



REVISTA MAGMA



19

03/2023

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



REVISTA MAGMA



Edição 19 – 03/2023

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

FFLCH - USP

Conselho editorial

Ana Paula Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cláudia Maria de Vasconcelos
Edu Teruki Otsuka
Fabio de Souza Andrade
Fernando Baião Viotti
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Viviana Bosi

Auxílio executivo

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

Editores da edição 19

Carolina de Paula Peters
César Marins
Dimitri Arantes
Edson Rodrigues Júnior
Fábio Pomponio Saldanha
Maria Elisa Pagan
Raquel Abuin Siphone

Comissão de revisão

Dimitri Arantes
Edson Rodrigues Júnior
Fábio Pomponio Saldanha
Raquel Abuin Siphone

Apoio técnico

Agência de Bibliotecas e
Coleções Digitais (ABCD-USP)

e-mail: magma@usp.br

Endereço para correspondência

Magma revista

Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403

Cidade Universitária – São Paulo – SP

05508-010

phones: (11) 3091 4312 / 3091 4866 fax: (11) 3091 4865

Avaliadores desta edição

Ana Carolina Sá Teles (USP)
Ana Karla Carvalho Canarinos (UNICAMP)
André de Sena (UFPE)
André Luis Valadares de Aquino (UNICAMP)
Andréa Jamilly Rodrigues Leitão (USP)
Antônio Joaquim Pereira Neto (UESB)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Bruno Gambarotto (USP)
Carolina Correia dos Santos (USP)
Caroline Navarrina de Moura (UFRGS)
Cristovam Bruno Gomes Cavalcante (UNESP)
Daniel Essenine Takamatsu Arantes (USP)
Danielle Dayse Marques de Lima (UFPB)
Danielle Magalhães (UFRJ)
Fábio Roberto Mariano (UNICAMP)
Fabício Carlos Clemente (UFG)
Fernando Bufalari (USP)
Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa (USP)
Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão (UFC)
José Carvalho Vanzelli (UFPR)
José Roberto de Luna Filho (UFPE)
Jucélia de Oliveira Martins (UFG)
Juliana Oliveira do Couto (UERJ)
Karen Kazue Kawana (UNICAMP)
Kelvin Falcão Klein (UNIRIO)
Leandro Pasini (UNIFESP)
Luís Fernando Prado Telles (UNIFESP)
Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior Mendes (UFPB)
Meritxell Hernando Marsal (UFSC)
Naiara Sales Araújo (UFMA)
Pacelli Dias Alves de Sousa (USP)
Rafael Nogueira Frate (USP)
Rafaela de Abreu Gomes (UFC)
Renata Philippov (UNIFESP)
Roberta Fabbri Viscardi (USP)
Rodrigo Soares de Cerqueira (UNIFESP)
Rômulo Tilton Dezen (UNICAMP)
Rosemary Finatti (UNESP)
Sávio Lopes (USP)
Tauan Fernandes Tinti (UNICAMP)
Thiago Martiniuk (USP)
Thiago Silva Sardenberg (UERJ)



Edição 19 – 03/2023

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

FFLCH - USP

Magma, n. 19

Logo

Cau Silva

Projeto gráfico e diagramação

Raquel Abuin Siphone

Capa

Three old ladies (1916) , de Jēkabs Kazaks

Revisão

Comissão de revisão

Leitura de prova

Fábio Pomponio Saldanha

Raquel Abuin Siphone

EDITORIAL

A Magma apresenta novo volume com algumas das atividades ocorridas ao longo de 2022 no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC/USP). A revista também conta com contribuições externas, incorporadas à seção Tema livre.

Neste novo número de *Magma*, apresentamos uma publicação com modificações importantes, deliberadas nos últimos meses pela comissão editorial. Ao lado da já tradicional seção *Ensaio de curso*, que traz à tona textos produzidos recentemente no DTLLC/USP, uma espécie de panorama do que acontece em nosso departamento, sentimos a necessidade de estabelecer outra fonte de captação do pensamento crítico nacional, vindo, é claro, de diferentes instituições. Com isso, inauguramos a seção *Tema livre*, responsável pela seleção de artigos os mais variados. Esperamos, com isso, consolidar a pequena parcela de contribuição de *Magma* aos estudos literários brasileiros.

A primeira seção da revista apresenta uma entrevista com o escritor, quadrinista e ator Lourenço Mutarelli, conduzida por Joaquim Ferreira Mendes Neto. Um dos artistas brasileiros de destaque neste primeiro quarto de século, Mutarelli se notabilizou justamente pela atuação em diferentes frentes, algo que certamente se refletiu em sua literatura de estilo inconfundível. Nesta entrevista, realizada no formato online em meio ao contexto de pandemia, o autor relata, dentre outras coisas, o processo de criação do romance *O livro dos mortos*, publicado em 2022. Trata-se de um “livro difícil”, como o próprio autor o define, na medida em que procura captar, no nível estrutural, a complexidade do momento de isolamento e mortandade generalizada, algo ainda vivo na memória coletiva. Para além disso, Mutarelli discorre de maneira bastante desprendida e bem-humorada sobre as suas influências artísticas e curiosidades de ofício, como o processo de adaptação cinematográfica de suas obras.

Na sequência, na seção *Tema livre*, são apresentados nove artigos. No primeiro deles, intitulado “Estranho retrato de uma família irreconhecível: mutabilidade, fotografia e memória num poema de Carlos Drummond de Andrade”, Adriano de Paulo Rabelo analisa o complexo poema “Retrato de família”, presente no livro *A rosa do povo* (1945). Na leitura proposta, o

texto articula elementos dispersos no poema, tais como a imagem fotográfica como ponto de partida para o eu lírico ativar sua memória familiar e as questões filosóficas implícitas nesse movimento bastante simbólico.

Lara Cammarota Salgado, em “O ouriço, Odradek e a experiência poemática”, parte de um princípio estruturante da revista italiana Poesia para reler dois textos e, ao mesmo tempo, enquanto os relê, reinterpreta-os mediante outro matiz teórico. Apresentando “Preocupações de um pai de família”, de Kafka, e “Che cos’è la poesia?”, de Derrida, os argumentos em torno da natureza da resposta à pergunta “Afinal, o que é a poesia?” passam por outra matização, tendo em mente o conceito de mediação editorial, de Roger Chartier; ao mesmo tempo, a natureza enigmática de ambas as produções escolhidas retorna e é revista a partir do conceito de contra-assinatura derridiana, que perpassa a argumentação da autora, para terminar em uma espécie de manutenção do infinito não taxativo, seguindo a aporia pela qual ambos se demoram.

Em “Espacialidade e estetização no romance *10:04*, de Ben Lerner”, Matheus Camargo Jardim faz uma leitura desta obra publicada em 2014, cujo enfoque está no processo de reificação e mercantilização do natural. Para Jardim, o processo de estetização, isto é, de fazer do elemento natural (inclusive fisiológico) uma experiência vendável, é o alvo da crítica e ironia de Lerner, ao expor uma lógica comercial que abarca tudo: natureza, humanidade, cultura, espacialidade e mesmo a própria história. Expõe-se, assim, um fio condutor que atravessa toda a narrativa, a ideia de que a estetização “representa a corrente elétrica pela qual flui a energia do capital financeiro”.

Em “A mentira e a autobiografia: formas da crítica, formas da ficção”, Gabriel Martins da Silva tenta retomar uma discussão que, ao longo da argumentação, transformar-se, bifurca-se, assume diferentes pontos enquanto une o conceito de autobiografia, assim como uma tentativa de releitura da gênese do conceito, aos traços e aos caminhos próprios de Silviano Santiago de maneira dupla: em sua “face” de autor literário e a de teórico da literatura. A mentira, enquanto estatuto da própria concepção de arte para Deleuze e Nietzsche, inverte até a chance de se pensar a inversão dicotômica entre verdade e mentira, enredando uma argumentação a (re)apresentar o

crítico brasileiro, ao mesmo tempo em que se analisam diversas obras a partir do prisma teórico discutido.

Em “Presas e sedução: monstrosidade e desejo em *La Morte Amoureuse*, de Théophile Gautier, e *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu”, Alanis Zambrini mergulha na leitura de dois clássicos da narrativa sobre vampiros. A pesquisadora busca compreender como a monstrosidade é construída à luz de uma noção moral, ao mesmo tempo que revela uma oposição entre o fascínio e o desejo que tal figura gera no imaginário coletivo. Com isso, Zambrini busca estabelecer uma pequena genealogia da figura do vampiro na cultura ocidental.

Na sequência, no artigo “Moldura e imagem dialética em ‘Uma faca só lâmina’”, Lucas Vinicius Vebber Cardenas constrói uma instigante e erudita análise do hermético poema de João Cabral de Melo Neto. Para tanto, vale-se do conceito de “emolduramento”, próprio da bibliografia especializada no autor, para demonstrar como o poeta estabelece uma dinâmica de tensionamento formal justamente no ponto de convergência entre linguagem e realidade. A este procedimento estético, o autor do ensaio chama de lógica da imagem dialética.

Em “Performance e testemunho: linguagem, corpo e memória em *Um corpo à deriva*, de Edimilson de Almeida Pereira”, Inês Oliveira investiga como o livro estabelece uma relação entre os personagens negros e a história do país, de modo a elaborar uma linguagem própria, “capaz de produzir um lugar subjetivo para os personagens e a experiência do corpo”. Esse novo espaço inesperado da linguagem aproxima-se justamente da noção de performance.

Em “A presença feminina na literatura medauariana: ‘O facão’ e os temores da mulher não canonizada”, Rebeca Silva Rosa e Cristiano Augusto da Silva apresentam um processo de deslocamento da perspectiva da mulher na representação da literatura sul-baiana. Consagrada, sobretudo, na figura de Jorge Amado e seu retrato do cotidiano ilheuense e itabunense, o retrato da mulher sul-baiana ficou majoritariamente condicionada ao olhar masculino. No conto “O facão” (1975), de Jorge Medauar, essa perspectiva é substituída por um novo ponto de vista, isto é, o da mulher,

dando protagonismo a “uma personagem pobre e afastada do domínio dos coronéis de cacau”, o que “contribui para uma discussão mais ampla” e mais complexa “acerca da temática da mulher na literatura sul-baiana do século XX”, como definem os autores.

Nessa mesma esteira, chegamos a “Olhar-se e tocar-se, olhar e tocar, ser olhado e ser tocado”, texto em que Ana Magalhães apresenta uma leitura comparativa de duas narrativas escritas por mulheres: *Mulher no espelho* (1985), de Helena Parente Cunha, e *Las ninfas a veces sonríen* (2013), de Ana Clavel. Tendo em comum o autoerotismo feminino, a autora discute, à luz das duas tramas, a transgressão da representação do corpo da mulher e seu desejo sexual (sob a forma da masturbação) no campo literário.

*

Na já conhecida seção *Ensaaios de curso*, apresentamos seis ensaios produzidos ao longo de 2022. Iniciamos com “Podem as coisas falar? De uma tela de Rembrandt a um poema de Montale”, de Luís Felipe Ferrari. O texto se divide em dois momentos: 1) a análise do quadro “Natureza-Morta com Dois Pavões Mortos e uma Garota” (1639), de Rembrandt e 2) apontamentos de alguns poemas — sobretudo de “Fim da Infância” — da coletânea *Ossos de Sépia* (1925), de Eugenio Montale. Ao articular a montagem dos objetos nas obras, Ferrari discute as funções que a éfrase — em sua face pictórica e literária — é capaz de desempenhar e como a sua manipulação pode atender a objetivos distintos na obra de arte. Para o autor, “ambas são obras que dão às coisas uma importância central, [...] [, mas] o que em Rembrandt é [...] um efeito da atenção que o artista dirige a um ou dois objetos privilegiados, tornou-se em Montale o modo natural de encarar a existência: o homem rodeado por coisas”.

Na sequência, em “Escrita a contrapelo: detalhes menores e a busca pela memória soterrada”, Matheus Menezes analisa o romance *Detalhe menor* (2016), de Adania Shibli. Escritora contemporânea palestina, Shibli denuncia, em sua narrativa, as mazelas sofridas pelo povo palestino desde a Limpeza Étnica da Palestina (*Nakba*), de 1948, até os dias atuais — infelizmente, muito atuais. Ao espelhar a história de duas mulheres, com uma

diferença temporal de mais de trinta anos, a autora reforça o apagamento cíclico da identidade desse povo ao não as nomear. Em seu trabalho, Menezes guia o leitor por uma série de episódios do romance que revelam um sistema programático de extermínio da memória palestina por parte de seus algozes, os israelenses. A ciclicidade também aparece nos destinos dessas duas mulheres, que, apesar dos anos, têm destinos iguais. Ao mesmo tempo que apresenta a trama do romance, o autor arma os nós de sua urdidura crítica de maneira clara e bem argumentada.

Em “Trauma e memória em *Por escrito*, de Elvira Vigna”, Lúcia Helena do Nascimento apresenta Valderez — protagonista do romance de Vigna —, que, presa em uma espiral de histórias incompletas, se vê obrigada a preenchê-las. Segundo Nascimento, embora a personagem busque o factual, a fim de preencher as lacunas da própria vida, ela acaba envolta em uma série de detalhes que se confundem entre o fato e a ficção, o que gera uma narração ambígua e uma trama incerta. É a partir de “fatos traumáticos de sua vida”, portanto, que a protagonista “vê, na escrita, a possibilidade de reorganização e reflexão sobre as lacunas e vazios que compõem sua história”.

Em “Violência e viola: Torquato Neto entre canção e poema”, a partir da duplicidade da interpretação do que pode ser o conceito de voz, entre os estudos literários e os da canção, no próprio limiar de um e outro, Zeno Queiroz interpreta quatro textos de Torquato Neto. Nesses textos, o poeta indicara dois deles como musicalizados e dois feitos “para o livro”. Queiroz então investiga como há certa maneira de entender a produção torquatiana não como polos diferentes, mas sim zonas cinzentas de comunicação que revelam um projeto literário maior, embebido de entrecruzamentos que resultam exatamente em seu projeto artístico: o homem e a sua hora, pelo olho e pelo ouvido.

No ensaio “Cicatriz que faz lembrar: um espectro autobiográfico em *O homem duplicado*, de José Saramago”, Soraia Noronha mergulha numa das linhas mais profundas e difíceis dos estudos saramaguianos: a relação entre história e ficção, particularmente na reelaboração literária da própria experiência biográfica do autor. Ao destrinçar esse

procedimento complexo, a autora decifra as referências que constantemente integram a literatura de José Saramago.

Por fim, em “Esboço sobre questões de Contemporaneidade e Autoria na obra de Valêncio Xavier”, Bruno Horemans nos apresenta uma análise marcada pela exploração da literatura em seus limites composicionais. Segundo o autor, a obra de Valêncio Xavier é formada pelo embate contemporaneidade (em sua indefinição) *versus* a questão da autoria — o poeta como o responsável pela manipulação e organização do material previamente estabelecido, a vida em si. E é precisamente “da seleção de materiais [...] que vem a alma da obra de Valêncio Xavier”. Para Horemans, a obra de Xavier “opera um jogo encenado entre ‘memórias subjetivas’ e ‘referenciais objetivos’”, estabelecendo um “critério” de autenticidade, que será submetido à idiossincrasia do artista.

*

Encerramos esta edição de Magma com a seção *Tradução*. Fernando Bufalari é o tradutor de “Literatura ‘de sensação’”, texto de 1861 e autoria anônima, publicado na revista *Saunders, Otley & Co.’s The Literary Budget*. O texto aborda um subgênero literário que surgia à época na literatura inglesa, para o qual, segundo Bulafari, “a crítica não possuía um termo específico para se referir”. Eram narrativas que trabalhavam com a intensidade, cuja trama não era pensada em sua urdidura como obra de arte, mas como veículo de propagação de certo estímulo. Para provar seu ponto, o autor questiona se esse tipo de narrativa seria capaz de ser lida duas vezes pela mesma pessoa. Trata-se, portanto, não apenas de uma literatura que provoca “sensação”, mas a sensação é experimentada uma única vez, já que ela não abre camadas de sentido que propiciem uma nova experimentação artística da obra. Em suma, uma narrativa que “não poderia gerar uma segunda pulsação; sua ‘sensação’, uma vez sentida ou antecipada, se vai para sempre [...]. É uma casca de ovo, um jornal de ontem, uma laranja chupada, uma pilha de folhas secas no outono, um almanaque do ano passado, sal sem sabor”. O autor indica ainda o próprio aceleração do cotidiano moderno como a fonte dessa literatura, que, por sua vez, também “se acelerou” para garantir lugar na modernidade.

Em seguida, apresentamos a tradução de três poemas de Emily Brontë. Conhecida no Brasil sobretudo por seu romance *O morro dos ventos uivantes*, trata-se de uma autora cuja escrita lírica não foi ainda apreciada como merecido. Nesse sentido, a tradução de Júlia Mota Silva Costa, estudiosa da obra da autora inglesa, oferece ao público brasileiro três instigantes poemas: *À imaginação (To Imagination)*, *Vejo em torno de mim lápides cinzas (I see around me tombstones grey)* e *Não mais te inspirará a Terra (Shall Earth no more inspire thee)*.

Na sequência, apresentamos o conto “O dente do ancinho” (*La pua de rampí*, em catalão), de Victor Català — pseudônimo de Caterina Albert i Paradís —, texto traduzido por Raquel Siphone. Ambientada na zona rural do Empordà, a narrativa tem como mote a denúncia da violência cíclica e recorrente contra a mulher.

Por fim, Alexander Barutti Azevedo Siqueira apresenta o conto “A tempestade”, de Kate Chopin. O conto data de 1898 e propõe uma narrativa baseada num fragmento do cotidiano, ao estilo da conhecida “Quadrilha” drummondandradiana.

Desejamos ao público uma boa leitura!

Comissão Editorial da 

SUMÁRIO

ENTREVISTA

22 Entrevista com Lourenço Mutarelli
JOAQUIM FERREIRA MENDES NETO

TEMA LIVRE

34 Estranho retrato de uma família irreconhecível:
mutabilidade, fotografia e memória num poema de
Carlos Drummond de Andrade
ADRIANO DE PAULA RABELO

48 O ouriço, Odradek e a experiência poemática
LARA CAMMAROTA SALGADO

58 Espacialidade e estetização no romance
10:04, de Ben Lerner
MATHEUS CAMARGO JARDIM

76 A mentira e a autobiografia: formas da
crítica, formas da ficção
GABRIEL MARTINS DA SILVA

92 Presas e sedução: monstrosidade e
desejo em *La Morte Amoureuse*, de
Théophile Gautier e *Carmilla*, de
Sheridan Le Fanu
ALANIS GONÇALVES

110

Moldura e imagem dialética em “Uma faca só lâmina”

LUCAS VINICIUS VEBBER CARDENAS

129

Performance e testemunho: linguagem, corpo e memória em *Um corpo à deriva*, de Edimilson de Almeida Pereira

INÊS OLIVEIRA

143

A presença feminina na literatura medauariana: “O facão” e os temores da mulher não canonizada

REBECA SILVA ROSA

CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA

162

Olhar-se e Tocar-se, Olhar e Tocar, Ser Olhado e Ser Tocado subversão das categorias binárias em *Mulher no Espelho*, de Helena Parente Cunha e *Las Ninfas a Veces Sonríen*, de Ana Clavel

ANA PAULA MAGALHÃES DA SILVA

ENSAIOS DE CURSO

178

Podem as coisas falar?

De uma tela de Rembrandt a um poema de Montale

LUÍS FELIPE FERRARI

195

A escrita a contrapelo: detalhes menores e a busca pela memória soterrada

MATHEUS MENEZES

205

Trauma e memória em *Por escrito*, de Elvira Vigna

LÚCIA HELENA DO NASCIMENTO

213 Violência e viola: Torquato Neto entre canção e poema
ZENO QUEIROZ

242 Cicatriz Que Faz Lembrar:
Um espectro autobiográfico em *O homem duplicado*,
de José Saramago
SORAIA NORONHA

255 Esboço sobre questões de Contemporaneidade e
autoria na obra de Valêncio Xavier
BRUNO HOREMANS

TRADUÇÃO

266 Literatura "de Sensação"
FERNANDO BUFALARI

273 Três poemas de Emily Brontë (1818-1848)
EMILY BRONTË
JÚLIA MOTA SILVA COSTA

278 O dente do ancinho
VICTOR CATALÀ
RAQUEL SIPHONE

290 A tempestade
KATE CHOPIN
ALEXANDER BARUTTI AZEVEDO SIQUEIRA

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM LOURENÇO MUTARELLI

– JOAQUIM FERREIRA MENDES NETO¹

Lourenço Mutarelli nasceu em 18 abril de 1964, em São Paulo. É escritor, quadrinista e ator. Como quadrinista, escreveu e ilustrou obras como *A caixa de areia* (2006) e a trilogia de Diomedes, reunida em volume único em 2012. Seu primeiro romance, *O cheiro do ralo* (2002), viraria filme em 2007, do qual Mutarelli participa como personagem. Depois viriam os romances *O natimorto* (2004), *Jesus Kid I* (2004), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e seus demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010), *O grifo de Abdera* (2015), *O filho mais velho de Deus e/ou o livro IV* (2018). Nesta entrevista, Lourenço Mutarelli fala de seu nono romance, *O livro dos mortos*, que será publicado no segundo semestre de 2022. A entrevista foi realizada durante a pandemia, via comunicação online, no dia 13 de março de 2022.

LOURENÇO MUTARELLI, FALE UM POUCO DE SEU NOVO LIVRO, *O LIVRO DOS MORTOS*.

É um livro difícil, bem difícil. Não sei como vai ser. Para mim foi o livro mais difícil que já escrevi. Eu o chamo de uma biografia hipnagógica. Hipnagógico é o momento de transição da vigília para o sonho. Eu tenho uma insônia que me faz bater nesse lugar e voltar. O personagem descreve isso, como se ele dormisse num espelho d'água. Ele não consegue transitar, então mergulha naquilo. Eu estava com algumas questões difíceis na minha vida, coisas que queria entender. Adoro um livro do William Burroughs que se chama *My Education*, uma autobiografia só dos seus sonhos. É a passagem onírica dele, seus sonhos mais relevantes. Comecei a querer brincar um pouco com isso. Cito dois textos parecidos: um do Atahualpa Yupanqui, um músico argentino; e uma experiência do John Cage. A do Atahualpa é linda porque ele vai contando a vida entremeadada a canções, o que se torna um disco e um livro. Eu estava com vontade de fazer algo assim, então comecei a fazer algo bem surreal, no sentido onírico mesmo, aquele que dá possibilidade

1. Aluno de Mestrado no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de USP. Contato: boristripliov@gmail.com

para as coisas acontecerem. O livro começa num lugar estranho. Misturo personagens que são desdobramentos meus, antíteses ou projeções, com histórias reais, coisas que marcaram minha vida. E também tem as notas. Isso é bonito. Por exemplo, tem um capítulo em que descrevo alguns móveis chipandelle. A minha editora me disse que faltava uma nota neste capítulo, mas eu pensei que não precisaria explicar o que é um móvel chipandelle; é o tipo de coisa que você usa o Google e já descobre. Então, a nota de rodapé fala exatamente isso: que minha editora pediu uma nota, não exatamente esta... a nota é gigante. Pela primeira vez sou o narrador de dois subcapítulos. Meus narradores sempre foram personagens. Desta vez me misturei tanto que há notas em que sou eu mesmo escrevendo. As notas são muito confessionais. O narrador ainda se apresenta em terceira pessoa, mas talvez seja algo como Vonnegut, que às vezes quebra o fluxo do livro para usar uma voz de autor. No caso dele, isso não acontece nas notas de rodapé. Na verdade, não tive intenção. Quando vi, estava escrevendo um capítulo na primeira pessoa. Foi um acidente.

O SEU PROCEDIMENTO SEGUE UM POUCO A IDEIA DO *GRIFO DE ABDERA?*

Sim, um lugar de que tenho muita saudade. Foi muito prazeroso fazer. Tem a ver com *Grifo de Abdera*, mas ele é mais louco no entorno. Ele é mais onírico, você só aceita certos acontecimentos no sonho. Um exemplo: tem um personagem que pergunta para o protagonista se ele sabe que todas as ruas um dia vão ter o nome da mãe dele. Ele tenta racionalizar isso. O livro tem esse tipo de coisa que é surreal. As notas estão no livro para mostrar o tipo de conexão que eu faço, o que eu leio. Tem dicas de leitura, notas de duas palavras e até de duas páginas. No começo, queria que todos os capítulos tivessem o número exato de subcapítulos, e que o livro tivesse tantos capítulos. Conforme foi tomando corpo, percebi que não queria isso. Achei uma bobagem, não quis ficar preso. Comecei a escrever em janeiro de 2018 e terminei em abril de 2021, mais ou menos. Antes começava um livro e o escrevia em pouco tempo; agora, deixo o arquivo

meses descansando para ter um frescor da leitura quando voltar a ele. Sentir o livro como um leitor, sentindo o ritmo do livro. É nessa leitura que eu vejo o que falta adicionar ou o que precisa ser retirado. Com as notas, aconteceu a mesma coisa; às vezes são coisas ligadas ao texto, outras vezes são confissões, como em algum momento do livro. É isso, nada está engessado. Mas tem uma coisa bonita que é a relação entre elas. Se você ler só as notas, coisa que já fiz, elas são muito bonitas. Tem uma onda nos assuntos, um diálogo. Nas duzentas e tantas notas, existem três assuntos, três princípios por onde vou transitando. O *livro dos mortos* vai fazer parte de uma trilogia: por um lado, a forma do *Grifo de Abdera* e, por outro, com aspectos de *Arte de produzir efeito sem causa*. A gente pretende encartar muito do que não foi aproveitado numa reedição de *A arte*, os cadernos que geraram os gráficos.

E ESSA RELEITURA É FEITA EM VOZ ALTA?

Leio muito em voz alta. Nunca na hora, só depois de um tempo que o texto descansou. Eu acredito em muitas bobagens em que as pessoas não acreditam: eu acredito em inspiração, um estado de concentração do qual tento me favorecer, embora nem sempre consiga. Às vezes a história vai, mas eu sinto que as palavras, que a música está pobre. Então vou o quanto der, depois volto e vejo onde desafinou, onde está preguiçoso ou não está na mesma frequência. Se não der para ajustar, jogo fora. Fiz muito isso no livro novo: abro outro documento e escrevo o que eu lembro do primeiro. Tem capítulos desse livro em que usei esses dois materiais, as duas versões, duas cenas em que acontecem coisas levemente diferentes. Normalmente, guardo tudo isso. Faço uma pasta para o livro, guardo as pesquisas, os retalhos, as imagens, o texto. Todas as versões ficam nessa pasta. Depois de uns seis meses sem ter contato nenhum com o livro, volto e começo a ler de novo. É nesse momento que sinto a música, quando leio em voz alta.

VOCÊ COSTUMA
FAZER MUITAS
PESQUISAS PARA
SEUS LIVROS:
DEMONOLOGIA,
TARÔ, TEORIAS DA
CONSPIRAÇÃO. COMO
A PESQUISA SE
TRANSFORMA EM
FICÇÃO?

Eu faço pesquisa porque às vezes existe algum tema interessante que ainda não conheço. Acho fascinante a fase de pensar em um personagem que talvez faça alguma coisa que não conheço. Mas eu sempre pesquiso, sempre surge alguma questão no meu texto, algo que precisa de uma reflexão maior. Então começo a pesquisar alguma coisa dentro dessa ideia. As coisas mais fascinantes dessas pesquisas vão aparecer no texto de alguma maneira, alguém vai falar alguma coisa que é resultado de pesquisas. Durante a pandemia, li muitos textos de filosofia. E eu adoro textos com notas de rodapé. Enquanto isso, estava trabalhando no meu romance [*O livro dos mortos*] e aconteceu alguma coisa na vida de um personagem. Durante uma conversa, ele diz mais ou menos assim: “Para você entender isso, tem uma citação do Thomas Mann. Não me lembro agora, mas quando voltar aqui, eu copio e trago para você. Você vai entender direitinho do que estou falando.” Quando acabei de escrever isso, pensei: o personagem não vai lembrar nunca disso, seria muito falso lembrar de levar essa nota para o outro. E seria muito desinteressante também. Mas pensei que a citação era importante, então criei uma nota de rodapé no trecho, dizendo que, embora tenha prometido trazer a citação, ele jamais vai se lembrar. Eu adorei esse mecanismo e comecei a usá-lo ao máximo. Muitas delas, no caso desse livro, tem a ver com pesquisa. Todas elas estão nos livros que eu tenho em casa, tem pouca coisa do Google ou da Wikipedia. O livro tinha setenta e oito notas; quando a editora leu, ela disse que poderia ter ainda mais notas. Acabei aumentando para mais de duzentas. Sugiro uma leitura sem as notas, porque elas truncam a leitura; é um livro à parte, porque tem uma conversa, uma construção entre as notas, entre os assuntos. Respondendo à sua pergunta: eu faço pesquisa, e o que é pertinente ou curioso, acabo incorporando a minha literatura.

