliet interagiria em um ambiente bastante moderno: “O poeta entra num salão em que se dança [*sic*] e bebe à barulheira muito pouco parnasiana dum Jazz-Band. Imediatamente recebe uma sensação de conjuncto, *complexa*.” Segundo Andrade (1972, p. 237, grifo do autor), Milliet sintetiza tal sensação com três nomes: “*Rires Parfums Decolletés*”: o ouvido (*rires*), o olfacto (*parfums*), a vista (*decolletés*). Sem conectivos, as palavras ecoariam como notas que se mantêm soando, de modo a criar um efeito de justaposição. Em orações desconexas — tendo cada uma o valor de uma melodia —, o efeito seria o equivalente da polifonia, encerrando em si uma simultaneidade de ações e acontecimentos que se aproximariam da conturbada e nova sensação moderna. Mário, no entanto, adverte estar cômico de que esse recurso jamais dará conta de “representar a sensação complexa do poeta” em sua totalidade (ANDRADE, 1972, p. 237). Ele é bastante crítico quanto à capacidade de fidelidade da linguagem em relação às sensações complexas. Comentando sobre a monumental obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Mário (in ALMEIDA, 2014, p. 280) argumenta que a linguagem visa “servir às necessidades da nossa inteligência” e, por isso mesmo, seria “incapaz de expressar a totalidade de nossa vida sensível”.

A potencialidade da técnica da polifonia estaria em compor não uma imitação da natureza — fiel às impressões —, mas um todo homogêneo “DUMA OUTRA PERFEIÇÃO. DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE” (ANDRADE, 1972, p. 237). A partir das lacunas criadas pela ausência de conectivos entre palavras ou orações, o leitor traçaria o caminho desses elementos *a priori* desconectados para, ao final, aperceber-se de uma homogeneidade que seria, em última análise, a própria constituição de unidade do poema. Nas palavras de Mário (1972, p. 268), a polifonia poética é “a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*” (grifo do autor). Tal expressão parece ressoar a concepção de arte total wagneriana, na qual, nas palavras de Baudelaire (1976, p. 788), se vê uma “aliança das artes almejando a um mesmo efeito totalizador”. A diferença evidente seria a de que haveria na concepção de polifonia poética de Mário nada mais do que um empréstimo, crítico e adequado à singularidade da expressão da linguagem; um

empréstimo puramente conceitual de uma arte a outra, da música à literatura, ambas tão profundamente conhecidas pelo poeta brasileiro.

Em *Pauliceia desvairada*, Mário desfila diversos exemplos da sua técnica de polifonia. Em “O trovador”, ela aparece voltada de maneira mais intensa à própria sonoridade poética em relação ao sentido das palavras, o que pode ser bem notado na repetição de “intermitentemente”. Sugere-se assim a continuação do verso, como no anterior: dadas as repetições nasais que, dentro da palavra, são de fato intermitentes, o efeito sonoro se aproxima ao valor semântico do advérbio, que em si já guardaria tal sugestão. Em “Paisagem N. 1” temos um outro foco da polifonia. O poema seria exemplo do favorecimento da impressão sinestésica que a falta de conectivos engendra: as sensações tácteis (frio, calor), a olfativa (“perfumes no ar”) e as visuais ressoam, se harmonizando no *efeito total* de que Mário fala em seu ensaio. No entanto, é em “Colloque sentimental” que a técnica se mostra particularmente frutífera em terras brasileiras. Nesse poema, o poeta recria a dissonância dos tempos, das aparências e da brutalidade em nosso país: faz soar “Casas nobres de estilo...” com “Enriqueceres em tragédias...”, num quadro em que pinta a aparente nobreza aristocrática, distanciada espacialmente das causas de sua riqueza. O que o “talco” aristocrático pretende esconder e distanciar será colocado como simultâneo: a riqueza e a exploração (tragédias, cofres abarrotados de vidas) em uma dissonância à moda da casa, revelando “nosso Modernismo” como uma “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (CANDIDO, 2006, p. 126). ■

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. “A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira.” *Lettres Françaises* (UNESP Araraquara), v. 15, p. 275-286, 2014.

ALVES, Regina Célia dos Santos. “Mário de Andrade: da teoria à prática: uma leitura da polifonia poética em poemas de Pauliceia desvairada”. In: *Estudos Linguísticos XXXV*, p. 1631-1640, 2006.

ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974a, p. 231-255.

_____. Poesias completas. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1974b.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”; “Manifesto Antropófago”. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, MEC, 1972.

_____. *Obras completas: Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 1971.

_____. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Ed. de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *OEuvres complètes II*. Ed. de Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.

BERMAN, Marshall. “Baudelaire: o Modernismo nas ruas”. In: *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964. p. 9-46.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARPEUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. São Paulo: Ediouro, 1999.

GONTARSKI, S.E. *Creative Involution: Bergson, Beckett, Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

JOHANSON, Izilda. “O tempo musical da consciência: pensamento e invenção na filosofia de Henri Bergson”. São Paulo: *Revista Discurso*, n. 37, 2007.

MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard, 1988.

DESSONS, Gérard. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.

OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Tradução de Samuel Titan Jr., Márcio Suzuki, Luís Repa e José Bento Ferreira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer*. Illuminations. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

SCHLOSSMAN, Beryl. “Baudelaire’s place in literary and cultural history”. In: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Rosemary Lloyd (org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A ESCRITA EMPOLADA EM O NOME DO BISPO: REPRESENTAÇÃO DA ELITE OU CONTRADIÇÃO NO DISCURSO?

— RENATA MANONI DE MELLO CASTANHO

RESUMO

O presente artigo busca pensar criticamente a linguagem rebuscada do narrador de *O nome do bispo* (1985), romance de Zulmira Ribeiro Tavares. O encontro de Heládio — protagonista e representante de uma elite brasileira decadente — com a pobreza é ridicularizado pelo narrador no plano do enredo. No entanto, observa-se certo excesso na linguagem, que destoa da matéria tratada e pode ser pensado, nos movimentos de aproximação e distanciamento do narrador com seu protagonista e com outros personagens, em certos momentos como mimetismo de uma classe e, em outros, como discurso ornamental e, portanto, contraditório.

Palavras-chave: Romance brasileiro, representação, ponto de vista

ABSTRACT

The following paper proposes critical thinking on the over-elaborate language of the narrator in the novel O nome do bispo (1985) by Zulmira Ribeiro Tavares. The encounter with poverty by main character Heládio, a representative of a decadent Brazilian elite, is ridiculed in the plot by the narrator. However, it can be observed that a certain excess in the language strays from the given subject matter, and this will be thought out in movements of approach and distance between the narrator with its protagonist and other characters, in certain moments as a mimicry of a class and, in others, as ornamental speech and, therefore, contradictory.

Keywords: Brazilian novel, representation, point of view

ORNAMENTO E PONTO DE VISTA

Da espreguiçadeira do solário de um hospital particular, Heládio aguarda seu suco de laranja sem prever a súbita intrusão do mundo exterior, que transformará a até então aparentemente tranquila estadia na ocasião de uma intervenção cirúrgica. O mundo que constrói para si é completo e comedido, entre choferes, escrínios e reuniões familiares na antiga sala de retratos em uma mansão no Higienópolis, e os contrastes encontrados entre essa realidade e a outra, de fora, geram uma espécie de curto-circuito no brasileiro de nome respeitado, que passa a se sentir em situação de crescente desamparo.

O romance *O nome do bispo* (1985) monta assim um esquema muito bem armado de uma antiga elite paulistana para então desmontá-lo na figura de Heládio Marcondes Pompeu e sua ridícula fissura anal. Se o contraste entre o registro alto e a feiura estetizada (e teorizada pela digressão kantiana no capítulo 7) já não choca tanto em pleno ano de 2017, talvez valha mais a pena pensar sobre o significado dessa escrita elevada — seja ela ornamental, mimética ou crítica.

De fato, chama a atenção que, querendo, literal e metaforicamente, jogar ao rés do chão a classe representada no seu protagonista, Zulmira Ribeiro Tavares incorpora a dicção desta na maior parte do livro, caindo em aparente contradição. Afinal, como alcançar um distanciamento crítico se a linguagem da obra, por si só, carrega a marca da distinção?

Observemos um dos trechos em que se percebe essa incorporação:

Liberto Heládio, por ato de vontade observa o teto. Olha-o com olhos que não são os do sono, uma vez que as pálpebras acham-se francamente descerradas, mas que também não são os olhos da vigília. A atenção com que Heládio examina o teto tem uma qualidade própria, de natureza particular, obtida por meio da mistura de algumas substâncias, entre as quais sem dúvida toma importante parte o conteúdo da cápsula ingerida, assim como sua própria química cerebral, sem todavia se poder afirmar que ambas a expliquem de forma satisfatória. Já a imaginação, ela mesma, poderia, com propriedade, ser chamada “substância”? (TAVARES, 2004, pp. 18-19)

A linguagem aqui vai se tornando rebuscada conforme o narrador se aproxima das complexas construções mentais de Heládio: as frases ficam mais longas, mais truncadas, mais trabalhadas, pois é dessa natureza a linha de pensamentos do personagem. Assim, no início do fragmento, temos a cena parada dele, que mira o teto: nada acontece, e o narrador se limita a descrever o que se vê no quarto de hospital. Em seguida, a câmera fecha nos olhos do paciente e, ainda

mais perto, na atenção do seu olhar. Trata-se de uma aproximação investigativa, que busca os motivos desse olhar tão atento: os remédios, a própria natureza de Heládio? Na última frase, que é truncada e de significado complexo, já estamos imersos nos pensamentos do protagonista, com que a voz do narrador se confunde pelo discurso indireto livre.

O trecho continua:

Há também uma qualidade substancial, espessa, na irradiação azul que se dissemina pelo quarto e aos poucos pressiona o teto. Os ornamentos no friso de estuque, ovais, banhados pela luz, ganham a transparência de bagos. O teto solta-se, gira sobre si mesmo no eixo da luminária de vidro fosco e dá lugar a um outro: também antigo e alto, igualmente circundado por um friso com ornamentos, mas diverso sob vários aspectos. (TAVARES, 2004, p. 19)

Aqui estamos totalmente no interior dos pensamentos de Heládio, e já não é o narrador quem guia a cena. A escrita correspondente ao *ethos* do protagonista torna-se tão ornamental quanto os objetos que descreve, em um esteticismo aparentemente gratuito. No entanto, é de se insistir que vemos o mundo pelos olhos do personagem, de forma que a esse parágrafo segue-se uma longa recordação de sua infância. O recurso à linguagem empolada, assim, vai ganhando força conforme adentramos as memórias do protagonista, o que, se não justifica, ao menos contextualiza o tom geral.

Para pensar os significados desse rebuscamento, tentaremos a princípio observar o narrador a partir do ponto de vista interno, das construções mentais de Heládio; em seguida, vamos compará-lo aos momentos em que a câmera circula entre outros personagens. Partindo desse contraste, procuraremos responder ao nosso problema crítico: a escrita elevada de *O nome do bispo* contribui para construir uma representação de uma elite decadente ou, ao contrário, enfraquece seu teor crítico? Antes, porém, lembremos as linhas gerais do romance.

RABO PRESO: O MEDO E A CULPA DE HELÁDIO

Mais do que narrar a experiência cirúrgica de Heládio Pompeu, o romance *O nome do bispo* nos põe a par das transformações mentais do protagonista diante do ridículo da cirurgia e, principalmente, do (re)encontro com a “pobreza intimidante” no solário do hospital. É com isso que Heládio ilumina sua realidade de outra forma, atento que está, uma vez que seu “rabo-auscultador”, ferido e em tratamento, o abre para uma nova forma de acordo com o mundo.

Antes dessa experiência, Heládio conseguia, bem ou mal, sustentar seu

nome e *pedigree* sem maiores constrangimentos — apesar de considerado um “sensitivo” pela família Pompeu, mantém vivos o passado e a tradição que representa, como bem ilustra a maleta de mão que leva ao hospital. Lanterna, radinho de pilha, lápis, caneta, papel, caderneta de endereços, tesourinha de unhas, espelho de bolso, pente, livros, jornais e revistas (TAVARES, 2004, p. 11) servem menos para seus fins primeiros do que para moldar o caráter desse homem bem-nascido, consciente da importância da toalete, das precauções para passar algumas noites fora de casa, da conveniência de se manter informado e, por fim, do valor da leitura e da cultura. Com tudo ao alcance das mãos, Heládio é um homem à moda antiga, que busca aconchego e controle da situação, sem descomedimentos. O mesmo desejo por controle se expressa na apreciação da própria imagem no espelho do banheiro: leve bronzeado, corte de cabelo em dia, expressão de “acento terno”, estatura, peso e, enfim, tudo, simplesmente tudo contribui para a manutenção da autoimagem de distinção dele.

No entanto, a necessidade da cirurgia surge como o primeiro fator que o desestabiliza: ser tratado como um doente, conviver com enfermeiros, pensar sobre seu bolo fecal e precisar depilar “lá embaixo” não só diminuem o ilustre Pompeu à condição de homem comum como também o tornam alguém que precisa de cuidados especiais e é inclusive alvo de questionamentos de outra ordem: “Você sabe que mesmo no tempo do São Bento eu nunca entrei na coisa, não é mesmo?” (TAVARES, 2004, p. 130), antecipa-se Heládio ao pensar que o melhor amigo pode questionar suas experiências sexuais.

Contudo, o que realmente põe às vistas as fraquezas do protagonista é o encontro com o homem de aparência “esforçada”, pobre mesmo, que o ameaça em visita ao hospital ao confundi-lo com o dono de uma rede de supermercados, autor de injustiças sociais. Como veremos, só mesmo esse encontro indesejado poderia desencadear a ruína da imagem tão cuidadosamente construída por Heládio e seus antecessores, justamente porque revela o motivo desses privilégios — a exploração da classe trabalhadora.

É possível, assim, ler o romance *O nome do bispo* considerando que ele nos conta duas histórias. A que está na superfície, à vista de todos, é a recuperação de Heládio após o diagnóstico da fissura anal, pois o livro começa com a entrada do personagem no hospital e termina com a sua saída. Trata-se de um recorte bem delimitado e que, por sua simplicidade ou falta de acontecimentos fortes, permite as lembranças, os pensamentos, as crises interiores do personagem. No entanto, essa narrativa acoberta a verdadeira história, central para o romance, que é a do encontro com a pobreza, tanto no solário quanto na reavistagem de experiências anteriores e nas conversas com visitas ao hospital. Começemos pelo primeiro.

Em uma cena montada como um *thriller*, Heládio sente “um cheiro... de pobreza” (TAVARES, 2004, p. 81) quando um homem desconhecido entra no pacato

solário e deseja a sua morte, confundindo-o com outro paciente. A interrupção, repentina, ganha facilmente as proporções de um trauma: a narração rápida e confusa, a ativação de lembranças antigas e igualmente traumáticas, a decisão impulsiva de descer ao enterro do “paciente do escroto” e, enfim, o bloqueio provisório da experiência — que ele se nega a narrar para quase todos, com a exceção do confidente Mauro — nos mostram que esse rápido acontecimento é decisivo para a vida de Heládio ou, dito de outra forma, para o enredo do livro.

A ameaça vinda do homem no solário não é mero engano ou falha de comunicação. Ela o faz reviver uma situação constante na vida de qualquer herdeiro e representante da elite cultural e econômica do país, mas que nem todos percebem da mesma forma. Heládio se intimida por essa pobreza justamente porque tem consciência da distinção de classes e da exploração econômica e social, e só isso explica a associação do encontro no solário com outros eventos do passado. Sente medo da vingança, medo de perder seus bens, medo de ser desmascarado — sentimento que vem acompanhado de culpa, pois, se não era ele o real alvo do homem, a carapuça serviu muito bem. Essa culpa o distingue de outros grupos integrantes da elite: o coloca como sensível, como alguém que, por meio do interesse pela cultura, sabe que está em situação privilegiada e não se ilude com bobagens como a noção de meritocracia; no entanto, ao contrário do politicamente engajado Mauro, nada faz para mudar essa situação e mantém esse interesse apenas como um *hobby*.

A corda bamba de Heládio e sua fragilidade a partir do encontro no solário fazem ver que essa parcela da elite já não tem lugar social no país, pois ele é inteiramente ocupado pelo discurso liberal mais ou menos escancarado. Heládio pertence ao passado, lá tem seu “rabo preso” — um dos vários sentidos possíveis da riqueza vocabular de “rabo”, metáfora bastante explorada no livro —, e para ele não há futuro, como bem mostra o desfecho da história.

DENTRO, FORA: NARRADOR E PROTAGONISTA LADO A LADO

Outro significado que a palavra “rabo” ganha no romance de Zulmira remete à conexão entre interior e exterior, noção que faz parte de diversos movimentos do narrador a partir do ponto de vista de Heládio. Interessa agora observar a complexidade dessa construção, para nos perguntarmos se ela é mais do narrador ou do personagem — dizendo em outras palavras, se estamos mais próximos de ornamento ou de mimetismo.

Para tanto, vamos olhar três momentos do livro em que ressoa essa noção intrincada que Heládio monta em sua cabeça como forma de organizar o mundo. O narrador, conforme perceberemos, está tão próximo do personagem que suas vozes se confundem. A pergunta que cabe fazer aqui é se essa aproximação é produtiva, se a complexidade das construções nos leva a algum lugar, se, afinal,

a linguagem se sustenta criticamente.

A primeira cena que vamos observar é a da chegada de Heládio ao Hospital Santa Teresa. O narrador explica a mudança na vida do personagem a partir da doença que se desenvolveu “à margem da sua consciência”, de uma dor física que teria atingido seu mundo interior ou “o mundo debruçado sobre o homem” (TAVARES, 2004, p. 8), em um movimento de fora para dentro. O rebuscamento está na ordem das ideias, e não necessariamente no vocabulário: o mundo debruça-se sobre o homem criando nele uma vida interior, que, no entanto, só se desperta em Heládio uma vez que a dor física (exterior) passa a influir em sua consciência (interior). Em seguida, de dentro do táxi, o personagem observa:

“Sim” — constata Heládio — “Nem uma pedra sobrou do velho casario.” Ou melhor, as que ficaram se ajustaram tão bem ao conjunto dos prédios novos que a ele hoje pertencem sem memória. Nas casas remanescentes passou a circular uma modalidade diversa de vida, de tal forma que essa, de dentro para fora, alterou a natureza das fachadas tornando-as irreconhecíveis. A nova vida em seus interiores, feito uma erosão controlada, de impulso invertido, pressionou paredes, varandas e vitrais destruindo a correspondência externa das várias linhas do desenho e impedindo que os olhos como os de Heládio (que nasceu e viveu parte da infância no bairro) pudessem em cada fachada reconhecer a feição familiar. (TAVARES, 2004, p. 9, grifos nossos)

A rua que Heládio observa é ao mesmo tempo estranha e familiar, e a percepção da mudança causa desconforto. À oposição eu × mundo acrescenta-se outra, passado × presente, em que o personagem passa a se sentir “por fora”. As casas, que no exterior parecem as mesmas de sua infância, sofrem uma mudança interna, que faz perder o que há nelas do passado. Aqui o movimento, ao contrário, é de dentro para fora, sugerindo uma penetrabilidade entre realidades que parecem perfeitamente separáveis para Heládio e para o narrador — não custa ressaltar que o trecho em que este transcreve os pensamentos daquele começa com discurso direto e termina com indireto livre. A insistência nos movimentos entre “interior” e “exterior” não parece casual e mostra um grau de reflexão elevado.

A segunda cena é a da conversa entre Heládio e seu melhor amigo, Mauro, quando aquele finalmente confessa a inquietação causada pelo encontro no solário. Essa confissão, ensaiada nas duas visitas anteriores, tem aqui o papel de confirmar a hipótese de uma segunda história oculta ou verdadeira por trás da primeira, do processo de cura do protagonista: ela se desenvolve incessantemente por baixo da outra. No entanto, ela não é inteiramente revelada: Heládio fala do

medo e do susto, mas deixa de lado a “oblíqua sensação de culpa, a inexplicável vergonha, o desassossego” (TAVARES, 2004, p. 123).

Veremos com mais calma esse ocultamento — e a revelação final — na próxima seção. Por enquanto ainda nos interessa pensar a oposição não dialética que Heládio e o narrador estabelecem entre “dentro” e “fora”, colocada aqui de forma diferente. Ela se associa a um outro jogo de oposições: Heládio, “eu”, é o oposto de Mauro, o “outro”, “aquele para quem se fala”.

Como em um palco, cada um assume seu papel, que só existe na relação com o do outro. Mauro, “glutão”, defende uma ideia muito bem articulada, posto que puramente retórica, acerca da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, volume em espanhol colocado na mesa de cabeceira de Heládio. Descreve o narrador: “estira voluptuosamente as pernas, abre os braços espreguiçando-se e joga sem cerimônia o livro em cima da cama” (TAVARES, 2004, p. 127). O estado de espírito, a argumentação e toda a gesticulação do amigo se voltam para fora, para o mundo, e ele pode devorar o alvo que bem entender. Já Heládio está calado, “vagamente emburrado”, e mais adiante chega a se enrolar no lençol em posição fetal, completamente passivo às investidas do amigo. Ele pensa, rumina e desdenha, mas nada faz.

O narrador facilita a continuidade dessa segunda cena à anterior ao explicar, sempre pelos olhos do protagonista: “Heládio foi um menino criado mais *para dentro de casa, para cá do portão* e Mauro sempre *com um pé na rua*” (TAVARES, 2004, p. 128, grifos nossos). O narrador volta a assimilar o vocabulário nitidamente tirado da construção mental de Heládio. E se vale a pena insistir nessa distinção narrador-personagem é porque buscamos investigar até que ponto existe distanciamento crítico em relação a esse homem ridicularizado no plano do enredo. Vamos, portanto, a uma terceira cena em que é possível identificar a persistência dessa questão.

Chegamos ao final do livro, quando, com o objetivo de fugir das ameaças no solário, Heládio toma subitamente a decisão de sair do hospital em uma cadeira de rodas. Toda a expectativa é armada para o clímax final, desde a caracterização do enfermeiro que empurra a cadeira à descrição minuciosa da recepção do hospital. Uma vez que a pobreza é “incontornável”, “inabordável” (TAVARES, 2004, pp. 215; p. 218), o nosso protagonista quer sair ileso da fuga, manter intactas as suas certezas e a sua tão frágil vida interior. A escrita acelera e adquire o tom do desespero de Heládio, atravessando corredores com ele e Arlindo, o enfermeiro. E eis que, assim que sai na rua e vê os carros, a cadeira de rodas é brecada e Heládio é atirado ao chão como um pacote. Jogado à rua, o personagem finalmente é levado a romper a barreira que ele próprio criou entre dentro e fora, vendo o ridículo de sua existência “exibido à visita pública” (TAVARES, 2004, p. 226). No final otimista do romance, o ciclo se quebra, e todos os medos mais íntimos de Heládio, representante de uma elite decadente, se expõem em praça pública.

Esse desfecho nos leva a crer que o distanciamento crítico existe no plano do enredo e mesmo no do personagem, se é que é possível separar os elementos do livro desse modo. Todavia, sendo nosso objetivo entender se a linguagem do romance condiz com esse efeito geral ou é contraditória a ele, não podemos ainda chegar a uma conclusão. Até aqui, podemos perceber que o narrador de fato se aproxima a ponto de se confundir com o protagonista ao longo de todo o livro, conforme demonstramos, e que mesmo essa aproximação ganha transformações internas. No entanto, somente da comparação com os poucos momentos em que há intrusão de outros pontos de vista será possível avançar na confirmação de nossas hipóteses. Antes disso, vamos à observação de mais uma importante questão ligada ao narrador: a do acobertamento de uma realidade oculta.

ACOBERTAMENTO DO MUNDO: O DESCOLAMENTO ENTRE NARRADOR E PROTAGONISTA

A segunda estratégia complexa que vamos analisar, ao contrário da primeira, distancia narrador e personagem, e podemos caracterizá-la pelo acobertamento de uma realidade que, no entanto, preanuncia sua própria explosão. É por ela que o narrador sugere, à revelia do protagonista, o desfecho surpreendente do livro. Ocorre que aqui a escrita também é empolada, também parece um excesso quanto à matéria narrada. Vejamos agora como ela acontece e se também se justifica, apesar do descolamento com relação a Heládio.

São vários os momentos em que é possível observar a voz de um narrador que prepara terreno para o desfecho do livro. Como em um conto de ação única, é nessas pequenas intrusões que a narrativa mobiliza elementos para armar um esquema de necessidades, causando, ao final, a revelação da inevitabilidade da queda de Heládio — cena que, na primeira leitura, nos pega de surpresa. Selecionamos um desses momentos, mas citaremos alguns outros.

Voltemos às primeiras páginas, em que Heládio abre sua maleta e revela uma vontade de controle sobre a realidade, tendo tudo o que precisa ao alcance da mão. A esse clima de aconchego, porém, o narrador sobrepõe algo como um clima tenso, em que camadas de sentido oculto obscurecem a cena aparentemente pacata. Vejamos como isso acontece:

Heládio escuta o vento nas árvores. Abre a fresta da veneziana e observa o escuro lá fora; os ramos de uma velha árvore chegam até a janela; as folhas em movimento criam uma variação no escuro; uma trama diversa, ora mais clara, ora mais densa que a própria noite. (TAVARES, 2004, p. 11)

O tom muda no início do parágrafo seguinte, na cena da maleta, mero elenco organizado de palavras. Aqui a linguagem é complexa, rebuscada. A justaposição pelo uso de ponto e vírgula supõe uma relação vaga entre os períodos, compondo um quadro pouco racional, de pinceladas soltas, que, não obstante, é detalhado e atento. A natureza mal visível através da janela, de vento, folhas de árvore e sabe-se lá o que mais, anuncia a existência de uma realidade obscura e não perceptível aos olhos de Heládio, que pode apenas vislumbrá-la sem nada decifrar.

O personagem parece apenas pressentir a fragilidade de uma realidade que periga ruir. Por isso, ele toma as devidas precauções: “evita sentar”, “toma cuidado para não distender a pele lá embaixo”, “tem medo do sofrimento” (TAVARES, 2004, p. 11). No entanto, arriscamos dizer que o dedo que insere o perigo é autoral, à revelia do personagem. Basta ver a natureza dos livros na cabeceira de Heládio: *Histórias e sonhos*, *Diários íntimos* e *O cemitério dos vivos* supõem em seus nomes um mistério, a noção de uma verdade oculta a olho nu. E o que dizer do conto “O inesperado”? A seleção desses títulos, enfim, não parece mera casualidade.

Avancemos algumas linhas mais. O narrador evoca, pelo pensamento do personagem, alguns dos momentos principais da vida deste, encontrando na mononucleose o motivo por trás dessa vontade que ele tem de entender as coisas e que ganha ainda mais força com a fissura no ânus:

[...] regimes, gema de ovo batida com conhaque, e uma outra vida apontando em segredo, do centro dessa fraqueza. Nos anos que se seguiram, esse gosto por cismar prendeu-se um pouco assim à lembrança da temperatura alterada, uma agitação de tipo especial [...]; uma agitação de movimento contrário ao fluxo do dia-a-dia, paralisando a outra, a do torvelinho dos negócios. [...] Uma invalidação contínua e inacabada, produzida por uma forma de agitação na outra, um truncamento, como hoje o mundo de sensações, que, com suas cores cambiantes, passa pelo céu alto e curvo mas se filtra pelo seu rabo na forma de uma dor aguda e dilacerante. (TAVARES, 2004, pp. 12-13)

Essa reflexão é interrompida de modo brusco pela entrada de um enfermeiro, quebrando totalmente o tom da escrita. Estamos naturalmente, mais uma vez, no interior dos pensamentos do personagem, confundidos com a voz do narrador. Heládio parece perceber, por inquietação ou agitação, a fragilidade do mundo controlado que constrói para si. A obscuridade da realidade para fora da janela, retomada no fim do trecho (“cores cambiantes”; “céu alto e curvo”), porém, é ressaltada pelo narrador, que parece anunciar o rompimento que ocorrerá

assim que Heládio transpuser os limites do hospital.

É essa a construção — empolada — de um mundo oculto e latente, que anuncia o próprio rompimento. Ela perpassa todo o livro, tanto pela intrusão do mundo exterior quanto pelas construções mentais de Heládio. Assim como as árvores, a lona do solário contém uma realidade externa e destruidora: “As cortinas de correr, de lona amarela, descidas, aumentam o peso da luz do sol mas lhe retiram as arestas, as pontas de aço, as frechas cruéis de uma claridade sem gradação” (TAVARES, 2004, p. 79). A insistência em palavras como “bago” (TAVARES, 2004, p. 19) e, mais frequentemente, “sumo” e “laranja” supõe a imagem de uma latência interna, prestes a estourar porque protegida por uma fina película, como a de uma fruta transparente. O empolamento parece se justificar, portanto, pela noção de ocultamento ou disfarce: quanto mais camadas e dobras a linguagem tiver, menos será revelado ao leitor — que, no entanto, é capaz de nova compreensão em uma segunda leitura do livro.