O SISTEMA DE NOTAS
TEM A VER COM
ALGUNS AUTORES
QUE VOCÊ LIA NO
MOMENTO?

Sim. Fui perceber só depois. Ano passado, voltei a ler Borges, que não lia desde os vinte e poucos anos. Borges usa muitas notas também. Vários autores usam, de diversas formas. Achei curioso o fato de que dois autores de quem gosto muito, Borges e William Burroughs, usam notas.

QUAL A
IMPORTÂNCIA DOS
SEUS CADERNOS
PARA A LITERATURA.
VOCÊ SEMPRE DIZ
QUE TRANSFORMA
IMAGEM EM TEXTO.
COMO É FEITO ISSO?

Sim, são muito importantes para o meu processo. Este livro [*O livro dos mortos*] nasce de recortes, que depois viraram pintura; e delas surgiu o romance. Os cadernos, para mim, além de serem o meu tesouro, a coisa mais valiosa que eu tenho, são meu Google particular, onde busco tudo o que preciso.

COMO FOI A
ADAPTAÇÃO DOS
SEUS LIVROS PARA O
CINEMA?

Eu não quero me envolver, mas sempre acabo participando dos filmes. Não gosto de todos eles. Mas se faço uma participação, parece que estou de algum modo acenando para o filme. E também, como sempre falo, o filme é de quem comprou, é de quem faz, já não tem nada a ver com o livro. Tem coisas que ficam muito diferentes. Eu gosto muito do *Cheiro do Ralo* (2007). Mas *O natimorto* (2009) é um filme que tem muitos problemas, e eu também não tenho distância para julgar.

EM *DIOMEDES*, SUA
HOMENAGEM A
PORTUGAL APARECE
ENVOLTA DE UMA
TEORIA DA
CONSPIRAÇÃO. COMO
ISSO SURTIU?

Acho fascinante o assunto. Não caio nessa, é claro. Algumas coisas até tem fundamento, mas é tudo muito exagerado. Na época, eu tinha um amigo que estava completamente obcecado com algumas histórias, e isso quase se transformou em um surto. Depois disso, comecei a pesquisar e conversar bastante com ele. Então descobri as teorias sobre Portugal que estão no Diomedes, o que coincidiu com a minha viagem para lá. A viagem foi incrível. O motivo da visita foi uma feira de quadrinhos, que tem muita tradição no país. Achei que nunca sairia do país. Foi minha primeira viagem internacional. Fui muito bem tratado, desde a alfândega até a hora de voltar. Fui muito bem tratado pelo quadrinho, o que era uma coisa rara de acontecer.

E A VIAGEM AOS
ESTADOS UNIDOS NO
PROJETO AMORES
EXPRESSOS, COMO
FOI?

Quando fui para lá, já tinha viajado bastante. Eu não tinha nenhuma vontade de conhecer Nova York. Inclusive tentei ir para uma cidadezinha no Alentejo, que conheci numa das outras viagens que fiz a Portugal. Mas tinha que ser um lugar chique, e me disseram que eu era o único que não conhecia Nova York, que diziam ter tudo a ver comigo. Foi uma experiência muito difícil em uma cidade muito sem graça. Eu tive um bloqueio criativo naquele momento. Voltei para lá um ano depois. Nesse meio-tempo, voltei a beber (não bebia há quinze anos). Esse bloqueio foi uma coisa muito difícil para mim. Entender, superar e passar por isso foi muito complicado. Mas foi uma época muito boa para os meus cadernos, porque eu passava o dia desenhando. Eu não fico parado, não consigo parar de trabalhar. Se paro, leio ou pesquiso alguma coisa. Adoro o Rodrigo Teixeira, quem criou o projeto, a ideia é maravilhosa, mas não foi fácil para nenhum autor. Todos passaram por alguma dificuldade. Foi uma coisa curiosa.

VOCÊ ENTENDEU A RAZÃO DESSE BLOQUEIO CRIATIVO?

Sim. Acho que só saí do bloqueio porque entendi o que era. A verdade é que escrever, para mim, é o que mais gosto de fazer, mas não posso saber para onde vai. É como se eu entrasse num sonho: eu vejo as possibilidades, mas não posso saber o que tem atrás da porta. Enquanto escrevo, aquilo é dado para mim, de alguma forma. Estou descobrindo a história, como se eu estivesse ouvindo a história. E quando fui para Nova York, nós tínhamos que enviar uma síntese de cinco páginas, com começo, meio e fim da história, descrição de personagens, e então escrevi o livro em cinco páginas. Depois, eu tinha que encher linguiça, porque era para seguir aquilo. Fiz um livro bem ruim a partir disso. Não sabia, por exemplo, nem dar nome para os personagens em inglês. Não conseguia pensar nesses personagens americanos. Não podia ter nenhum personagem brasileiro. Tinha também um número de caracteres, então eu criei um personagem bêbado e gago para gerar caracteres. Fui para a cozinha e encontrei todos os nomes dos personagens: o Toddy, o Scotch Brite e o Chester, o principal, que era só para poder dizer numa cena: “Ela deitou no peito de Chester”. Comecei a me vingar do que não estava conseguindo fazer e do desprazer que era escrever dessa forma. E então passou, claro, depois de terminar um livro ruim. A editora pediu para mexer em muitas coisas, aí deixei de lado. E levou uns dez anos para sair outro livro, que não tem nada a ver com aquele.

O QUE VOCÊ ESTAVA LENDO DURANTE A PANDEMIA?

Reli a obra toda do Borges, intercalando com alguns clássicos. Tinha usado de uma leitura pontual, lido só algumas partes, por isso estou terminando de ler a *Ilíada*, pela primeira vez. Naturalmente, depois vou para a *Odisseia*. Peguei também algumas coisas do Shakespeare, há muito tempo não o lia. Eu estou mais relendo do que lendo. Na pandemia, reli muita coisa. Bem, eu morri, tive duas paradas cardíacas. E nessa volta, cismeiei com isso de reler. Eu sempre me acho muito diferente com o tempo. Tem alguma coisa que

nunca muda, eu sou o mesmo moleque de vinte e poucos anos. Tem algo que não muda nunca, só o seu corpo vai envelhecer. Ao mesmo tempo, tem coisas tão diferentes. Então comecei a reler, e tem sido incrível ler coisas depois de trinta anos. Eu marco muito nos meus livros. Quando você lê trinta anos depois, essas marcações já não batem mais com aquilo que você marcaria agora. Às vezes, você fala: “mas por que eu grifei isso?” É bonito isso.

COMO VOCÊ VÊ O QUE ESTÁ ACONTECENDO NO BRASIL?

Eu tento me alienar o máximo possível. Eu não acredito em ninguém. Conheço um pouco da engrenagem. Mas é inacreditável onde a gente chegou. Eu, que sou de abril de 64, quando comecei a ver o que estava acontecendo, pensei que não era possível. Não é possível. E aconteceu. Estava na cara. O que acho mais louco é que o cara é diferente do Collor, por exemplo. O Collor disfarçava, era galanteador para alguns. Já esse cara nunca mentiu. Ele foi eleito pelo que ele é, nunca disfarçou. Ele só disfarça um pouco porque é mais inteligente do que as pessoas pensam. É uma inteligência péssima, de macaco velho. Na época do meu enfarte, comecei a acompanhar um pouco de política, coisa de que eu sempre fico longe. Sei o quanto o jornalismo é comprometido. Então comecei a ver algumas coisas e fiquei mal. Por isso não me envolvo e não quero me envolver. É uma alienação, como eu disse para o Ferréz há um tempo. Eu entro no *Instagram* uma, duas vezes por semana. Não vou ficar alimentando essas plataformas para esses caras. Eu preciso dela para divulgar os cursos, mas não vou ficar todos os dias gerando conteúdo para eles. Às vezes, pode parecer que eu sou omissivo ou qualquer coisa assim, mas é só ler o meu trabalho. Nele, falo de muita coisa sem falar, está lá um pouco disso. É um pouco por aí.

VOCÊ SEMPRE CITA
WILLIAM
BURROUGHS E KURT
VONNEGUT COMO
INFLUÊNCIAS. QUAIS
OUTROS AUTORES
VOCÊ COLOCARIA
NESSA LISTA?

Dostoiévski é fundamental para o meu trabalho, principalmente ele. Antes, eu descobri Kafka, depois Dostoiévski. Eu li *O crime e castigo* em três momentos. Acho que é o único livro que li três vezes. Recentemente comecei a ler *Os demônios*, porque as traduções que li, infelizmente, eram do francês. Imagina o quanto se perde. Eu falo um pouco de tradução no meu último romance. Mas fui ler *Os demônios* agora e abandonei, deixei de lado. Não era o momento. Tem coisas que não dá para ler em alguns momentos, a leitura nunca pode ser chata, nem obrigatória. Eu leio coisas chatas porque preciso aprofundar um estudo, mas é uma leitura diferente, porque eu sou meu professor e aluno nesse momento. Talvez daqui a algum tempo, eu volte para ele. Às vezes, estamos com muito barulho na cabeça.

INTERESSANTE VOCÊ
CITAR DOSTOIÉVSKI.
AS RESOLUÇÕES DOS
CONFLITOS NOS
SEUS LIVROS SE
PASSAM TAMBÉM EM
CUBÍCULOS, COMO
ACONTECE EM
DOSTOIÉVSKI.

Bem, eu não penso muito no meu trabalho. Eu experimento muito nos meus cadernos, sempre com muita liberdade. Na verdade, vou entender o meu trabalho, conceituar as coisas, com vocês, através de entrevistas, porque são perguntas em que você precisa pensar para responder. Por exemplo, eu nunca tinha reparado que meus personagens bebem muito café. E é verdade: está lá, minha editora me disse. É algo simbólico e ritualístico sentar e tomar café. É uma coisa que eu adoro. Sobre os cubículos, não tinha me dado conta até falarem do *Cheiro do ralo*, do Natimorto. No *Cheiro do ralo*, o Heitor tinha uma visão mais aberta, mais arejada. Se fosse fiel, o personagem seria feio, pequeno, mas isso visualmente seria insuportável. Por isso, falei na primeira entrevista depois do filme que talvez ele fosse melhor que o livro, porque conseguiu abrir, trazer mais gente para a mesma história. A história não foi corrompida, foi levemente airada. Eu já disse também que a minha vida é um pouco assim: por mais que antes da pandemia eu saísse para dar uma volta, para tomar um café, só para sair um pouco, meu trabalho é sempre confinado. Sempre. Eu passo muitas horas isolado. Depois, passei dez anos dando aula em oficinas, o que

mudou completamente. Em um ou dois dias da semana, eu tinha que conviver com pessoas, mas no resto do tempo eu ficava confinado. Dostoiévski, para mim, nunca vou esquecer do pavor que tive na primeira leitura. Na cena do crime, vi tudo aquilo. Eu me identificava com aquele moleque, via tanta injustiça. Estava numa baita dificuldade, não conseguia fazer nada, a gente tem esse ódio também. Foi fascinante. A primeira vez em que levei meu filho no centro de São Paulo, ele viu os moradores de rua, as pessoas no chão, e me disse: “Pai, isso aqui é o mundo de ponta-cabeça.” Em São Paulo, você tem que criar uma casca, fingir que não vê, senão você não sobrevive. É a mesma coisa se você acompanhar a política. Não dá.

E A LITERATURA É UM REFÚGIO?

A literatura é mais do que um refúgio, é a oportunidade de você ter uma vida melhor, uma vida em outro nível. É sair de um registro que é feio, cruel, desigual demais, e que não vai mudar. É um jeito de ver a beleza na humanidade.

MUTARELLI, DO *CHEIRO DO RALO* ATÉ SEU ÚLTIMO ROMANCE, HÁ UMA ESPÉCIE DE ABERTURA. DESDE OS PARÁGRAFOS MAIS LONGOS, AS FRASES SEM QUEBRAS ATÉ OS ESPAÇOS QUE ESTÃO SE TORNANDO, COMO VOCÊ DISSE, MAIS AIRADOS. COMO VOCÊ SENTE ISSO?

Sim, vejo assim também, como uma abertura. Talvez eu perceba tudo isso, mas sem me dar conta. Não me importa muito. Meu sonho é me tornar um instrumento do meu trabalho, eu quero ser a caneta também. Eu gosto de experimentar a cada livro, vejo isso como a criação natural de um desafio, no sentido de experiência.

NA SUA OBRA EM
QUADRINHOS, HÁ
UMA CONTRADIÇÃO
ENTRE A ROUPA
MODERNA DOS
PERSONAGENS E OS
CARROS ANTIGOS.
ESTE É O SEU MODO
DE OLHAR A CIDADE?

Eu acho os carros modernos muito feios. Por exemplo, se você vir uma Land Rover dos anos 70 e vir uma de hoje, não podiam ter o mesmo nome. São conceitos, tudo ali é diferente. E tudo está muito igual, parece que usam a mesma fôrma. Eu não quis desenhar essas coisas feias, sem graça. Desenhei carros que acho mais interessante. Até hoje acontece isso, no meio do caos que é São Paulo, você vê um fusquinha. Todos os carros que usei estão por aí. Eu quis fazer uma cidade onde os carros eram mais legais. Desde Júlio Verne tem essa coisa do antigo com o contemporâneo. Antes tinha um movimento arquitetônico em que se mantinham tradições, não era tudo *Shopping Center* como é agora. Eu me lembro que no começo tinha um programa para computador que fazia o barulho da máquina de escrever enquanto você digitava; era para você não perder totalmente esse contato entre o novo e o antigo.

COMO FOI PARA
VOCÊ O *CAPA PRETA*,
QUE REUNIU SEUS
QUADRINHOS
ANTIGOS.

Foi lindo. Tem muita coisa ali que não tinha vontade de relançar. Eu acho muito pesado, muito doentio, era de uma outra fase. Mas como era o Ferréz, deixei. O que eu não imaginava era que iriam fazer algo tão bem feito, tão cuidadoso. E o mais estranho foi ver o carinho do público jovem descobrindo um trabalho estranho, fora de época, já era fora de época. Eu recebi um carinho incrível. Talvez as pessoas achassem que eu estava escondendo esses álbuns por vergonha ou qualquer coisa assim. E não era isso. Tanto é que acho lindo o *fanzine* que vem no *Mundo Pet*, que é horrível. Uma vez, um menino me disse que ver aquilo deu para ele um estímulo; ver como eu era ruim abria a possibilidade para ele seguir também. É isso, é um legado. Então foi bonito também, foi um jeito de ter quase toda minha obra em catálogo, é raro isso. O preço desses livros era um absurdo na *internet*. Daí ver uma edição tão bonita por um preço acessível foi muito bom.

TEMA LIVRE

ESTRANHO RETRATO DE UMA FAMÍLIA IRRECONHECÍVEL: MUTABILIDADE, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA NUM POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

— ADRIANO DE PAULA RABELO

RESUMO

O poema “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade, condensa questões filosóficas acerca da mobilidade de todas as coisas, refletindo também sobre problemas relacionados à fotografia e à memória. A consciência da fluidez do universo em contraste com a suposta fixidez da imagem capturada pela câmera provoca todo um incômodo no observador, o que se constituirá como o assunto do texto. Este artigo faz uma análise cerrada do poema, correlacionando-o com reflexões de pensadores e estudiosos que trataram dos temas que o poeta brasileiro retoma e sintetiza.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Mutabilidade; Fotografia; Memória; Apreensão parcial do mundo.

ABSTRACT

The poem “Family portrait”, by Carlos Drummond de Andrade, expresses philosophical approaches on how everything is in motion in the universe, also reflecting about a range of problems related to photography and memory. The observer of the portrait is aware of the fluidity of all things in contrast to the supposed image’s fixity as it was captured by the camera, so that this causes him a strong discomfort. This is the poem’s subject. This article analyzes the text closely, correlating it with classical reflections of thinkers who approached themes that Andrade takes up and summarizes in his poetic piece.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Changeability; Photography; Memory; Partial apprehension of the world.

Em “Retrato de família”, poema publicado no livro *A rosa do povo*, de 1945, Carlos Drummond de Andrade constrói um jogo com a oposição entre a imobilidade da imagem fixada numa fotografia e as modificações nela realizadas tanto pela ação do tempo quanto do movimento seletivo da memória daquele que a contempla. Todo o poema se constitui como depoimento de um sujeito que observa uma fotografia de membros de seu grupo familiar sentados em semicírculo no jardim da casa onde viveram. Nos vinte anos que separam o momento em que a imagem foi capturada e o momento em que ela é vista pelo depoente, muita coisa aconteceu ao retrato, a cada uma das pessoas que ele mostra e também àquele que o observa. A perplexidade do sujeito diante dessas transformações faz com que ele chegue a lançar perguntas típicas de quem busca compreender o que se passa diante dos seus olhos, de seus afetos e até de suas sensações físicas, como se verá.

Este artigo parte de uma abordagem do universo como algo em constante movimento, tal como o concebeu Heráclito de Éfeso nos primórdios da filosofia ocidental. Em seguida, resume as concepções de Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag a respeito da fotografia. Faz o mesmo em relação ao pensamento de Henri Bergson e Maurice Halbwachs no que tange ao fenômeno da memória. Por fim, realiza uma análise cerrada do poema de Drummond, mostrando como ele poetiza os conceitos de fixo e fluido a partir do impacto causado pela contemplação de uma fotografia, e são tecidas algumas considerações finais.

Muitos estudiosos do poema têm ressaltado a sua capacidade de síntese de problemas que, quando analisadas no campo das humanidades, requerem um tratamento de vasta dimensão, extensamente elaborado. Como se verá, no texto do poeta brasileiro estão condensadas questões que têm recebido abordagens muito interessantes nos campos da filosofia, bem como dos estudos sobre a fotografia e o fenômeno da memória.

TUDO É MOVIMENTO

Para o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso, todas as coisas estão em constante movimento. Conforme seu aforismo mais famoso, “não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 1973, p. 94). O fogo é outra realidade e outra metáfora que, para ele, representa bem esse fluxo perpétuo: “Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em

medidas” (*idem*, p. 88). Esse devir contínuo se daria por meio de uma unidade de tensões opostas que estariam permanentemente em conflito, e a consciência da impermanência de todas as coisas provocaria um pessimismo muito perceptível nas ideias desse pensador. A própria tradição grega o descrevia como obscuro e melancólico.

Considerado o pai da dialética, Heráclito exerceu grande influência sobre filósofos modernos como Hegel, Marx e Nietzsche, que, por sua vez, influenciaram diversas correntes de pensamento ao longo do último século. A própria ciência moderna de certo modo validou a filosofia de Heráclito por meio da descoberta de que a matéria é composta de átomos que estão em constante movimento.

A FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO

Importantes teóricos da fotografia têm chamado a atenção para o aspecto fluido da imagem captada pela câmera, bem como o estranhamento que ela provoca. Para Walter Benjamin, a relação do ocorrido, do momento afixado na imagem, com o tempo presente é dialética, ainda que não seja exatamente de natureza temporal:

(...) não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2007, p. 505)

Ou seja, a imagem captada numa fotografia não é um retrato imóvel e monolítico de um tempo passado, mas algo que se torna legível apenas em outro momento, no futuro, quando esse passado será apropriado historicamente por um observador, tornando-se um meio de reflexão sobre aquele momento. Para Benjamin, a fotografia também exerceria a função de proporcionar uma identidade ao indivíduo moderno, vítima de tantas alienações, perdido num mundo que não reconhece como seu *habitat*, em permanente busca daquilo que baliza a sua existência.

Roland Barthes, por sua vez, considera que a fotografia, ao registrar um fragmento da realidade num determinado momento, cria uma espécie de presente absoluto, mas sem conseguir abarcar toda a realidade, nem ao menos uma grande parte dela. Aqueles que são objeto da fotografia, ao se saberem objeto da fotografia, transformam-se em imagem por antecipação, criando uma realidade escolhida para si ao fazerem pose; e a fotografia seria o meio técnico que permite uma tentativa de perpetuação da realidade idealizada. Diferentemente do que acontece no cinema, a cena fotografada não tem continuidade, de modo que o observador costuma levantar uma série de questões sobre quem são as pessoas retratadas, o que elas estavam sentindo no momento da captura da imagem, que lugar era aquele onde elas se encontravam, quando exatamente a fotografia foi tirada e o que isso implica em relação tanto às pessoas retratadas quanto aos meios técnicos disponíveis. Isso fica muito bem ilustrado quando Barthes analisa uma antiga fotografia de sua mãe, já falecida quando ele observa a imagem. Claramente sua mãe posava para o fotógrafo. Tratava-se, porém, de uma imagem marcada pela incompletude, expondo, em grande medida, algo que sua mãe não era, que talvez tenha sido apenas no instante em que o retrato foi tirado. Nesse sentido, o ato de contemplar uma fotografia conteria necessariamente algo de assustador:

E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno ao morto. (BARTHES, 1984, p. 20)

Ao atestar que o objeto retratado foi real, a fotografia induziria o observador a acreditar que ele está vivo, ao mesmo tempo que, pertencente ao passado, ela sugeriria que esse mesmo objeto é um objeto morto.

Por fim, um aspecto importante notado por Barthes no fenômeno fotográfico é a sua perecibilidade. Se antigas civilizações ergueram monumentos em pedra e metais, com o fim de perpetuar a memória de feitos relevantes da história da comunidade, a fotografia, surgida já num tempo de ascensão dos valores burgueses e individualistas, pretenderia ser apenas um registro precário e perecível de um grupo familiar ou mesmo de um indivíduo apenas. Seu próprio suporte, o papel, rapidamente passa por processos químicos que modificam a

imagem retratada ou pode até se degradar pelas condições em que é armazenado. Assim, o que ali foi registrado muitas vezes se perde na sequência das gerações, quando as pessoas retratadas não são mais tão significativas para os que vieram depois.

Susan Sontag (2004, pp. 14-15), por sua vez, declara que “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. No entanto, uma fotografia não nos permitiria compreender aquilo que ela mostra, pois o que vemos nos é mostrado somente a partir de determinado ponto de vista. Tal como Barthes, Sontag considera que ela é o registro de algo pertencente ao passado e que, no momento da observação, já está morto. Chega mesmo a conceber a fotografia como uma espécie de *memento mori*, um lembrete da mutabilidade constante de tudo e, no limite, de que vamos todos deixar de existir.

Ao registrar uma experiência, a fotografia se realizaria paradoxalmente como uma negação da experiência ao transformá-la numa simples imagem, numa recordação. Além disso, a experiência não seria apenas capturada, mas criada, pois as imagens seriam uma interpretação do mundo feita pelo fotógrafo, uma vez que ele escolhe determinado ângulo, determinado enquadramento, determinadas condições de iluminação, determinada maneira de dispor o objeto retratado no espaço. E, depois de capturada a imagem, ela está aberta a toda uma gama de interpretações por parte do observador, já que “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (*idem*, p. 33). Isso seria um dos fatores que tornam a fotografia um objeto fascinante. Para a autora, ela possui um lado devastador, pois faz com que as pessoas sejam vistas como elas mesmas nunca se veem, transformando-as em objetos. Além das escolhas feitas pelo fotógrafo, podem ainda ocorrer problemas técnicos que geram manchas, imagens trêmulas, partes desfocadas, oxidações e amarelados produzidos pela ação do tempo. E a fotografia pode também ser editada, retirando ou acrescentando elementos, sobrepondo imagens conforme as intenções daquele que a manipula. Tudo isso tem gerado, desde os seus primórdios, uma permanente suspeita sobre a imagem fotográfica.

A MEMÓRIA EM MOVIMENTO

A memória é outro fenômeno que tem recebido diversas abordagens teóricas, notadamente no campo da filosofia e dos estudos sociais. Os pensadores franceses Henri Bergson e Maurice Halbwachs

escreveram estudos relevantes sobre o tema — um sobre a memória no plano individual e outro, no plano da coletividade.

Bergson trata da memória essencialmente como duração. Destrinchando o fenômeno, ele parte da ideia de um presente puro, identificado como percepção, e chega a um passado puro, identificado como memória. A conexão entre eles se daria por meio da lembrança:

(...) nossa duração não é um instante que substitua um instante: jamais haveria a não ser o presente; nunca prolongamento do passado no atual; jamais evolução, jamais duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e infla ao avançar. (...) A memória, como tentamos mostrá-lo, não é uma faculdade de classificar lembranças numa gaveta ou de registrar num arquivo. Não há gaveta e não há arquivo, nem mesmo, no caso, uma faculdade, propriamente falando, porque uma faculdade se exerce por intermitências, quando ela quer ou pode, ao passo que o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Em realidade o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Por inteiro, sem dúvida, ele nos acompanha a cada instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância nele está, na direção do presente que vai ao seu encontro, pressionando contra a porta da consciência que quisesse deixá-lo do lado de fora. (BERGSON, 1979, p. 16)

Para Bergson, nossa consciência recupera e traz à luz do presente experiências carregadas de carnalidade, pois foram vivenciadas por nossos corpos lá presentes. Todavia, falta-nos uma apreensão totalizadora das experiências. Só podemos recuperar fragmentos do que foi vivenciado, o que já é suficiente para nos proporcionar a consciência de que o passado continua presente conosco, ainda que não tenhamos uma noção muito clara nem muito completa do conteúdo de nossas lembranças. E assim vai se construindo a nossa biografia.

A duração, portanto, é a continuidade das nossas experiências no tempo, ou melhor, entre o passado e o presente. O passado sobrevive ao presente que ele já fora uma vez, permanecendo no presente atual por meio de nossas recordações, enquanto o presente está sempre a romper o porvir, tornando-se passado. A memória de nossas experiências é o que sustenta a continuidade entre o passado e o presente, projetando-nos para o futuro.

Tendo sido aluno de Bergson na Escola Normal Superior, em Paris, Maurice Halbwachs veio a desenvolver o conceito de memória coletiva, realizando uma profícua reflexão sobre o tema no campo dos estudos sociais. Para ele, “não basta reconstituir pedaço por pedaço a

imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de ações comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa” (HALBWACHS, 2003, p. 39). Portanto, o fenômeno da memória não pode ser abordado sem que sejam levados em consideração os contextos sociais em que ele se realiza. Assim, as recordações de um indivíduo não podem ser abstraídas dos grupos sociais a que pertence.

Para Halbwachs, a memória está em permanente processo de reconstrução. Ela não consiste num simples reflexo de experiências passadas no contexto presente; distingue-se delas na medida em que está inserida num conjunto de relações sociais bem determinadas. Trata-se, portanto, de uma construção social, de modo que as próprias recordações individuais se sustentam nas lembranças de grupos sociais dos quais o indivíduo faz parte:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (...) Ela não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2003, p. 55 e 72)

A memória que determinado indivíduo assimila é um ponto de vista, a percepção que ele possui dentro daquilo que foi elaborado pela memória coletiva, de modo que nenhum indivíduo seria capaz de reconstruir experiências passadas isoladamente.

O POEMA VERSO A VERSO

Numa passagem do romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o protagonista, que teve seu retrato pintado por seu amigo artista Basil Hallward, faz a seguinte reflexão: “Existe algo de fatal em um retrato. Ele tem vida própria” (WILDE, 2012, p. 112). Essas palavras encontram eco nas concepções dos pensadores da fotografia resumidas acima, bem como no poema de “Retrato de família”, de Carlos Drummond de Andrade. A memória tem vida própria, como se vê nas reflexões de Bergson e Halbwachs. Uma leitura cerrada do poema em questão deixa isso bastante evidente, como veremos adiante.

Já na primeira estrofe do texto de Drummond aparece uma metáfora poderosa, a da poeira, que reaparecerá em seu final. O sujeito está diante de um retrato “um tanto empoeirado” (DRUMMOND, 2012, p. 102). A poeira aqui referida pode ser entendida tanto no sentido denotativo quanto como metáfora para algo obscuro, que não se enxerga nem se compreende muito bem. Na antepenúltima estrofe, o sentido dos “olhos empoeirados” que ela evoca é claramente conotativo. Esse empoeiramento do retrato e dos olhos do observador está em consonância tanto com a ideia da incompreensibilidade da fotografia, tal como desenvolvida por Sontag, quanto com a da impossibilidade de uma apreensão totalizadora do passado, como exposta por Bergson.

As cinco primeiras estrofes descrevem a obscuridade que a fotografia assumiu depois de duas décadas, mostrando as transformações por que passaram as pessoas e a paisagem retratadas. O pai, figura central da família burguesa tradicional, senhor de posses materiais e valores pecuniários, agora tem um rosto desprovido daquilo que lhe conferia poder, não mostrando mais “quanto dinheiro ele ganhou”. As mãos dos tios, provavelmente mascates, agora não deixam entrever “as viagens que ambos fizeram”. A avó, figura mais antiga dentre as que aparecem na fotografia, teve a textura da pele e a cor modificadas, ficando despojada das “memórias da monarquia”. No extremo oposto, os meninos, que representam a geração mais recente da família, deixam entrever as modificações psicológicas por que passaram, tendo Pedro o rosto sereno de quem “usou os melhores sonhos./ E João não é mais mentiroso”. O jardim da casa antiga mudou tanto que assumiu um aspecto “fantástico”, com flores que viraram “placas cinzentas” e areia que se converteu em “um oceano de névoa”. Por fim, a ação do tempo expõe uma discreta movimentação percebida e referida pelo sujeito na imagem: as crianças, outrora buliçosas, “trocam de lugar,/ mas sem barulho: é um retrato”.

Nessa primeira parte, o sujeito se surpreende perante as alterações pelas quais o retrato passou ao longo dos anos, concentrando-se no aspecto mutante da própria materialidade da foto, que supostamente fixaria para sempre um momento da história do grupo familiar. Nas estrofes seguintes, ele exprime verdadeiro espanto ao constatar uma fluidez ainda maior da memória, vindo a realizar uma reflexão filosófica sobre o tema. O observador do retrato se vê diante da perecibilidade de tudo e do lembrete de que tudo vai passar, como ressaltam Barthes e Sontag ao apontarem um dos efeitos da fotografia. Ele também contempla a imagem de seus parentes como uma tentativa de reconstrução da memória baseada na experiência coletiva, à maneira de Halbwachs, neste caso alicerçada na trajetória de seu grupo familiar. Uma estrofe central enfatiza a passagem do tempo, fenômeno essencial no processo de transformação do fixo em fluido:

Vinte anos é um grande tempo.
 Modela qualquer imagem.
 Se uma figura vai murchando,
 outra, sorrindo, se propõe.

Essa oposição entre “murchar” e “sorrir”, alternando-se ao longo dos anos, sintetiza o movimento transformador da passagem do tempo, marcado por altos e baixos, tempos bons e ruins, morte e nascimento. A seguir, há uma longa relação dos estranhamentos do sujeito ao se recordar de pessoas e coisas que, por pertencerem à sua família, não deviam, em princípio, causar-lhe essa sensação. Numa indagação atônita, ele chega a duvidar que as pessoas sentadas nas cadeiras em semicírculo, diante do jardim, sejam mesmo seus parentes, supondo que, em vez disso, elas sejam “visitas se divertindo/ numa sala que se abre pouco”. Tal sala semiaberta adiciona mais um elemento de obscuridade à cena, ressaltando aquilo que se deixa ver apenas de maneira muito parcial.

A antítese entre o familiar e o estranho — que pode ser lida como uma variação do fixo e do fluido — percorre todo o restante do poema. O máximo daquilo que se pode considerar como reconhecível são “traços da família/ perdidos no jeito dos corpos”, o que sugere “que um corpo é cheio de surpresas”. Reitera-se, portanto, a ideia do entrever, dos aspectos vagos, superficiais, obscuros daquilo que a imagem fotográfica exhibe, tema diversas vezes desenvolvido tanto pelos teóricos da fotografia quanto da memória, cujas ideias foram resumidas acima.

O sujeito observador nos informa ainda que o retrato está emoldurado, e as pessoas retratadas são agora referidas como “personagens”. Portanto, a passagem do tempo conferiu a elas uma dimensão ficcional que as distancia de uma essência fixa ou ao menos afixada pelo instantâneo fotográfico. Tal ficcionalidade lhes proporciona capacidades sobre-humanas. Elas não se prendem pela moldura e se mantêm imóveis na imagem por vontade própria, pois “saberiam — se preciso — voar” ou até mesmo “sutilizar-se”, refugiando-se “no claro-escuro do salão”, “no fundo dos móveis”, “no bolso de velhos coletes”.

A casa onde moraram é referida como um lugar que “tem muitas gavetas/ e papéis, escadas compridas”, ou seja, um lugar que guarda objetos de uso cotidiano e documentos, além de conter o trânsito de um cômodo para outro, de um piso para outro. O sujeito que observa a fotografia faz uma especulação enigmática sobre a possibilidade de que a casa também possuísse “a malícia das coisas,/ quando a matéria se aborrece”. Essa malícia parece remeter justamente ao aspecto mutante das coisas, o que se sustenta pela imediata referência ao aborrecimento da matéria, tomando-se esse aborrecer no sentido de provocar aversão, desagrado. Ao mesmo tempo, a casa e as coisas fugidias balizam a existência do sujeito observador, conferindo-lhe uma identidade, como destaca Benjamin. A casa e as coisas da família também funcionam como marcos sociais para a construção de sua memória, como teoriza Halbwachs.

A antepenúltima estrofe lembra o famoso aforismo de Nietzsche (2001, p. 89), segundo o qual “se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti”. Nele, o filósofo alemão adverte para o perigo de nos transformarmos naquilo contra o que lutamos, de nos tornarmos maus ao lutar contra o mal, de nos esvaziarmos ao enfrentar o vazio. O sujeito do poema, que acaba de lançar um questionamento ao retrato, não recebe uma resposta, mas contata que “ele me fita e se contempla/ nos meus olhos empoeirados”. No entanto, essa reflexividade é ainda mais complexa na relação com o retrato, que não apenas “fita” aquele que o observa, como “se contempla”, isto é, ao mesmo tempo em que corresponde ao olhar do sujeito, volta o mesmo olhar para si mesmo através dos “olhos empoeirados” daquele que o observa. Retorna a metáfora da poeira como obscuridade, remetendo a não compreensão da estranheza do observador perante uma imagem daquelas que são ou deveriam ser as pessoas mais próximas dele, as mais “familiares”.

Por fim, tal como a luz branca ao atravessar um prisma e se dispersar em cores variadas, “se multiplicam// os parentes mortos e vivos”, misturando-se como num caleidoscópio, de modo a se

tornarem indistinguíveis. A única percepção possível é uma enigmática “estranha ideia de família// viajando através da carne”. Essa chave de ouro com que o poema é arrematado é bastante intrigante. Em primeiro lugar, o desfecho retoma a antítese entre “estranho” e “familiar”, que em si mesma provoca mais um estranhamento, agora especialmente no leitor, uma vez que a “família” e o “familiar” são, por definição, o que não nos é “estranho”. Além disso, não é mais a família exatamente, tal como vista na fotografia, que revolve os sentimentos do observador, mas a “ideia de família”, como se esse conceito fosse, de fato, estranho para todos nós, ou ao menos para a esmagadora maioria das pessoas. A ideia viaja “através da carne”, expressão de difícil interpretação, mas que por certo remete a um incômodo não apenas psicológico, como também a reverberações físicas, tomando conta de todo o seu ser.

O texto de Carlos Drummond de Andrade realiza artisticamente, em sua concisão e densidade, uma extraordinária síntese das ideias dos teóricos da fotografia e da memória acima resumidas. Obviamente não se pretendeu aqui, em momento algum, afirmar que o poeta brasileiro sofreu qualquer tipo de influência desses pensadores, até mesmo porque o poema foi escrito antes da publicação da maioria de seus livros. E as traduções brasileiras das obras de Bergson e Benjamin, que foram escritas antes e por muito tempo permaneceram desconhecidas em nosso país, também só apareceram depois da publicação do poema de Drummond. Somente a intuição poética do grande escritor explica sua capacidade de captar e recriar em linguagem literária as concepções filosóficas mais avançadas e mais profundas de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu pela leitura de “Retrato de família”, a elaboração em linguagem poética, feita a partir do olhar do sujeito que observa o retrato e registra as sensações que ele provoca, contém, de forma densa e concisa, diversas questões tratadas de maneira analítica por Heráclito e pelos teóricos da fotografia e da memória, cujas ideias foram resumidas acima.

Como pano de fundo, observa-se que o espanto do observador se situa num universo em que tudo se move, transformando-se o tempo todo e gerando um sentimento de perplexidade diante da impermanência das coisas, inclusive daquelas supostamente bem afixadas e produzidas para durar sem modificações, como a imagem fotográfica. Isso está em consonância com o pensamento de

Heráclito, que está na origem de uma vertente milenar da filosofia ocidental.

As reações provocadas pela observação do retrato condensam muitos temas abordados por Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag em seus tratados sobre a fotografia. De Benjamin, ressaltamos a subjetividade da leitura da imagem, sua apropriação histórica — *a posteriori* — por parte do observador e o fato de ela conferir identidade ao indivíduo moderno em meio a tantas coisas alienantes com as quais está envolvido em seu cotidiano. De Barthes, destaca-se o aspecto artificial do retrato, uma vez que as pessoas ali presentes, ao posarem, fazem-se imagem antes mesmo de sua imagem ser capturada. Além disso, trata-se de uma imagem incompleta, que não captura a totalidade da realidade em que estão envolvidas. Isso faz com que, mais tarde, o observador especule sobre quem são tais pessoas e em qual realidade elas estão inseridas. Há também a questão da perecibilidade da fotografia, que se desgasta em vários sentidos. E, no limite, há o aspecto terrível da fotografia, que faz o observador retornar a um tempo morto. De Sontag, pode-se relacionar a sua parcialidade, uma vez que uma foto é resultado de apenas um ponto de vista, o do fotógrafo. A experiência retratada na imagem não é apenas capturada como também é criada, uma vez que há toda uma preparação para mostrar o que ali se vê. E o que ali se vê é um convite a reflexões e devaneios sobre as pessoas e a experiência retratada. Sontag também enfatiza o aspecto terrível da fotografia, na medida em que as pessoas retratadas são vistas como objetos, não como os sujeitos que são ou foram. Pior ainda, ela é não apenas o retrato de um tempo morto como também um lembrete de que tudo vai passar, inclusive o seu observador.

Quanto ao problema da memória, que se faz muito presente no desenvolvimento do poema, questões discutidas analiticamente por Henry Bergson e Maurice Halbwachs também estão condensadas por Carlos Drummond de Andrade. Em “Retrato de família”, estamos diante de um indivíduo que conecta o presente da observação da imagem com o momento em que a fotografia foi tirada, vinte anos antes. Suas recordações se marcam pela carnalidade, na medida em que ele se relacionou diretamente com as pessoas ali mostradas. A apreensão daquele tempo e a lembrança de seus parentes tal como retratados, no entanto, é fragmentada, cheia de lacunas e mesmo de estranhamentos. Sendo a memória individual um ponto de vista do sujeito dentro da elaboração da memória coletiva, ela só pode ser reconstruída levando-se em conta o contexto social em que a experiência aconteceu. E, sendo fragmentada e incompleta, a memória estará sempre em processo de reconstrução. É isso exatamente o que o sujeito do poema procura fazer.

Este artigo é uma primeira aproximação de um tema instigante: a fotografia na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Pelas limitações de espaço encontradas numa revista acadêmica, a análise do poema e suas relações com as ideias dos pensadores da mutabilidade de tudo, da dialética, da fotografia e da memória teve de ser apresentada de maneira bastante resumida. Em trabalho dissertativo de maior fôlego, inclusive com a ampliação do *corpus* da pesquisa, pretende-se realizar um estudo mais detalhado e mais aprofundado do assunto.

ADRIANO DE PAULA RABELO é graduado em Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais (1994), mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1999), doutor em Literatura e Cultura Brasileira - University of Wisconsin - Madison, nos Estados Unidos (2002), doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2004), pós-doutor em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2010) e pós-doutor em História pela Universidade de São Paulo (2018). Atualmente, é professor de Literatura, Cultura, História e Sociedade Brasileira na Universidade Federal de Kazan, Rússia. Contato: aprabelo@hotmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. São Paulo: Hemus, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, José Cavalcanti de (Org.). *Os Pré-socráticos* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

O OURIÇO, ODRADEK E A EXPERIÊNCIA POEMÁTICA

— LARA CAMMAROTA SALGADO

RESUMO

O presente trabalho é uma leitura sobre os sentidos que o texto “Che cos’è la poesia?”, de Jacques Derrida, e “Preocupações de um pai de família”, de Franz Kafka, assumem quando lidos em conjunto como respostas para as perguntas “o que é a poesia?” e “o que foi a poesia?”, respectivamente. A leitura é motivada tanto pela noção de contra-assinatura, de Derrida, quanto pelo conceito de mediação editorial, de Roger Chartier. Partindo desses conceitos, a leitura crítica do conjunto proposto pela revista italiana *Poesia* busca estabelecer aproximações e diferenças sobre ambos os textos, bem como refletir sobre o espaço e tempo da poesia.

Palavras-chave: Poesia; Ambiência discursiva; Jacques Derrida; Franz Kafka.

ABSTRACT

The present work is a reading about the meanings that the text “Che cos’è la poesia?” by Jacques Derrida and “The Cares of a Family Man” by Franz Kafka assume when read together as answers to the questions “What is the poetry?” and “What was poetry?”, respectively. The reading is motivated both by Derrida’s notion of counter-signature and Roger Chartier’s concept of editorial mediation. Based on these concepts, the critical reading of the set proposed by the Italian magazine Poesia aims to establish similarities and differences between both texts and reflect on the space and time of poetry.

Keywords: Poetry; Discursive ambiance; Jacques Derrida; Franz Kafka.

[1] Trecho da resposta de Maira Isabel Iorio à pergunta “O que é poesia para você?” em entrevista que faz parte de uma série feita com as poetisas da editora Urutau. Disponível em: <<https://medium.com/@ditoraurutau/os-meus-poemas-nascem-a-partir-do-que-consigo-fazer-com-meu-corpo-fora-de-casa-entrevista-com-b5073b7a71bf>>. Acesso em: 15. out. 2023.

[2] A primeira versão deste texto foi apresentada como trabalho final de conclusão da disciplina “Assinaturas de Jacques Derrida”, ministrada pelo Prof. Dr. Marcos Piason Natali, no primeiro semestre de 2020, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Emprego o conceito de Derrida para determinar a marca da leitura que será desenvolvida neste trabalho, a partir das relações entre as duas repostas. Nesse sentido, entende-se a ideia de contra-assinatura como uma forma de leitura e interpretação, um posicionamento ativo e de respeito diante do texto do outro. Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, Derrida (2014, p. 104) escreve: “somente posso corresponder [ao texto do outro, à sua singularidade] de forma responsável [...] se coloco em jogo, e em garantia, minha singularidade, ao assinar com outra assinatura — pois a contra-assinatura assina ao confirmar a assinatura do outro —, mas também ao assinar de uma maneira absolutamente nova e inaugural”.

[3] Em seus estudos, em especial no texto “Mediação editorial”, Roger Chartier (2002) apresenta os conceitos de mediação editorial e ambiência discursiva, argumentando que os suportes dos textos bem como os meios de sua produção e disseminação são elementos que contribuem na construção de seu significado. Assim, a leitura de um texto publicado em uma revista, que expressa sua linha editorial pelas escolhas dos artigos a compor aquela edição como também pelos títulos dados as suas seções e matérias, propiciam uma leitura diferente da leitura feita do mesmo texto quando lido isoladamente.

Poesia é pequeno, pequeno.

Maira Isabel Iorio[1]

Este texto apresenta-se como uma contra-assinatura[2] a partir da leitura de dois escritos: “Che cos’è la poesia?”, de Jacques Derrida, e de “Preocupações de um pai de família”, de Franz Kafka, traduzido por Modesto Carone. Partindo do conceito de mediação editorial de Roger Chartier[3], considerou-se que tanto o ensaio quanto o conto partilham um mesmo contexto editorial: ambos foram estampados na revista italiana *Poesia* como respostas para a questão o que é e o que foi a poesia. Nesse sentido, a leitura feita buscará relacioná-los, lendo-os como parte de tal conjunto e considerando as relações intertextuais sugeridas por partilharem esse espaço no periódico, não havendo nenhuma intenção em defender uma interpretação ou reinterpretação para os textos de Derrida e Kafka quando lidos isoladamente. Em outras palavras, serão apresentadas possíveis relações entre a leitura de uma resposta seguida da outra, propondo um registro de contra-assinatura do conjunto.

O número um da revista italiana *Poesia* foi publicado em janeiro de 1988. Como texto de abertura figurava a resposta dada pelo psiquiatra Ignacio Matte-Blanco à pergunta “Che cos’è la poesia?”, sendo reservada para o encerramento daquela edição a resposta de Platão para a mesma indagação no tempo pretérito. A tradição de iniciar e finalizar a revista com tal pergunta, no presente e no passado, foi mantida por um ano[4].

Os elegidos da edição onze, de novembro de 1988, para esse jogo de questionamentos presente-passado do ser poético foram Jacques Derrida e Franz Kafka, respectivamente. A uma pergunta talvez impossível, o filósofo recorreu à imagem do ouriço. Para representar a resposta do escritor foi escolhido o conto já mencionado, em que uma curiosa criatura chamada Odradek aparece como elemento principal.

Em seu artigo, ensaio, poema, resposta impossível-possível, Derrida (2001, p. 113) começa por questionar a pergunta: responder “em duas palavras, não é?”, “quem ousa perguntar-me isso?” A formulação de tal interrogação parece imprópria à poesia. No entanto, Derrida não foge a ela e elabora uma resposta que terá como centro a figura do ouriço, metáfora que ecoará ao longo do texto.

O ouriço terrestre é um animal pequeno e inofensivo com olfato e audição aguçados para compensar sua visão precária. Seu corpo é coberto por pelos modificados em espinhos, que ficam eretos quando o animal se sente ameaçado, podendo se contorcer e se transformar em bola. A sua defesa, ao mesmo tempo que seria uma armadura, ao

se enrolar sobre o próprio corpo, é também uma vulnerabilidade, é cerrar os olhos, não enxergar, não ver o horizonte que se anuncia ou o perigo que o cerca; é se deixar ao acaso, suscetível ao imprevisto, ao que pode cair do alto, à verticalidade do acontecimento. O que poderia acontecer ao ouriço, livre na estrada? “Eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentido o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente).” (DERRIDA, 2001, p. 115)

Outro ser terrestre é invocado para falar da poesia: Odradek também é pequeno e sua forma física é pontiaguda. Carretel estelar, emaranhados de fios que não se sabe quando ali se enrolaram pela primeira vez e se algum dia se soltarão, o corpúsculo é ágil e silencioso. Deixa-se estar ao pé do corrimão, no sótão, na soleira da porta.

Em seu texto, Derrida aponta para o desejo de se ocultar, perder ou tornar irreconhecível a origem do poema. O apagamento ou velamento da proveniência transformaria o poema em ponto de partida, sugerindo que ele se abriria para algo além de si, sem ser possível recuperar sua história, seu passado. Algo semelhante encontramos em Odradek, palavra que não tem etimologia conhecida e que não se refere à coisa alguma. Em ambos os casos, parece haver um desejo de não referencialidade absoluta, o que potencializaria os sentidos do poema. O ouriço a rolar na estrada aponta suas flechas para fora, como a estrela de Odradek que tem seus fios e pontas voltados para o exterior, ficando algo do interior oculto — o que haveria por baixo dos fios do carretel? A origem e o destino também não estão assegurados em nenhum dos casos; não sabemos de onde vem o ouriço de Derrida nem para onde vai, apenas que ele se joga na estrada, à espreita e à espera de algo, dando-se a conhecer sem, contudo, revelar todo o seu ser. Também Odradek mantém incertos esses pontos de origem e chegada, ele apenas está no chão e depois não está mais lá, sem dar indício algum do seu percurso, apenas sua constância nesse jogo de mostrar e esconder ou chegar e partir. Haveria alguma semelhança, então, entre a não resposta que o ouriço e Odradek oferecem. Os dois seres não se deixam compreender pelas perguntas acerca de sua identidade, enquanto que estão voltados para si e também ao outro.

A dificuldade de atribuir uma referencialidade exterior a esses seres nos faz voltar para a sua materialidade, como se ela pudesse por si só responder às nossas questões em seu silêncio. Ainda assim nem mesmo uma autorreferencialidade é garantida. Derrida lembra que “ele [ouriço-poema] nunca se refere a si mesmo. [...] Seu acontecimento sempre interrompe ou desvia o saber absoluto” (idem, p. 116). O desvio e o acidente seriam parte da experiência poemática.

[4] Em 1989, a interrogação no primeiro tempo ainda permaneceu por três meses até que a fórmula foi completamente abandonada. Os sumários das edições da revista podem ser consultados em: <http://www.poesia.eu/>.

Escaparia o poema das interrogações de origem, ficando livre de qualquer corrente para se deixar existir pelo olhar do outro que vem.

Em Kafka, a presença de Odradek causa incômodo ao pai de família. No título do texto, em sua tradução ao português feita por Modesto Carone, a palavra empregada é “preocupação”. Por que um ser tão diminuto e inofensivo seria motivo para preocupar o pai de família? A consciência da aparente impossibilidade de apreensão faz o pai se sentir talvez deslegitimado. Ele busca aplicar os valores que conhece para entender o ser que habita a sua casa, todavia seus intentos são vãos. Sabe apenas que o pequeno se chama Odradek, que fala pouco ou quase nada, aparece e desaparece de sua casa. Haveria um incômodo em relação a essa presença misteriosa que apenas *acontece*, imprevisto na estrada. Na narrativa, o pai reforça certa hierarquia na qual ele estaria em algum lugar acima de seu hóspede inesperado, isso é manifestado pelo uso de palavras que explicitam o tamanho diminuto do ser e também, e talvez principalmente, na forma como o pai acredita que ele deva ser tratado — “é natural que não se façam perguntas difíceis, mas sim que ele seja tratado — já o seu minúsculo tamanho induz a isso — como uma criança” (KAFKA, 2017, p. 44). Tal observação evidencia a possível relação desse pai com seus filhos e a superioridade que ele mesmo se atribui, o que também pode ser sugerido pelo título “Preocupação de um *pai de família*” (grifo nosso), que invoca noções de centralidade na figura masculina do pai na organização familiar.

Soma-se a isso um segundo incômodo: a não função de Odradek. Ao patriarca talvez seja difícil pensar na existência de um ser sem função, ele diz que alguém poderia se perguntar se Odradek “teria sido anteriormente alguma forma útil” e que estaria avariada no momento, mas essa ideia é dissipada porque constata que “o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira” (idem, *ibidem*). Assim, essa forma intrigante de carretel estelar de fios multicoloridos, com nome sem significado aparente e de paradeiro variável parece subverter todos os padrões do pai de família. A sua não função e a sua não etimologia, o seu falar pouco e sua aparência peculiar convergem para que esse pai não consiga compreender Odradek, levando a uma reflexão aterradora: “Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. [...] Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa” (idem, p. 45).

Já em Derrida, a noção de finitude inspira o desejo de se aprender de cor o poema, de usar o corpo como transporte para a palavra. “Coma, beba, engula minha letra, porte-a, transporte-a em você como a lei da escritura tronada seu corpo [...] A astúcia da injunção pode inicialmente deixar-se inspirar pela simples possibilidade da morte, pelo perigo que um veículo traz a todo ser finito” (DERRIDA, 2001, p. 114). A experiência do poético encontra-se no desejo de aprender o outro de cor, de proteger do esquecimento essa experiência, suscetível aos acidentes da estrada.

Odradek escapa ao saber absoluto, ele não tem função, não há identificação de sua procedência, não há uma história a se contar sobre ele. Se em Derrida há o desejo de se aprender de cor e de ser o suporte para o poema, no conto de Kafka o narrador se lamenta da independência de Odradek, de sua autonomia, de ele existir, aparentemente, apesar da vida do pai e, por extensão de sentido, dos seres humanos. Parece, por essa leitura, que o pai se ressentido da própria mortalidade ao comparar sua vida com a da diminuta criatura que, sem participar de nenhuma relação de troca, como o trabalho, talvez consiga viver em estado de si para si e alcançar algo que ele jamais conseguiria. Não é possível afirmar que de fato Odradek é imortal, mas parece relevante que a preocupação do pai de família, título do texto na versão em português, seja justamente essa possibilidade de uma forma de vida que escapa às suas categorias de apreensão de mundo alcançar a imortalidade, o que significaria que um ser sem função aparente conseguiria superar ele, pai de família, e seus valores.

Ao retomarmos a pergunta motriz da revista, em ambas as repostas que figuraram naquela edição há a sugestão de uma aproximação no poema de forma-conteúdo capaz de transgredir nossa percepção sobre o tempo. O significado em confluência com a matéria seriam como duas retas que quase chegam a se cruzar, ficando distantes uma da outra por milésimos de frações, espaço que a olho nu é invisível. A desembocadura dos dois afluentes no mesmo lugar invocaria o *desejo*, como escreve Derrida[5], de que fossem selados sentido e letra no poema, essa união atravessaria o coração e sobreviveria na memória, tomando o corpo do outro como seu suporte e veículo. Parece haver a sugestão de que tal união de sentido e matéria, ainda que precária, pois não chega a ser realizada propriamente, seria capaz de ultrapassar a barreira temporal e, quem sabe, não perecer o mesmo destino de toda a vida na Terra, imortalidade essa que é insinuada também pela figura de Odradek.

[5] “Literalmente você gostaria” (DERRIDA, 2001, p. 114).

Paradoxalmente, o que poderia haver de sublime nessa noção é logo deixado de lado, ou quando muito relativizado, pois se insiste no aspecto terreno e sem grandiloquência desses seres. Derrida a todo instante recorre a essa imagem do animal terrestre, como por exemplo em “não a fênix, não a águia, o ouriço, muito baixo, bem baixo, próximo da terra. Nem sublime, nem incorpóreo, angélico, talvez, temporariamente” ou “um animal convertido, enrolado em bola, [...] uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra” (ibidem, p. 115). Algo similar pode ser percebido na descrição de Odradek, criatura pequena e sempre próxima ao chão: “Ele se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestíbulo” (KAFKA, 2017, p. 44).

Essa confluência de sentido e matéria estaria relacionada a dois fatores: à perduração no tempo e à memória. Em Derrida, para que o poema possa durar e não ser esquecido, ele deveria expressar uma condensação de sentido em curto espaço, o que possibilitaria sua memorização e recitação. Trata-se do que o filósofo chamou de uma “economia da memória”: a condensação que permite a unidade do poema para que não se perca o poemático, para que se possa reproduzir o trajeto “da estrofe que dá voltas mas nunca reconduz ao discurso” (DERRIDA, 2001, p. 113). A imagem das voltas dadas pelo verso na estrofe ressoa na imagem do ouriço enrolado na estrada, rolando metaforicamente, e dos fios envoltos no corpo de Odradek, como um carretel. Essa ideia associaria movimento, forma e conteúdo em um todo que poderíamos chamar poesia e que, por suas características, seria possível imortalizar-se ao conseguir vencer o esquecimento, atingindo o coração do outro e mantendo constante as voltas de seus versos.

No conto de Kafka não há garantia de que Odradek seja imortal, mas a manifestação dessa dúvida é o que torna o desfecho pungente. O tempo é apresentado como uma sucessão causal de fatos: o pai é o passado do filho; as palavras são o rastro de uma história (mapeada pela etimologia) assim como os objetos o são da sua função. Odradek, no entanto, não só não conta um passado ao existir, como também estende a instabilidade temporal para o presente e o futuro. Quando ele deixou de estar e quando ele voltará? A liberdade desse vai e vem aleatório talvez seja o motivo da suspeita da imortalidade levantada pelo pai de família: se esse ser não obedece aos padrões lógicos da experiência temporal como entendida pelo pai, significaria que a ele a regência do passar do tempo talvez fosse outra.

A finitude está relacionada, ainda pelos olhos do pai de família, ao comprimento da meta. Quando terminada, o ser ou objeto perdem necessariamente o sentido de existir. Se está privado de uma meta, Odradek poderia nunca acabar, se gastar, se destruir ou corroer. Ele está sempre por aí, na incerteza do lugar e do tempo. De alguma forma, é como se estivesse para sempre inacabado apesar de completo, paradoxo de difícil assimilação para o pai.

A pergunta sobre a poesia é feita no passado e no presente na revista. Qual seria o tempo da poesia? O tempo para se decorar, o tempo de se declamar, o tempo de se criar. A poesia é um jogo com o tempo. Tempo entre o verso suspenso e o seguinte, tempo ritmado com ou sem métrica fixa, o sibilar das assonâncias, a cesura ou mesmo a tensão do ponto-final — quando há. *Che cos'e era* seria diferente de *che cos'è la poesia*? No tempo que foi e no tempo que é, parece que são mantidos dois rios a correr para foz, sentido e forma nessa *quase* junção que é eterna, a movimentar-se diante de leitores. O movimento se almejava que fosse incessante, não se gostaria de parar o ritmo. Estaria sujeito a todo tipo de acidente, o poema, como o ouriço? Provocaria o mesmo estranhamento e a mesma suspeita, o poema, como Odradek?

Os espinhos e os fios podem ser um convite. Pelas múltiplas cores gostaríamos de segurar Odradek e quem sabe pedir pra ele ficar um pouco mais em nossa morada, deixar-se apreciar como estrela do céu ou do mar. As pontas do ouriço são como a casca de jaca que protege os gomos doces que queremos sentir. O ouriço na estrada ou Odradek no corrimão estariam na iminência do agora, um agora que poderia dilatar-se no tempo e nunca ficar datado, mas que poderia também nunca chegar a acontecer.