Podemos também citar as construções mentais de Heládio, como a separação entre o “isso” (aquilo que se conta) e o “tudo” (que incorpora o inabordável, vergonhoso e secreto) nas reflexões sobre a conversa com Mauro. O fantasma está lá, cada vez menos disfarçado no discurso autoenganador do protagonista. E este de fato quebra as barreiras na cena final, que aborda longamente o tema do acobertamento pelos olhos de súbito conscientes de Heládio frente à leitura da carta do primo daquele homem que aparecera no solário:

Tem medo, medo, o seu medo se complica, tem medo do que não sabe, do que não soube. Só que agora o que não sabe está ali com ele, por trás, pelos cantos do hospital ou pela frente, adiantando-se a ele para zelar pela sua saída, o espia, o espiona, aguarda seus passos [...]. Ele se queria incógnito. Embuçado no seu mistério perfeitamente bobo. E os incógnitos são os outros. Anônimos, incógnitos, quantos? Um cortejo deles o segue. Está à mercê. (TAVARES, 2004, p. 214)

Heládio é pego de surpresa, e todo o seu sistema de acobertamentos é posto a nu: a aparência de controle que ocultava a realidade caótica; a toaleta, as gorjetas, os livros, a aparência física, a fala empolada, todos encobridores da sua existência, na verdade, medíocre e comum; o nome do bispo falecido, que acoberta a personalidade “sensitiva” de Heládio; o comedimento, enfim, que o defende do ridículo, é tirado de cena, dando lugar, para o terror do personagem, à consumação de todos os seus medos, postos ao olhar do público. O efeito seria trágico, não fosse o distanciamento do narrador. Vingado, o leitor ri.

QUANDO A CÂMERA CIRCULA

Observados os movimentos de aproximação e distanciamento do narrador em relação ao protagonista de *O nome do bispo*, podemos enfim compará-los aos raros momentos em que aquele assume o ponto de vista de outros personagens. Se a maioria deles está em uma lembrança infantil do protagonista, o que já mostra um enviesamento, cremos ainda assim ser produtivo olhar com alguma atenção para o ponto de vista de dois personagens específicos.

Deitado na cama do hospital, Heládio observa as mágicas ondulações do teto azulado e se transporta para a sala da casa de seus avós, em que o tio Oscar apresentará um espetáculo de mágica para crianças e adultos. Ele acaba de completar onze anos e está fascinado com o espetáculo por vir, mas o primeiro filtro que temos da cena não é o seu, e sim do tio-avô, d. Heládio Marcondes Pompeu. Ainda que o vejamos pela lembrança do protagonista, esse personagem se destaca, e vemos a cena também pelo moralismo do bispo. A presença deste, de certa forma, está lá: “Se consultado a respeito [...], d. Heládio teria advertido que: justamente ali, na candura e inocência de um espetáculo de mágicas, ‘Ele’ poderia se infiltrar para confundir os presentes com ‘Seus’ truques!” (TAVARES, 2004, p. 20) e “Pode-se bem pensar nas consequências funestas; e não apenas para as crianças presentes! D. Heládio teria advertido.” (TAVARES, 2004, p. 21).

Esses dois exemplos mostram a realidade a partir do ponto de vista do bispo, que está filtrado; mas por quem? Certamente não apenas por Heládio, que, na ocasião, era apenas uma criança e estava ocupado demais aguardando o início do espetáculo. Podemos dizer que há aqui um jogo de mediações que envolve a memória coletiva da família Pompeu, e não de apenas um de seus representantes. A autoridade do bispo d. Heládio era tal que deixou seus traços na família Pompeu, passados adiante para o protagonista do livro. Não se trata, portanto, de um olhar direto do narrador para o personagem — assim como em outras câmeras, que apontam para o núcleo infantil da sala, para tio Oscar, para tia Clara. Ainda assim, vemos alguma destreza do narrador em incorporar a sintaxe dos pensamentos de outros personagens, que se torna ainda mais pomposa quando mostra o ponto de vista enviesado de d. Heládio ou mais ingênua e esperançosa quando aponta para o núcleo das crianças.

Em oposição à câmera que aponta para Heládio, encontramos outra mais interessante, que destoa do conjunto da obra. Na segunda parte do espetáculo, tio Oscar leva ao palco uma mulher ruiva, supostamente russa — na realidade, uma polaca, paixão passada do tio —, que desencadeia outra memória comum à família. A esposa de Oscar, irada de ciúmes, provoca uma lembrança à vovó Maroquinhas, narrada da seguinte forma:

Vovó Maroquinhas lembra-se [...] e ela vê:

Um outro passado, de dentro desse passado que se apresenta como presente, inflar feito vela hasteada vedando completamente o que veio depois (essa mesma sessão de mágicas) como se fosse o seu tempo anterior.

1912. Santos [...] Tio Oscar, de pé atrás do guarda-sol, acena para a figura ao longe, que se detém um instante e logo recomeça a andar. Minutos depois avisa tio Oscar então solteiro e muito jovem:

— Vou dar uma caminhada para os lados de São Vicente, mamãe.

Volto daqui a pouco para ajudar com o guarda-sol.

Mas a luz oblíqua da tarde havia mudado o discreto aceno de tio Oscar atrás da lona do guarda-sol em uma agigantada e oscilante sombra na areia, e assim vovó Maroquinhas soube e surpreendeu a filha ao dizer com segurança e uma tristeza pouco expressa:

— Lá vai ele. Vai ao encontro dela: a mulher casada.

(TAVARES, 2004, pp. 37-38)

Nesse trecho, estamos inteiramente imersos na dicção dessa outra personagem, incorporada pelo narrador praticamente à revelia de Heládio. A manutenção das designações “vovó” e “tio”, segundo a nossa leitura, servem só à coerência com os nomes que já haviam sido apresentados. No entanto, quem vê é a vovó Maroquinhas, em um passado anterior ao nascimento do protagonista, e os detalhes da cena mostram um olhar feminino atento e investigativo: de que outra forma entender a interpretação que a senhora faz da sombra oblíqua à margem do guarda-sol?

O narrador do romance, portanto, é capaz de circular por outros pontos de vista além do de Heládio, incorporando outras sintaxes. Infelizmente, porém, são todos representantes de uma mesma camada social, o que não nos dá elementos suficientes para comparar a fundo as diferentes vozes. Com vovó Maroquinhas, temos o olhar feminino atento. Com o tio-avô d. Heládio, o moralismo católico. Contudo, nada impede que ambos tenham sido transmitidos ao nosso protagonista pela família, e ele poderia assim recompor os discursos com a imaginação, transcrita apenas pelo narrador.

O único momento do livro em que saímos realmente do ponto de vista de um personagem de *pedigree* e passamos a uma linguagem menos elitizada está nos contos populares passados a Heládio por Abérsia Maria de Jesus, a antiga empregada, nascida em Pernambuco. Ela conta as aventuras de Camões em Recife, representante da alta cultura transformado subitamente em herói de contos de fada. Ali a linguagem é popular, livre de ornamentos e excessos — contudo, ela aparece no discurso direto e jamais chega a ser incorporada pelo narrador.

A cena é importante na medida em que marca o choque entre esses dois tipos de cultura, mas em nenhum momento essa barreira é superada pelo narrador, que não é capaz de incorporar o ponto de vista da personagem.

CONCLUSÃO

Feita a análise da posição do narrador nos mais importantes movimentos de câmera em relação aos personagens, podemos concluir que não temos elementos suficientes para afirmar que existe distanciamento crítico na linguagem. Se o ponto de vista de Heládio é dominante ao longo do livro, as poucas tentativas do narrador de se descolar dele apresentam uma linguagem similar, também rebuscada, além de pouco desenvolvida. Não podemos, portanto, dizer que esse empolamento chega a ter consciência crítica suficiente para colocar-se como ironia. Mimética na maior parte do tempo, ornamental em poucos casos, essa linguagem permite, porém, interessantes construções, como procuramos apontar especialmente nos movimentos de aproximação (na dinâmica dentro-fora) e descolamento do protagonista (com a noção de ocultamento do mundo). Quem ri é o leitor; e, se o narrador dá todos os recursos para tanto, não chega a se distanciar suficientemente da agonia do protagonista. ■

RENATA CASTANHO – Mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, SP, Brasil. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Tópicos de Cultura Brasileira Contemporânea: Poesia, Prosa, Cinema”, ministrado pelas professoras Ana Paula Pacheco e Iumna Maria Simon no primeiro semestre de 2016.

Contato: renata.manoni.castanho@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo. “Sofística da assimilação”. In: *Praga*, vol. 8. São Paulo: Ed. Hucitec, 1999.

DANTO, Arthur C. “Introduction: modern, postmodern, and contemporary”. In: *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1997, pp. 3-19.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”. In: *Revista Novos Estudos*, v. 91, nov. 2011, pp. 109-120.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMINHAR E ESCUTAR - O PRELÚDIO, DE WILLIAM WORDSWORTH

— SOFIA NESTROVSKI

RESUMO

William Wordsworth é tido como um dos pais do Romantismo inglês — mas, como seria se pensássemos que, em consonância com o que ele escreveu, “a criança é o pai do homem”? Isto é: e se lêssemos seus poemas a partir de concepções posteriores que se têm sobre o “Romantismo”, ou até mesmo sobre concepções posteriores sobre “Wordsworth”, e as colocássemos diante de seus poemas? Para isso, este texto levanta questões sobre a natureza, o sublime e a criação individual dentro de sua poesia.

Palavras-chave: William Wordsworth, Angus Fletcher, Romantismo, Natureza, Sublime, Indivíduo

ABSTRACT

William Wordsworth is considered one of the forefathers of English Romanticism — but what would it be like if one were to look at him under the light of “the child is the father of man”? How can we read his poems through and against what came after them, such as the general notions on “Romanticism”, or on “William Wordsworth”. In order to do so, this text raises questions on such themes as nature, the sublime and individual creation in his poetry.

Keywords: William Wordsworth, Angus Fletcher, Romanticism, Nature, Sublime, Individual

Aos vinte e oito anos, Wordsworth parou e descansou. Já tinha caminhado muito: atravessou os Alpes a pé, passando por França e Suíça. Em três meses, computou um total de cinco mil quilômetros percorridos, uma Revolução vivida (a Francesa), uma filha nascida (francesa, que abandonou) e duas pernas exaustas. Então, o poeta voltou para casa — lá, na companhia dos lagos e de montanhas mais familiares, poderia andar com calma, imputando ao ritmo de seus versos a regularidade intuitiva de passos mais tranquilos. “Pés poéticos”, a imaginação lhe dizia, “também sabem caminhar”. Estou perto de afirmar que sua escrita é um ato do corpo. Mas Wordsworth não entenderia essa ideia: em seu inglês oitocentista, perguntaria “*wherefore?*”, e eu teria que assumir que, de fato, não é muito perspicaz usar dois termos, “escrita” e “corpo”, para algo que é uno. Deve ter sido na época dele que começou nossa atual obsessão pela fragmentação. Como todo nascimento importante do mundo das ideias, veio diretamente acompanhada por sua própria crise e crítica.

A questão de Wordsworth é a expansão, mais do que a fragmentação, algo talvez difícil de entender para nós, habitantes do futuro. Para pensar essa expansão, ele se preocupa em entender onde ocorrem certos limites: os contornos que diferenciam “sujeito” e “objeto”, “eu” e “outro”, “natureza” e “humano” são alguns deles, e costuram sua obra em atos constantes de aproximação e desmontagem. Mas, lendo seus poemas dois séculos após terem sido escritos, são estranhos os pontos onde sequer é pensada uma ideia de separação — cito “escrita” e “corpo”, mas também “mente” e “espírito” são intercambiáveis em seu vocabulário, como seriam para muitos de seus contemporâneos. Além disso, tendemos hoje a desconfiar de quem questiona limites para buscar uma totalidade; quem vê as contradições, mas confia na harmonia que as atravessa. O seu “otimismo incurável” torna impossível lê-lo, disse um crítico francês, em 1896, na *Revue des Deux Mondes*: “Sua poesia exala algum perfume incerto de otimismo incurável. Vocês não percebem que faltou a esse patriarca ter atirado — como Byron — um pouco de desprezo na cara desse velho mundo, ou de ter — como Shelley — concluído uma vida tempestuosa se afogando em algum golfo do Mediterrâneo?”¹. pesar da falta de tragédia, não deixa de haver crise na poesia de Wordsworth, e vale explicar o que o poeta entendia por ela — ou melhor, o que dela se pode entender através do poeta.

Wordsworth nasceu em 1770 em Cumbria, noroeste da Inglaterra, parte da região do Lake District, cenário idílico de seus poemas. Após seus estudos em Cambridge, uma temporada na França e em Londres e outra no sul da Inglaterra, retorna em 1813 à terra natal, onde permanece até sua morte, em 1850. O leitor que, atravessando estas últimas linhas, tiver combinado qualquer ideia vaga de história a uma de geografia, provavelmente terá intuído o termo “Revolução Industrial”. De fato, Wordsworth pôde comparar os efeitos dessa revolução à medida que se faziam sentir tanto no campo como na cidade, e narra em seu

[1] “Il se dégagera donc de sa poésie je ne sais quel parfum d’incurable optimisme. Ne voyez-vous pas qu’il manque à ce patriarche d’avoir, comme Byron, jeté un peu de mépris à la face du vieux monde, ou de s’être, comme Shelley, noyé, — pour finir une vie orageuse — dans quelque golfe de la Méditerranée?” (TEXTE, 1896, p. 311).

[2] O prelúdio foi publicado apenas postumamente, em 1850. Há duas versões dele, que costumam ser publicadas juntas — a de 1805, que tem 13 livros, e a de 1850, com 14. Existe ainda uma versão bastante reduzida, de apenas dois livros, de 1799. Os trechos que citei neste trabalho são da edição de 1805, porque são, de modo geral, mais bem-acabados. Na maior parte dos casos, porém, não há grandes diferenças em relação à edição posterior.

poema autobiográfico, *O prelúdio* (1805)², a temporada que passou em Londres — cidade que ele então descreve como “monstrous ant-hill on the plain/ of a too busy world!” (WORDSWORTH, 1805, Livro VII, vv. 149-150).