Parece que as duas respostas, de Derrida e Kafka, atendem ou suscitam outras perguntas. Qual é o espaço do poema? Espaço como lugar e espaço como duração. Se é desejável ao poema, ou ao poemático nas palavras do filósofo, manter incerta a origem e a chegada — lembrando que Odradek também mantém esses pontos em suspenso — talvez possamos pensar que o lugar do poema está a surgir no acaso, não tem residência fixa, seu espaço é aquele que ocupa em um momento, em um momento único e específico, nos sentidos do outro a que se apresenta. Seria o poema sempre o mesmo? Quais são os acidentes de percurso a que ele se expõe? Quanto tempo dura um poema? Como uma dobradura sem fim, poderíamos continuar com esse jogo de vincos e desvincos, dobras sobrepostas em marcas já feitas e refeitas na folha.

Outra sugestão que a leitura das duas respostas provoca é que esse tempo seria breve. O texto de Kafka é curto, e Derrida chama a atenção para o pedido feito pelos editores para que respondesse em apenas duas palavras. Um terceiro elemento a ser considerado refere-se a uma ideia de correspondência existente na relação com o poema: o poema como correspondência endereçada a um outro, troca que se dá em um tempo breve, em um espaço marcado pela incerteza — do princípio do poema, do fim do poema, do poema em percurso pelos olhos, ouvidos e boca do outro —, uma troca que pode inspirar reciprocidade, mas que é marcada pela diferença dos espaços que ocupam o autor e leitor na *experiência poemática*, para usar a expressão de Derrida. Dessa diferença emerge um desejo de apropriação, de permanência, ainda que com valores opostos em Derrida e em Kafka.

Se aceitarmos o ouriço e Odradek como metáfora para essa experiência, encontraremos reações distintas diante do acontecimento do poema. No primeiro caso vemos um desejo de assimilação: “traduza-me, vela-me, guarda-me um pouco mais, salve-se, deixemos a estrada./ Assim surge em você o sonho de *decorar*. De deixar-se atravessar o coração pelo ditado. De uma só vez e isso é o impossível, isso é a experiência poemática.” (DERRIDA, 2001, p. 114). Derrida nesse e no trecho seguinte, tratará desse desejo de guardar em si o poema, de um desejo que não é mera reprodução automática, mas que mescla as noções de interior e exterior e, quem sabe, de eu e outro. Nessa passagem lembramos do texto de Kafka, em que o pai verbaliza uma tentativa, que talvez oculte um desejo de apreender Odradek — ele “é extremamente móvel e não se deixa capturar” (KAFKA, 2017, p. 44). A constatação parece ser resultado de uma tentativa malograda por parte do pai de tentar agarrar o ser. Se em Derrida se desejaria guardar na memória o *rastro amado*, em Kafka parece haver um esboço de apropriação tanto cognitiva — ilustrada no anseio do pai de compreender e classificar Odradek de alguma forma — quanto física, como fica indicado pela passagem mencionada.

Um pouco mais adiante em seu texto, Derrida atenta para a condição do poema, “ele se deixa fazer, se deixa levar, sem atividade, sem trabalho, [...] estanho a qualquer produção [...]. O poema cai, benção, vinda do outro. Ritmo, porém assimetria.” (DERRIDA, 2001, p. 115). Na primeira parte do enunciado, a condição aparentemente ociosa do poema ressoa com a presumida inutilidade de Odradek; assim como o aparecimento do poema referenciado na segunda parte também encontra paralelo no surgimento inesperado do pequeno ser do conto. A imagem da benção, daquilo que cai, dialoga com outro texto de Derrida, “Uma certa possibilidade impossível de dizer o

acontecimento”[6], no qual o filósofo apresenta a noção de verticalidade do acontecimento, definindo-o como o inesperado, aquilo para o qual não podemos estar preparados, que chega sem aviso.

Ainda considerando essa noção do poema como “benção, vinda do outro”, a ideia de correspondência, mencionada anteriormente, está presente nessa troca eu-outro. Uma correspondência[7] que chega, talvez sem remetente certo, a um destinatário surpreso. Uma troca que se dá em um instante, rápido e breve, mas que se deseja prolongar, pois aquele momento único e indivisível propicia uma experiência com o tempo já nunca antes vivida: um presente, ou um agora, que parece existir desde antes e se prolonga para além dali, tal como os fios de Odradek, velhos e rebentados, a se perpetuar pelos degraus da escada. No entanto, a reciprocidade nessa correspondência será um paradoxo, estaria sempre marcado o sinal da diferença, da incerteza do remetente e, portanto, o poema surge como matéria de ligação precária e assimétrica entre esses dois espaços do eu e do outro.

Como provocação final, Derrida escreve que “anunciando o que é tal como é, uma questão saúda o nascimento da prosa” (DERRIDA, 2001, p. 116). Ao poema não cabe responder o que é, o poema apenas acontece, sem função, exposto à estrada, ao outro que o assinará, aos acidentes, assim como Odradek que está voltado para si e para a família, se deixa ver, às vezes ouvir, mas ele apenas existe, apenas se *deixa* ser tal como o poema-ouriço.

Ao poema não se diz isto ou aquilo, pois o isto ou aquilo que se diz é prosa[8]. Ao se manter livre, o rastro da origem que se deixa velada, o poema existe e ponto. Há a transgressão de qualquer economia, parece haver apenas o dom impossível e o segredo/desejo de conhecer o tempo como outro que não o humano.

Não há relação de troca ou dever, não se deve nada ao poema. O acaso e eis que nos deparamos com ele — como uma pedra no meio do caminho ou a bola-ouriço na estrada ou Odradek ao pé do corrimão — que nos atravessa o coração e nos faz desejar uma relação outra com o tempo, manter o ritmo do sentido em suspenso para que vivamos com ele no infinito — *decor*.

[6] “O acontecimento é o que vai muito depressa, não há acontecimento senão lá onde isso não espera, onde não se pode mais esperar, onde a vinda do que chega interrompe a espera” (DERRIDA, 2012, p. 234) e “Um dos traços do acontecimento não é somente que ele venha como o que é imprevisível [...] mas também que ele é absolutamente singular” (idem, p. 236).

[7] Penso aqui nos muitos sentidos de correspondência: carta, aproximação de sentido, reciprocidade, analogia, harmonia.

[8] Ao menos que “ou isso ou aquilo” seja o próprio poema, como o é o poema homônimo de Cecília Meireles.

LARA CAMMAROTA SALGADO é aluna do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Possui bacharelado em Comunicação Social, com Habilitação em Editoração, pela Escola de Comunicações e Artes da mesma

universidade (2019). Contato: cammarota.lara@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. Cacto, p. 142-149, ago./2002.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia?. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, p. 113-116, maio/2001.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. M. Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Trad. Piero Eyben. *Cerrados*, v. 21, n. 33, p. 231-251, 2012.
- KAFKA, Franz. A preocupação de um pai de família. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 43-45.

ESPACIALIDADE E ESTETIZAÇÃO NO ROMANCE *10:04*, DE BEN LERNER

— MATHEUS CAMARGO JARDIM

RESUMO

O objetivo deste texto é fazer um breve mapeamento da representação do espaço e do processo de estetização capitalista a partir da leitura cerrada do primeiro parágrafo e de trechos homólogos do romance *10:04*, de Ben Lerner. A partir da análise, procuraremos demonstrar como os elementos estéticos são trabalhados pelo autor a partir da seleção e organização dos dados materiais concretos e como essa articulação expressa a técnica composicional de montagem.

Palavras-chave: Literatura; Espacialidade; Estetização; Ben Lerner; *10:04*.

ABSTRACT

*The aim of this text is to map the representation of space and the process of aestheticization through a close reading of the first paragraph and homologous excerpts from the novel *10:04*, by Ben Lerner. Through analysis, we will demonstrate how the author employs aesthetic elements by selecting and organizing concrete material data, and how this articulation expresses the compositional technique of montage.*

Keywords: Literature; Spatiality; Aestheticization; Ben Lerner; *10:04*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE 10:04 E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Ben Lerner é um dos autores mais relevantes da literatura americana contemporânea. Nascido em 1979, em Topeka, Kansas, o escritor é conhecido por sua versatilidade literária, que inclui poesia, ficção e ensaios. Seus primeiros livros de poesia, *The Lichtenberg Figures* (2004) e *Angle of Yaw* (2006), estabeleceram Lerner como um dos mais promissores poetas de sua geração, não apenas pela manipulação linguística e formal, mas por sua habilidade de estabelecer relações entre diversos campos e temas que permeiam a vida cotidiana. Em 2011, Lerner publicou o seu primeiro romance, *Leaving the Atocha Station*, que foi aclamado pela crítica, devido à sua aguçada capacidade de trabalhar a linguagem na narrativa em prosa e de engajar o leitor, a partir da criação de imagens que envolvem percepção e espacialidade. Desde então, Lerner publicou mais dois romances, *10:04* (2014) e *The Topeka School* (2019), sendo este finalista do prêmio Pulitzer.

O objeto que analisaremos é o romance *10:04* (LERNER, 2014), que apresenta um narrador-personagem mencionado apenas uma vez como "Ben" e possui semelhanças com o autor, Ben Lerner, em diversos aspectos, como o fato de ambos serem professores universitários e escritores residentes em New York. O enredo expressa momentos de tensão em sua vida particular, como a descoberta de uma doença cardíaca, a tutela de um menino latino e, sobretudo, a jornada em busca da concepção de um filho com sua melhor amiga, cuja mãe encontra-se em estado terminal em decorrência de um câncer. Em meio a furacões e tempestades que ameaçam abalar o centro financeiro do Novo Mundo, o narrador conduz o leitor em um breve passeio, fazendo referência ao próprio processo de criação narrativa, mas também a espaços e situações que evidenciam as contradições geradas pelo capitalismo tardio e sua dinâmica viciada de concentração de riqueza e poder.

O romance *10:04*, embora pareça fragmentado, tem uma estrutura firmemente ancorada nas percepções do narrador, mesclando ponto de vista narrativo e espacialidade. Isso convida o leitor a um mapeamento que une experiência subjetiva e espaço urbano, além de destacar a ficcionalidade e o status artístico do romance através de diversas referências. Apesar das características pós-modernas, esses elementos podem ser vistos como sintomas de conflitos sociais, expondo tensões e questionando modos de representação. Além disso, o romance destaca as interconexões entre literatura e artes visuais, criando uma percepção sensorial, que evoca memórias e estabelece uma localização física e mental. Segundo o

crítico Hamilton Carroll (2019), *10:04* evidencia uma mudança no campo literário contemporâneo, combinando a estética pós-modernista com um realismo renovado, resultando em uma complexidade formal que revitaliza a relação entre o escritor e o leitor.

A HIGH LINE, OS FILHOTES DE POLVO E O PRINCÍPIO DE MONTAGEM

The city had converted an elevated length of abandoned railway spur into an aerial greenway and the agent and I were walking south along it in the unseasonable warmth after an outrageously expensive celebratory meal in Chelsea that included baby octopuses the chef had literally massaged to death. (LERNER, 2014, p. 3)

No primeiro período, há imediatamente a identificação do narrador em primeira pessoa, estabelecendo o ponto de vista narrativo. No entanto, a apresentação inicial do narrador é focada no contexto geográfico, e não em detalhes pessoais. Não sabemos quem ele é ou exatamente onde está, mas sim o ambiente em que se encontra e por onde se *movimenta*. A primeira informação é de que a cidade converteu um ramal ferroviário abandonado em um parque suspenso. O que chama atenção é o uso do verbo “converter”, que, além de seu uso religioso, é hoje tão usado para operações virtuais de vários tipos, desde arquivos digitais até transações financeiras. Porém, o que se sabe é que, resumidamente, o verbo implica transformação de uma coisa em outra, dar um novo propósito ou utilização. É interessante apontar que o agente da ação é simplesmente “the city” e quem lê, sem maiores contextos, só saberia de que se trata de New York mais adiante. De qualquer modo, a impressão moldada, por esse primeiro aspecto, é de que o agente da ação é um poder unificado e consistente, não apenas pela capacidade de transformar uma coisa em outra, mas especialmente por converter algo que antes era sinônimo do progresso capitalista (“railway”) em uma emulação da natureza (“aerial greenway”).

Retomando a análise do verbo “converter”, há uma carga semântica associada ao benefício, ao ganho de algo, principalmente quando se diz respeito à religião — a pessoa que converte ganha um fiel e a pessoa convertida ganha a salvação. Ao optar por utilizar este verbo para ilustrar a transmutação da outrora ferrovia abandonada em um parque suspenso, Lerner salienta não só a alteração física do espaço, mas também uma transformação na nossa forma de concebê-

lo, tornando a operação de conversão algo de *aparência* metafísica, no sentido de ultrapassar a nossa visão imediata do mundo, principalmente se levarmos em consideração o uso do adjetivo "aerial" que qualifica "greenway". De todos os adjetivos para caracterizar o parque como elevado ou suspenso, Lerner escolhe *aerial*, uma palavra que nos remete a algo etéreo, gasoso, imaginário. Qual seria o significado subjacente à seleção dessas palavras? É possível que essa seleção seja uma estratégia empregada para ilustrar a transformação do capitalismo em uma espécie de metafísica, na medida em que esta ideologia promove a busca pela realização pessoal e pelo sucesso material como um meio de redenção?

A próxima informação é sobre a movimentação do próprio narrador e a pessoa que o acompanha, a agente, que só mais a frente saberemos ser sua agente literária — assim como os espaços geográficos possuem sua função, a agente, pelo menos em um primeiro momento, fica restrita ao seu trabalho. Ambos caminham rumo ao sul da “aerial greenway” e, ao dizer que estão no Chelsea, podemos adiantar que eles caminham em direção ao Whitney Museum of American Art, através do parque suspenso chamado High Line. De acordo com o próprio website de divulgação do parque:

The High Line is both a nonprofit organization and a public park on the West Side of Manhattan. Through our work with communities on and off the High Line, we're devoted to reimagining the role public spaces have in creating connected, healthy neighborhoods and cities.

Built on a historic, elevated rail line, the High Line was always intended to be more than a park. You can walk through gardens, view art, experience a performance, savor delicious food, or connect with friends and neighbors—all while enjoying a unique perspective of New York City.

Nearly 100% of our annual budget comes through donations from people like you, who help us operate, maintain, and program the park.

The High Line is owned by the City of New York and we operate under a license agreement with NYC Parks. (THE HIGH LINE, 2023)

A descrição deixa claro que “o parque não é apenas um parque” e que o seu valor como espaço público encontra-se na multiplicação de suas atrações culturais — vê-se a tensão entre aparência e essência materializada na própria publicidade. De jardins a performances artísticas, a High Line projeta um senso de hegemonia cultural própria de um período no qual o capitalismo incorpora o

discurso de preocupação ecológica e preservação histórica. Em outras palavras, há uma *estetização* do espaço, que provoca uma valorização de seus atributos para fins inegavelmente comerciais e, mais especificamente, turísticos, uma vez que o parque funciona também como um circuito entre alguns museus da cidade de New York.

A escolha do termo "estetização" é justificada pela importância da forma-mercadoria no sistema capitalista, conforme indicado por David Harvey (2010), que destaca a dualidade de valor de uso e valor de troca inerente às mercadorias. Na teoria do valor de Karl Marx (2013), as relações entre pessoas são realizadas da mesma forma que entre coisas, devido à predominância da lógica monetária em todas as esferas da vida social. Complementando isso, Fredric Jameson (2001) aponta que a produção de mercadorias se tornou um fenômeno cultural, com produtos adquiridos tanto por sua imagem quanto por sua utilidade. O papel fundamental da publicidade, na criação dessas imagens, vincula estreitamente a cultura à economia. Neste contexto, a "estetização" é o termo usado para descrever a tensão entre a cultura e o mercado financeiro, refletindo o processo pelo qual tudo que não é arte passa por uma transformação em objeto estético, para fins de mercantilização. Voltando ao trecho com essas ideias em mente, na High Line, todos são democraticamente convidados a se movimentar pelo parque suspenso e aproveitar a perspectiva singular da cidade, enquanto fazem parte de uma iniciativa de recuperar o "espaço verde", possuindo, portanto, uma potência identitária e afetiva muito grande. Mas o que isso tem a ver com o romance?

Em primeiro lugar, como é observado desde o primeiro período, a categoria narrativa de espaço se sobressai continuamente em uma leitura atenta: o narrador não começa com uma apresentação pessoal, de situação ou evento, a sua atenção é sempre voltada primariamente para a *espacialidade* e o *movimento*. Em segundo lugar, o espaço representado no romance referencia o espaço geográfico concreto, a partir de um trabalho de seleção e organização do autor. Assim, a nossa preocupação nesta análise é examinar atentamente a construção da representação desse espaço, além dos limites e obstáculos que o autor encontra ao lidar com a matéria histórica, em outras palavras, como os dados materiais passam por um filtro singular de percepção que se realiza no próprio ponto de vista narrativo. Observamos que Lerner utiliza um vocabulário específico para montar a sua representação do espaço e, quando confrontamos a narrativa com o texto publicitário, algumas tensões vêm à tona. A principal delas é a oposição entre propriedade pública e privada, que, na concretude da High Line, demonstra ser uma contradição: há a promessa e um foco na melhora da qualidade de vida da comunidade

através de uma organização sem fins lucrativos. Mas de onde vem o dinheiro que permite a gestão desse parque? A resposta é dada em tom positivo pela própria publicidade: a High Line é mantida por doações, o que transfere a responsabilidade do governo — que deveria ser o agente de melhoria dos espaços públicos — para a própria sociedade civil. Embora exista a promessa de melhora da qualidade de vida da comunidade através de uma organização sem fins lucrativos, o *financiamento* desse espaço está nas mãos da elite. Diante disso, é preciso refletir sobre o tipo de organização que a High Line origina, e se a categoria de espaço público ainda possui um referente concreto ou se tornou um signo esvaziado de sentido.

Vejam como essa oposição é vista no nível do discurso. Existe uma associação na forma como o narrador descreve a High Line com a descrição publicitária que vimos anteriormente: enquanto a apresentação explicita as diversas funções do parque, de maneira direta e prática, a narrativa utiliza um vocabulário lapidado, a fim de construir para o leitor, paulatinamente, uma visão distanciada e ampla do espaço. Fazendo uma breve comparação entre a escrita publicitária e a prosa de ficção que dispomos, ambas, a seu modo, procuram explicitar que o que aparenta ser é, na verdade, muito mais complexo, embora seus procedimentos e finalidades sejam díspares. A diferença reside na naturalização e *identificação* do leitor, de maneira imediata, ao ler a publicidade — isto é, o leitor ou visitante do parque lê o que está escrito e toma aquilo como algo autêntico, um reflexo engendrado por uma ideologia que domina todas as esferas da vida social e que produz, em seus discursos, uma verdade aparentemente inabalável e uniforme sobre o funcionamento da sociedade, um verdadeiro “realismo capitalista”, como denomina Mark Fisher (2009) —, no sentido de ser uma forma de pensar e perceber a realidade material organizada, exclusivamente, por uma visão de mundo que enfatiza a eficiência, a produtividade e a competitividade, sendo o sistema capitalista inevitável e imutável.

Por outro lado, na prosa de ficção, há um *estranhamento* produzido no leitor, levando-o gradativamente a uma *visão distanciada* daquilo que é descrito e, portanto, propicia uma reflexão ou exercício de remontar sua percepção da realidade. A narrativa convida o leitor a entender os espaços e situações de forma não-imediata, mas gradual, por meio da descoberta de homologias e diferenças internas no romance. Em vista disso, a técnica usada por Lerner, em *10:04*, pode ser comparada ao método do teatro épico de Bertolt Brecht (1974), que visava distanciar o espectador da ação dramática para promover uma análise crítica. Brecht inspirava-se na *street scene*, utilizando cenas do cotidiano de maneira estranha para revelar relações sociais e

tensões antes invisíveis. No romance, essa estratégia é perceptível na falta de envolvimento emocional com o narrador e na escolha de um vocabulário incomum para descrever situações, criando um efeito de estranhamento. Assim como no teatro épico de Brecht, essa abordagem procura desfazer a unificação entre ator e personagem, engajando criticamente o público e desnaturalizando a representação.

Retomando a análise do trecho, o próximo dado apresentado é sobre o clima: enquanto caminham, os dois experimentam um calor fora de estação (“unseasonable warmth”). A partir disso, já dispomos de tensões interessantes para serem listadas e pensadas: seja entre ferrovia e uma “via verde”, ou ambos, e um “calor fora de estação”. Essa expressão pode remeter tanto às ondas de calor frequentes em New York, há muitas décadas, quanto às mudanças climáticas. Independentemente da interpretação atribuída a esse dado, é inegável que o calor sentido pelo narrador exerce influência sobre sua percepção e sua movimentação pela cidade. Percebe-se então que o novo pormenor do romance enfatiza os anteriores de forma negativa: embora a cidade converta ferrovias em parques, isso não muda o fato de que as temperaturas estão subindo ao longo das décadas, e o suposto “verde”, conhecido por trazer umidade e frescor, não funciona, de fato, como uma recuperação da natureza, embora seja essa a intenção do marketing por trás do parque.

Em outro momento do romance, no qual o narrador passa pela High Line, ele diz: “The smell of viburnum, which either flowers in winter or had flowered prematurely, mixed with the smell of car exhaust” (LERNER, 2014, p. 158). A princípio, essa passagem evoca uma experiência sensorial por meio de uma justaposição de cheiros, o da flor de viburno e a fumaça do carro. Embora o detalhe da planta seja uma referência à natureza, a sua disposição interna não produz uma imagem romântica. Isso se deve tanto pela inserção desse elemento vegetal dentro de um espaço fabricado artificialmente, quanto pelo comentário do narrador que questiona o florescimento prematuro. Isso produz uma dissonância homóloga àquela vista no primeiro período. Além disso, enquanto a fragrância da planta simboliza frescor e limpeza, os dados seguintes causam um choque ao introduzir o odor da fumaça de escapamento do carro, associado à poluição e congestionamento urbano.

O contraste entre os dois cheiros não traduz apenas um embate entre natureza e urbanismo, mas uma disparidade temporal interessante: enquanto a fumaça figura o movimento ágil da cidade pelos automóveis, a flor possui um ciclo específico, que nos remete a uma dimensão natural. Entretanto, essa dimensão é contraposta pelo encadeamento dos dados, isto é, a temporalidade dita natural está refém de uma ruptura e sujeita à imprevisibilidade de uma certa

organização social. Retornando para o fato de que ambas as passagens representam um espaço em comum, devemos olhar para essa sobreposição de informações que motiva uma pergunta: se a conversão da High Line não tem um fim ecológico real e efetivo, qual então ela teria?

Antes de respondermos a essa pergunta, vejamos os dados seguintes, que resumem o que ambos estavam fazendo previamente à caminhada: comendo em um restaurante no Chelsea. A palavra usada é "meal", algo simples e direto, que não combina com os adjetivos que o precedem, "expensive" e "celebratory". Essa justaposição, que marca o posicionamento do narrador em relação à situação, é confirmada pelo uso divertido do advérbio "outrageously". É importante perceber, no nível sintático, como o autor transita da descrição das coisas para algo que se mostra discrepante delas — no período anterior, por exemplo, observamos o salto de "aerial greenway" para "unseasonable warmth". São esses *ruídos* na organização das palavras, e como se dispõem no texto em contraste umas às outras, que causam o efeito de estranhamento no leitor e, conseqüentemente, um afastamento crítico. Embora o advérbio "outrageously" seja a escolha mais direta para demonstrar a sua revolta com a fetichização da comida, a preferência pelo substantivo "meal" é mais significativa, funcionando como uma espécie de "retorno ao real", devido ao seu significado estar estritamente ligado ao ato de se alimentar, ou seja, fazer uma refeição a fim de suprir as necessidades básicas do corpo, o que torna a justaposição desse longo período ainda mais curiosa quando lidamos com os seus dados finais.

A refeição não foi feita em qualquer bairro de New York, mas no Chelsea, onde uma coisa torna-se outra há muito tempo, sejam linhas de trem em parque, ou fábricas em galerias de arte. O dado final, o alimento, está longe de ser considerado uma simples "meal"; são, na verdade, filhotes de polvo, que foram massageados até a morte pelo chefe de cozinha. São animais retirados de seu habitat bem longe daquele requintado bairro, que passam por um processo logístico, prezando a sua sobrevivência, até que cheguem às mãos de seu algoz, que os *convertem* "magicamente" em uma refeição cujo valor em dólares, provavelmente, alimentaria por um mês, a família de quem os retirou do mar. Poderia aqui ser identificado um fio subterrâneo que conecta todas essas informações — a constante transformação ou *conversão* de coisas em outras coisas — que já foi mencionado como estetização.

Logo, a descrição do narrador de sua alimentação já traz outro olhar sobre as primeiras linhas do romance e podemos delinear uma resposta a nossa questão inicial. A transformação urbana, assim como o alimento fornecido no restaurante, passa por um processo de estetização, com fins mercadológicos que escondem processos de dominação, além de um apagamento histórico, que projeta um eterno presente encarcerado nos espaços e mercadorias. Ademais, começa a ser formado um certo mapa que conecta todas essas informações: o restaurante está localizado próximo à High Line e são espaços que agregam valor mutuamente, unidos pelo laço implacável da especulação imobiliária. Esses lugares não são apenas pontos de encontro culturais e de consumo exagerado, mas onde grandes companhias estão instaladas ou em processo de instalação. Para exemplificar, a expansão da Google em Manhattan, explicada por Sharon Zukin (2020), causou mudanças significativas na área, incluindo o surgimento de novos espaços culturais e estabelecimentos, mas também a gentrificação, com o aumento dos preços de aluguel e o deslocamento da população para áreas periféricas. A propaganda da High Line fala de reimaginação do espaço público e conexão de bairros, porém, tende a beneficiar, principalmente, o mercado especulativo e grandes empresas que recebem incentivos fiscais, enquanto comunidades periféricas são negligenciadas. Essa dicotomia ressalta a importância da linguagem cuidadosa no romance, destacando a justaposição de lugares e preços, como observado na refeição descrita.

A presente análise propõe uma abordagem organizativa que delinea sua leitura, ressaltando a justaposição de informações e episódios narrativos em várias escalas, desde a estruturação do romance em partes até o nível sintático dos parágrafos e períodos. Tal estratégia tem como intuito investigar e organizar as informações para compreender a lógica interna da obra. Notadamente, a narrativa tece conexões significativas entre elementos como o espaço urbano de New York e a comida consumida num restaurante, revelando um processo de estetização subjacente. A hipótese que buscamos defender é que a estetização global mascara novas formas de dominação do capitalismo tardio e de sua economia financeirizada, gerando contradições, tais como a existente entre a agência individual e o determinismo, ou entre a natureza e o urbanismo. Tais contradições estão embrenhadas na ansiedade do narrador, manifestada como um conflito entre a expectativa de um futuro diferente e a persistência do estado atual. Lerner cria uma dinâmica de tensões evidentes nas suas escolhas lexicais, que se tornam interpretáveis através da sequência dos elementos narrativos. Cada episódio, embora com autonomia narrativa, adquire significado ao

estabelecer homologias com outros episódios. O ponto fulcral, entretanto, reside em como a técnica composicional de Lerner, através do princípio organizativo de montagem, dá forma à sedimentação da realidade social concreta associada ao processo histórico do capital financeiro.

No texto "Dickens, Griffith e nós", Sergei Eisenstein (2002) realiza uma historicização do princípio de montagem no cinema, atribuindo a David Llewelyn Wark Griffith a sua incorporação, a partir da leitura de Charles Dickens. Eisenstein identifica a ação paralela, método que consiste no desenvolvimento simultâneo de duas histórias que intensificam mutuamente seus dramas e emoções, como a primeira de diversas contribuições do escritor vitoriano para o cinema. Este método caracteriza-se pela justaposição de detalhes aparentemente desconexos que, organizados de forma elaborada, contribuem para a formação de uma imagem sintetizada, que Eisenstein define como uma unidade qualitativamente superior. Este processo, denominado por ele como "arte da justaposição" (EISENSTEIN, 2002, p. 208), representa um avanço qualitativo na composição de imagens capazes de retratar fenômenos históricos. A principal preocupação de Eisenstein, entretanto, não era simplesmente gerar efeitos nos espectadores ou estagnar o processo em seu nível de representação, mas sim criar novos significados e comunicar ideias por meio das imagens. Como vimos isso no primeiro e longo período de 10:04?

A nossa análise procurou demonstrar que a potência da representação literária de Lerner opera no nível da sintaxe, isto é, na organização dos elementos dentro da frase e no movimento e justaposição que eles constroem. A partir do uso da linguagem cinematográfica, a fim de ilustrar para o leitor a importância da composição de imagens no texto, podemos chegar no seguinte resultado: na primeira parte, "The city had converted an elevated length of abandoned railway spur into an aerial greenway", há a configuração de um plano geral, mostrando uma totalidade selecionada de um espaço, que contextualiza o movimento narrativo. Essa parte funciona como uma descrição, mas sua peculiaridade encontra-se no fato de ser também uma ação, o que ressalta a ideia de movimento. Já a segunda parte, "and the agent and I were walking south along it in the unseasonable warmth after an outrageously expensive celebratory meal in Chelsea", equivale a um plano-médio, em que podemos observar a relação entre as personagens e o ambiente anteriormente descrito. Por fim, em "that included baby octopuses the chef had literally massaged to death", temos um *close-up*, ou o que Eisenstein chama de primeiro-plano.