O crítico Geoffrey Hartman nota que ele foi um dos primeiros a descrever as transformações íntimas que a industrialização provocava no homem. Mas Wordsworth descreve não só o processo que veio a ser chamado de “reificação do homem”; ele descreve também a reificação da natureza. Uma boa crise, para quem gosta de ler poesia com crise. A questão é que a natureza, uma vez cristalizada, não é mais capaz de atualizar um diálogo, pouco importa se nos Alpes ou na porta de casa. Transformada pela indústria em matéria-prima e em objeto pelo positivismo, ela deixa de ser uma subjetividade em meio a outras subjetividades. É o que o poeta percebe, por exemplo, quando vê Mont Blanc pela primeira vez e sente que aquela imagem é morta; uma vez que ela deixa de existir como interioridade — e deixa de ter, ela própria, a sua interioridade —, é corrompida em um objeto mudo:

*That very day,
From a bare ridge we also first beheld
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
That had usurped upon a living thought
That never more could be.*
(WORDSWORTH, 1805, Livro VI, vv. 524-528)

Essa natureza não ouve, não fala e não nos transforma, embora nós a transformemos. Quando muito, se esgota. A atitude que lhe resta é sua própria extinção, sendo que até a ideia de uma “atitude da natureza” é exilada, substituída pela noção de “leis da natureza”. Nesse registro, qualquer outro discurso que não o científico passa a ser — e nisso há um tanto de descaso — metafórico. É este o terreno no qual Wordsworth pisa, e se uso a expressão ambígua — pisar num terreno — é porque é através da ambiguidade que consigo dar conta de um ato que é ao mesmo tempo literal — ter os pés sobre o chão — e figurativo — entender o espaço em que se vive a partir de chaves conceituais, conscientes ou não.

E então, após a desilusão com os Alpes, Wordsworth volta à terra natal —

*Once again
Do I behold these steep and lofty cliffs,
That on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.*
(WORDSWORTH, “Tintern Abbey”, vv. 4-8)

Lá, a cada passo, entende que ele próprio se expande sobre a natureza e que a presença dela é introjetada nele —

*The sounding cataract
 Haunted me like a passion: the tall rock,
 The mountain, and the deep and gloomy wood,
 Their colours and their forms, were then to me
 An appetite;
 (Idem, vv. 82-84)*

Mas esse movimento de expansão e introjeção é tão constante quanto confuso — a trama de entregas e recuos é, basicamente, a estrutura que compõe *O prelúdio*, ou melhor, ela foi fundamental para que o livro pudesse ter uma estrutura verdadeiramente narrativa. E se há insistência nesse movimento, é porque a forma de amadurecimento que o poeta conhece, e que narra em sua autobiografia, se dá por esse contato com a vida e a matéria ao seu redor, isto é, com a noção de ambiente, que tanto o compõe quanto é composta por ele (sua autobiografia é uma aventura do Eu e do mundo, mais do que uma aventura do Eu *no* mundo). Essas trocas mútuas só são possíveis por conta da convivência cotidiana entre um sujeito e o pedaço de mundo que o conhece, o que permite uma relação de familiaridade crescente: “Thus, while the days flew by, and years passed on,/ From Nature and her overflowing soul/ I had received so much, that all my thoughts/ Were steeped in feeling” (WORDSWORTH, 1805, livro II, vv. 396-399).

Em seus poemas, há tanta importância dada à paisagem, tantos elogios feitos ao local, que eles serviram de exemplo para que, em 1951, os legisladores ingleses transformassem toda a zona em área de preservação natural: passou a ser o Parque Nacional do Distrito dos Lagos. Nessa decisão prevaleceu uma ideia de que o melhor para a natureza é que ela se afaste do ritmo da vida humana, se afaste das relações mútuas de reconhecimento e transformação. Nesses parques ronda uma noção de que qualquer atividade humana mais invasiva do que um passeio turístico seria impura. A ideia parece ser de que às vezes o humano não faz parte da natureza, e o melhor é manter a distância. É nesse “às vezes” que, segundo o historiador do meio ambiente William Cronon, pode-se captar uma ideologia estética funcionando. Muitas dessas ações ecológicas preservacionistas tendem a caminhar em uma trilha que foi estabelecido, na Europa e nos Estados Unidos, a partir de um certo Romantismo diluído. Temos interesse sobretudo em proteger a paisagem sublime, a *wilderness* que passa a ser valorizada nas literaturas do século XVIII e XIX. Isto é: quanto maiores forem as montanhas e mais dramáticos os penhascos, mais importância daremos a sua preservação, como se algo de sua suposta pureza em relação a nós fizesse dela a verdadeira

[3] “O mundo edênico da *wilderness* é assim um mundo *orgânico* e *plural*. Ele é construído em torno de uma oposição fundamental entre a *vida*, concebida como inesgotável profusão de formas e sutil equilíbrio de forças, e a *humanidade* (seja como espécie ‘anti-natural’, seja em sua variedade moderna-industrial), imaginada como um fator que conspurca, diminui e desequilibra a vida, quantitativa e qualitativamente.” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 39).

natureza, confundida com o ideal do jardim de Éden³, e portanto mais valiosa que uma árvore que cresce no asfalto, ou do que cenários menos idealizáveis, como a lama do mangue ou os leitos de areia do deserto, ainda que a relevância ecológica destes não corrobore tal desvalorização. Cronon, portanto, advoga por uma ecologia da natureza familiar, não só daquela que for extraordinária. Não é que se deva pôr abaixo parques e reservas, mas que tenhamos essa mesma responsabilidade com as árvores e com um jardim doméstico, com os insetos e com os pandas, com um Parque Augusta aberto no meio da cidade.

A natureza familiar nos ensina a sermos mais nós mesmos. É dela também que vem a lembrança de que não somos tudo, nossas existências são apenas um ponto em sua continuidade. Tendo nascido em São Paulo, prefiro não recorrer ao rio Tietê para aprender sobre a concretude de algo que existia antes de mim e que seguirá para muito além da minha vida. Não há muitas opções, contudo, já que a maior parte de nossa imensa cartografia hídrica está coberta por asfalto, tão invisível quanto as montanhas e vales da cidade, das quais às vezes nos lembramos ao por acaso tropeçar em uma descida ou trocar a marcha do carro numa subida; continuando nosso caminho, delas logo nos esquecemos. Mas, afinal, é este o lugar que nos conhece, que nos dá a ideia da nossa própria dimensão: somos, para ele, não mais que um intervalo em sua existência. Já eles seriam, para nós, os marcos onde nossas subjetividades poderiam se reconhecer e desdobrar, servindo de memória exteriorizada, de intimidade tornada pública. A possibilidade de diálogo com a topografia paulistana foi trocada por um silenciamento, e não há grandes chances de que as árvores do Ibirapuera respondam quando perguntarmos por que razão deixaram de falar — resta, porém, alguma probabilidade de que, na hora, elas riem de nós.

Daí que tanto aqui quanto na Inglaterra, decisões como as de criar áreas de reserva natural ou cercar parques e trancá-los à noite para um sono sem gente seguem uma linha que vem de uma depuração de certos motivos do Romantismo, mas que uma outra leitura da arte Romântica contradiz, desfaz, distorce. Para devolver o poeta às suas contradições, encaixamos Wordsworth, pai⁴ do movimento Romântico inglês, neste esquema com um verso de sua autoria, “The child is the father of man”, (do poema “My heart leaps up”, 1802) uma previsão de seu destino. O que queremos dizer com isso é que parte do que foi sua herança artística, dando a volta completa, tornou-se sua genitora. É comum lermos Wordsworth através do que veio depois, e projetarmos nele as formas de uma ideologia Romântica madura, ou mesmo pós-Romântica. Não se trata de dizer que uma leitura como a de William Cronon estaria errada em relação a Wordsworth, ou que seria anacrônica — até porque este termo já ficou, ele próprio, anacrônico. Seu argumento é convincente, e pode muito bem colocar Wordsworth no centro do problema — como, de fato, faz — porque dá conta do aspecto sublime dessa poesia. Não por acaso, é justamente este o aspecto

[4] Camille Paglia talvez o chamasse de “mãe” do Romantismo, já que, para ela, Wordsworth se funde à grande mãe-Terra (Cf. PAGLIA, *Sexual Personae*). Ou, talvez, poderíamos pensar nele como o grande filho do Romantismo, e é o movimento que é seu pai e mãe — as ideias que gestamos podem muito bem nos criar, mais do que nós criamos a elas.

que a maior parte da crítica preferiu destacar de sua obra. A partir de uma leitura de valorização do sublime, fazem sentido os esforços de manter o Distrito dos Lagos como uma região idealmente intocada, como se assim fosse possível viver uma vida verdadeiramente *wordsworthiana* — aliás, como se Wordsworth fosse também mais verdadeiramente Wordsworth nesses momentos, como em “Simplon Pass”:

*The immeasurable height
Of woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls,
And in the narrow rent, at every turn,
Winds thwarting winds bewildered and forlorn,
The torrents shooting from the clear blue sky,
The rocks that muttered close upon our ears,
Black drizzling crags that spake by the wayside
As if a voice were in them, the sick sight
And giddy prospect of the raving stream,
The unfettered clouds and region of the heavens,
Tumult and peace, the darkness and the light
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree,
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first and last, and midst, and without end.*
(WORDSWORTH, 1805, livro VI, vv. 624-640)

Este trecho, frequentemente citado, é uma surpresa no meio de *O prelúdio*. Aparece depois de muitos versos percorridos, destaca-se do curso, mas logo voltamos ao nosso caminho, ainda estupefatos, talvez; mas passando a tontura, percebemos que o tempo volta a correr (pois tinha sido congelado — “stationary blasts of waterfalls”) e o mundo se horizontaliza novamente. Wordsworth caminhava. Depois dos longos trajetos feitos na juventude, descansou em pé, aprendeu a escrever andando⁵. A proximidade com a natureza ressoa em sua escrita de maneira frequentemente mais cotidiana do que sublime. A proposta deste texto, portanto, é pensar em um Romantismo do dia a dia, revertendo o foco: em vez dos clarões de excepcionalidade, prefiro olhar ao chão que os acolhe.

Muito antes do Distrito dos Lagos ter seu uso restringido, Wordsworth, na companhia de sua irmã Dorothy e do poeta Samuel Taylor Coleridge, atravessava aquelas terras como bem entendia. Tudo ao seu redor era sua casa, ele olhava em volta e aprendia —

[5] “Wordsworth always wrote (if he could) walking up and down a straight gravel walk, or in some spot where the continuity of his verse met with no collateral interruption” (HAZLITT, 1930-4, p. 1119).

*One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.*
(WORDSWORTH, “The tables turned”, vv. 24-28)

[6] A permeabilidade entre sujeitos pode ser percebida desde o menor grau: como em nossos sistemas imunológicos, segundo recentes pesquisas de microbiologia: “[Parts of the immune system] are involved in continuous processes of communication, modulation, and diplomacy. [...] This is a world of tolerance in which ‘intimate biochemical chatter’ enables forms of interspecies communication.” (LORIMER, 2016, p. 57).

[7] “By failing to grasp the role of description as the grounding strategy of the Romantic impulse, criticism has been forced into its overestimation of the problems of authorial consciousness and creativity.” (FLETCHER, 2004, p. 24).

[8] Cf. Prefácio às *Baladas líricas*, de Wordsworth e Coleridge.

[9] Melhor dizendo, quais vozes de homens e mulheres reais — na virada do século 18 para o 19 na Inglaterra, quem mais vendia livros de poemas eram autoras mulheres. Wordsworth recebeu uma influência considerável de Joanna Baillie, Charlotte Smith, Hannah More e Mary Robinson, mas sobre isso trato em outros momentos de minha pesquisa.

Podemos ler Wordsworth como um autor que, diante de uma natureza dividida por uma dicotomia — de um lado, a natureza do positivismo (fria e muda), e de outro, a do sublime (divina e acachapante), recusa os dois lados, troca as regras do jogo, e busca a natureza familiar, aquela que enxerga a nós. Existe permeabilidade nesse contato, e aí volto ao começo: entre esses sujeitos corre um impulso de expansão mútua, e não a fragmentação que determina que um é sujeito enquanto outro é objeto.⁶

Wordsworth, assim como John Clare e, em parte, Coleridge, inventam nessa passagem do século XVIII e XIX um gênero pouco definido, de uma lírica descritiva⁷. O termo (e o *insight*) é de Angus Fletcher, crítico americano que persegue dicotomias como ruas sem saída, para então pular o muro e reinventar o horizonte. É o horizonte que busco aqui. Para quem descreve o ambiente ao redor, ele é justamente o limite que organiza o todo; dentro dos seus contornos móveis, os olhos correm e os pés caminham, e então a mão escreve. Buscar o horizonte aqui é pensar num outro romantismo, em contraponto à verticalidade do sublime. E para isso, faço uma leitura não mais da natureza, ou não exatamente, mas dos livros, essas estranhas moradas para habitantes proteicos; palavras são criaturas porosas, afinal.

É na “linguagem do homem comum” que Wordsworth dizia querer escrever, mas sendo evidente que o “homem comum”⁸ nunca existiu a não ser como generalização idealizada, cabe perguntar quais vozes — quais vozes de homens reais — escrevem o texto wordsworthiano⁹. À lista de separações que abrem este texto — escrita e corpo, sujeito e objeto —, pode-se adicionar mais uma, da premissa que parece estar ligada a essa ideia de fragmentação na literatura: a de que escrever poesia é agir fora do mundo. Pelo menos para Wordsworth, escrita e leitura são modos de vida, modos de estar no mundo. Então vejamos o que o poema nos diz sobre isso, sobre o mundo: os versos de abertura de *O prelúdio* trazem o poeta procurando um lugar para abrigar seus pensamentos. Estando dentro de um poema, é difícil saber o que é metáfora e o que não é — as categorias de linguagem denotativa e conotativa enlouquecem. O poeta procura um lugar físico, e com o mesmo gesto encontra um território mental. Escreve seu poema a partir daí: o lugar onde tudo o que ele vê é confundido com a memória daquilo que um dia já leu.

What dwelling shall receive me, in what vale
 Shall be my harbour? Underneath what grove
 Shall I take up my home, and what sweet stream
 Shall with its murmurs lull me to my rest?
 The earth is all before me! With a heart
 Joyous, nor scared at its own liberty,
 I look about, and should the guide I choose
 Be nothing better than a wandering cloud,
 I cannot miss my way.
 [...] I paced on
 Gently, with careless steps, and came erelong
 To a green shady place where down I sat
 Beneath a tree, slackening my thoughts by choice
 And setting into a gentler happiness
 (WORDSWORTH, Livro I, vv. 10-18; 69-73)

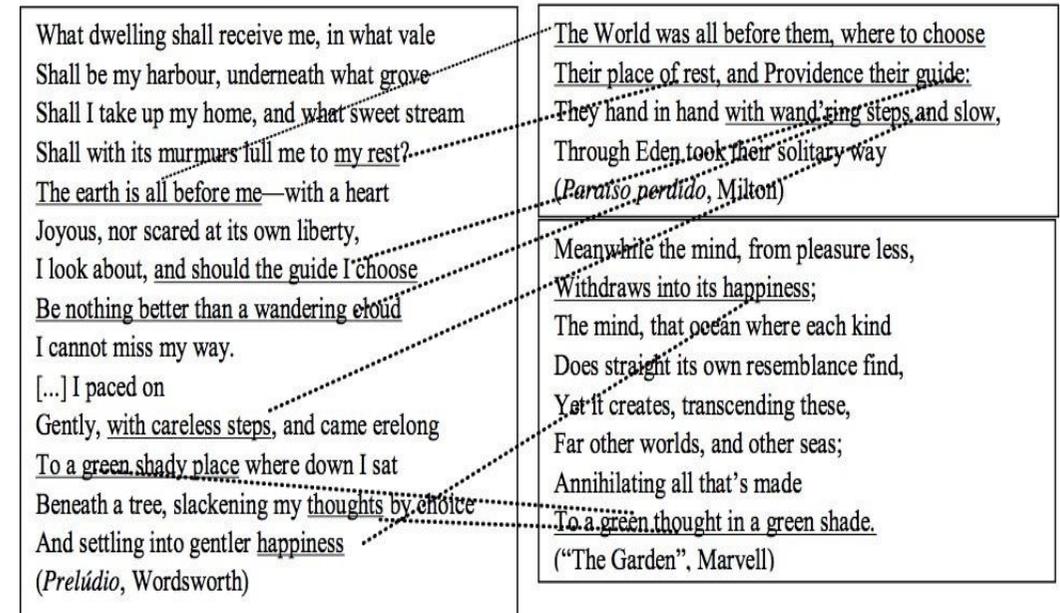
O poeta diz que não se perderá do caminho — “I cannot miss my way”. O mesmo nem sempre pode ser dito para o leitor desse poema, sobretudo para o leitor que acredita na capacidade guiadora de nuvens — mas essa nuvem é também uma transformação da providência divina, porque ela faz ressoar o final do *Paraíso perdido* de John Milton (1608-1674). Quando Adão e Eva caem do Éden e se entregam ao mundo das experiências, Milton narra:

The World was all before them, where to choose
 Their place of rest, and Providence their guide:
 They hand in hand with wand'ring steps and slow,
 Through Eden took their solitary way.
 (MILTON, Livro 12, vv. 646-649, grifo meu)

Os versos de Wordsworth alinham-se a Milton, mas também a alguns versos poema “The Garden”, de Andrew Marvell (1621-1678):

Meanwhile the mind, from pleasure less,
 Withdraws into its happiness;
 The mind, that ocean where each kind
 Does straight its own resemblance find,
 Yet it creates, transcending these,
 Far other worlds, and other seas;
 Annihilating all that's made
 To a green thought in a green shade.
 (MARVELL, 1681)

Pode-se até mesmo esquematizar algumas dessas alusões e citações:



Os versos de Milton, apesar de declararem a perda do Éden, criam um final luminoso, aberto ao mundo das experiências e possibilidades; Wordsworth acrescenta a isso a palavra liberdade, uma liberdade alegre (“with a heart/ Joyous, nor scared at its own liberty”). Antes da queda de Adão e Eva, como se sabe, cai Lúcifer: uma queda provocada pelo anseio individual, que se opõe à aceitação do absoluto. Na história contada por Milton, um dos anjos caídos identifica as faculdades mentais (“this intellectual being”) como sendo uma possibilidade de movimento (“sense and motion”). Dentro da retórica demoníaca, entregar-se ao absoluto seria impossibilitar qualquer movimento/pensamento próprio; negar a individualidade seria impossibilitar a vida.

For who would lose,
 Though full of pain, this intellectual being,
 Those thoughts that wander through eternity,
 To perish rather, swallowed up and lost
 In the wide womb of uncreated night
 Devoid of sense and motion?
 (MILTON, Livro II, vv. 142 ss.)

Para os críticos que veem Wordsworth como o poeta do sublime — Harold Bloom sendo o principal deles¹⁰ — ele seria a continuação da figura satânica miltoniana. Ele argumenta que, quando Wordsworth se encontra diante de uma natureza excessivamente poderosa, sua reação imediata é rebatê-la, colocando em campo seu pensamento individual — que se quer onipotente. Levado pela confiança nas próprias faculdades mentais, o poeta-satã opõe-se à ordem, isto é, à ordem entendida como natural, tirando de si a força que pode tudo destruir ou criar — ainda que seja essa mesma força a culpada por sua queda do estado de graça. Diferente dos críticos que encontram o potencial da poesia na força do indivíduo, entendo que nessa voz individual há a união e transformação de outras vozes — a força da permeabilidade, enfim. Haveria algo na poesia de Wordsworth que, ao contrário da fala demoníaca sobre o pensamento, é capaz de unir o absoluto e o movimento. Por isso, em vez de construir a personalidade romântica a partir dos anjos caídos de Milton, olho em volta do sujeito, olho o ambiente, os campos abertos.

Daí que, por mais que o mapa de citações delinieie a presença de mais trocas entre Milton e Wordsworth do que entre o segundo e Marvell, o poema deste dá uma outra força à voz wordsworthiana. Marvell, em seu *garden*, encontra um jardim onde o pensamento é capaz de tudo, e ainda mais: ele vive em tudo, expande-se pelas árvores, as recria internamente e depois recosta-se sobre elas, sobre a árvore mental e a árvore real, que enfim, são uma só:

*Here at the fountain's sliding foot,
Or at some fruit tree's mossy root,
Casting the body's vest aside,
My soul into the boughs does glide;
There like a bird it sits and sings,
Then whets, and combs its silver wings;
And, till prepar'd for longer flight,
Waves in its plumes the various light.*
(MARVELL, "The Garden")

Wordsworth encontra em Marvell essa permeabilidade móvel, desdobrando dele uma última inspiração: o presente em "The Garden" se expande, passa a durar pouco mais do que "um presente" — isto é, se "dois presentes", "três presentes" forem medidas de tempo possíveis. O instante de suspensão do tempo — em que a alma atravessa os corpos do mundo, "My soul into the boughs does glide" — se desfaz logo na sequência, mas Wordsworth intui aí como ampliar o presente: ele pode crescer quando a atenção se volta aos gestos do pensamento; isto é, o gesto que faz com que a experiência exterior se transforme em vida interior. Quando sua mente se desdobra na natureza, o faz porque busca a si mesma; e

[10] A primeira parte de seu *Angústia da influência* (1973) elabora o surgimento do sujeito moderno a partir de um personagem wordsworthiano-satânico. Bloom fala em *angústia* e *ansiedade* para falar de literatura; mais tarde, em *Anatomia da influência* (2011) irá trocar esses dois termos por um só: *amor*. Mas sua ideia de amor é freudianamente ambígua: agressiva, assombrada pela ideia da morte, não está muito distante de "anxiety". Bloom e seus companheiros de departamento, os chamados críticos da desconstrução de Yale — Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller — foram os responsáveis por trazer o Romantismo inglês ao centro do debate literário anglófono, passada a era de T. S. Eliot e do New Criticism; escreveram alguns dos principais textos sobre a poesia de Wordsworth, e o inseriram para brigar dentro de um campo de batalha da literatura. Coisa que não ocorre aqui, acredito: esta pesquisa, até onde pude verificar, é apenas a segunda pesquisa de pós-graduação sendo feita a seu respeito no país: não há, ou não há ainda campo. Não sei dizer se isto é bom ou ruim.

então descobre que também a natureza está sempre o buscando.

*for I would walk alone,
Under the quiet stars, and at that time
Have felt whate'er there is of power in sound
To breathe an elevated mood, by form
Or image unprofaned; and I would stand,
If the night blackened with a coming storm,
Beneath some rock, listening to notes that are
The ghostly language of the ancient earth,
Or make their dim abode in distant winds.
Thence did I drink the visionary power;
And deem not profitless those fleeting moods
Of shadowy exultation: not for this,
That they are kindred to our purer mind
And intellectual life; but that the soul,
Remembering how she felt, but what she felt
Remembering not, retains an obscure sense
Of possible sublimity, whereto
With growing faculties she doth aspire,
With faculties still growing, feeling still
That whatsoever point they gain, they yet
Have something to pursue.*
(WORDSWORTH, 1805, Livro II, vv. 302-322)

A mente cria as formas do mundo, mas também o mundo cria as formas da mente. Ou seja, o processo de criação de si é ora uma expansão, ora uma contração: dentro do tempo presente, esses dois movimentos parecem simultâneos, e é impossível separá-los. Mas para o poema, muito mais é visível; muito mais é permitido. Wordsworth está nos ensinando a língua que uma mente fala, e do que ela é capaz de criar quando deixa de ser o sujeito da criação. É um poeta que escuta — sua voz é a voz do outro, dos outros. A relação que sua poesia cria, portanto, não é de uma linha entre sujeito e natureza, mas antes uma forma triangular que une natureza, sujeito e literatura. Nessa imagem existe uma possibilidade de unir pensamento e movimento sem culpa, sem o risco de confronto irreparável com o absoluto; o pensamento já não sugere uma segunda queda. Ao contrário do cenário demoníaco onde o absoluto é também sinônimo de estagnação, a natureza que o poeta observa é tão poeta — tão criadora, tão cheia de vida — quanto ele:

*with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.*
(WORDSWORTH, "Tintern Abbey") ■

SOFIA NESTROVSKI – Mestranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso "Questões de Literatura e de Ética", ministrado pelo professor Marcos Piason Natali no primeiro semestre de 2016. Contato: sofia.nestrovski@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sempre que possível, as referências dadas são a edições online e gratuitas da obra em questão.

BATE, Jonathan. *Romantic ecology: Wordsworth and the environmental tradition*. Londres: Routledge, 1991

BLOOM, Harold. *The anatomy of influence: literature as a way of life*. New Haven: Yale University Press, 2011

_____. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Londres: Oxford University Press, 1973

CRONON, William. "The trouble with wilderness; or, getting back to the wrong nature", 1995. Disponível em: http://www.williamcronon.net/writing/Trouble_with_Wilderness_Main.html (último acesso, 03/11/2017)

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

EMPSON, William. *Seven types of ambiguity*. Londres: Hogarth Press, 1991

_____. *Some versions of pastoral*. Londres: Penguin, 1995

FAUSTO, Juliana. "Os desaparecidos do Antropoceno", In: *Os mil nomes de Gaia*. 2014. Disponível em: www.osmilnomesdegaia.eco.br (último acesso, 03/11/2017)

FLETCHER, Angus. *A new theory for American poetry: democracy, the environment, and the future of the imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 2004

HAZLITT, William. "My first acquaintance with poets". In: *Complete works of William Hazlitt*, ed. P.P. Howe, 21 vols. Londres e Toronto: J.M. Dent and Sons. Vol. 17

LONGINUS, *On the sublime*. Trad. H. L. Havell. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/17957/17957h/17957h.htm> (último acesso, 03/11/2017)

LORIMER, Jamie. "Gut Buddies: Multispecies studies and the microbiome",

Environmental Humanities, vol. 6, 2016. Disponível em: <http://environmentalhumanities.dukejournals.org/content/current> (último acesso, 03/11/2017)

MARVELL, Andrew. *The complete works in verse and prose of Andrew Marvell*, 1872. Disponível em: <https://archive.org/details/completeworksin06grosgoog> (último acesso, 03/11/2017)

MILTON, John. *The complete poems of John Milton written in English*. Disponível em: <http://www.bartleby.com/4/1001.html> (último acesso, 03/11/2017)

O'DONNELL, Brennan. *The passion of meter: a study of Wordsworth's metrical art*. Kent: Kent State University Press, 1995

PAGLIA, Camille. *Sexual personae*. New Haven: Yale University Press, 1990

TEXTE, J. "A propos d'un livre récent". In: *Revue des Deux Mondes*, segunda quinzena de julho, 1896. Disponível em: <http://rddm.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=65966> (último acesso, 03/11/2017)

WEISKEL, Thomas *The Romantic sublime: studies in the structure and psychology of transcendence*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976

WORDSWORTH, William. *The complete poetical works*. Disponível em <http://www.bartleby.com/145/> (último acesso, 03/11/2017)

TRADUÇÃO

DEVEMOS CONTINUAR A ESCREVER HISTÓRIAS DA LITERATURA?¹

— HANS ULRICH GUMBRECHT

Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza

RESUMO

Neste ensaio, Hans Ulrich Gumbrecht busca responder à questão proposta no título por meio de cinco passos. Primeiramente, ele apresenta uma breve história do surgimento dos estudos literários como um campo do saber. Em seguida, descreve o aparecimento da história literária como uma possibilidade discursiva. No terceiro passo, demonstra de que maneira a era de ouro da história literária, em fins do século XIX, coincide com o surgimento da teoria literária como uma subárea acadêmica. No quarto passo, demonstra como as últimas décadas do século XX colocaram em xeque o tipo de historicidade que estava na base das histórias literárias produzidas até então, o que nos leva de volta, na última parte deste ensaio, à questão: nesse contexto, devemos continuar a escrever histórias da literatura?

Palavras-chave: história literária, teoria literária, crise da representação

ABSTRACT

Hans Ulrich Gumbrecht's essay aims to answer the title question through five steps: first, it presents a brief history of the emergence of literary studies as an academic discipline; secondly, it describes how literary history emerged as a discursive possibility; thirdly, Gumbrecht demonstrates how the golden age of literary history towards the end of nineteenth century coincides with the emergence of literary theory as a subfield of literary studies as a discipline. On the fourth step, the author demonstrates how, during the final decades of twentieth century, the very type of historicity that was the basis of literary history was questioned, which leads us back to the last part of this essay: in that context "shall we continue to write histories of literature?"

Keywords: *literary history, literary theory, crisis of representation*

[1] Texto revisado pelo autor. Artigo original: GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Shall We Continue to Write Histories of Literature?" *New Literary History*, Baltimore, v. 39, n. 3, pp. 519-532, jun. / ago. 2008.

O título deste ensaio parece anunciar a repetição do que eu considero ser um dos piores hábitos nos estudos literários e nas humanidades em geral. Ele pode de fato parecer uma daquelas questões autorreferenciais que os críticos gostam de propor — com a promessa implícita de chegar às respostas mais reconfortantes, respostas essas, para piorar as coisas, cujo mérito parece crescer graças à pretensão de se ter aberto, por um momento, a visão para um futuro preocupante. Certamente, posso garantir que a minha questão tem uma intenção muito mais direta e produzirá previsões muito menos otimistas — por uma série de motivos. Em primeiro lugar, acredito que as humanidades estão subsistindo — em vez de existindo — hoje em um ambiente institucional, econômico, político e até mesmo cultural no qual certas questões que costumavam ser “meramente retóricas” podem ter se transformado, pelas nossas costas, em questões perfeitamente sérias e de fato ameaçadoras. Nesse sentido, e em segundo lugar, temos todos os motivos para prestar atenção ao fato, em si mesmo banal, de que todas as instituições — entre elas, as disciplinas acadêmicas em que estamos trabalhando — tiveram suas origens históricas e, portanto, deixarão de existir um dia. Isso é especificamente óbvio, em terceiro lugar, no caso de uma disciplina como a nossa, cuja origem histórica, como tentarei demonstrar, foi particularmente improvável. Afinal, quer estejamos dispostos a assumi-lo em público ou não, os críticos literários sabem muito bem que a humanidade sobreviveria com tranquilidade sem a crítica literária — e, provavelmente, mesmo sem as humanidades em geral.