Com essa categorização arrematada, podemos recapitular os pormenores que habitam cada plano. No plano-geral, há duas funções sendo exercidas simultaneamente, a de localização geográfica objetiva e a de um processo específico — de transformação de uma via férrea em parque suspenso. No plano-médio, há a "apresentação" do narrador e a sua agente que andavam no espaço descrito pelo bairro do Chelsea, o que afunila o ponto de vista narrativo e deixa claro que a narração, ou aquilo que é mostrado, passa por um olhar específico. Já no primeiro-plano, que finaliza o período, temos a imagem aproximada de filhotes de polvo sendo massageados até a morte. Lembremo-nos agora do fio subterrâneo que conecta todos esses detalhes que, à primeira vista, não estão relacionados diretamente. A High Line, o bairro do Chelsea e os filhotes de polvo estão unidos pela *imagem-síntese* da estetização, mostrando como os dados materiais foram trabalhados por Lerner a partir do princípio organizativo da montagem. Vejamos agora como isso prossegue em outra parte do primeiro parágrafo:

We had ingested the impossibly tender things entire, the first intact head I had ever consumed, let alone of an animal that decorates its lair, has been observed at complicated play. We walked south among the dimly gleaming disused rails and carefully placed stands of sumac and smoke bush until we reached that part of the High Line where a cut has been made into the deck and wooden steps descend several layers below the structure; the lowest level is fitted with upright windows overlooking Tenth Avenue to form a kind of amphitheater where you can sit and watch the traffic. (LERNER, 2014, p. 3)

O primeiro período do trecho possui uma carga libidinal que incita o leitor e demanda interpretação. Não satisfeito em narrar que comeu os filhotes de polvo inteiros, o narrador comenta sobre a carne macia, além de ser a primeira cabeça intacta que ele consumiu na vida. A ação não é descrita com o uso do tradicional verbo "to eat", mas "ingested" e "consumed", que combinam muito bem com a informação final que o narrador nos dá: ele destaca a complexidade do animal, dada a sua capacidade de decorar a própria toca. Novamente uma justaposição notável: a estetização do alimento em contraste com a natureza, isto é, a habilidade do animal de adornar sua morada. O que está em jogo é a oposição do *mundo estetizado* e a *estética da natureza*, portanto, o uso dos verbos escolhidos por Lerner está longe de ser aleatório, mas enfatiza fortemente essa oposição. O que ele faz no restaurante não é simplesmente se alimentar, mas consumir mercadorias intensamente estetizadas. Há uma conexão

entre o espaço urbano e a culinária artística, uma vez que ambos prometem a *singularidade* da experiência. Como afirmam Lipovetsky & Serroy:

Comer se torna uma atividade centrada na degustação, na informação, nas opções e gostos individuais: o comedor está incessantemente em busca de novas culinárias, procura itens de qualidade e gosta de saborear pratos originais, decide o que vai comer e come o que tem vontade, e não conforme um modelo rotineiro herdado das tradições locais e religiosas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 291)

A High Line e a gastronomia compartilham a lógica estetizante que busca pluralizar a experiência do sujeito, embora, paradoxalmente, prometam singularidade. Na gastronomia, o alimento passa por um rearranjo completo de sua estrutura, deixando de ser comida-mercadoria para se tornar mercadoria-comida. Esse processo resulta em um fetichismo inédito, no qual o valor de uso do alimento, uma necessidade básica humana, é preterido. Jameson (2015, pp. 22-23) argumenta que há uma fratura na linguagem, na relação entre a palavra e a coisa, entre o signo e seu referente, e até mesmo entre a linguagem e o pensamento. O exemplo utilizado pelo crítico são os pratos de El Bulli, que popularizaram a "cozinha molecular", na qual o sabor é separado das formas naturais dos alimentos e ganha novas texturas em espumas, esponjas ou esferas. Essas receitas, computadorizadas e fotografadas, transformam-se em imagens que se tornam o conteúdo consumido, em última instância, equiparando-se à arte pós-moderna como um evento único. Em outro episódio do romance, o narrador descreve sua experiência gastronômica de forma comparável a esse processo:

The baby octopuses are delivered alive from Portugal each morning and then massaged gently but relentlessly with unrefined salt until their biological functions cease; according to the menu, they are massaged "five hundred times." The beak is removed and the small eyes are pushed out from behind. The corpses are slowly poached and then served with a sauce composed of sake and yuzu juice. It is the restaurant's signature dish and so plate after plate of the world's most intelligent invertebrate infants were being conducted from kitchen to table by the handsome, agile waitstaff. There were three on the plate finally placed before us, and my agent and I, after a moment of admiration and guilty hesitation, simultaneously dipped and ingested the impossibly tender things entire. (LERNER, 2014, p. 153)

A descrição é uma refuncionalização da propaganda, seguindo sua lógica sintática, numa espécie de estilização crítica: no primeiro período, identificamos a origem dos filhotes de polvo (Portugal), o que já confere um caráter exótico. Ao mesmo tempo, é estabelecida uma localização geográfica, sugerindo que essa mercadoria não surgiu magicamente ali. Além disso, estabelece-se um contraste entre Portugal e New York a partir da mercadoria e da relação que esses espaços mantêm com ela. A expressão "each morning" torna claro que essa é uma rotina do local, sua especialidade (algo reiterado adiante). Os filhotes são gentilmente, porém incessantemente, massageados com sal não refinado, até que suas funções biológicas cessem — uma maneira excêntrica de dizer que eles morrem. No entanto, o leitor familiarizado com a ironia do narrador sabe que essa escolha de palavras é proposital, provocando simultaneamente uma estilização do discurso publicitário e sua crítica embutida. Em seguida, é informado que o cardápio alega que o polvo é massageado "quinhentas vezes": mais um indicativo da suposta singularidade servida ali. Trata-se de uma quantificação banal e fetichizada, destacando a importância da dimensão discursiva na estetização do alimento servido. Os dois períodos seguintes rompem completamente com a sutileza anterior: a imagem evocada por "bico removido" e "pequenos olhos empurrados por trás" é extremamente brutal. No período seguinte, temos "the corpses" como o primeiro indicativo explícito de morte. Sem subterfúgios de marketing, é formada a imagem dos filhotes mortos sendo cozidos lentamente e servidos com molho de saquê e suco de yuzu — um fruto cítrico de origem chinesa, mais conhecido como "limão japonês" —, o que, sem dúvidas, intensifica a imagem cosmopolita do prato. Estabelece-se, então, uma oposição entre morte e beleza, mas uma beleza absolutamente reificada.

Para aprofundar nossa análise, é relevante discutirmos o conceito de reificação através de Georg Lukács (2003) e sua interpretação da obra de Karl Marx. A economia capitalista tem a característica distintiva de reificar as relações humanas, ou seja, de tratar aspectos da realidade como se fossem coisas ou objetos. Este processo de reificação, intensificado pela divisão do trabalho, que segmenta a produção de maneira abstrata e racional, influencia significativamente a percepção dos fenômenos sociais. Ainda que, para Lukács, a sociedade constitua uma unidade rigorosa e seu desenvolvimento seja coeso, essa unidade não é claramente perceptível para o indivíduo, principalmente para aquele que nasce dentro da reificação capitalista das relações, pois lhe são apresentados como multiplicidade de coisas e forças isoladas. Marx (2013) ilustra esse fenômeno da reificação ao descrever como o trabalho humano, sob o modo de

produção capitalista, apresenta seus aspectos sociais como se fossem propriedades objetivas dos produtos do trabalho. Em outras palavras, as relações sociais entre produtores são percebidas como características intrínsecas dos produtos de seu trabalho — um fenômeno que Marx descreve como "fantasmagórico". Logo, a mercadoria, produto do trabalho, torna-se a principal entidade social perceptível, seja de forma tangível ou intangível, destacando a alienação inerente ao sistema capitalista.

Assim, os efeitos da reificação estão primordialmente na maneira como as pessoas percebem a si mesmas, umas às outras, e o mundo à sua volta: uma multiplicidade de coisas e forças independentes, sem uma coesão ou unidade. Isso resulta num véu que obscurece a essência da realidade, criando uma ilusão social que impede os indivíduos de ultrapassarem as aparências. Voltando ao trecho analisado, quando dizemos que a imagem de beleza produzida na narrativa é a de uma beleza reificada é porque o prato de filhotes de polvo é uma mercadoria, que se apresenta intensamente ornamentada em sua aparência, mas que, em sua essência, está incrustada de trabalho humano, exploração do homem e da natureza. Isso torna a descrição de Lerner, que ali pode ser comparada a um plano-sequência acelerado, uma representação desreificante, pois ela escava a mercadoria e extrai dela as relações sociais solapadas.

O dado seguinte do trecho ("It is the restaurant's signature dish") evidencia mais uma vez a imagem-ficção de singularidade do restaurante, quando o narrador afirma que o prato é a assinatura do local. Nesse período, há uma expansão imagética provocada pela sintaxe em movimento: partindo do prato, ele diz que o polvo é conduzido da cozinha para a mesa pelos belos e ágeis garçons — aqui temos a emulação irônica do ponto de vista fetichista, uma vez que vemos os trabalhadores suprimidos em seus papéis quase tão decorativos quanto o próprio prato que servem, uma fusão momentânea entre mercadoria e trabalhador, que forma um panorama geral da reificação em pleno curso. Ele descreve o polvo nesta parte como "intelligent invertebrate infants", além da interessante, embora excêntrica, assonância, ele faz, grosso modo, uma elegia ao animal morto; ao mesmo tempo, é importante ressaltarmos que ele chama o animal de inteligente, enquanto os garçons, homens "bonitos e ágeis", parecem partes de uma engrenagem do funcionamento do local. O que temos aqui, no plano textual, é um confronto entre a elevação estética reificante do produto através do percurso que ele faz até chegar à mesa — incluindo, principalmente, a imagem dos garçons —, e a exaltação do animal por meio de um enobrecimento semântico, sendo o substantivo "infants" peculiar, por não ser utilizado quando se

trata de animais, muito menos invertebrados, além do refinamento que o vocábulo sugere.

Por outro lado, esse estranhamento é uma continuidade de seleção ou decisão do autor, combinando-se perfeitamente com "corpses", a fim de encadear a ideia elegíaca na situação e provocar um distanciamento certamente crítico, pois justapõe-se de forma visível com o percurso do prato na primeira parte. Essa oposição que o narrador faz é, do mesmo modo, uma continuidade do procedimento narrativo adotado no primeiro parágrafo do romance, quando ele se refere à capacidade do animal de decorar a sua toca. Porém, devemos considerar que essa oposição é muito melhor elaborada aqui, tanto pela sua qualidade na construção de sentidos, quanto em relação à concatenação de imagens e jogo de oposições.

De volta à leitura do primeiro parágrafo da narrativa, o narrador não se comporta como um vilão hollywoodiano que se deleita com os animais, mas seu prazer está acompanhado de uma sensação de culpa, disfarçada por camadas de ironia. A ironia é um elemento constituinte do romance e não se limita apenas a uma figura de linguagem, mas é uma técnica utilizada para criar um efeito de distanciamento. Ao estabelecer uma discrepância entre o significado literal e o sentido subjacente, a ironia funciona como um método crítico que conduz o leitor a uma percepção mais aguçada das informações apresentadas. Ao afirmar que o narrador adota uma "emulação irônica do ponto de vista fetichista" ao criar uma imagem que, aparentemente, enaltece a mercadoria e coisifica os trabalhadores, sugerimos que essa justaposição, presente em um discurso que se assemelha a uma propaganda, é uma técnica que produz o efeito oposto ao de um anúncio publicitário, promovendo um distanciamento crítico em relação ao que está sendo representado.

Assim, em conjunto com a análise que fizemos do trecho homólogo, começamos a perceber com mais clareza como o narrador se move: ele trata divertidamente, mas com culpa, sobre os alimentos que consome, o que nos permite mais uma vez voltar para a escolha vocabular das primeiras linhas e perceber que o verbo "convert" e o adjetivo "aerial" podem fazer parte de sua tendência irônica, que acompanha sempre a sua forma de apreender a realidade material. Logo, a dimensão semântica de fato nos leva a algo além, de que o processo de conversão do parque faz parte de uma "metafísica" maior, àquela que estamos todos submetidos, a do capitalismo. Isso ratifica a prosa de Lerner como um mapeamento sistemático da realidade: a partir do enredamento dos pormenores e suas justaposições, o escritor escava as aparências e começa a entrever o real funcionamento das coisas.

Ao voltarmos à leitura do primeiro parágrafo, o narrador repete a informação de que caminham rumo ao sul, mas, dessa vez, a descrição do ambiente denota que Lerner é, antes de romancista, um poeta: "We walked south among the dimly gleaming disused rails and carefully placed stands of sumac and smoke bush". Atentemo-nos às sutis assonâncias e aliterações, seja em "dimly gleaming" ou "stands of sumac and smoke". A beleza na escolhas das palavras e os sons que ressoam na mente do leitor não apagam o mais importante no trecho: a curiosa oposição para qualificar os trilhos como fracamente brilhantes — uma lembrança ou vestígio do que já foi; e "carefully placed" como um indicador da ação do homem naquele ambiente, que é mais uma vez ressaltado como uma *emulação* da natureza.

Vemos um embate entre elementos residuais e dominantes através do brilho pálido dos trilhos e as plantas meramente decorativas. Porém, a imagem total que temos da paisagem é tão reificada quanto o prato consumido, o que nos faz pensar que os pormenores que remetem ao passado estão organizados tal como a estilização de publicidade que o narrador faz dos filhotes de polvo. Ao seu modo, o narrador nos leva a entender que a beleza contida em imagens, paisagens e arquitetura está descolada de uma visão verdadeiramente histórica. Antes disso, a própria história do espaço é absorvida numa lógica comercial, transformando as belas palavras usadas para formar uma imagem rica em detalhes em mera apelação publicitária. Isso não implica que a obra endosse essa reificação, pois, a maneira como as frases são organizadas, através do ponto de vista narrativo exige uma comparação entre mercadoria e espaço, indicando que ali há uma representação que, se não é necessariamente crítica, é altamente sugestiva.

Indo além, no processo de estetização, a High Line remete ao seu passado como um meio de circulação de mercadorias e pessoas, incorporando esses elementos em um rearranjo espetacular da circulação de bens. Essa descrição, carregada de poeticidade, contrasta com a mera "conversão" da cidade, que busca usar isso como estratégia de marketing. Ao descrever o trajeto e a estrutura da High Line, o narrador a apresenta como parte integrante da cidade, um componente essencial de sua anatomia e funcionamento. A vista oferece a sensação de observar a Décima Avenida como se estivesse em um anfiteatro, onde o espetáculo é o trânsito, algo que o narrador experiencia enquanto está sentado com a agente. A técnica narrativa utilizada por Lerner para desreificar o prato consumido, reconstruindo-o como resultado do trabalho humano, se repete ao realocar a High Line na cidade, mostrando que é um espaço repleto de tensões, mas fundamentalmente conectado a algo maior, não isolado nem independente. Além disso, sua descrição do espaço equipara o

passeio pela High Line à experiência gastronômica anterior, conferindo-lhes um mesmo nível de importância.

É possível considerar as experiências do protagonista ao passear pela High Line e ao fazer uma refeição em um restaurante a partir da continuidade do princípio de montagem, já discutido anteriormente, revelando uma equiparação entre as estruturas subjacentes e os conteúdos narrados. Essa organização interna se reflete na sintaxe, caracterizada por períodos longos e detalhados que se aglutinam. Assim como a fragmentação no pós-modernismo, proposta por Jameson (2001), as frases ultrapassam o sentido literal, transformando-se em imagens completas. No entanto, essa autonomia sintática não resulta em uma sobrecarga de significado, clichês ou banalidade, pois a técnica narrativa está ancorada em um rigoroso princípio técnico. Além disso, há um fio condutor que conecta a narrativa: o processo de estetização, que representa a corrente elétrica pela qual flui a energia do capital financeiro. Ao percorrermos esse caminho, abrangendo a sintaxe, a justaposição, a montagem e o contexto sócio-histórico que estrutura as categorias narrativas e dá vida a um espaço e uma experiência específicos, começamos a considerar a hipótese de que o conteúdo da forma presente em *10:04* é o próprio processo em expansão do capital financeiro.

MATHEUS CAMARGO JARDIM desenvolve atualmente trabalho de mestrado que se concentra no romance *10:04*, de Ben Lerner. Projeto realizado no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (USP), com a orientação do Prof. Dr. Marcos Cesar de Paula Soares, e conta com o apoio financeiro da CAPES. Contato: matheus.jardim@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. "The street scene". In: WILLET, John (Ed.). *Brecht on Theatre*. London: Eyre Methuen, 1974, pp. 121-129.
- CARROLL, Hamilton. "On the Very Edge of Fiction": Risk, Representation, and the Subject of Contemporary Fiction in Ben Lerner's 10:04". In: KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 176-224.
- FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Livro Eletrônico. Winchester: Zero Books, 2009.
- HARVEY, DAVID. *Para entender O capital: livro I*. Livro Eletrônico. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2010.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *A estética da singularidade*. Trad. de Ricardo Lísias. Peixe Elétrico, n. 2, 1ª ed., 2015.
- LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Livro Eletrônico. Trad. de Rodnei Nascimento; Rev. de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Karl. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- THE HIGH LINE. *Overview*. Disponível em: <https://www.thehighline.org/about>. Acesso em: 22 abr. 2023.
- ZUKIN, Sharon. *The Innovation Complex: cities, tech, and the new economy*. New York: Oxford University Press, 2020.

A MENTIRA E A AUTOBIOGRAFIA: FORMAS DA CRÍTICA, FORMAS DA FICÇÃO

— GABRIEL MARTINS DA SILVA

RESUMO

Este ensaio busca apresentar as diferentes formulações ao redor do vinco entre autobiografia e experiência vivida, ou ainda, entre mentira, vida e obra. Assim, Silviano Santiago, a um só tempo teórico e ficcionista, vem à baila como um operador para as discussões que se sucedem. Parte-se de alguns textos fundamentais para as discussões em torno do gênero autobiográfico para tentar, de maneira inicial, traçar algumas linhas que norteiam o debate sobre sua formação histórica. Desse modo, a relação entre verdade e mentira revela-se uma dimensão central para o escrutínio crítico dos limites e horizontes dessa forma escritural. Ao fazer uso dos diversos registros e suportes, heterogêneos em si, o autor precisa se haver com a problematização quase secular do estatuto da escrita autobiográfica e com a maneira pela qual esse gênero é posto em discussão e acotovelado em algumas incursões de Silviano Santiago.

Palavras-chave: Autobiografia; Silviano Santiago; Mentira; Crítica literária.

ABSTRACT

This essay seeks to present the different formulations surrounding the fold between autobiography and lived experience, or even between lies, life, and work. Thus, Silviano Santiago, both a theorist and a fiction writer, emerges as an operator for the ensuing discussions. Starting from some fundamental texts for discussions around the autobiographical genre, an attempt is made, in an initial manner, to trace some lines that guide the debate about its historical formation. In this way, the relationship between truth and falsehood reveals itself as a central dimension for the critical scrutiny of the limits and horizons of this written form. By making use of diverse, inherently heterogeneous registers, the author needs to engage with the almost secular problematization of the status of autobiographical writing and with the way in which this genre is called into question and jostled in certain incursions by Silviano Santiago.

Keywords: Autobiography; Silviano Santiago; Falsehood; Literary criticism.

A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar [...]
Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899)

A atividade da vida é como uma potência do falso, enganar, dissimular, ofuscar, seduzir. Mas para ser realizada, essa potência do falso deve ser selecionada, duplicada ou repetida, portanto, elevada a uma potência mais alta. [...] A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a essa potência afirmativa mais alta, tornando a vontade de enganar algo que se afirma na potência do falso
Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (1962)

Diante da dificuldade de se definir o que é autobiografia e de localizar sua origem, o movimento mais interessante do ponto de vista crítico é a afirmação positiva da sua impossibilidade enquanto gênero literário ou procedimento poético. Em outras palavras, a *autós-bios-graphiein* (a escrita da vida do eu), por mais que intuitivamente se apresente como o gênero literário que narra a verdade da vida de um sujeito por ele mesmo, acaba por criar tensionamentos tanto no campo da teoria, como fundamento da crítica, quanto na própria produção literária. É a partir deste axioma que pretendo tecer algumas notas sobre esse complicado gênero literário.

Se o sujeito consciente é condição *sine qua non* para a escrita autobiográfica, já que se presume, num primeiro momento, a possibilidade de se narrar a verdade da própria vida, logo a anterioridade do sujeito à própria linguagem está contida nesta fórmula como seu pressuposto lógico. Se a escrita e a vida são dimensões artificialmente apartadas, o ato de escrever configura-se como um meio pelo qual se registra experiências singulares, deslizando de maneira relativamente incólume do real à escrita, considerando a perspectiva particular do sujeito (que se torna autor) e as transformações inevitáveis por que passa a memória quando exposta através da linguagem (que se torna texto). Essa definição — certamente exagerada para fins retóricos — encontra seu programa no “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, que está presente, de certa maneira, desde seus primeiros escritos, mesmo que só venha ganhar densidade conceitual em *Le pacte autobiographique* (1975). É nesse livro que a noção de “pacto” aparece melhor delineada pela primeira vez em termos teóricos: “[...] o que define a autobiografia, para quem a lê, é antes de tudo um contrato de identidade selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 1975, p. 33, tradução nossa). Isto é, a condição para a escrita/leitura autobiográfica é a identidade nominal entre narrador, autor e personagem, além da exigência de “contar a

verdade” — seja ela pessoal ou histórica —, firmada mediante um “pacto” com o leitor. Estamos diante, é possível deduzir, de uma perspectiva legislativa da narrativa de vida pessoal, defendida a partir de uma abordagem prática e imediata, que considera as noções de “‘pessoa real’, ‘vida individual’ e ‘história da personalidade’ como categorias autoevidentes e universais” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 50). É justamente nesse ponto que a autobiografia colide com a problematização de seus próprios termos. Uma definição como a de Lejeune produz uma separação demasiadamente torneada entre *eu*, *vida* e *escrita* — *autós-bios-graphein* —, uma vez que o pacto autobiográfico exige a identificação entre quem escreve, quem narra e quem vive, na escrita, os eventos singulares narrados e comprometidos com a “verdade”; como se a experiência singular vivida ou testemunhada por um sujeito fundador de sentido pudesse ser transportada de maneira integral ao texto, sem ruídos, contaminações ou apagamentos.

Se partimos da noção de “pacto autobiográfico” de Lejeune como fundamento ontológico do gênero autobiográfico, os textos ficcionais de Silviano Santiago deliberadamente transgridem os seus preceitos, isso porque a maneira como sua ficção se articula com a realidade vivida, com a grafia-de-vida do autor — para usarmos um termo do próprio Silviano —, é da ordem da imaginação e, portanto, menos apegada ao estatuto do documento. Assim, entendo que a expressão usada por Silviano, “grafia de vida”, embora substituto da noção de “biografia”, supõe um afastamento explícito da condição de verdade ligada ao termo clássico. Em texto sobre sua própria produção ficcional, Silviano discute como chegou na noção de *autoficção*, usada como antídoto à *autobiografia* tal qual apresentada por Lejeune, sublinhando a amplitude do gênero e os possíveis jogos na desestabilização de seus pressupostos:

No meu caso, cheguei à autoficção através de um longo processo de diferenciação, preferência e contaminação. [...] Partii da distinção entre discurso autobiográfico e discurso confessional. Os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduz o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam. Do ponto de vista da forma e do conteúdo, o discurso autobiográfico *per se* — na sua pureza — é tão proteiforme quanto camaleão e tão escorregadio quanto mercúrio, embora carregue um tremendo legado na literatura brasileira e na ocidental. (SANTIAGO, 2008, p. 173-174)

Tributário da tradição das biografias bastardas, do falseamento do real e da transgressão às características que garantem uma sustentação relativa da noção de autobiografia, Silviano, em sua literatura, propõe, na esteira de seu mestre André Gide, uma maneira de produzir ficção que esteja num só tempo interessada no mundo e na própria mecânica do texto. Atento às formas e às suas torções possíveis, lança-se em empreitadas que aparentemente documentam sua vida enquanto intelectual e escritor, retornando às histórias familiares e dando densidade aos encontros. Trata-se de partir da lembrança de fatos que, ao serem incorporados à escrita, ganham formulação livre para servir ao efeito artístico e, simultaneamente, acumular argumentos referentes à questão interpretativo-crítica, que está sendo exposta simultaneamente na fatura dos próprios textos. Esse é o caso, por exemplo, de *Histórias mal contadas* (2005), *Uma história de família* (1992), *Menino sem passado* (2021), ou ainda *O falso mentiroso* (2004).

Em ensaio sobre a relação entre o gênero literário autobiográfico e a filosofia a partir de *Ecce homo* de Friedrich Nietzsche, Katia Muricy parte da constatação básica que *a priori* parece nortear esse gênero: “Um eu consciente de sua unicidade parece ser a exigência lógica da autobiografia” (MURICY, 2020, p. 16). Então, o “eu consciente” exhibe “sua unicidade” através da articulação imaginária das diferentes perspectivas que abarca, transformando-as numa síntese de tensões, que se configura como o *eu* (isto é, o ponto de vista) que compõe a linguagem complexa, tensa e, por vezes, paradoxal que atravessa a escrita das memórias. Apesar de uma constatação simples, o problema do *eu consciente* ou, simplesmente, do *sujeito* se configura como um *tópos* recorrente e peculiar na história da filosofia. As diversas tentativas de definição da autobiografia, assim como os desdobramentos a partir dos debates sobre autoria, estatuto do sujeito, testemunho e identidade, são caminhos essenciais para uma possível delimitação desse gênero literário, ou ainda para pensar seus horizontes do ponto de vista ficcional.

No ano do centenário de Jean-Paul Sartre, Eneida Maria de Souza escreve um pequeno artigo sobre os mecanismos utilizados pelo filósofo na escrita do seu texto autobiográfico mais importante, *Les mots* (1964). O livro narra a infância do autor até seus 12 anos, momento no qual a obsessão pela literatura — “Comecei a minha vida como, sem dúvida, irei terminá-la: no meio dos livros” (SARTRE, 1995, p. 33, tradução nossa); “Foi nos livros que encontrei o universo [...] e confundi a desordem de minhas experiências livrescas com o curso aleatório de eventos reais” (ibidem, p. 43, tradução nossa) —, a paixão pelas palavras e o tema familiar ficam evidentes. Nesse sentido, a reinvenção literária da infância do autor — uma retrospectiva a partir

da memória e um acerto de contas com o passado (atualizado em presente na materialidade do texto) — marca a escrita como projeto existencial. “A escrita literária, nas mãos de Sartre, tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas, instaurar genealogias bastardas e permitir o livre trânsito entre presente, passado e futuro” (SOUZA, 2005, p. 28), escreve Eneida, juízo facilmente generalizável de maneira mais ou menos programática para o estatuto da escrita em diversos (con)textos contemporâneos atravessados pela dimensão autobiográfica, como, por exemplo, os livros de Silviano Santiago. Assim como Sartre, Silviano tem a leitura como ferramenta primordial da escrita. Por sua vez, Silviano mostra-se envolvido pela leitura do poema “Infância” de Drummond, em que o poeta delinea sua imagem de menino sobreposta à do herói de Robinson Crusoe, que constrói sua aventura na ilha desconhecida, com a ajuda do nativo Sexta-Feira. A partir dessa aproximação, utiliza os livros, filmes e imagens que se interpenetram em suas experiências de vida, formando um solo comum. Hospedando-se na grafia de vida alheia, confunde, estrategicamente, sua vida com as histórias que leu para complexificar suas memórias com refinados raciocínios críticos referentes aos desvios e rasuras, que testemunhou ou deduziu na composição da família patriarcal mineira.

O pacto autobiográfico de Lejeune se defronta com a característica primordial da escrita literária no século XX: descolar-se da verdade, (re)inventando histórias e cruzando acontecimentos. Diante da proliferação destas produções literárias orientadas por um impulso de estetização da memória e de desestabilização dos referenciais, como acontece em grande parte da escrita de Silviano Santiago, ou seja, de uma ficção não mais subordinada à prova de veracidade, a definição de autobiografia começa a ruir já que “nenhum dos termos a ela associados — história, pessoa, vida, escrita, ‘eu’ — pode ser atualmente tomada em sua autoevidência” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 53). Nesse sentido, o papel da teoria volta-se para respostas pontuais que, por sua vez, não conseguem englobar a totalidade da produção autobiográfica, sem dar conta da multiplicidade que ganha corpo cada vez mais em decorrência de um estilhaçamento do *autós* que compunha a autobiografia como gênero literário. Tendo em vista essa série de paradoxos e problemas que surgem, Silviano se filia à noção de “autoficção, [...] a forma pós-moderna da autobiografia” (DOUBROVSKY, 2007, s/p, tradução nossa), elaborada primeiro por Serge Doubrovsky no final dos anos 1970. Localizada entre o testemunho e a ficção, ela tem como objetivo atualizar a gramática analítica da teoria literária para lidar com as demandas contemporâneas da produção escrita e do sujeito como categoria filosófica, escreve Doubrovsky:

É por isso que a palavra “autoficção” me pareceu interessante: ela permite distinguir a sensibilidade moderna da sensibilidade clássica. Isso não é de forma alguma uma rejeição da sensibilidade clássica: simplesmente sentimos o sujeito contemporâneo de maneira diferente. Você tem que encontrar uma escrita que corresponda a essa nova percepção de si mesmo (ibidem, tradução nossa).

Já que todo testemunho contém suas lacunas, a escrita autoficcional reinventa o vivido, alojando-se no centro das demandas contemporâneas e atualizando sua própria formação histórica, quer dizer, em sintonia com as formas sociais próprias das dissoluções do século XX e das urgências da figura (desfigurada) do sujeito. Por mais ancorada que esteja aos detalhes da vida, a ficcionalização desenha-se simultaneamente como consequência e condição do literário:

[...] a autoficção é a forma de tentar recuperar, de recriar, de reformular num texto, numa escrita, as experiências vividas da própria vida, que não são de forma alguma uma reprodução [...] É literal e literariamente uma reinvenção” (ibidem, tradução nossa).

Assim, tanto o literário entra em jogo quanto a própria realidade, numa tensão entre essas dimensões que aparentemente estariam apartadas, como aponta Silviano:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Apesar de elaborado em outra ordem, com outros princípios e objetivos em comparação com o pensamento de Silviano, Antonio Candido, na esteira da reflexão de Erich Auerbach, sublinha a complexa associação entre trabalho artístico e realidade, aglutinada na noção de *mimese*, insistindo na necessidade do crítico “[...] ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*” (CANDIDO, 2006, p. 22, grifo do autor). Interado no debate e atento às tensões, Silviano vai dizer que “não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são

os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam” (SANTIAGO, 2008, p. 174), inscrevendo num só tempo a produção contemporânea e a sua própria obra, altamente interessada no estilhaçamento dos gêneros literários e nas inovações da escrita.

Seguindo a linhagem de Lejeune e as implicações de sua definição do autobiográfico, o texto que se deseja inscrito nesse gênero literário só poderia ser algo da ordem de uma narrativa de si mesmo, da revelação de uma interioridade, de manifestação da subjetividade ou de testemunho no literário. A partir dessa introspecção quase cristã (MURICY, 2020, p. 19-20), dos movimentos da alma e dos sentimentos, o texto autobiográfico se reduziria a uma revelação do eu, sintetizado na máxima: a obra imita a vida. Eneida Maria de Souza, em “A crítica biográfica”, alerta sobre essa correspondência exageradamente imediata entre escrita e vida:

Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção (SOUZA, 2011, p. 19)

E continua tocando especialmente no problema da identidade nominal entre autor, narrador e personagem de que falava Lejeune: “O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas conhecidas do escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso” (ibidem, p. 19-20). Nesse caso, as “coincidências” entre ficção e vida são mais fruto do impulso da criação literária munida de material biográfico do que uma simples documentação histórica, testemunhal ou introspectiva. A comparação entre vida e obra, unidas por um fio temático comum, seria antes tributária da liberdade criativa do autor diante dos objetos, histórias, conversas, leituras alheias, do que da simples escrita confessional. Certamente os textos de Silviano não se enquadram nem na proposta clássica de autobiografia nem na pretensão dos escritos de confissão, como o próprio autor afirma:

[...] o discurso propriamente confessional está ausente de meus escritos. Nestes não está em jogo a expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos, julgados como os únicos verdadeiros por tantos escritores de índole romântica ou neo-romântica. Não nos iludamos, a distinção entre os dois discursos tem, portanto, o efeito de marcar minha familiaridade criativa com o autobiográfico e o conseqüente

rebaixamento do confessional ao grau zero da escrita. Em que pese seu legado insuspeito para as culturas nacionais, o discurso autobiográfico jamais transpareceu per se em meus escritos, ou seja, não me apropriei dele em sua pureza subjetiva e intolerância sentimental. Não escrevi minha autobiografia. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

Ou ainda, em entrevista datada de 2007, no primeiro número da *Revista Escritos* ligada à Fundação Casa de Rui Barbosa, Silviano afirma categoricamente: “Não chegarei a escrever as minhas memórias por uma razão bem simples e muito complexa” (ROUCHOU; GUIMARÃES, 2007, p. 267). A discussão torna-se mais interessante na medida em que se percebe que o texto, escrito há mais de uma década, antecede a publicação de *Menino sem passado*, livro explicitamente autobiográfico, que se inscreve sob essa rubrica, como deixou claro o autor em entrevista feita em 2020, antes do lançamento: “Recentemente comecei a escrever minhas memórias. Pretendo escrever os volumes que puder e já tenho o rascunho do primeiro, que deverá se chamar *Menino sem passado*” (QUEIROZ, 2020, s/p). As primeiras declarações, separadas por mais de uma década da seguinte, tinham como pano de fundo a discussão acerca das diferenças entre autoficção e confissão. Portanto, poderíamos imaginar que a noção de “memória” estaria ligada ao purismo das autobiografias e aos desígnios do factual. No caso da seguinte, tendo já em vista a armação do projeto autobiográfico de Silviano, tem no substantivo “memórias” o objetivo de transgressão declarada à forma consagrada de rememoração em literatura.

Se *O falso mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005) foram livros que não se propuseram a ser autobiografias, *Menino sem passado* se joga nessa empreitada, supostamente realizando o programa de Lejeune, quer dizer, coincidindo a assinatura do livro, o personagem principal e a voz que narra. Porém, tal filiação precisa ser lida na minúcia, já que, apesar da aparente proximidade da escrita com o padrão autobiográfico, os fatos narrados não se prestam a uma simples documentação da história pessoal como ela de fato aconteceu, mas a um esforço doído de rememoração lacunar aliado à invenção ficcional. Assim, Silviano preenche as falhas da memória com boa dose de imaginação literária, enxertando a falta com aquilo que a positiva, adensando as lembranças e garantindo sua sobrevivência.

O abandono da forma meramente confessional teria seu desdobramento mais nítido na infância de Silviano. Digo “desdobramento”, não “origem”, pois as relações entre fato, lembrança e narrativa literária vêm sendo apresentadas como fluidas, marcadas por deslocamentos, condensações e interpolações entre memórias do vivido e do lido combinadas com o empenho de construir noções teóricas e avaliações críticas. Após a morte prematura da mãe — tema incontornável no livro autobiográfico de 2021 —, o menino acaba por ter dificuldades de apresentar ao outro sua subjetividade plena. Portanto, ainda na infância, a necessidade de se autobiografar tirou partido da dificuldade de expressão e revelação do *eu*:

Acreditei ter de esconder dos ouvidos alheios a personalidade de menino-suicida e menino-predador, escondê-la debaixo de discursos inventados (ficcionais, se me permitem), onde eram criadas subjetividades similares à minha, passíveis de serem jogadas com certa inocência e, principalmente, sem culpa no comércio dos homens. Criava falas autobiográficas que não eram confessionais, embora partissem do *crystal* multifacetado que é o trágico acidente da perda materna. Já eram falas ficcionais e, como tal, co-existiam aos montões. Nenhuma das falas era plena e sinceramente confessional, embora retirassem o poder de fabulação da autobiografia. O dado confessional que poderia chegar à condição plena ficava encoberto [...]. Não tinha interesse em escarafunchá-lo. Os *fatos* autobiográficos fabulam, embora nunca queiram aceitar a cobertura da fala confessional, visto que se deixavam apropriar pelo discurso que vim a conhecer no futuro como ficcional. (SANTIAGO, 2008, p. 176)

Num certo sentido, as questões levantadas pela discussão teórica sobre a autobiografia dizem respeito tanto à produção ficcional de Silviano quanto aos seus ensaios teóricos. O objetivo, no limite, é não separar os materiais de criação literária e os de crítica *stricto sensu*, garantindo-lhes força de expressão na mesma medida. O próprio autor alerta que sua obra é constituída por uma inseparabilidade entre ficção e teoria, na medida em que uma dimensão ilumina a outra e vice-versa, como fica claro na nota à segunda edição de *Nas malhas da letra* (1988), na qual adverte o autor que seus quatro livros de ensaios anteriores servem de comentário à sua produção ficcional:

Criação e crítica se lançam na minha obra com o mesmo ímpeto e coragem. Criação e crítica são intercambiáveis. A leitura do outro, como está claro nos romances *Em liberdade* e *Viagem ao México*, além de ser uma forma de enclausuramento do escritor na

tradição literária nacional e cosmopolita de que extrai sentido, é também o modo mais vivaz que encontra para escapar das armadilhas do sujeito singular e imperioso, mera panqueca pós-moderna, que tem servido de engodo a paladares aflitivos e irresponsáveis. (SANTIAGO, 2002, p. 10)

Como também diz Silviano em *Mil rosas roubadas*, essa espécie de ficcionalização de biografia alheia, “A escrita biográfica não comporta balbucio nem titubeio. Seu exercício flui naturalmente do próprio sangue de quem escreve” (SANTIAGO, 2014, p. 67). Assim, ao pesquisar a autobiografia, precisa-se, aos poucos, contaminar-se com aquilo que se lê, hospedando-se tanto nos textos quanto no método do autor.

Faço aqui um breve parênteses metodológico. Em 2020, ainda em meio a uma rígida quarentena durante a pandemia de COVID-19, Silviano Santiago escreve e publica *Fisiologia da composição* (2020), livro sobre a criação literária em Graciliano Ramos e Machado de Assis. Seu intuito é “expor a relação homológica que se deixa surpreender [...] na análise contrastiva” (SANTIAGO, 2020, p. 14) entre a composição artística e a *grafia-de-vida* desses dois autores. Para evitar a acusação de biografismo (a obra como mero reflexo da vida) ou a ilusão biográfica (KOFMAN, 1985, p. 36-39), Silviano substitui biografia, termo “semanticamente carregado” (SANTIAGO, 2020, p. 14), por *grafia-de-vida*, “de valor neutro”, considerando a vida já sob o signo da escrita, da bíos ao *gráphein*. O método utilizado no livro, anunciado na sua introdução, aparece marcado pelos termos do título: *composição* e *fisiologia*. O primeiro, tomado do livro *The philosophy of composition* (1846), de Edgar Allan Poe, refere-se aos procedimentos de criação poética, em outras palavras, a forma e a montagem do texto literário e sua preparação — resumido no que poderíamos chamar de *parte escritural*. Já o segundo termo, “relativo às funções orgânicas” (ibidem, p. 12), nasce de um vocabulário próprio às ciências biológicas, burilado pela presença do corpo (biofisiológico) na literatura — não como representação, mas como metáfora, algo que é coextensivo à escritura. O pulo do gato é que o segundo (a dimensão fisiológica do corpo no texto) parece *suplementar* o primeiro (a composição artística), catapultando Silviano de volta ao centro de uma das grandes querelas dos estudos de literatura, isto é, como lembra Michel Foucault, “uma espécie de costura enigmática entre obra e autor” (FOUCAULT, 2001, p. 837, tradução nossa), os limites da contaminação do texto pela vida. Essa “costura enigmática” será tensionada na “relação homológica” (SANTIAGO, 2020, p. 14) — expressão cuja origem também advém

das ciências biológicas — entre composição literária e grafia-de-vida, ou seja, a lógica da relação entre estas dimensões semelhantes em suas estruturas e origens. Em resumo, o trabalho de Silviano consiste no cuidadoso exame das inscrições fisiológicas dos autores na composição artística de suas obras e como essa condição reverbera no nível da textualidade.

Assim, uma possível saída é partir desse mesmo método para tentar garantir algum rendimento na leitura da própria vida/obra de Silviano. Quer dizer, ao invés de optar por uma investigação biográfica convencional que tentaria contar as fases da vida de maneira cronológica e apoiada em documentos que atestariam a veracidade dos fatos, seria melhor buscar apoio em textos fragmentados e declaradamente ficcionais para alcançar algo da matéria biográfica, conjugando-a aos aportes extraliterários, num exame de contexto e dos expedientes de leitura do próprio autor.

Além disso, a noção de grafia-de-vida, cuja radicalidade foge da pretensão inscrita e subentendida no gênero canônico da biografia, parece pressupor um olhar atento ao corpo, medindo no miúdo do texto as intermitências do indivíduo contemporâneo, fragmentado em sua condição errante, condenado à dissolução das identidades. Em outros termos, Italo Moriconi, em texto que pretende fazer um balanço da discussão biográfica contemporânea no campo da literatura, vai dizer que “A noção de ‘grafia de vida’ projeta o dado sociológico-comunicacional sobre a problemática da *letra*” (MORICONI, 2021, s/p).

Silviano defende que a boa literatura é sempre fruto de uma história mal contada, advogando dessa maneira em favor dos malabarismos narrativos que abrem o flanco literário e jogam o leitor para o meio da dinâmica ficcional, sendo agora ele mesmo, e não mais o autor, o mestre da prosa. O exemplo maior é *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, livro narrado desde o ponto de vista de Bentinho, que acusa a esposa Capitu de traição. Escreve Silviano:

Dom Casmurro é uma história mal contada pelo narrador Bentinho sobre o adultério de sua esposa, Capitu, com Ezequiel, o melhor amigo do casal. Caso narrado da perspectiva do leitor, a estória em primeira pessoa sobre o adultério de Capitu se transforma numa bem contada história sobre o ciúme doentio do personagem Bentinho (SANTIAGO, 2008, p. 177).

[1] O primeiro momento da crítica literária a propor tal gesto interpretativo, a saber, de substituição do epicentro crítico do romance para Bentinho, foi a estadunidense Helen Caldwell (1960).

Dessa maneira, tanto a questão do conteúdo, a história em si, quanto da forma, a maneira pela qual o livro é narrado, são dimensões importantes que garantem densidade da experiência literária. O deslocamento do ponto de vista, que abona, por sua vez, uma outra leitura do romance, nesse caso fazendo deslizar o problema de Capitu (e sua suposta traição) para Bentinho (e seu ciúme)[1], já havia sido feito por Silviano em “Retórica da verossimilhança”, publicado em *Uma literatura nos trópicos* (1978). O ponto fulcral do argumento de Silviano é que Bentinho, formado no berço da arte oratória, seminarista e bacharel em Direito, é um personagem talhado na arte da retórica. Dessa forma, ao longo do livro, tenta, de qualquer maneira, imputar a Capitu o crime moral da traição, usando dos mais diversos artifícios de persuasão, sem com isso garantir a veracidade das acusações. As linhas de argumentação estão mais ligadas ao estatuto da verossimilhança — daí o título do ensaio, “Retórica da verossimilhança” —, quer dizer, aquilo que, segundo Sócrates, seria a prática sofista por excelência, interessada no convencimento a partir do probabilístico e que deve, inicialmente, *parecer* com a verdade.

A retórica sofista foi combatida por Sócrates e a tradição grega a partir do método dialético, em que a busca pela verdade é o objetivo de toda argumentação, como descreve Silviano ao comentar a leitura que Jacques Derrida faz do *Fedro* de Platão: “O conflito entre o filósofo e o sofista é proposto por Sócrates em termos de verdade e verossimilhança; dialética e retórica; auto-conhecimento e convencimento” (SANTIAGO, 1973, p. 92). Dessa maneira, amparado pelo ponto de vista narrativo do livro, pela voz de Bentinho em primeira pessoa, o narrador acaba por ser parte interessada no convencimento de que Capitu é culpada, como se o réu e o advogado de defesa fossem a mesma pessoa ao mesmo tempo, deixando o juiz (leitor) chegar às conclusões a partir de informações parciais. Silviano, ao colocar em xeque a confiabilidade do narrador, duvidando de suas intenções, esforça-se em pensar, sob a batuta dos estudos de forma, as implicações de tal narração em primeira pessoa. Portanto, se antes a grande discussão girava em torno do problema moral da traição ou não de Capitu — como foi, por exemplo, o modelo do romance em Flaubert, *Madame Bovary*, e seu correspondente lusitano, *O primo Basílio* de Eça de Queirós — agora a questão se volta para o ciúme de Bentinho e a conseqüente tentativa de persuasão do leitor, como lembra Silviano: “Ele [narrador-advogado] sabe de antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada” (SANTIAGO, 2019, p. 36).

Nesse sentido, a noção de verossimilhança pode facilmente ser aplicada à própria obra de Silviano, ou aos esforços dos autores que se localizam nas frestas autobiográficas, na medida em que nos deparamos com o problema da escrita escorregadia, que titubeia diante do real e dos fatos, que prefere ficcionalizar e transgredir as normas em vez de segui-las. Como vimos, se sua prosa se distancia do pacto autobiográfico, a pergunta central é: de que maneira poder-se-ia usar textos autobiográficos como indícios de verdade sem se render rápido demais ao uso documental desses arquivos? Nessa linha de pensamento, a noção de verossimilhança — ou de retórica da verossimilhança — aparece para nos socorrer, ganhando certo rendimento. Silviano é uma figura que, apesar de usar dados biográficos, está constantemente interessado em complexificá-los pela ficção, conjurando o real a partir do falso.

Bento Prado Jr., em “O relativismo como contraponto” (PRADO JR., 1994, s/p), vai opor Platão, Sócrates e Protágoras, colocando-os em confronto na discussão sobre o relativismo na qualidade de categoria filosófica. Protágoras, representante dos sofistas, eleito aqui como *tipo ideal*, defende um *policentrismo* em detrimento de um *polis-centrismo*, como queriam Platão e Sócrates, este último defensor da dialética e inimigo declarado do sofismo. De modo um tanto quanto contraintuitivo, os filósofos do conhecimento universal e da verdade são alocados na linha de pensamento da *pólis*, e Protágoras, na de pensador da verossimilhança, portanto o grande pai dos falsos mentirosos, sendo jogado num “cosmopolitismo do sofista”[2], que, por sua vez, coloca-o também em contato com o universal[3]. Silviano, de certa maneira, comunica-se com o universal da instituição literária na medida em que reivindica para si uma espécie de cosmopolitismo do sofista, na esteira de Nietzsche, Derrida, Gide e Machado de Assis. Assim, opta por uma relação transversal entre verdade e ficção que o tire do localismo em que o filósofo (ou escritor) universalista, obcecado pela verdade, se encontra e se lança para a cultura do mundo.

Nesse sentido, Silviano é partidário da mentira como forma de vida, enquanto meio de ficcionalizar o real e de estetizar a memória, levando às últimas consequências o papel do leitor diante da história “mal contada”, que, por assim ser, concede lugar privilegiado ao procedimento de leitura: “A boa literatura é uma verdade bem contada... pelo leitor... que delega a si — pelo ato de leitura — a incumbência de decifrar uma história mal contada pelo narrador” (SANTIAGO, 2008, p. 177). Nesse fraseado obscuro, que embaralha as posições de autor e leitor e garante ao segundo um papel quase tão importante — para não dizer mais importante — que o primeiro, é que

[2] A expressão é de J.-P. Caron em “Vertigens da referência sobre Formação e desconstrução de Paulo Arantes” (2023).

[3] O termo “universal” usado aqui em oposição ao “local” — i.e. limitado a valores da camada dominante da sociedade —, não deve ser tomado como correspondente ao seu sentido iluminista e moderno, sentido identificado com o pensamento defendido pela cultura ocidental, em garantia de seu projeto imperialista. Assim, o “universal”, no sentido que lhe atribui Silviano, estaria mais próximo de garantir a abrangência das produções do “terceiro mundo”, invertendo a lógica usual da literatura comparada, ligada à noção de influência e de fonte.

nosso autor vai revelando os segredos de sua prosa, que dispõe de profundidade interpretativa e engenhosidade de composição. O papel de primeira ordem do leitor vai aparecer, por exemplo, em dado momento de *Mil rosas roubadas*, quando o narrador diz, num gesto de quase autocomplacência: “Como pretendo manter a baliza da infidelidade do narrador no lugar a que ela tem direito, compete ao leitor introduzir a fala surrupiada no lugar que lhe é determinado pela cronologia. Preencha o vazio, por favor” (SANTIAGO, 2014, p. 71).

No epílogo de *O cosmopolitismo do pobre* (2004), Silviano aciona Clarice Lispector para arrematar seu argumento em torno da função da mentira em sua escrita, citando o texto “Sem aviso”:

Comecei a mentir por precaução, e ninguém me avisou do perigo de ser precavida, e depois nunca mais a mentira descolou de mim. E tanto menti que comecei a mentir até a minha própria mentira. E isso – já atordoada eu sentia – era dizer a verdade. Até que decaí tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta (LISPECTOR *apud* SANTIAGO, 2004, p. 251)

Chamando à luz uma terceira pessoa para elaborar sua primeira pessoa, Silviano diz que, na infância, “[...] começou a mentir por prudência e cautela e, como os mestres me incitavam a ser prudente e cauteloso, continuei a mentir descaradamente” (SANTIAGO, 2004, p. 251). Nesse caso, a mentira se generaliza primeiro como modo de se inscrever no sistema de confissão religioso — ao padre-alemão na igreja que sua família frequentava — e na sociabilidade provinciana para então se desdobrar em princípio. Então, arremata Silviano, parafraseando Clarice: “E tanto menti, que já mentia sobre as mentiras que tinha inventado” (*ibidem*), e continua num outro texto em que usa a mesma citação de Clarice: “[...] a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a verdade poética” (SANTIAGO, 2008, p. 179). No caso, considera-se a perspectiva particular do sujeito (que se torna autor) e as transformações inevitáveis por que passa a memória a expor-se através da linguagem, em especial, se se trata de linguagem elaborada literariamente. Claro que a noção de “verdade”, tal como aparece neste texto, apoia-se no que se pode considerar ser o perspectivismo nietzschiano — isto é, a noção de que tudo que se afirma parte do ponto de vista do observador; caso o observado se pronunciasse, o ponto de vista e, em consequência, a “verdade” seria diferente. Pode-se lembrar, a propósito, que Gilles Deleuze, em *Nietzsche et la philosophie*, trata da arte como a mais alta potência do falso, algo que

“[...] santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior” (DELEUZE, 1983, p. 117, tradução nossa). Portanto, Silviano se realiza, como escritor, na contação da mentira que, por fim, torna-se verdade; e ao mentir a própria mentira, numa situação paradoxal que lembra o título de um dos seus livros, *O falso mentiroso*, só poderia dizer a mais profunda verdade.

Gostaria de agradecer Júlio Diniz, Marília Rothier, Brunno Abrahão e André Botelho tanto pela leitura como pelas conversas ao longo da elaboração e da escrita deste ensaio.

GABRIEL MARTINS DA SILVA é professor de sociologia e doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio/CAPES), com dissertação sobre a vida e a obra do crítico Silviano Santiago, orientada pelo Prof. Dr. Júlio César Valladão Diniz. Graduado em Ciências Sociais (bacharel e licenciado) pela mesma instituição, onde desenvolveu Pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) sob orientação da Profa. Dra. Déborah Danowski e monografia sob orientação do Prof. Dr. Felipe Sússekind Viveiros de Castro. Contato: gabrielms8@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARON, Jean-Pierre. “Vertigens da referência sobre Formação e desconstrução de Paulo Arantes”. *Estilhaço*, Janeiro de 2023.

- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaire de France (PUF), 1983 [1962].
- DOUBROVSKY, Serge. «Les points sur les 'i'». In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Orgs.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. «Au cœur des textes», n. 6 , 2007.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.
- FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur ?». *Dits et écrits, 1954-1975*. Paris: Gallimard, v. 1, 2001.
- KOFMAN, Sarah. *L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris: Éditions Galilée, 1985.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- MORICONI, Italo. O século biográfico. *Z Cultural*, v. 2, 2021.
- MURICY, Katia. “Ecce homo: a autobiografia como gênero filosófico”. *Figuras da verdade: Nietzsche, Benjamin e Foucault*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020, p. 11-36.
- PRADO JR., Bento. “O relativismo como contraponto”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26/06/1994.
- QUEIROZ, Christina. Silviano Santiago: o literato cosmopolita. *Revista FAPESP*, São Paulo, 2020.
- ROUCHOU, Joëlle; GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Silviano Santiago”. *Escritos*, n.1, p. 259-284, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. “Desconstrução e descentramento”. In: PORTELLA, Eduardo. *A linguística hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 76-97.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 18, p. 173-179, dez./2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: Cepe, 2020.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1995.
- SOUZA, Eneida Maria de. “A traição autobiográfica”. *Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)*, [S.l.], n. 06/07, p. 24-31, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. “A crítica biográfica”. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 17-26.

PRESAS E SEDUÇÃO: MONSTRUOSIDADE E DESEJO EM *LA MORTE AMOUREUSE*, DE THÉOPHILE GAUTIER E *CARMILLA*, DE SHERIDAN LE FANU

— ALANIS ZAMBRINI GONÇALVES

RESUMO

Por meio de duas narrativas sobre vampiros, sendo elas *La Morte Amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, e *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, este artigo pretende estudar o modo como a monstrosidade é articulada em meio a essas narrativas, principalmente levando em conta a ideia da monstrosidade moral, bem como a relação entre o monstro e o desejo, ao considerar a sedução inerente que permeia a figura do vampiro, especialmente no que tange ao sentimento de asco e desejo gerado pelo monstro. Assim, este artigo busca mostrar uma breve história do vampiro na cultura literária, em que a criatura passa do *folklore* à figura do vampiro aristocrático e sedutor, na medida em que as duas narrativas apresentadas são precursoras nesse sentido. Do mesmo modo, pretende-se entender a maneira como a monstrosidade é exposta nas duas obras e como ela está relacionada ao sentimento de desejo e de sedução.

Palavras-chave: Vampiros; Monstrosidade; Carmilla; La Morte Amoureuse.

ABSTRACT

Through two narratives about vampires, being them *La Morte Amoureuse* (1836), by Théophile Gautier, and *Carmilla* (1872), by Sheridan Le Fanu, this paper intends to study how monstrosity is articulated in these narratives, mainly considering the idea of moral monstrosity, as well as the relationship between the monster and desire, considering the inherent seduction that permeates the figure of the vampire, especially regarding the feeling of disgust and desire generated by the monster. Thus, this paper seeks to show a brief history of the vampire in literary culture, in which the creature moves from folklore to the figure of the aristocratic and seductive vampire, since the two presented narratives are precursors in this sense. Likewise, it intends to understand the way monstrosity is exposed in both works and how it is related to the feeling of desire and seduction.

Keywords: Vampires; Monstrosity; Carmilla; La Morte Amoureuse.

INTRODUÇÃO

Desde os *vrykolakas* gregos até as criaturas sedutoras mostradas nos livros de Anne Rice e nas diversas obras de entretenimento para televisão, como *True Blood* e *The Vampire Diaries*, a figura do vampiro carrega consigo uma história própria e permanece intrigante até os dias atuais. Por meio da popularização do tema na Europa e a sua entrada na literatura durante o século XIX, a cultura ocidental contou com obras significativas, que trouxeram a visão do vampiro como belo e sensual, em contraste com os vampiros do *folklore* europeu, os quais contavam com uma aparência assombrosa.

A partir dessa mudança de aparência, há concomitantemente uma transformação no modo como a monstruosidade desses seres é expressa. Assim, as criaturas horrendas das lendas do Leste Europeu, com pele avermelhada e sangue saindo de seus orifícios, passam a ser pessoas com uma aparência maravilhosa e sedutora, a qual permite esconder sua verdadeira monstruosidade e natureza predatória. Com isso, pode-se articular a figura do vampiro nas literaturas inglesa e francesa do século XIX com a teoria sobre a monstruosidade proposta por Michel Foucault em seu livro *Os Anormais* (2001), no qual o filósofo discute a substituição da monstruosidade da aparência pela monstruosidade do comportamento ao final do século XVIII.

Deste modo, o vampiro pode ser visto como monstro na medida em que representa o rompimento com a moralidade, a lei e a natureza, já que não está morto, mas também não está vivo, bagunçando os limites próprios do mundo natural. Além disso, o vampiro belo se relaciona ao campo do desejo, o qual vem sendo associado a essa criatura desde sua passagem para uma figura mais humana e nobre. Logo, o vampiro estaria ligado ao desejo sexual e à sedução. Em meio a isso, convém pensar-se na teoria de Jeffrey Jerome Cohen, pois o autor discute a ideia de como o monstro causa asco e desejo ao mesmo tempo (COHEN, 1996, p. 16-17). Isso também é visto na teoria de Julia Kristeva sobre o abjeto, o qual traria desconforto e desprezo e, da mesma forma, atração (KRISTEVA, 1982, p. 02-03).

Desta maneira, esse artigo propõe-se a analisar duas obras literárias relevantes no século XIX, as quais trazem o vampiro como figura tanto monstruosa quanto desejável, sendo elas *La Morte Amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, e *Carmilla* (1872), de Joseph Thomas Sheridan Le Fanu. Em ambas, figura-se um relacionamento amoroso e de alto teor sexual, o qual explicita a ideia de desejo em relação à monstruosidade moral, mostrando-se interessante para a análise encontrada neste artigo.