Com essas observações iniciais um tanto francas, espero, já tracei a estrutura da discussão a partir da qual tentarei lidar com a minha tarefa, ou seja, a partir da qual discutirei a questão sobre o que podemos e o que devemos fazer, nas condições atuais, com a herança cultural e discursiva da “história literária”. Mais precisamente, minha reação terá cinco partes. Eu começarei com uma descrição (I) bastante breve do surgimento histórico, no início do século XIX, dos estudos literários como uma disciplina acadêmica, cuja forma institucional inicial, é importante ressaltar, ainda não continha a subárea da “história literária”. Com base nisso, demonstrarei como, após algumas décadas e no contexto epistemológico ao qual nos referimos, desde Michel Foucault, como “a crise da representação”, a história literária surgiu como uma fascinação intelectual específica e como uma possibilidade discursiva (II). Na terceira parte, central nesta narrativa, falarei sobre a situação dos estudos literários em fins do século XIX, quando, paradoxalmente, uma primeira crise de sua forma institucional não apenas provocou o surgimento da teoria literária como uma nova subárea da disciplina, mas também inaugurou uma era de ouro da história literária por meio de uma notável proliferação de novas perspectivas e questões (III). No passo subsequente (IV), proporei que o próprio tipo de historicidade que esteve na base do surgimento da história literária no início do século XIX deixou de existir nas últimas décadas do século XX.

Essa tese, obviamente, nos levará de volta à nossa questão inicial, final e bastante séria (V) — nos conduzirá de novo à questão sobre o que devemos fazer, hoje, com o legado intelectual e institucional da história literária.

I

Embora seja verdade que existiram múltiplas maneiras de lidar com textos chamados “literários” desde a época do helenismo, proponho que não identifiquemos essas práticas sobretudo filológicas como os primórdios históricos da “crítica literária”, pois elas não se relacionam com o nosso presente por nenhuma continuidade institucional ou intelectual. Uma argumentação consistente pode ser desenvolvida para demonstrar que a nossa tradição remonta a uma série de universidades alemãs (mais precisamente, prussianas) na segunda e na terceira décadas do século XIX². O contexto sócio-histórico mais amplo para esse desenvolvimento foi uma tensão crescente, no início dos estados “burgueses” pós-revolucionários ou pós-reformas, entre uma imagem nova e normativa da sociedade e das relações sociais propagadas por esses estados, por um lado, e, por outro, a experiência cotidiana dominante nas sociedades de então, a qual estava frustrando as expectativas daquelas promessas eufóricas. Como um domínio de mediação e compensação nesse conflito, uma esfera de lazer não mais específica de apenas uma classe social começou a se estabelecer onde, sob condições institucionais de ludicidade e ficção, todas aquelas novas promessas implícitas à imagem normativa da sociedade eram “mantidas” e “feitas verdadeiras”. Se, por exemplo, igualdade de oportunidade, que era um dos valores fundamentais dos novos estados, estava longe de ser encontrada na realidade cotidiana, algumas formas de lazer a ofereciam como uma experiência ilusória.

Ora, temos vários motivos empíricos para acreditar que a escrita literária e, sobretudo, a leitura literária desempenharam um papel fundamental no cerne da instituição do lazer no início do século XIX. Esse papel de fato pode explicar o interesse do Estado prussiano em promover e financiar uma disciplina acadêmica (isto é, os estudos literários na forma de *Germanistik*) cuja função inicial era desenvolver uma cultura nacional e uma forma de ler por meio das quais a nova função mediadora da literatura no contexto do lazer seria garantida e que, além disso, usaria textos literários como repertório para ilustração e exemplificação de uma imagem normativa igualmente nova da sociedade. Durante as décadas seguintes, os estudos literários começaram a se desenvolver, no contexto europeu mais amplo e norte-americano, sob duas premissas estruturais diferentes e em duas formas institucionais diversas. Onde quer que a nova sociedade burguesa se visse como o resultado de uma revolução vitoriosa, como ocorreu na Grã-Bretanha, na França e nos Estados Unidos, o horizonte normativo de referências com o qual as experiências cotidianas tinham de ser mediadas na leitura de literatura

[2] Para versões mais detalhadas e historicamente documentadas da narrativa a seguir, vejam meus ensaios: “Un souffle d’Allemagne ayant passé: Friedrich Diez, Gaston Paris and the Genesis of National Philologies”, *Romance Philology* 40, n. 1, pp. 1-37, 1986; “História da Literatura: fragmento de uma totalidade perdida”, in *Histórias da literatura: as novas teorias alemãs*, Heidrun Krieger Olinto (ed.), São Paulo: Editora Ática, 1996, pp. 223-40; prefácio, em coautoria com Jeffrey Schnapp, de *Medievalism and the Modernist Temper*, R. Howard Bloch e Stephen G. Nichols (ed.), Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 475-81.

consistia de conceitos abstratos e tendenciosamente meta-históricos no mesmo tom de *liberté, égalité, fraternité*. Havia um hábito predominante, nesse contexto, de ler textos literários como alegorias daqueles conceitos e valores abstratos, e os primeiros protagonistas da nova disciplina — por exemplo, Matthew Arnold, na Inglaterra, e Paulin Paris, na França — tiveram uma função pública mais próxima de pedagogos palestrantes do que de acadêmicos altamente especializados (antes de virarem professores, Arnold havia sido inspetor na educação secundária, e Paris havia trabalhado como bibliotecário).

No entanto, naqueles contextos nacionais em que as reformas burguesas tinham sido tomadas como uma reação a uma experiência de derrota nacional e humilhação, como nos países germânicos e, posteriormente, na Itália, na Rússia ou na Espanha, o horizonte normativo da sociedade foi tipicamente ocupado por uma imagem idealizada do passado de cada nação, condição essa que produziu uma lógica que tornou necessário aos textos literários serem apresentados e lidos como documentos que ilustravam esse passado glorioso. Foi assim que acadêmicos, mais do que pedagogos, como Jacob e Wilhelm Grimm usaram suas habilidades filológicas altamente desenvolvidas. Porém, embora a ênfase em seus trabalhos com textos individuais fosse sempre a historicização, a maior parte desses acadêmicos não estava interessada em escrever histórias de suas literaturas nacionais.

II

Mesmo no contexto prussiano dos primeiros estudos literários, e apesar de sua inclinação forte e bastante sofisticada à historicização, a “história literária” não se tornou uma preocupação e uma forma discursiva antes do advento da crise epistemológica, no segundo quartel do século XIX, que Foucault descreveu sob o nome de *crise de la représentation*. Tomando emprestado um conceito central da filosofia de Niklas Luhmann (conceito esse, aliás, que o próprio Luhmann nunca usou de maneira estritamente histórica), proponho me referir a essa mesma síndrome histórica como o “surgimento do observador de segunda ordem”³. A posição do observador de segunda ordem, conforme se tornou uma realidade institucional na cultura ocidental durante o século XIX, é um papel no qual aquele que observa o mundo não pode deixar de se observar no ato da observação. É o papel da autorreflexividade, como provavelmente esteve disponível, no estatuto de uma opção, para todas as culturas humanas de todos os tempos, mas que agora se transformou em uma instituição, em uma lei estrutural.

Como condição nova e inevitável para qualquer tipo de apropriação do mundo, o surgimento do observador de segunda ordem teve uma série de consequências na epistemologia e na cultura do século XIX, entre as quais se encontra a que nos interessa aqui e que podemos chamar de “perspectivismo”.

[3] Para maiores detalhes históricos e precisão conceitual sobre a emergência do observador de segunda ordem, ver meu ensaio “Cascais de Modernização”, in *Interseções: a materialidade da comunicação*, João César de Castro Rocha (ed.), Rio de Janeiro: Imago / UERJ, 1998, pp. 23-39.

[4] Ver, de Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Leipzig: Engelmann, 1942; de Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Weidmann, 1883; e de Gustav Freytag, *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*. Leipzig: Hirzel, 1863.

Um observador que se observe no ato de observação descobrirá que a sua percepção e experiência do mundo dependem da sua perspectiva (no sentido literal e metafórico, simultaneamente); essa descoberta o leva rapidamente à percepção de que, para cada objeto de referência ao mundo, há formas potenciais de experiência, de conhecimento ou de representação à proporção que há perspectivas de observadores. A consequência potencial mais extrema que pode decorrer dessa proliferação de perspectivas é, evidentemente, o medo do desaparecimento (ou, ainda, da não existência) de quaisquer “objetos de referência” fora do próprio observador do mundo.

Eu creio que, desde os anos 1820, uma mudança na representação do mundo — de um modelo de espelho (“um para um”) para um princípio narrativo — se tornou simultaneamente uma solução bem-sucedida e duradoura para esse problema e a base para o que chamamos desde então de “historicismo do século XIX”. Mas como a historicização poderia se tornar uma solução para as ameaças do perspectivismo? Isso ocorreu porque um discurso no qual uma nação é identificada por sua história, ou no qual uma espécie é identificada por sua evolução, será sempre capaz de integrar, em uma sequência narrativa, (a potencial infinidade de) suas diferentes representações. Nesse mesmo contexto, tornou-se plausível não apenas usar textos literários individuais como “evocações” pontuais de um passado nacional glorioso, mas também ver nas histórias das literaturas nacionais, como objetos intencionais e formas discursivas em seu próprio direito, uma fórmula e até mesmo um caminho principal que daria acesso à verdadeira compreensão da identidade de uma nação.

No contexto alemão (principalmente, mas com certeza não exclusivamente), as possibilidades formais da história literária como um discurso parecem ter se desenvolvido, desde meados do século XIX, entre duas possibilidades opostas. Não é surpreendente que houvesse um tipo de história literária fortemente teleológica, visivelmente hegeliana, que tentou moldar a história das literaturas nacionais como uma trajetória rumo à autorrevelação da identidade nacional. Os escritos de Georg Gottfried Gervinus e, várias décadas depois, os de Wilhelm Scherer tentaram explorar essa possibilidade. O outro estilo poderia ser caracterizado como “antropologia histórica” e usava diferentes tipos e formas de literatura de diferentes momentos do passado nacional para constituir uma imagem complexa da nação em questão, sem haver uma tese central sobre a identidade nacional ou uma ideia de seu desdobramento sistemático. Os livros de Gustav Freytag sobre a cultura alemã (e, provavelmente, aqueles escritos pela maior parte dos novos historiadores literários de então) pertenceram a essa variedade.⁴

Ora, ao lado de formações discursivas do historicismo, e parcialmente entre elas, uma estrutura complexa de imaginar o tempo e, por meio disso, de vivenciar transformações surgiu e foi tão universalmente aceita que as pessoas logo tenderam a confundi-la com a “consciência histórica”, na mesma condição

meta-histórica.⁵ Sua característica mais básica foi a assimetria entre um futuro aberto, vivido como horizonte de expectativas, e um passado que o tempo presente, a cada momento, parecia deixar para trás como um espaço fechado de experiência. Entre aquele futuro e esse passado, o presente parecia ser, como Charles Baudelaire disse certa vez, “um momento imperceptivelmente breve de transição”, um momento de transição que também parecia ser uma condição necessária para a existência do “sujeito” e de suas funções específicas. Pois era esperado que o papel do sujeito, naquele curto presente, fosse adaptar a experiência do passado às condições do presente e projetá-la para o futuro como expectativa. A topologia na qual todos esses aspectos se uniram foi a de um progressivo movimento que constantemente deixava o passado para trás para cruzar os limiares sempre renovados entre o presente e o futuro.

Da perspectiva de nosso assunto, um ponto importante de se compreender é que, desde o surgimento do observador de segunda ordem e, subsequentemente, do historicismo do século XIX, todo texto literário havia se tornado um elemento em potencial para potenciais histórias de literaturas nacionais. O uso dessa possibilidade dependeu principalmente de contextos políticos mais amplos. De fato, isso ocorreu — ou seja, histórias de literaturas nacionais se tornaram uma instituição — em qualquer lugar ou momento em que uma nação passou por um período de derrota e humilhação nacional. No caso francês, por exemplo, podemos associar o início dessa instituição com o exato momento da derrota do país na Guerra Franco-Prussiana de 1870-71.⁶ Mas houve outras nações, a Inglaterra, por exemplo, ou os Estados Unidos, nas quais, pela mesma razão (ou, mais precisamente, pelo motivo oposto, ou seja, pela falta de um momento de derrota nacional)⁷, a história literária nunca se tornou de fato uma opção discursiva para a crítica literária. Seria interessante investigar sob quais horizontes específicos de autorreferência nacional se deu o projeto de Antonio Candido de reconstruir a “formação da literatura brasileira”.

III

Sem qualquer dúvida, o século XIX foi a época mais feliz para a crítica literária em geral e a história literária em específico, pois foi o momento em que, como disse Wolfgang Iser certa vez, se a literatura tendia a desempenhar a função de uma religião nacional, nossa disciplina servia como a sua teologia. Com essa forma e estatuto, a crítica literária sofreu sua primeira crise em fins do século XIX, mas essa crise se mostrou produtiva em dois sentidos. Ela causou, em primeiro lugar, o surgimento da “teoria literária” nos limites da crítica literária, e produziu, em segundo, por meio da história literária, uma série de novas questões e preocupações que se tornaram uma motivação para o experimento, desde o início do século XX, com diferentes formas discursivas e novas funções para a história literária.

[5] A descrição detalhada e a re-historicização desse conjunto de questões podem ser consideradas o grande feito em vida de Reinhart Koselleck. Ver, sobretudo, os ensaios que compõem o volume *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

[6] Ver meu ensaio “Gaston Paris en 1871”, in *Le Moyen Âge de Gaston Paris*, Michel Zink (ed.), Paris: Jakob, 2004, pp. 69-80.

[7] Curiosamente, nesse sentido, os primeiros impulsos rumo a uma preocupação séria com a história da literatura em universidades americanas vieram apenas nas décadas de 1960 e 1970 (com o trabalho de Michel Foucault como principal inspiração) — o que significa que a história literária nos Estados Unidos surgiu no momento de depressão nacional após a Guerra do Vietnã.

[8] Ver meu ensaio “The Future of Literary Studies?”, in *New Literary History*, 26, n. 3, pp. 499-519, 1995 Tradução para o português em meu livro *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997.