HISTÓRIA DO VAMPIRISMO: DO *FOLKLORE* ATÉ OS ROMANCES DO SÉCULO XIX

A imagem de criaturas mortas-vivas e consumidoras de sangue tem estado presente desde a Grécia Antiga. Estas teriam atributos muito parecidos com o vampiro, como é o caso da Lâmia, das Empusas e dos *vrykolakas*. Apesar de sua presença na Grécia, a crença em seres que consumiam sangue de humanos é comum em várias partes do mundo e em diversos tempos, bem como a figura de mortos-vivos. Como exposto por Montague Summers (1928):

A Assíria conheceu o vampiro há muito tempo, e ele espreitou em meio às florestas primitivas do México antes da chegada de Cortés. Ele é temido pelos chineses, pelos indianos e pelos malaios; enquanto a história árabe nos conta uma e outra vez dos monstros que assombam sepulcros de mau presságio e cruzamentos solitários para atacar e devorar o viajante infeliz. (SUMMERS, 1928, p. 03, tradução minha)

No Leste Europeu, também se formou a crença em criaturas semelhantes a vampiros, cujos nomes modificaram-se conforme a região na qual as lendas se desenvolveram, como Bulgária, Sérvia, Romênia e Eslováquia. Os vampiros originários do *folklore* desses países derivaram de um intenso medo relacionado à morte, como estudado por Paul Barber (1988). Esse temor era gerado pela crença de que os mortos poderiam voltar dos túmulos se alguma tradição fúnebre não fosse cumprida. Como afirma Juliana de Souza Topan (2020):

Portanto, em uma perspectiva psicológica, os mitos vampírescos estão, em variadas culturas, relacionados ao temor dos mortos, especialmente à possibilidade de que, por condições incomuns ou imorais de seu nascimento ou de sua morte, ou por algum descuido dos vivos nos rituais fúnebres, eles pudessem voltar para atormentar e matar seus amigos e entes queridos, ou até mesmo toda a comunidade a que pertenciam. (TOPAN, 2020, p. 38)

É difícil precisar a origem dos vampiros e até que ponto pode-se definir o conceito de “vampiro”, pois há muitas histórias diferentes de *revenants* na Europa, os quais poderiam ser espíritos ou cadáveres. Além disso, muitas criaturas também eram associadas ao estado de morto-vivo, mas sem recorrer ao consumo de sangue humano. Portanto, as culturas se mesclaram e os limites de categorização do vampiro se tornaram cada vez mais nebulosos conforme ele foi se

adaptando a países, culturas e histórias diferentes.

No entanto, pode-se determinar uma figura em comum dentre as culturas do Leste Europeu em relação à imagem do vampiro folclórico. Algo similar entre as crenças é o fato de ser ele um cadáver que voltou à vida para se alimentar de outros seres humanos, portanto, ele aparentava ser um morto não atingido pela putrefação, com uma pele avermelhada e sinais de vivacidade, ao invés de mostrar indícios de decomposição. Em alguns casos, devoraria membros do seu corpo para manter sua existência sobrenatural, bem como teria seu túmulo coberto de sangue e pedaços de corpos de vítimas, no qual se banharia. Alguns também poderiam sangrar por suas bocas, orelhas e olhos, por exemplo.

A partir do começo do século XVIII, a figura do vampiro espalhou-se do Leste para outras partes da Europa, como Alemanha, Inglaterra e França, sobretudo por meio do contato primário dos cidadãos desses países com práticas realizadas nos lugares nos quais se acreditava em vampiros, como explicitado no estudo feito por Barber (1988):

Os europeus do início do século XVIII mostraram um grande interesse no assunto do vampiro. [...] Em retrospectiva, parece claro que uma razão para toda essa excitação foi a Paz de Passarowitz (1718), pela qual partes da Sérvia e da Valáquia foram entregues à Áustria. A partir daí, as forças ocupantes, que lá permaneceram até 1739, começaram a notar e a apresentar relatórios sobre uma prática local peculiar: a de exumar corpos e "matá-los". Os forasteiros alfabetizados começaram a assistir a tais exumações. A loucura dos vampiros, em outras palavras, foi um "evento de mídia" precoce, no qual os europeus educados tomaram consciência de práticas que não eram de origem recente, mas que simplesmente haviam sido fornecidas, pela primeira vez, com representantes efetivos de relações públicas. (BARBER, 1988, p. 05, tradução minha)

Desta maneira, os vampiros serviram de inspiração para diversos estudos folclóricos, pois traziam questionamentos sobre a morte, a vida e a existência do sobrenatural. Em meio a esse interesse, o vampiro passou a figurar na literatura de ficção, especificamente na poesia alemã. É difícil precisar qual foi a primeira obra ficcional a tratar sobre essas criaturas, mas especialistas, como Nick Groom (2018), afirmam que seria o poema *Der Vampir*, de August Ossenfelder, escrito em 1748. Nesse poema, o autor fortalece a característica do vampiro como predador sexual, além de consumidor de sangue. Logo, o texto traz consigo a ideia do vampiro como ser

extremamente belo, sexual e sedutor (como um íncubo), corrompendo uma donzela. Além disso, outros poemas que abordam o tema são *Lenore*, escrito por Gottfried August Bürger em 1773, e *Die Braut von Korinth*, escrito por Goethe em 1797.

Também se destacam as produções da Inglaterra, como os poemas *Christabel*, de Coleridge (1797/1800), *The Dead Men of Pest*, de John Herman Merivale (1807), e *The Giaour*, de Lord Byron (1813). Byron também escreveu uma obra em prosa sobre o tema, a qual ficou inacabada e nomeada *Fragment*. Sua história serviu de inspiração para o livro *The Vampyre* (1819), de John William Polidori, o qual inaugurou o vampiro na prosa ficcional. Outras prosas relacionadas ao tema são a novela francesa *La Morte Amoureuse* (1836), o folheto [*penny blood*] *Varney, the vampire; or, the Feast of Blood* (1845-47), e *Carmilla* (1872). A ficção vampírica no século XIX culminou na publicação de *Dracula* (1897), cuja história ficou conhecida mundialmente. Após isso, essas criaturas tornaram-se um elemento comum em obras de terror, figurando em diversas mídias até os dias atuais.

MONSTRUOSIDADE E DESEJO

A palavra monstro se origina do latim *monstrum*, que por sua vez advém da palavra *mostrare*, com o significado de mostrar ou advertir. Logo, o monstro seria aquele que adverte sobre o que está fora das leis da natureza ou da lei social, ao marcar, em sua aparência ou comportamento aberrantes, a violação de tais regras. A partir disso, o monstro é aquele que patrulha as fronteiras entre o natural e o antinatural, marcando sua diferença entre a cultura e o meio do qual faz parte, como discutido por Cohen (1996):

O monstro nasce apenas nesse cruzamento metafórico, como encarnação de um certo momento cultural - de um tempo, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora, literalmente, medo, desejo, ansiedade e fantasia (atarática ou incendiária), dando-lhes vida e uma independência assombrosa. O corpo monstruoso é pura cultura. Uma construção e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é etimologicamente "aquilo que revela", "aquilo que adverte", um glifo que procura um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo além de si mesmo: é sempre um deslocamento, habita sempre a lacuna entre o tempo de convulsão que a criou e o momento em que ele é recebido, para nascer de novo (COHEN, 1996, p. 04, tradução minha).

Desse modo, o monstro é fruto da cultura, por vir de uma delimitação sobre o que é natural e moral em uma sociedade, a partir do rompimento com tais tópicos. Na história ocidental, o monstro era tido como o ser que tinha o corpo aberrante, desde os seres antropozoomórficos gregos, como o Minotauro, até os gigantes da Idade Média. Dessa forma, o corpo do monstro caracterizaria sua condição monstruosa, mostrando a transgressão da natureza pela própria aparência. Contudo, como teorizado por Foucault, em seu livro *Os Anormais* (2001), a partir do final do século XVIII, a visão do monstro como um ser fisicamente aberrante deu lugar a uma monstruosidade encontrada pelo comportamento imoral ou transgressor do indivíduo, substituindo a ordem natural pela ordem moral:

Contra o fundo que não passa de uma imperfeição, um desvio (poderíamos dizer, antecipando, uma anomalia somática), aparece a atribuição de uma monstruosidade que não é mais jurídico-natural, que é jurídico-moral; uma monstruosidade que é a monstruosidade da conduta, e não mais a monstruosidade da natureza [...] Vemos que se esboça uma mudança, que é de certo modo a autonomização de uma monstruosidade moral, de uma monstruosidade de comportamento que transpõe a velha categoria do monstro, do domínio da alteração somática e natural para o domínio da criminalidade pura e simples. A partir desse momento, vemos emergir uma espécie de domínio específico, que será o da criminalidade monstruosa ou da monstruosidade que tem seu ponto de efeito não na natureza e na desordem das espécies, mas no próprio comportamento. (FOUCAULT, 2001, p. 91-93)

Assim, a esfera moral passa a ser de maior importância quando a monstruosidade é encarada pelo viés do comportamento e o monstro torna-se o ser que transgredir a moralidade de sua cultura, pois “é o que combina o impossível com o proibido” (FOUCAULT, 2001, p. 70). Similarmente, a monstruosidade possui uma relação muito próxima com a ideia de desejo. O monstro, ao encarnar a transgressão da moralidade e das leis, faz com que as pessoas normais tenham aversão a ele, mas, ao mesmo tempo, invejem sua liberdade de transitar entre as categorizações e de poder ultrapassar as noções morais em sua sociedade. Logo, o monstro é desprezado na mesma medida em que é desejado, gerando um sentimento paradoxal. Como exposto por Cohen (1996):

O monstro está continuamente ligado a práticas proibidas, a fim de normalizar e fazer cumprir. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar potentes fantasias escapistas; a ligação de monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atrativo como uma saída temporária da restrição. Esta repulsão simultânea à atração está no centro das contas da composição do monstro, muito por sua popularidade cultural contínua, pelo fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples e binária (tese, antítese... sem síntese). Nós desconfiamos e odiamos o monstro ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (COHEN, 1996, p. 16-17, tradução minha)

Como o monstro é associado à violação das proibições, ou seja, como ele dá vazão aos desejos inconscientes de transgressão dos códigos morais, ele personifica o apetite das pessoas em fazerem o mesmo. O monstro moral não teme punições, não sente remorso, nem tem escrúpulos sob qualquer ponto de vista, e isso é invejável:

Os monstros são repelentes por violar categorias vigentes. Mas, pela mesmíssima razão, também chamam nossa atenção. São atraentes, no sentido de provocar interesse, e são a causa, para muitos, de uma atenção irresistível, mais uma vez, justamente por violar categorias em vigor (CARROL, 1999, p. 41).

Entretanto, do mesmo modo que o monstro atrai, ele causa nojo pelo mesmo motivo. Quando um indivíduo não monstruoso tem sua moralidade questionada, ele experiencia um sentimento de desgosto e desprezo, pois estaria diante da transgressão de tudo o que se rotula como aceitável. Com isso, o monstro transita pela categoria do abjeto teorizada por Júlia Kristeva (KRISTEVA, 1982), na medida em que ele proporciona o sentimento de nojo frente à significação que o abjeto representa, no limite entre repulsão e atração.

Em relação aos vampiros, a articulação entre abjeção e desejo fica clara. O vampiro é um ser que traz consigo uma sedução inerente, não só por seu corpo desejável e belo, mas também por sua transgressão contra a moralidade repressora, principalmente no que tange às expressões de sexualidade. Assim, ele atrai por não se deter em amarras sociais e morais, tendo liberdade de agir ao seu bel-prazer. O vampiro é a criatura que representa a volúpia do proibido, a primazia da liberação sobre a repressão. Não obstante, é um ser abjeto ao representar a violação do princípio de vida e de morte, contendo em si a classificação do cadáver:

O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o mais absoluto da abjeção. É a morte a infectar a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não se separa, do qual não se protege como de um objeto. Inquietação imaginária e ameaça real, atrai-nos e termina por engolfar-nos (KRISTEVA, 1982, p. 04, tradução minha).

Logo, o vampiro engloba a classificação do cadáver ao propor reflexões sobre a mortalidade humana, porém é um morto-vivo, estando aquém do limite que separa essas condições. Além disso, essa existência antinatural é mantida por outro meio transgressor, o consumo de sangue humano, o qual ultrapassa a intimidade, pois era tido como marca da condição humana e da individualidade da linhagem. Ademais, a sua existência questiona o que é humano, o que é a morte, o corpo e a alma, e como se dá a putrefação:

O estranho do vampirismo, então, é que ele encapsula o perverso desejo humano de apodrecer na sepultura. Os vampiros não se decompõem, portanto, a putrefação post-mortem é uma garantia de que se é (ou os restos mortais de uma pessoa foram) [...] Neste contexto, os vampiros são "coisas" que, ao nos colocarem literalmente frente a frente com a morte, agem como um lembrete arrepiante de que a vida humana aspira à morte e à podridão ao invés de à permanência imutável (GROOM, 2018, p. 1993-2000, tradução minha).

Não é à toa que os vampiros das obras literárias em prosa da Inglaterra e da França no século XIX vão ser vistos como seres extremamente perigosos. Eles não só apresentam uma ameaça à vida das pessoas, mas também à sua moralidade e à sua visão de mundo, de sociedade, de sexualidade e de liberdade. Ao fazê-lo, os vampiros trazem consigo o questionamento da ordem social que dita o que é aceitável e próprio, bem como a demonstração da violação de tal ordem.

MONSTRUOSIDADE E DESEJO EM LA MORTE AMOUREUSE E CARMILLA

La Morte Amoureuse é uma novela publicada em 1836 pelo francês Théophile Gautier. Nela, o protagonista Romuald, no dia em que iria ser oficializado como padre, vê Clarimonde e sente-se atraído por ela. Ele decide trabalhar na aldeia em que ela reside e morre pouco

depois. Ele é encarregado de seus rituais fúnebres. No entanto, a moça retorna como uma morta-viva, e os dois se tornam amantes. Romuald frequentemente se pergunta se as coisas são reais ou se está apenas sonhando. Uma noite, ele a observa bebendo seu sangue, e seu colega Sérapión o influencia a ir até o túmulo da vampira para exumar seu corpo. Lá, ele a encontra com aspecto fresco e sangue nos lábios. Sérapión lança água benta sobre o túmulo da mulher, fazendo com que seu corpo se desfaça em pó.

Logo no começo da novela, a aparência de Clarimonde possui um efeito de tentação e atração em Romuald, como se nota em sua descrição da moça: “Os maiores pintores, quando, perseguindo a beleza ideal no céu, trouxeram de volta à terra o retrato divino da Madonna, nem sequer se aproximam desta fabulosa realidade.” (GAUTIER, 2011, p. 46, tradução minha). A beleza da vampira é essencial para que Romuald sinta desejo por ela, entretanto, ele desconfia desse atributo, pois ele parece ser sobrenatural. Vê-se também que, na comparação, a beleza carnal/transgressora de Clarimonde é maior do que a da Virgem Maria, figura sagrada para o cristianismo.

Ele também consegue observar pela beleza de Clarimonde uma nesga de sua monstruosidade, a qual expressa ao compará-la a um anjo (figura divina) e a um demônio (já que o tenta e seduz): “Eu não sei se a chama que os iluminou veio do céu ou do inferno, mas certamente veio de um ou de outro. Esta mulher era um anjo ou um demônio, e talvez ambos; ela certamente não veio do lado de Eva, a mãe comum” (GAUTIER, 2011, p. 54, tradução minha). Com isso, Romuald constata como ela não é um ser comum, o que o seduz ainda mais, por ver o traço de sua monstruosidade velada.

Além disso, Clarimonde seduz Romuald em meio a uma cerimônia sagrada, ou seja, o rito de ordenação, do qual o rapaz faz parte, por estar prestes a entregar sua alma para Deus ao abraçar o sacerdócio. Ainda assim, o olhar de Clarimonde parece lhe tentar a escolher uma vida mundana ao invés de uma sagrada junto a Deus:

Se você quiser ser meu, eu o farei mais feliz do que o próprio Deus em seu paraíso; os anjos o invejarão. Tire este sudário funerário no qual você se envolverá; eu sou a beleza, sou a juventude, sou a vida; venha a mim, nós seremos o amor. O que Jeová poderia lhe oferecer em compensação? Nossa existência fluirá como um sonho e será nada mais que um beijo eterno (GAUTIER, 2011, p. 84-87, tradução minha).

Vê-se o poder da sedução de Clarimonde, que, assim como o Diabo, faz Romuald se sentir tentado a abandonar Deus e viver com ela uma vida imoral, que prevê uma relação carnal, sem considerar o matrimônio. Isso caracterizaria a relação entre os dois como algo que vai contra os padrões morais e religiosos da época, como apresentado por Érica Milaneze (2005):

Como o amor carnal entre homem e mulher é proibido para aqueles que abraçam a vocação eclesiástica, a luta do bem contra o mal toma a forma da luta do cura Romuald para vencer as tentações do diabo – que podem conduzi-lo à perdição da alma –, representadas pela mulher sedutora e pelos sentimentos contrários à moral cristã, que podem inspirar (MILANEZE, 2005, p. 79).

Romuald fica a um triz de renunciar a Deus, mas conclui o rito. Contudo, mesmo após a cerimônia, ele tem dúvidas em relação ao celibato e às condições necessárias para ser um padre, não se esquecendo nunca da visão de Clarimonde e o que ela lhe havia causado. Romuald tem consciência do pecado que advém de seu contato com a mulher e da tentação exercida pelo Diabo por meio da vampira:

Então me lembrei do que o Padre Sérapion me havia dito sobre os truques do diabo; a estranheza da aventura, a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a impressão ardente de sua mão, a confusão em que ela havia me jogado, a súbita mudança que havia ocorrido em mim, minha piedade dissipando-se em um instante, tudo isso provou claramente a presença do diabo, e aquela mão de cetim era talvez apenas a luva com a qual ele havia coberto suas garras. Estas ideias me causaram um grande susto, peguei o missal, que dos joelhos havia rolado para o chão, e comecei a rezar novamente (GAUTIER, 2011, p. 160-168, tradução minha).

Romuald acaba envolvido no jogo de sedução da moça. Após Clarimonde morrer e ele ter-lhe unguído (chegando inclusive a beijar seu cadáver), ele confessa suas fantasias em relação a como ela, na verdade, estaria fingindo sua morte para que pudesse lhe declarar seu amor. Isso logo prova-se ser realidade, já que, depois de um tempo, a moça revela-se para Romuald, mostrando como havia retornado do túmulo, pois seu amor por ele era mais forte do que a morte. Sérapion tenta mostrar a Romuald a imoralidade de Clarimonde ao dizer como ela havia morrido ao fazer uma festa orgiástica, evidenciando sua monstruosidade moral:

A grande cortesã Clarimonde morreu recentemente, após uma orgia que durou oito dias e oito noites. Foi algo infernalmente esplêndido. As abominações das festas de Baltazar e Cleópatra foram repetidas ali. Em que século vivemos, pelo amor de Deus! Os convidados eram servidos por escravos morenos, falando uma língua desconhecida, e que me parecem verdadeiros demônios; a farda do menor deles poderia ter servido de vestido de gala para um imperador. Sempre houve histórias estranhas sobre esta Clarimonde, e todos os seus amantes acabaram de uma forma miserável ou violenta. Foi dito que ela era uma *ghoul*, uma vampira; mas eu acredito que ela era o próprio Belzebu em pessoa. (GAUTIER, 2011, p. 315-319, tradução minha).

Desta maneira, novamente tem-se a comparação de Clarimonde com um ser maligno, nesse caso, com um *ghoul* (uma espécie de monstro morto-vivo) e um vampiro, bem como com Belzebu. Este último pode ser considerado um sinônimo para o Diabo, mas também é um dos príncipes do inferno, que interessadamente é o demônio ligado à gula (OLIVEIRA, 2021, p. 64). Este significado pode ser relacionado à sede de sangue que Clarimonde demonstra, ou seja, uma volúpia pelo consumo desse líquido vital. Em meio a isso, Romuald reconhece a sedução sobrenatural feita pela moça, mas sua tentação é tamanha que ele se entrega, mesmo sabendo da imoralidade desse relacionamento: “[...] Apesar de tudo o que vi sobre ela, ainda achava difícil acreditar que ela era um demônio; pelo menos não se parecia com um, e Satanás nunca escondeu melhor suas garras e seus chifres.” (GAUTIER, 2011, p. 356, tradução minha). Assim, Clarimonde esconde sua monstruosidade em sua aparência bela, enquanto a sexualidade de Romuald aflora, pois a moça incentiva a libertação de seus instintos sexuais, em contraste com sua castidade de padre.

Após um tempo, Romuald e Clarimonde se tornam amantes e viajam para diversos lugares. Em meio a isso, o moço sente-se como se fosse duas pessoas, já que se intercalavam em sua cabeça a figura do homem casto e temente a Deus, e o cavalheiro que amava o carnal e o vício, o qual participava das imoralidades da vampira por meio de sua relação carnal. Com isso, Romuald lutava contra o seu lado apolíneo e o seu lado dionísio, pois sua identidade ficava dividida entre a virtude representada por Deus e o vício representado por Satã:

A partir daquela noite, minha natureza estava de alguma forma dividida, e havia dois homens em mim, um dos quais não conhecia o outro. Às vezes eu pensava ser um padre que sonhava todas as noites que era um cavalheiro, às vezes um cavalheiro que sonhava que era um padre. Eu não podia mais distinguir o sonho do dia

anterior e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão (GAUTIER, 2011, p. 411-414, tradução minha).

Em uma noite, Romuald vê explicitamente o comportamento monstruoso de Clarimonde quando ele corta um dedo e ela mostra uma fúria selvagem para consumir seu sangue, evidenciando seu vampirismo. A cena é descrita sensualmente, ressaltando a conotação sexual e sedutora do vampiro se alimentando do sangue de sua vítima:

Ela saltou da cama com uma agilidade animal, a agilidade de um macaco ou gato, e correu para minha ferida, que começou a sugar com um ar de volúpia indescritível. Ela engolia o sangue em pequenos goles, lenta e preciosamente, como um gourmet saboreando um xerez ou vinho Syracuse; ela piscava os olhos até a metade e a pupila de seus olhos verdes havia se tornado oblonga em vez de redonda. Por vezes ela parava para beijar minha mão, e depois pressionava os lábios para a ferida novamente para tirar mais algumas gotas de vermelho. Quando ela viu que o sangue não vinha mais, ela se levantou, seus olhos úmidos e brilhantes, mais rosados que um amanhecer de maio, seu rosto cheio, sua mão quente e úmida, finalmente mais bonita do que nunca e em perfeito estado de saúde (GAUTIER, 2011, p. 447-450, tradução minha).

Além disso, Romuald vê Clarimonde tentando beber seu sangue escondido, picando-o com uma agulha. Nessa cena, ela lhe faz uma declaração de amor e afirma que poderia ter outros amantes para satisfazer sua sede de sangue, mas ela não queria o sangue de ninguém, a não ser o dele. Todavia, após presenciar essa cena, Romuald acorda de seu encanto e toma consciência de sua monstruosidade, decidindo descobrir, juntamente a Sérapion, onde o corpo da mulher estava enterrado para acabar com sua existência sobrenatural. Ao desenterrá-la e vê-la com uma gota de sangue ao lado da boca, Sérapion joga água benta no corpo, o qual se desfaz em pó. Depois disso, o protagonista ainda pensa ver Clarimonde lhe questionando sobre o fim de seu amor:

Somente na noite seguinte vi Clarimonde; ela me disse, como fez na primeira vez debaixo do portão da igreja: "Desgraçado! Desgraçado! O que você fez? Por que você ouviu aquele padre tolo? Você não estava feliz? E o que fiz para você, para violar minha pobre sepultura e expor as misérias do meu nada? Toda a comunicação entre nossa alma e nosso corpo está agora

quebrada. Adeus, você sentirá minha falta”. Ela desapareceu no ar como fumaça, e eu não a vi mais (GAUTIER, 2011, p. 516-519, tradução minha).

Com isso, *La Morte Amoureuse* traz uma clara articulação entre o desejo e a monstruosidade. Clarimonde representa a figura do monstro moral na medida em que não possui escrúpulos, não se importando em manter um amor carnal com Romuald mesmo que esta relação fosse considerada imoral pela falta do sacramento do casamento. Além disso, ela corrompe a fé do padre e causa a quebra de seus votos de celibato, o que a torna uma agente de violação às leis religiosas. Ademais, o desejo de Romuald por Clarimonde permeia toda a obra, e ele é atraído mais ainda por ela devido ao seu comportamento, à sua liberdade e à sua desvinculação com a moral convencional. Entretanto, em algum momento Romuald consegue se desvencilhar de seu desejo e, para que consiga purgar seus pecados, precisa acabar com o corpo da vampira, para, assim, apagar da terra a sua tentação e seus atos imorais.

Já *Carmilla* é uma novela publicada em 1872 pelo irlandês Sheridan Le Fanu. Na história, Laura e seu pai vivem em um castelo na Estíria, onde Laura se sente muito solitária, até que um dia uma carruagem se acidenta perto do castelo e uma das damas que estava nela (chamada Carmilla) é levada para ser hóspede de Laura. Durante o decorrer da história, Carmilla e Laura criam uma relação de amor permeada por uma forte tensão sexual. Enquanto a vampira está no castelo, muitas camponesas morrem de uma doença misteriosa, até que Laura também adoece e, posteriormente, descobre que um amigo seu, o General Spielsdorf, havia perdido uma sobrinha após o ataque de uma criatura parecida com Carmilla. Com isso, ele e alguns homens descobrem o túmulo da vampira e exumam o cadáver, cortando sua cabeça e, assim, salvando Laura e o vilarejo da criatura.

No começo da narrativa, Carmilla aparece para Laura quando esta ainda é uma criança e acredita estar sonhando. Já nessa cena, temos a atração de Laura pela figura da vampira, principalmente porque ela descreve Carmilla como sendo uma moça bonita, que a acaricia e a faz parar de chorar. Todavia, quando ela sente a dor das presas em seu pescoço, também sente na sua pele a monstruosidade da vampira, assustando-se. Quando Carmilla sofre o acidente em sua carruagem e é trazida para o *schloss*, sua aparência encanta a todos. A beleza da moça também estonteia Laura, e ela contrasta o terror que sentiu no evento da infância com a contemplação daquele rosto belo, que não parecia ser mau. Laura parece sentir uma atração sexual por Carmilla, desejando-a, ao mesmo tempo em que sente um certo tipo de asco. Isso é um ato inconsciente que se relaciona à monstruosidade da

outra personagem, já que sua beleza disfarçava seu verdadeiro “eu”, mas seus trejeitos revelavam sua imoralidade. Não obstante, o desejo fala mais alto do que o asco, e a moça cede sua intimidade à vampira. Laura assim descreve o sentimento:

Agora, a verdade é que eu me senti bastante inexplicável em relação à bela estranha. Eu me sentia, como ela disse, “atraída por ela”, mas também havia algo de repulsa. Neste sentimento ambíguo, porém, a sensação de atração prevaleceu imensamente. Ela me interessou e me conquistou; ela era tão bela e tão indescritivelmente envolvente. (FANU, 2019, p. 361, tradução minha)

O jogo de sedução de Carmilla logo começa, mas transforma-se em um tipo de amor. Assim, as duas possuem um relacionamento mais complexo do que apenas a sedução predadora típica dos vampiros. Vê-se que Carmilla prevê como Laura irá morrer por ter seu sangue consumido, falando sobre como a morte, juntamente ao amor, permeia a relação das duas:

Ela costumava colocar seus lindos braços em torno do meu pescoço, atrair-me até ela, e colocar sua bochecha na minha, e murmurar com seus lábios perto do meu ouvido: "Querida, seu pequeno coração está ferido; não pense que sou cruel porque obedeco à lei irresistível de minha força e fraqueza; se seu querido coração está ferido, meu coração selvagem sangra com o seu. No arrebatamento de minha enorme humilhação, vivo em tua calorosa vida, e morrerás - morre, docemente - na minha". Não posso evitá-lo; enquanto me aproximo de ti, tu, por tua vez, te aproximarás dos outros e aprenderás o arrebatamento dessa crueldade, que ainda é o amor; assim, por um tempo, procura não conhecer mais a mim e aos meus, mas confia em mim com todo teu espírito amoroso" (FANU, 2019, p. 415-419, tradução minha).