Creio que o que causou essa crise na disciplina foi um crescente ceticismo em relação ao estatuto tradicionalmente ontológico daqueles conceitos e imagens que, desde o fim do século XVIII e o início do XIX, tinham ocupado os horizontes normativos de diferentes sociedades e nações como quadros de referência para os primeiros momentos institucionais de nossas disciplinas. De repente, valores como aqueles condensados nos conceitos morais da tradição iluminista, ou o estatuto de realidade de imagens romanticamente idealizadas de diferentes nações, não eram mais tão óbvios e plausíveis quanto haviam sido durante quase um século — e esse processo de desvalorização emocional e ontológica foi intensificado de fato exponencialmente pelo impacto da Primeira Guerra como uma crise existencial (quase tanto para as nações vitoriosas quanto para as derrotadas). Se a crítica literária perdeu o seu horizonte de referência original nesse processo, uma nova série de questões autorreflexivas e de preocupações sobre a disciplina emergiu e, desde então, passou a mapear a “teoria literária” como uma nova subárea.⁸ Se, durante o século XIX, a mediação entre um conceito normativo de sociedade e a sua realidade cotidiana tinha sido o quadro de referência para os estudos literários, veio à tona a questão, como um primeiro questionamento para a teoria literária e no contexto de um crescente ceticismo em relação àquele horizonte de referência, sobre qual deveria ser a função e a atribuição autodeterminada da crítica literária. Pois, se, durante o século XIX, qualquer texto que pudesse ser submetido à função mediadora da crítica literária era chamado de “literatura”, surgiu o problema, de repente, de haver possibilidade de uma definição coerente e, talvez, até meta-histórica e transcultural, de “literatura” (essa preocupação parece ter movido diferentes teorias literárias desde suas primeiras materializações, isto é, desde o surgimento do Formalismo Russo durante os anos que antecederam à Primeira Guerra Mundial e à Revolução de Outubro). Outra questão de “teoria literária”, em meio a uma potencial infinidade de novas preocupações, tentaria determinar o estatuto da história da literatura em relação a outras “séries históricas” (como os formalistas costumavam dizer), isto é, a história da música ou da arte, mas também a história política ou econômica.

Para a história literária, especificamente, essa crise decerto ainda não estava acompanhada por uma perda completa da crença em seus diferentes poderes explicativos. Em vez disso, o que parecia estar afetado era a “naturalidade” em que, desde suas bases românticas e, mais explícita e decididamente, desde o surgimento do observador de segunda ordem, a historicidade da literatura e os discursos de história literária tinham sido tomados como principal caminho rumo a diferentes identidades nacionais. A crise da crítica literária e o surgimento da teoria literária produziram uma nova preocupação ainda mais complexa sobre os diferentes percursos em que a identidade fenomênica e discursiva da “literatura” determinaria suas possibilidades específicas de compreensão e percepção históricas. Se a produtividade de uma certa ingenuidade que acompanhou as histórias

literárias durante o século XIX tinha desaparecido definitivamente, uma nova precisão na reflexão sobre o estatuto da história literária e no uso de seu potencial epistemológico surgiu como uma compensação por essa perda. Como consequência, podemos observar, desde o início até quase o fim do século XX, uma ampla gama de novas reflexões e novas práticas surgindo ao mesmo tempo em discursos de teoria literária mais teleológica ou antropológicamente inspirados.

Um dos primeiros e mais influentes desses discursos foi a tentativa de Georg Lukács, na *Teoria do romance* (1920), de determinar o que ele dizia ser a relação específica entre literatura e processo da história, com base numa reflexão sobre a forma literária. Para Lukács, a característica principal do discurso da literatura, sobretudo em comparação com o da historiografia, era a sua concretude e, portanto, o seu poder ilustrativo. Graças a isso, ele acreditava que a literatura era capaz de identificar certas regularidades em certas “leis” da mudança histórica antes e com maior profundidade do que os historiadores mais ousados intelectualmente — e, com frequência, contrariamente às diversas orientações políticas dos historiadores literários. O exemplo favorito de Lukács era a profunda compreensão de Balzac, um monarquista, do mundo capitalista e da maneira como ele tomava forma no início do século XIX. Do mesmo modo, pode-se tentar estabelecer uma associação entre uma dimensão redentora em nossa abordagem do passado (da qual Walter Benjamin, uma década depois, falou em suas “Teses sobre a Filosofia da História”^[9]) e, por outro lado, uma capacidade específica dos textos literários de evocar mundos há muito desaparecidos. “História da recepção”, desde o fim da década de 1960, foi o sonho acadêmico de identificar o impacto da literatura nas mudanças do mundo por meio da mediação de seu impacto nos leitores. Com o estudo histórico da literatura como um meio, finalmente um novo movimento surgiu durante a década de 1980, propondo-se estabelecer uma conexão com uma ideia de evolução da humanidade na qual a história da tecnologia aparece como uma continuação da evolução biológica com significados distintos.¹⁰

No amplo paradigma discursivo que caracterizei como “antropologia histórica”, eu colocaria, por exemplo, a obra-prima de Erich Auerbach, *Mimesis*, pois ela tenta ilustrar como o “realismo literário”, desde o início da era cristã, tem sido a convergência paradoxal entre o nível mais “humilde” do decoro discursivo (*sermo humilis*) e o conteúdo mais sublime da existência humana, isto é, o sabor trágico de seu cotidiano.¹¹ Apenas dois anos após a publicação do livro de Auerbach em 1946, Ernst Robert Curtius disse ter documentado, em seu trabalho monumental *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, como a presença contínua de certo repertório de formas retóricas e literárias criou um enraizamento da cultura ocidental moderna em uma tradição milenar, muito necessária na desoladora situação existencial que se estabeleceu após a Segunda Guerra Mundial.¹² Inadvertidamente retornando a uma prática que lembra as primeiras historiografias literárias da época do romantismo, tem havido uma tendência, desde as décadas de 1970 e

[9] Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, in *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), Nova York: Schocken, 1968, pp. 253-64.

[10] Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800 / 1900*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990; e Hans Ulrich Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer, eds., *Materialities of Communication*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

[11] Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953.

[12] Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nova York: Pantheon, 1953.

[13] Ver, como documentação para trabalhos nessa direção produzidos sobretudo no Brasil, José Luís Jobim (ed.), *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

[14] Michel Foucault, “What is an Author?”, in *Language, Counter-Memory, Practice*, Donald F. Bouchard (ed.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977, pp. 113-38.

[15] Ver a minha entrada “Post-moderne” em *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, v. 3, Jan-Dirk Müller (ed.), Berlin: de Gruyter, 2003, pp. 509-13.

80, de usar a história literária como um meio de rastrear e produzir identidade.¹³ Embora Mikhail Bakhtin, com os conceitos de “carnavalização” e “diálogo”, e Iser, com o conceito de “ficção”, tenham tentado oferecer *topoi* de convergência e de comparação para abordagens da literatura que buscavam acima de tudo ilustrar a variação histórica em um quadro estável de condições, o famoso ensaio de Foucault “O que é um autor?” se destaca e se torna uma motivação para a tendência oposta, isto é, para o mais sofisticado e rigoroso tipo de historicização conceitual na análise da literatura e de suas instituições.¹⁴ Foi sobretudo graças a esse esforço de diferenciação histórica extrema que, durante os anos 1980 e 90, a possibilidade de construir um conceito de literatura verdadeiramente meta-histórico e transcultural, como a teoria literária quisera fazer desde suas origens no século XX, tornou-se alvo de um crescente ceticismo. Pois a nova intensidade na prática da historicização começou a problematizar o conceito meta-histórico de “literatura” que tinha implicitamente dado continuidade a todas as tentativas anteriores de escrever “história literária”.

IV

A minha intenção, na seção anterior, foi mostrar como a crise pela qual a forma e a função da história literária do século XIX passaram se tornou, na virada do século, fonte de uma enorme produtividade intelectual e discursiva. Do ponto de vista da crítica literária como uma instituição, essa proliferação teve um efeito sobretudo centrífugo, um efeito, como vimos, que produziu dúvidas sobre a legitimidade epistemológica de qualquer conceito de “literatura” que fosse capaz de oferecer as bases para uma disciplina acadêmica. Mas, se todos esses problemas foram daqueles que podem se transformar tranquilamente em “méritos intelectuais”, nós agora começamos a compreender que, pouco antes do fim do segundo milênio, passamos por um processo de transformação epistemológica que, de uma maneira muito mais profunda e radical, abalou para sempre as premissas em que a “história”, como a nossa relação moderna com o passado, esteve baseada.

Estou me referindo ao debate amplamente difundido em que a identificação do presente como “pós-moderno” ou como uma “continuação da modernidade” parece estar em jogo.¹⁵ No retrospecto atual, e independentemente das emoções (e agressões) políticas que caminham lado a lado com essa discussão, podemos ver que ela foi frequentemente uma reação confusa a duas mudanças epistemológicas bastante diferentes, mas fundamentais. Ela, sobretudo, marca o fim da crença que resultara do surgimento do observador de segunda ordem como uma solução tornada fundamental para o historicismo do século XIX, o fim da crença de que um princípio narrativo na identificação de fenômenos seria capaz de absorver e, dessa forma, de neutralizar todos os problemas do perspectivismo. Daí vem a insistência, nos primeiros diagnósticos do “momento pós-moderno”, inicialmente

no livro *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, na inviabilidade de todos os tipos (sobretudo os hegelianos) de grandes narrativas (*grands récits*).¹⁶ Complementar a esse ceticismo acerca da historicização como uma ferramenta epistemológica, surgiu uma nova apreciação das qualidades literárias na escrita da história, belamente defendida e ilustrada pelo livro de Hayden White, *Meta-história*¹⁷ — e, posteriormente, foi transformada em um estilo intelectual e acadêmico muito respeitável que veio a se chamar Novo Historicismo. Variações literárias na representação do passado se tornaram lei, já que não mais se afirmavam as verdades referenciais.

A nova questão que autores como Lyotard e White estavam propondo, uma questão que — de certa forma, surpreendentemente — não havia sido feita durante um século e meio, era por que a “grande narrativa” deveria ser mais independente de sua perspectiva do que qualquer descrição menor. Eles também questionaram por que não deveria haver uma infinidade de possíveis narrativas identificando, digamos, a nação letã, já que havia, evidentemente, uma potencial infinidade de definições e imagens para o mesmo objeto de referência. É interessante registrar como essa nova atitude diante do passado coincidiu, ao menos cronologicamente, com uma verdadeira fobia à história e a qualquer forma discursiva que pudesse ser chamada de “narrativa”, algo central para o trabalho e notório na *persona* pública de Jacques Derrida.

Muito mais importante, no entanto, como uma segunda transformação contemporânea no nível epistemológico, foi a mudança pela qual a topologia básica de “história” e “historicismo”, como havia surgido no início do século XIX, estava passando. Se e, se sim, de que maneiras específicas a crise dos *grands récits* e a mudança na topologia de “historicismo” estavam interconectadas é algo que terá de ser trabalhado e discutido em futuras pesquisas e reflexões. Mas está claro que, durante as décadas finais do século XX, ao menos na cultura ocidental, o futuro perdeu aos poucos a qualidade de ser um “horizonte aberto de expectativas” e se tornou uma área que agora parece ao mesmo tempo inacessível para nossas predições e tendenciosamente pouco atraente para nossos desejos. Ao mesmo tempo, temos incessantemente desenvolvido nossas capacidades tecnológicas e artesanais de preservar e reproduzir artefatos do passado. Portanto, está se tornando possível, quase literalmente, em vez de sempre “deixar o passado para trás”, mergulhar, em um sentido bastante material, em mundos que precederam o nosso. Entre um futuro que parece estar fechado e um passado aberto a inundar o nosso presente, o presente começou a se expandir daquele “momento imperceptivelmente breve de transição” para uma ampla dimensão de simultaneidades.¹⁸ Mas por que essa transformação seria epistemologicamente relevante?

[16] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington e Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

[17] Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

[18] Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

V

É epistemologicamente relevante porque o desaparecimento daquele passado estreito da modernidade leva embora a notável posição limiar que costumava ser parte estrutural e condição funcional do que nós chamamos de “sujeito”. O que está em jogo, portanto, o que explica (e, penso, justifica completamente) a questão do título deste ensaio é a necessidade de repensar nossa relação com o passado em um ambiente intelectual transformado, no qual não podemos mais confiar no “moderno”, ou seja, na tradição cartesiana de uma filosofia e de uma epistemologia baseadas no sujeito. Isso é um desafio para as nossas maneiras de vivenciar e pensar o mundo que certamente ultrapassa as fronteiras da cultura histórica ou da história como uma disciplina acadêmica. Isso é um desafio, por fim, em cuja complexidade nossos problemas como historiadores literários parecem comparativamente marginais (e por que simplesmente não dizemos: desimportantes?). Ao apontar para esse desafio, cheguei ao ponto principal que eu queria discutir neste ensaio, ou seja, cheguei à observação de que a principal gama de problemas filosóficos com a qual a escrita de histórias literárias é confrontada hoje vai demandar um esforço muito mais profundo de pensamento e reconsideração que todas as provocações que emergiram desde a proliferação centrífuga, mas absolutamente produtiva, de questões e novos paradigmas na história literária durante o século XX. Hoje torna-se claro que um novo início para a história literária pressuporia uma série de discussões, respostas e soluções que não podem ser produzidas apenas pelos estudos literários.

Novamente, a implicação dedutiva da última sentença — isto é, a de que nós temos de resolver certas questões epistemológicas antes de podermos lidar com problemas disciplinares e discursivos “menores” — não abrange de fato como a vida intelectual nem ao menos como as disciplinas acadêmicas de fato funcionam. A verdade é que hoje já podemos ver historiadores literários trabalhando eficientemente em busca de soluções “abaixo” do nível epistemológico, em alguns casos até sem ter avaliado e compreendido a magnitude dos problemas filosóficos envolvidos. Começando, contudo, no devido rigor dedutivo, com a posição indefinida do sujeito como um problema epistemológico¹⁹, devemos nos perguntar o que exatamente são as novas incertezas que decorrem da diluição do “presente breve”, que costumava ser o *habitat* do sujeito. Eu percebo duas mudanças principais.

Em primeiro lugar, a posição do novo observador *vis-à-vis* ao mundo realmente não é mais uma posição externa. Não está mais na fronteira entre (e, portanto, duplamente fora do) passado e presente e também não parece estar mais em uma posição fora do mundo dos objetos. Em segundo lugar, se a posição de nosso observador não é mais externa em relação ao mundo dos objetos, então o contraste ontológico tradicional entre um observador cartesiano que era

[19] Ver, como um exemplo excelente, o livro de Luiz Costa Lima, *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

todo espírito / consciência e o mundo dos objetos como um mundo puramente material está se tornando difuso e irá, em última instância, desaparecer. O novo “sujeito fragmentado” (essa é a expressão com que Luiz Costa Lima se refere ao mesmo problema) não pode mais ser um sujeito puramente cartesiano, pois isso inclui componentes físicos — somáticos — e, portanto, restabelece um contato sensorial com o mundo dos objetos. É como se, de repente, nos encontrássemos no meio do tempo e em meio aos objetos, com um desejo de nos tornar parte desse mundo material (e, talvez, até de sua temporalidade) — experiência que, pela absoluta falta de familiaridade, é confusa para nós. Em outras palavras, nós temos de aprender o que significa ser um observador que se põe, com o próprio corpo, no meio de um mundo material para ser observado.

Talvez essa situação explique o desejo novo e ainda crescente entre os historiadores e seus leitores (e eu me refiro a um vago, porém poderoso desejo, mais do que a um “paradigma”) de mergulhar em mundos passados como mundos materiais. O Memorial do Holocausto, de Peter Eisenman, em Berlim, não é um símbolo nem uma representação do mais violento dos crimes coletivos da história da humanidade. É um campo irregular, de blocos de concreto cinza, capaz de produzir, como os campos de concentração nazistas, sentimentos de terror e de angústia naqueles que por ali caminham. É possível que haja uma afinidade entre esse monumento e alguns experimentos muito mais inofensivos organizados por curadores e autores. Estou falando de experimentos que afetarão, tanto quanto possível, a existência corpórea e emocional de seus visitantes e leitores.²⁰ Parece haver um consenso, entre aqueles que realizaram esses experimentos, de que textos “literários” (e eu não vou retornar aqui ao problema infinito / à impossibilidade de definição de “literatura”) são particularmente bons em fazer o passado presente; presente como a impressão de um ambiente material e sensorial. Por que isso ocorre? Pode ter a ver com um potencial inerente a muitos textos literários que subestimamos por muito tempo e para o qual estamos nos tornando mais sensíveis sob as condições específicas atuais de autorreferência em que tendemos a achar tudo muito cartesiano (porque às vezes sentimos que não somos nada além da fusão entre consciência e *software*).

O efeito ao qual me refiro pertence à dimensão estética da literatura e poderia ser chamado de sua “concretude”. Uma “concretude” da literatura — não simplesmente no sentido de Lukács, de textos e seus conteúdos ilustrando conceitos abstratos, mas “concretude” como a capacidade de dar aos leitores a sensação de estarem cercados por um mundo material e inscritos na transformação de seus ritmos²¹. Sentimos que *estamos* envolvidos (e *estamos* de fato envolvidos) pelos sons do século XVII quando recitamos um soneto de Shakespeare ou versos de *Os Lusíadas*. Mas até mesmo textos em prosa, como *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, conseguem fazer com que nos sintamos imersos nas atmosferas de seus mundos passados.²²

[20] Meu próprio experimento nesse sentido foi o livro *In 1926: Living at the Edge of Time*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. Tradução brasileira: *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

[21] Ver meu texto curto “Einladung ins Reich der Sinne: Romanische Konkretion und romanistische Prägnanz”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28 de setembro de 2005.

[22] O conceito alemão que tentei traduzir com “atmosfera” é *Stimmung*. Veja o início da série de reflexões em desenvolvimento sobre *Stimmung* sob o título “Erinnerung an Herkuenfte: Stimmung — ein vernachlässigtes Thema der Literatur”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 de novembro de 2005.

[23] Ver Denis Hollier (ed.), *A New History of French Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989; e David Wellbery (ed.), *A New History of German Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

Agora, se a minha impressão estiver correta — a de que o que muitos de nós buscamos na historicidade da literatura, nas condições epistemológicas contemporâneas, é um (vislumbre do) sentimento sensorial de pertencer e de se inscrever no mundo material que nos cerca —, então essa função está tão distante quanto se possa imaginar da tarefa que as primeiras histórias das literaturas nacionais quiseram desempenhar, isto é, da tarefa — muito hegeliana — de desenvolver, por meio de uma narrativa ampliada, a imagem e o conceito de uma nação. Em que um número crescente de leitores e acadêmicos parece estar interessado atualmente, mais do que em concepções de identidades coletivas, é, para dizer uma última vez, no sentimento pontual de ser inscrito no mundo (não apenas) material. Como isso é um sentimento pontual, um sentimento que deve ser localizado e estabelecido em cada caso específico, eu o associo fortemente com um novo tipo de história literária que é fragmentada em centenas de pequenas “entradas”. Pois essa densa contextualização histórica traz de volta à vida e à presença o que chamamos de “eventos literários”, ao passo que essas curtas “entradas” usam textos literários para evocar mundos do passado — mas elas não convergem em nenhum conceito amplo que tente capturar a identidade de uma nação.²³

Evidentemente, não estou afirmando que essa é a única forma de vivenciar a historicidade específica da literatura nas condições epistemológicas contemporâneas. Também imagino, por exemplo, que, no meio de nosso presente amplo, textos literários canonizados podem se tornar pontos de concentração porque, como buracos negros na física, eles absorveram e agora carregam consigo muitas camadas historicamente diferentes de interpretação e recepção. Mais do que retraduzir essas condensações de camadas de sentido em narrativas da história da recepção, textos clássicos, como “buracos negros” de sentidos passados, poderiam se tornar o lugar para ainda outro tipo e dimensão de historicidade.

Como a concretude da literatura e os textos literários como buracos negros de sentidos, como essas novas formas de vivenciar a historicidade da literatura podem se relacionar uma com as outras — eu não sei. Eu não tenho um plano diretor ou um programa para o futuro da história literária. Como disse no início: sequer estou seguro sobre se esse futuro virá a existir. Teremos que pensar, experimentar e esperar — se tivermos interesse em continuar escrevendo histórias da literatura. A única coisa que eu acredito ser certa é que não encontraremos quaisquer soluções pré-fabricadas para nossos problemas nos trabalhos de nossos grandes predecessores. Nem mesmo nos trabalhos de heróis como Erich Auerbach ou Walter Benjamin, pois eles também viveram sob condições epistemológicas que já não são as nossas.

HANS ULRICH “SEPP” GUMBRECHT (1948) – Intelectual alemão natural de Wurtzburgo e que produziu obras de imensa repercussão internacional nos campos da filosofia, filologia e estética, além de teoria, crítica e historiografia literárias. Dentre as suas maiores contribuições teóricas se destacam certamente os conceitos de *Stimmung* (termo de difícil tradução, que pode ser entendido como Atmosfera ou Ambiência) e a proposta de um componente de *Presença* no contato humano com o mundo que, em tensão com o componente de *Sentido*, constituiria a experiência estética. Gumbrecht recebeu títulos de doutor *honoris causa* em universidades de diversos países, desde o Canadá até a Alemanha, Rússia, Portugal, Geórgia, Hungria e Dinamarca. Foi professor na Universidade de Bochum e na Universidade de Siegen, na Alemanha, antes de ocupar a cadeira Albert Guérard de Literatura na Universidade de Stanford, em 1989, onde atualmente é professor emérito. Gumbrecht tem inúmeros livros publicados em diversos países; dentre os traduzidos ao português brasileiro, destacam-se *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura* (2014, Contraponto & PUC-RJ) e *Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir* (2016, Contraponto & PUC-RJ). Está atualmente trabalhando em seu novo livro, com título provisório de *Prose of the World: Diderot, Goya, Lichtenberg, and Mozart and an End of Enlightenment*.

CAIO CESAR ESTEVES DE SOUZA – Mestre em Letras pela FFLCH-USP, com dissertação sobre a poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. Trabalha na edição da poesia completa do autor, a ser publicada pela Editora Perspectiva em parceria com a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP.

CRIAÇÃO

"ENSAIOS"

— LUIZ GUILHERME BARBOSA

ENSAIO SOBRE A CONSISTÊNCIA 1: ESCORA

ruína consiste num programa de habitação
ruína consiste num hiato
hiato consiste num vocábulo que apresenta um hiato
hiato consiste numa anomalia vocálica
hiato nomeia o encontro entre duas vogais
ruína consiste num encontro entre casa e ralo
aí consiste numa palavra-ruína
aí consiste num hiato
aí é um hiato onde
a aldeia maracanã consiste numa ruína seu prédio prestes

a cair as raízes das árvores quebram
sustentam as paredes

ruína consiste numa residência uma aldeia não é uma ruína
ruína consiste no lugar onde uma aldeia começa
uma aldeia é o fim da ruína
uma ruína acaba quando desaba
uma aldeia é um desabamento da residência
ruína consiste numa barra a parede está escorada
ruína/
uma escora consiste num texto adiando uma aldeia
leia ruína/
o texto atrasa uma aldeia aldeia é canto
leia ruína/ com a voz

ENSAIO SOBRE A CONSISTÊNCIA 2: NÃO TEM
PALAVRA PARA ISSO

ruína/

LUIZ GUILHERME BARBOSA – poeta, professor e crítico literário. Em 2018, publicou *Postagens e antipostagens* pela editora kza1, sediada no mesmo bairro onde mora, em Vila Isabel, no Rio de Janeiro.

"ÀS VEZES CAIO EM DORES IMENSAS"

— ISABELA BENASSI

às vezes caio em dores imensas,
mas mudo rápido meu percurso

e me esqueço,
me distraio.

me distraio em meu nome e sobrenome
e lembro-me que muitos também
têm este mesmo nome
e talvez
até mesmo este sobrenome.

sou completamente comum
e isso me conforta.
não há nada que me separe
da materialidade terrena:

1. da língua;
2. dos cabelos;
3. da genitália e
4. da angústia.

no mais,
tenho uma vida boa.

uma vida boa.
uma vida boa.

embora carregue o nome de quem
parte à vida em desvantagem,

parto o pouco que me sobra
em duas partes
iguais

restando-me a podre
e o outro.

ISABELA BENASSI (1992) – estuda poesia contemporânea portuguesa, em programa de pós-graduação da USP. Tem poemas publicados em diversos sites, como *Vigília*, *Ruído Manifesto* e *revista gueto*. Também edita, revisa e faz artes analógicas e digitais. Atualiza um blog (sempre que possível) com qualquer coisa e poesia: plantasetigelinhas.blogspot.com.

"DOIS POEMAS"

— FRANCESCA CRICELLI

DE TUDO QUE AMEI

Para Edith Södergran

De tudo que amei
resta-me a insônia
e um punhado de melancolia

há o que persiste
as horas à frente
o desencaixe
nosso ser antípodas-complementares

um passo atrás no calendário solar

é sempre violenta a reintegração de posse de um corpo:
costelas, aréolas
passageiras as ocupações
e giram as folhas no ar
rubor antes do gelo

mas para além do silêncio
e dos paralelos que fatiam a esfera
há a espera
e o sonho

o que insiste
em ser primavera

[Birigui, Brasil, 28 de fevereiro de 2018]

FLUXO

o abastecimento sanguíneo
entre presença e ausência
entre batida e silêncio
corre seu ciclo e pouco
e nada lhe importa dos abismos
que se encaixam nas suspensões

o bombear leva aos becos do peito
as luzes mínimas
irrigação natalina fora de época

são lâmpadas que não se recolhem
atravessam as estações
perfuram o tempo

a poeira dos dias jaz na intermitência

[Castelnuovo di Garfagnana, Itália, 25 de dezembro de 2017]

FRANCESCA CRICELLI – é poeta, tradutora, doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade de São Paulo e professora na Casa Guilherme de Almeida.

RONDÓ PEDERASTA

— MATHEUS GUMÉNIN BARRETO

Virilha: morna e cheirando a vin-
ho e bocas:
ângulos duros, escuros
à espreita nas moitas, mais
ângulos duros entre as qu-
inas
da carne rubra,
o apontar-se do arpão da seta da espada da cr-
uz
do pênis
e as promessas pastoris no terreno de sua carne

os veios sem barco que os navegue
a espada sem braço que a empunhe
as moitas sem lobos que as espreitem ---
eu barco eu braço eu lobo, enf-
im
sagro
o corpo do hom-
em
que submete-se ao homem outro e é
por ele sub-
metido.

MATHEUS GUMÉNIN BARRETO (1992) – poeta e tradutor brasileiro. Nascido em Cuiabá/MT, é pós-graduando da USP, e estudou também na U. de Heidelberg. Traduziu Bertolt Brecht e Ingeborg Bachmann. É autor dos livros de poemas *A Máquina de carregar nadas* (2017, 7Letras) e *Poemas em torno do chão & Primeiros poemas* (2018, no prelo). Foi publicado no Brasil e em Portugal (*Escamandro*, plaquete do “Vozes, Versos”, *Enfermaria 6*, *Revista Escriva* e *Diário de Cuiabá*; entre outros). É editor do site cultural *Ruído Manifesto* e integrou o *Printemps Littéraire Brésilien* 2018 na França e na Bélgica a convite da Sorbonne.

"TRÊS POEMAS"

— LUBI PRATES

é nas minhas costas
que eu guardo a história
do antes & do depois.

uma memória preservada
para além de artifícios tecnológicos
no código genético
que me determinou determinará
negra.

é nas minhas costas
que eu guardo a história
do antes silenciado
do depois traçado no agora.

é nas minhas costas
que eu guardo a história
do antes: o encurvamento
os açoites destruindo o silêncio
é nas minhas costas
que o rasgo abre sangra cicatriza,
mas permanece.

é nas minhas costas
que eu guardo a história
do depois: este ousar erguer-se,
um edifício que se constrói
a partir dos escombros.

perdi seu corpo negro
na cidade

durante aquela primavera
que tivemos em 2013.

perdi seu corpo negro
na cidade

porque sequer nos alcançamos:
corremos em direções opostas
quando a polícia chegou.

perdi seu corpo negro
na cidade

e só descobri
pelos noticiários

sobre seu corpo negro
atingido por balas de borracha

sobre seu corpo negro
detido, porque tinha na mochila
uma garrafa de desinfetante

sobre seu corpo negro
sempre no limite entre
a vida e a morte.

perdi seu corpo negro
na cidade

e seu corpo negro
poderia ser meu corpo

negro.

minha cidade tem uma ferida
aberta, um rastro
onde corre um rio

sujo

eu tenho uma ferida
aberta, um rasgo
onde corre sangue

sujo

e por décadas procurei
sinais cosmopolitas de nascença
este:

agora

a poça de sangue aos
meus pés
escorre

do meu rasgo para
a ferida aberta desta
terra e

se eu me deito sobre esta cidade
imediatamente
ela tem o meu tamanho

falamos do que é sujo.

LUBI PRATES (1986, São Paulo, Brasil) – poeta, editora e tradutora. Tem dois livros publicados, *coração na boca* (2012) e *triz* (2016), além de diversas participações em antologias nacionais e internacionais. Seu terceiro livro, *um corpo negro*, foi contemplado pelo PROAC com bolsa de criação e publicação de poesia e será lançado em 2018. É sócia-fundadora e editora da *nosotros*, editorial e é editora da revista literária *Parênteses*. Dedicou-se a ações que combatem a invisibilidade de negros e mulheres no meio literário.