Em meio a essas declarações, Laura reconhece o modo como não resiste à tentação por Carmilla, sendo seduzida por sua beleza. Tomada em seus abraços, Laura diz sentir-se como se estivesse em um transe sedutor. Ainda assim, paradoxalmente, ela reitera o sentimento de asco e medo que sente em relação à vampira, especialmente nos momentos de declarações de afeto, sentindo-se estranha por estar imersa em desejo e, possivelmente, por questionar sua sexualidade:

Nesses humores misteriosos eu não gostava dela. Experimentava uma estranha excitação tumultuada que era prazerosa, sempre e de vez em quando, misturada com uma vaga sensação de medo e repugnância. Não tinha pensamentos distintos sobre ela enquanto tais cenas duravam, mas estava consciente de um amor que se transformava em adoração, e também de repugnância. Eu sei que isto é um paradoxo, mas não posso tentar explicar o sentimento de outra forma. (FANU, 2019, p. 428, tradução minha)

Deste modo, a beleza de Carmilla disfarça sua monstrosidade, a qual é revelada a partir de seu comportamento. Para começar, vê-se a monstrosidade da vampira quando ela transgride as noções de sexualidade, principalmente de homossexualidade, da época, pois ser homossexual era tido como um crime. Carmilla não se importa com as proibições morais e sociais instauradas nesses campos, apenas ama Laura, o que, segundo a lei do Reino Unido vitoriano, seria impensável, indecente e depravado. Na novela, há a descrição das carícias que as duas trocavam, que, de acordo com Laura, “não a faziam se sentir ela mesma”. Assim, seus carinhos eram os de duas amantes, enquanto Laura lutava contra seu desejo subversivo e sua castidade vitoriana:

Era como o ardor de um amante; me envergonhava; era odioso e, no entanto, superpoderoso; e com olhos de alegria ela me atraía até ela, e seus lábios quentes viajavam ao longo de minha bochecha em beijos; e ela sussurrava, quase em soluços: "Você é minha, você será minha, você e eu somos um para sempre" (FANU, 2019, p. 436, tradução minha).

Após um tempo, Laura sonha que é atacada por um enorme gato preto e, logo depois, adoece. Essa doença, na verdade, provinha dos ataques de Carmilla, e vinha acometendo muitas camponesas da região, as quais morriam depois de alguns dias. O autor refere-se a uma crença comum de que os vampiros traziam a peste com os seus ataques, a qual causaria muitas mortes. A doença de Laura une as duas ainda mais, ao inserir o elemento de morte junto ao amor erótico: Tânatos e Eros. A mordida da vampira também possui conotação sexual, pois Carmilla morde o seio de sua vítima, um local biologicamente erógeno. Além disso, Laura descreve as sensações que sente a partir da mordida, e elas se assemelham a um orgasmo ou às carícias da relação sexual:

A [sensação] que prevalecia era daquela agradável e peculiar emoção fria que sentimos ao tomar banho, quando nos movemos contra a corrente de um rio [...], às vezes vinha uma sensação

como se uma mão fosse passada suavemente ao longo da minha bochecha e pescoço. Às vezes era como se lábios quentes me beijassem, e cada vez mais longos e carinhosos quando chegavam à minha garganta, mas ali a carícia se fixava. Meu coração batia mais rápido, minha respiração subia e caía rapidamente e cheia de força; um soluço, que se elevava em uma sensação de estrangulamento, se sobrepunha e se transformava em uma terrível convulsão, na qual meus sentidos me deixavam e eu ficava inconsciente (FANU, 2019, p. 808-820, tradução minha).

Há o contraste de uma cena em que Carmilla está em frente a uma passagem cheia de criaturas góticas grotescas: “Sob uma passagem estreita e arqueada, encimada por um daqueles grotescos demoníacos em que a fantasia cínica e sinistra das velhas maravilhas da escultura gótica, eu vi com muito prazer a bela figura de Carmilla, com sua bela face, entrar na capela sombria.” (FANU, 2019, p. 1427, tradução minha). Neste trecho, a beleza da vampira esconde sua aparência monstruosa interior semelhante à daqueles demônios. Isso se confirma quando eles descobrem que Carmilla é a Condessa Millarca Karnstein, a qual havia se tornado uma vampira há mais de cem anos, e, ao encontrar seu túmulo, a exumam e encontram seu corpo preservado. A aparência bela que servia para mascarar a monstruosidade passa a ser o símbolo da própria, já que explicita a existência sobrenatural da morta-viva:

As características, apesar de cento e cinquenta anos terem passado desde seu funeral, eram tingidas com o calor da vida. Seus olhos estavam abertos; nenhum cheiro cadavérico exalava do caixão [...], havia uma respiração fraca, mas apreciável, e uma ação correspondente do coração. Os membros eram perfeitamente flexíveis, a carne elástica; e o caixão de chumbo flutuava com sangue, no qual, a uma profundidade de sete polegadas, o corpo estava imerso (FANU, 2019, pp. 1509-1513, tradução minha).

Assim como em *La Morte Amoureuse*, a história termina com a aniquilação da vampira, sendo especialmente violenta no caso de Carmilla, já que ela é perfurada com uma estaca, sua cabeça é decepada, e todo o seu corpo é queimado até virar cinzas. A morte do vampiro serve como um expurgo para os danos morais trazidos por meio do monstro, o qual é destruído como bode expiatório. Com isso, a partir da destruição de Carmilla, busca-se purgar a homossexualidade transgressora da moralidade vitoriana, que servia

de ligação entre a vampira e Laura. No final, Laura afirma que se lembra de Carmilla tanto como a bela mulher encantadora quanto como o monstro sobrenatural, mostrando o jogo de ocultamento/explicitação contido na aparência da vampira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desse artigo, foi possível delinear o modo como a lenda sobre vampiros se espalhou na Europa a partir das crenças da Grécia e do Leste Europeu, ao notar quais eram os atributos comuns aos vampiros, bem como a maneira com que essa criatura se inseriu na literatura de ficção, mudando para uma figura sedutora e bela. Além disso, pôde-se analisar o que é a monstrosidade, bem como sua relação com o desejo e a abjeção, por meio da visão do monstro como transgressor da moralidade de dada sociedade. Ademais, conclui-se que as obras, *La Morte Amoureuse* e *Carmilla*, apesar de terem sido escritas em diferentes anos e países, possuem pontos em comum, principalmente no que tange à representação da sedução do vampiro, bem como a articulação do monstruoso com o desejo e a caracterização do vampiro como belo.

Com isso, compreende-se que o conceito de monstrosidade está relacionado ao desejo, sobretudo em relação à aparência sedutora do vampiro, que esconde sua monstrosidade a partir do modo como seu corpo se configura, mas que também dá indícios de seu ser monstruoso por meio de seu comportamento transgressor e imoral, principalmente no que tange ao tratamento da sexualidade, da intimidade e do que é considerado vício e o que é considerado virtuoso.

ALANIS ZAMBRINI GONÇALVES é doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. É bacharela em Estudos Literários e licenciada em Letras pela UNICAMP, onde também adquiriu o título de mestra em Teoria e História Literária. Possui pesquisas relacionadas à Literatura Gótica e à Literatura Inglesa. Contato: alanizambrini@hotmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBER, Paul. *Vampires, burial and death - folklore and reality*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Monster Culture. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25.
- FANU, Joseph Thomas Sheridan Le. *Carmilla* (annotated). [s.l.]: AP Publishing House, 2019. Edição Kindle.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse*. [s.l.]: [s.e.], 2011. Edição Kindle.
- GROOM, Nick. *The vampire: a new history*. New Haven: Yale University Press, 2018. Edição Kindle.
- KRISTEVA Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- MILANEZE, Érica. O sagrado e o diabólico em *La Morte Amoureuse*, de Theophile Gautier, e em *Die Elixiere des Teufels*, de ETA Hoffmann. *Lettres Françaises*, n. 6, 2005, pp. 71-85.
- SUMMERS, Montague. *The vampire his kith and kin*. London: K. Paul Trench, Trubner, 1928.
- OLIVEIRA, Alexandre. Iconografia medieval – o diabo na representação do juízo final e os sete pecados capitais de Fra Angelico. In: SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de (Org.). *As diferentes faces de Lúcifer: o diabo e o diabólico nas artes*. Catu (Bahia): Editora Bordô-Grená, 2021, pp. 53-67.
- TOPAN, Juliana de Souza. “O infinito amanhecer da eternidade” ou “condenados à vida escura”: valores cristãos na literatura vampiresca para jovens adultos. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Departamento de Teoria e História Literária, Campinas, 2020.

MOLDURA E IMAGEM DIALÉTICA EM “UMA FACA SÓ LÂMINA”

— LUCAS VINICIUS VEBBER CARDENAS

RESUMO

O artigo realiza uma análise do poema *Uma faca só lâmina* (ou: *serventia das ideias fixas*), de João Cabral de Melo Neto, tendo em vista a dialética instaurada pelo processo de emolduramento poético. A partir da composição de suas partes inicial e final, identifica como esse aspecto é parte fundamental da problematização metapoética encenada no poema, em que a relação entre real e linguagem é tensionada. O trabalho identifica uma dinâmica de imagem dialética, como proposta por Georges Didi-Huberman, em que a projeção da memória sobre o corpo é o movimento central do poema.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Poesia; Uma faca só lâmina; Moldura; Imagem dialética.

ABSTRACT

*The article analyzes the poem *Uma faca só lâmina* (ou: *serventia das ideias fixas*), by João Cabral de Melo Neto, in face of the dialectics established through a process of poetic framing. From the composition of its initial and final parts, it identifies how this formal aspect is a fundamental part of the poem's metapoetic scenario, in which the relationship between reality and language is questioned. The work identifies a dialectical image dynamic, as proposed by Georges Didi-Huberman, in which memory's projection onto the body is the poem's central movement.*

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Poetry; Uma faca só lâmina; Framing; Dialectical image.

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a linguagem poética é um traço definidor da poesia de João Cabral de Melo Neto. Desenvolvido ao longo de sua obra, esse exercício se manifestou de diversas formas, tornando-se parte do procedimento composicional que busca o controle objetivo sobre a palavra e se materializando em problematização direta sobre a possibilidade de tratar da experiência do real no poema.

Em *Uma faca só lâmina* (ou: *serventia das ideias fixas*), poema-livro de 1955, tanto o procedimento quanto o questionamento dos limites do poema ganham forma. A obra surge como um exemplo da “desagregação da metáfora” (NUNES, 2007). Essa operação, descrita por Benedito Nunes, parte de uma metáfora inicial que busca dar conta de um objeto ou experiência de ordem abstrata. Tratando-a como objeto manipulável, o poeta “bombardeia” a figura de linguagem por dentro, ou seja, desfaz sua unidade figural em imagens parciais, buscando expor a olho nu a comparação metafórica. Assim, desfeitos seus nexos, a metáfora tem um papel matricial de comparação e de origem de novas imagens e passa a ter extensão na sintaxe. A “desagregação da metáfora” é, portanto, parte do esforço cabralino de controle sobre a linguagem, cujo caráter metapoético mira as possibilidades de sentido da palavra poética. Complementar a isso, o caráter metalinguístico converge com a problematização dos limites da figuração poética, em *Uma faca só lâmina*, tensão entre real e linguagem que atinge um ápice diante de algo “mais intenso do que pôde a linguagem” (NETO, 1994, p. 215).

Há, entretanto, necessidade de leituras que exponham outros pontos de vista sobre o viés metapoético cabralino. Trabalhos como o de Waltencir Alves de Oliveira (2012) propõem que a reflexão sobre a linguagem na poesia cabralina convive com elementos subjetivos, como a temática amorosa e elementos autobiográficos. Nesse sentido, propomos que a experiência da memória e o corpo desempenham um papel central na reflexão metapoética encenada em *Uma faca só lâmina*. Para isso, analisamos a estrutura do poema, especificamente suas partes de abertura e fechamento, que formam uma espécie de moldura em que a relação entre memória e corpo é instituída a partir dos modos em que o texto busca envolver seu objeto central: a falta. Tal relação se expressa por uma dinâmica dialética, naquilo que tem de choque de opostos, contradição e movimento: entre a temporalidade passada e o caráter pretensamente abstrato da lembrança e o tempo atual e a concretude da carne. Essa passagem, encenada na moldura, converge para o

conceito de “imagem dialética”, de acordo com Georges Didi-Huberman^[1] (2010), que busca descrever os modos com que uma obra artística provoca uma oscilação entre o Pretérito e o Agora. Portanto, voltamos o olhar para os modos como o emolduramento toma parte nessa dinâmica de passagem entre temporalidades e na tensão entre sujeito lírico e real problematizada no poema.

O POEMA

Uma faca só lâmina é dividido em onze partes. Tanto a primeira quanto a última são grafadas em itálico, destacando-as das demais, enquanto as partes que se encontram entrepostas a essas são serializadas e tituladas por letras, de A a I. O objeto do poema é o que é referido como “uma ausência” (NETO, 1994, p. 206). Desde a abertura, o sujeito lírico busca dar forma metafórica a esse sentimento, linguisticamente ausente no quadro comparativo, a partir de três símiles: as imagens da bala, do relógio e da faca.

Na abertura, o comparante ausente é referido como algo que estivesse dentro do corpo do sujeito, realizando um movimento de internalização: “Assim como uma bala/ *enterrada no corpo*”; “igual ao de um relógio/ *submerso em algum corpo*”; e os versos que melhor indicam a natureza interna das imagens: “assim como uma faca/ que se bolso ou bainha/ se transformasse *em parte/ de vossa anatomia*” (NETO, 1994, p. 205, grifos nossos). Ao longo do poema, as imagens afetam o sujeito de diversas formas e tomam conta do corpo figurado, que se torna seu lócus e fonte de elementos semânticos para a figuração: as balas adquirem “dentes rombudos”, o relógio, “pulso”, como o do coração, e a faca se torna esqueleto. Além disso, a ausência é comparada a “memória tão ativa” do toque de uma “mão feminina, apertada” (*idem*, p. 212).

Em seu fechamento, o sujeito lírico refaz o caminho “de volta” das imagens ao dado real, a uma “realidade prima” geradora da lembrança a partir da qual as imagens são criadas e que é “mais intensa do que pôde a linguagem” (*idem*, p. 215). O sujeito lírico então pondera a possibilidade de dar conta da experiência através das palavras, problematiza a possibilidade de apreensão do real pelo poema, e conclui que, frente ao real, “toda imagem rebenta” (*idem*). Este verso, o último do poema, sugere uma condição instável de criação que inclui a destruição, de acordo com a polissemia do verbo “rebentar”: negatividade e positividade em interação.^[2] Tendo origem na “lembrança que vestiu tais imagens” (*idem*), o aspecto contingente de tal apreensão cria, na verdade, um arco entre lembrança e corpo que constitui o movimento originário do poema:

[1] Didi-Huberman (2010, p. 183) chama a atenção como a palavra “dialética” contém sentidos de “dilaceramento, de distância, mas também de passagem”, presentes na partícula grega *dia*.

[2] Erick Moraes (2020) também sugere o “rebentar da imagem” como movimento fundamental da poética cabralina, em que o sim e o não atuam juntos, relação evidente na polissemia da palavra “rebentar”.

nascidas na memória, as imagens ganham materialidade a partir do corpo que as suporta poeticamente; por não darem conta da experiência à qual se dirigem, não cessam de se procriar.

O EMOLDURAMENTO

A problematização exposta em *Uma faca só lâmina* sobre a apreensão do real pela linguagem acompanha um processo de emolduramento que inicia e encerra o poema. Aqui, o conceito de “moldura” é baseado no artigo de Fabiane Borsato (2018), a partir do qual é possível analisar como a questão levantada nos últimos versos do poema de Cabral ganha corpo e se materializa como parte da estrutura do próprio poema, interagindo com outros traços composicionais.

Borsato propõe que a moldura se relaciona com a orientação do olhar diante da obra e da relação desta com o real no seu entorno. O emolduramento orienta a relação do espectador com a obra; diz respeito, portanto, à relação entre exterioridade e interioridade. Dialogando com José Ortega y Gasset e Pere Ballart, a autora propõe que a moldura realiza um duplo movimento: em direção à obra, sua materialidade, organização e forma; e ao espectador/leitor, posto a participar no espaço estético de acordo com as regras e linguagem artísticas. Assim,

Esse duplo movimento oferece à moldura o papel dialético de conciliar texto e contexto, projetar sobre o objeto uma atenção preferencial, oferecendo-lhe um novo olhar, diferente daquele dispensado para as coisas rotineiras. (BORSATO, 2018, p. 16)

Ainda segunda o pesquisadora, a moldura na poesia é índice de traços metalinguísticos; o seu efeito cria uma relação especial entre o poema e seu fora: “entre a palavra e o silêncio, entre escritura e branco da página, verso e prosa, fato e linguagem”. Nesse sentido, o poema que cria o efeito de emolduramento problematiza a sua relação com o real. Ela situa o leitor em relação ao poema e o estabelece como vaso comunicante entre a linguagem e o que está além ou aquém da expressão pela letra.

Uma especificidade do efeito de moldura no poema é sua participação ativa como parte integrante do texto poético; ela se expressa e se constitui pela matéria linguística: “não se limita a ser fronteira entre o real e a obra, mas integra o corpo do poema, sendo parte de sua linguagem” (BORSATO, 2018, p. 17). Daí seu papel fundamentalmente metalinguístico e sua capacidade de estabelecer

comunicação entre o espaço poético e aquilo que está contra o poema. Ou seja, não atua apenas como limite de separação, mas é parte constitutiva; problematiza sob quais condições o que é indizível vem ou não a se tornar poema, como este e seu fora projetam-se mutuamente sobre o outro; e aponta para as regras de transformação formal em que isso ocorre no espaço poético.

Borsato descreve como, em termos práticos, o emolduramento pode ser constituído por elementos gráficos, como parênteses, aspas ou travessão, que destacam e separam elementos do texto poético de seu “entorno”. A autora também aponta o papel desempenhado por “estrofes marcadamente isoladas das demais [que] funcionam como quadros emoldurados pelos espaços brancos da página”. E, ainda, “a moldura semântica, representada por palavras reiteradas no poema que instauram contornos em versos e períodos, por meio de paralelismos por similitude ou contraste” (BORSATO, 2018, p. 17). Ou seja, diversos aspectos da composição do poema, com diferentes potenciais de sentido, podem ser mobilizados para criar esse efeito.

É lícito supor que um poema que é todo emoldurado, que problematiza em seu cerne a possibilidade de vestir com a linguagem um dado do real inscrito no espaço da subjetividade, da memória, carregue em sua construção as reverberações do efeito de moldura. Entendemos ser o caso de *Uma faca só lâmina*. Nele a problematização expressa em seus versos adquire forma poética em seus aspectos sintáticos, de composição figurativa e de construção imagética. A dinâmica instaurada pelo emolduramento presente no poema condiz com a própria dinâmica observada nas imagens e sua relação com a experiência metaforizada, aquelas coisas que o sujeito lírico “desespera por não saber falar delas em verso” (NETO, 1994, p. 63), lembrando de Joaquim, de *Os três mal-amados*.

A moldura se torna um elemento que dialetiza a relação do poema com seu exterior, estabelecendo a condição de interpenetração entre a letra e o indizível que a permeia, sendo chave para os modos em que a lembrança se projeta sobre o corpo na leitura que propomos. Assim, torna-se um recurso integrante da fatura poética voltada sobre si mesma. Seus elementos constituintes, no caso de um processo de emolduramento tão amplo quanto o de *Uma faca só lâmina*, têm papel ativo na caracterização desse efeito e reverberam pelo poema como um todo; eles revelam a nervura pela qual a tensão entre real e poema se irradia na linguagem.

A IMAGEM DIALÉTICA

Em nossa análise, a imagem dialética, segundo proposto por Georges Didi-Huberman (2010), é complementar ao processo de emolduramento. O conceito permite qualificar a dinâmica proposta em *Uma faca só lâmina*, incluindo na leitura uma descrição do movimento entre diferentes temporalidades que se traduz na projeção da lembrança em imagens do corpo. No livro, Didi-Huberman desenvolve uma reflexão sobre a experiência da obra de arte partindo da psicanálise, da fenomenologia e principalmente do conceito original de imagem dialética no contexto do pensamento de Walter Benjamin.

O filósofo inicia seu percurso buscando descrever como a imagem sustentada por uma perda gera uma inquietude no ato de ver do sujeito, como ela abre uma “cisão do que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87). Assim, descreve como “imagens dialéticas” obras que geram uma experiência em que a privação gera uma abertura inesperada a partir da qual a imagem revela uma cisão em quem a vê e cuja dinâmica se confunde com a do sintoma, cuja presença, “inelutável como uma doença” (*idem*, p. 34), irrompe no olhar do espectador e extravasa a elaboração racional. Essa experiência ganha papel constituinte na medida que, ao mostrar o objeto como uma perda, cria uma dialética própria do desejo, ou seja, revela um dado escondido, porém fundador do próprio sujeito.

Há, nesse sentido, uma força da memória implicada no jogo da imagem dialética, em que diferentes temporalidades se chocam e expõem uma crise da relação com a imagem, “capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo”. Essas imagens têm a capacidade paradoxal de, evocando algo passado, “oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114). Para Didi-Huberman, portanto, trata-se de uma experiência temporal contraditória em que um dado da memória se reatualiza à revelia do sujeito, resgatando uma perda. Aqui, ele se volta aos conceitos de Benjamin:

Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (BENJAMIN, 1989, pp. 478-479 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114)

Segundo o autor, o anacronismo da imagem dialética faz da memória “não uma instância que retém — que sabe o que acumula —, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula”. Por isso, cabe ao trabalho com as imagens uma constante recriação que as deforma, ao mesmo tempo que as reinaugura como novas, de acordo com “a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo [...] da perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115). O trabalho temporal da memória, portanto, não é linear, mas antes “orienta e dinamiza o passado em destino, em futuro, em desejo” (p. 151).

Assim, a imagem ganha um sentido de sintoma, conceito, de origem psicanalítica, destacado na reflexão de Didi-Huberman exposta em *O que vemos, o que nos olha* e em outros textos do autor.^[3] Destacam-se duas características principais: seu caráter inesperado, de algo que atinge a superfície da consciência para além do controle exercido por um saber, como “‘choque’ da memória involuntária” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 151); e o trabalho de produção imagética, deformação e figurabilidade, semelhante à produção figural inconsciente dos sonhos, na descrição freudiana. O sintoma revela um trabalho sobre a memória que articula a produção imagética além do limite da linguagem racional e remete ao momento de “*passagem* de um corpo à aberração de uma crise” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 333). O sintoma, contendo uma “simultaneidade contraditória” (FREUD, 1973, p. 155, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 334), faz com que o sentido advenha de modo parcial e contraditório, e “não como um conjunto estável de significações” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 334). Ou seja, desafia a intenção racional de organização do objeto, e joga a produção de sentido em um campo em que as imagens são altamente contraditórias, “sabendo representar a coisa e seu contrário” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 336). As oscilações entre esquecimento e rememoração, plasticidade e não plasticidade que recusam uma síntese (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

Didi-Huberman confere ao sintoma uma força originária. Segundo o conceito de Benjamin (1985, p. 43 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171), a origem “não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer”. Ou seja, não é um ponto estável do passado que serve de início para o presente, mas uma força em atuação constante, capaz de deformar seu ponto de início a criar o novo.

Dessa forma, enquanto trabalho de sintoma, a origem perturba o curso da memória e faz ressurgir dela o que estava esquecido: “eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre aberta” (DIDI-HUBERMAN,

[3] Enumeramos: *Diante da imagem* (DIDI-HUBERMAN, 2013a) e *A imagem sobrevivente* (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

2010, p. 171). Enquanto formação que afeta sua própria condição e lugar de origem,

uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos —, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171)

Ou seja, ela tem um efeito de problematizar e modificar as condições de seu surgimento. A imagem dialética expõe e encena a crise também presente no gesto metapoético — traço de destaque na poesia cabralina, particularmente em *Uma faca só lâmina*, tanto em seu procedimento de desagregação da metáfora quanto na problematização sobre a apreensão do real pelo poema. Nessa condição, a imagem dialética se torna uma “imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 178). Revela-se, assim, uma dinâmica de obra cuja criação inclui voltar-se a si mesma e a constante mudança em sua condição de emergência.

Didi-Huberman parece partir de uma experiência similar à que funda *Uma faca só lâmina*: certa experiência de perda, marcada pela falta, e a experiência da obra estruturada por tal marca. A imagem dialética nos fala de uma forma em que a memória se projeta no Agora do mesmo modo como a lembrança se projeta no corpo no poema que analisamos: dinâmica posta a se mover desde o emolduramento poético.

O POEMA E A MOLDURA

A primeira e a última partes de *Uma faca só lâmina* — referidas como “introito” e “epílogo”, respectivamente, por Benedito Nunes (2007) — criam o arco do emolduramento.[4] As marcas gráficas do poema são o sinal dessa operação: ambas as partes são grafadas em itálico, o que as separa das nove partes “internas” do poema, serializadas de A a I. Nestas últimas, as imagens da bala, do relógio e da faca sofrem transformações e imbricamentos por meio dos quais os diferentes aspectos do objeto ausente perseguido são construídos; seus pontos de alta e de baixa e seus efeitos sobre o sujeito lírico são figurados. É na “moldura” do poema que as imagens são apresentadas como símiles de algo ausente inclusive do quadro

[4] Francine Ricieri (2020, p. 191) também identifica esse aspecto, ao qual se refere como um “alargado processo de emolduramento”.

comparativo — que vem a ser descrito em si como uma ausência. Também é ali que, pela sintaxe, construção imagética e problematização expressa pelo sujeito lírico, sua relação com a realidade motivadora do poema é tensionada mais intensamente.

O ápice desse tensionamento está nas últimas estrofes do epílogo, em que a condição pela qual a linguagem pode apreender o real é questionada:

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.
(NETO, 1994, p. 215)*

José Guilherme Merquior (1972) questiona a noção de que o poema professa a impossibilidade ou o fracasso da linguagem de apreender o real. Ao contrário, para o autor, a insuficiência reside do lado da “realidade prima”. Seria, pois, impossível a apreensão do Ser de maneira absoluta e puramente racional, porque o real “não se esgota jamais em nenhuma manifestação particular. Nestas condições, a linguagem não é impotente (ao contrário)”, a linguagem é “a morada do Ser” (*idem*, p. 154) e é sua forma de expressão contínua. Assim, para Merquior, a marca dessa experiência do real não é a de algo passado, mas sim a de uma constituição sempre atualizada: se a lembrança diz respeito “à ‘realidade prima’, ao Ser, não podemos admirar-nos de que o poeta não a diga inteiramente passada, porém passada-e-presente” (*idem*, p. 155).

Desse modo, há algo dessa experiência referida no poema que confunde passado e presente, em que a perda anima um movimento criativo tal qual o sentimento de inquietude similar ao do desejo, que Nunes (2007) observa condensado pela imagem da faca. As consequências das considerações de Merquior são estendidas quando levamos em conta o processo de emolduramento. O rebentar da imagem, o passado em protensão e a presença da falta enquanto elemento estruturante ganham forma na moldura como um todo.

O INTROITO

O introito estabelece o molde comparativo matricial para o poema apresentando cada uma das imagens enquanto símiles iniciais a um “comparado” ausente:

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;*

*assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado*

*qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo*

*igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,*

*relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;*

*assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;*

*qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto*

*de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.*

(NETO, 1994, p. 205)

Encontramos no introito aspectos sintáticos e imagéticos que modulam a relação estabelecida no poema com seu objeto. A organização da matéria linguística apresenta traços do efeito dessa falta elementar; e a construção imagética focalizada no corpo cria uma espécie de moldura dentro da moldura.

As oito estrofes de quatro versos, grafadas em itálico, compõem uma longa frase cuja proposição global, no entanto, não possui fechamento formal ou conclusão pressupostos pelo seu conteúdo sintático-semântico. O verso inicial é aberto com uma locução comparativa: “Assim como [uma bala]”, sugerindo um período composto por subordinação, de efeito comparativo que ressalta uma semelhança. Porém, a comparação não se completa efetivamente. Como diz Benedito Nunes, são “comparantes sem comparado” (NUNES, 2007, p. 71).

Essa longa frase possui três demarcações internas em três ponto-e-vírgulas que criam quatro segmentos: (a) estrofe 1; (b) estrofes 2 a 5; (c) estrofe 6; e (d) estrofes 7 e 8. A locução “assim como” se repete no segundo segmento, em que a imagem da bala é reiterada e são introduzidas as imagens do relógio e da faca, por extensões metonímicas, como propõe Secchin (2014). A última reiteração ocorre no terceiro segmento, em que a imagem da faca é apresentada de forma independente, preludiando o foco do poema. O molde descritivo, portanto, não apenas indica cada uma das imagens como possíveis metáforas para o objeto ausente como também as relaciona entre si. Nesse movimento é reiniciado insistentemente o gesto comparativo, acumulando as imagens e expondo, de certo modo, o fracasso da sintaxe, no nível racional de organização do objeto, em encontrar o correlato faltante. Ao mesmo tempo, reforça, por conta dessa falha, o atravessamento da falta na linguagem.

Na forma linguística em que o introito busca dar conta da relação com o objeto do poema, a função sintática de subordinação é como que subvertida ao estabelecer a comparação. Sua estrutura é flagrantemente incompleta: o elemento referido não é apresentado, e nem mesmo a sua falta é admitida textualmente, criando um efeito “antissintático”. A repetição da locução comparativa “assim como” é o cerne desse efeito em sua dupla função. Além do sentido comparativo, mais claro na intencionalidade do poema, seu sentido aditivo, de coordenação, gera o efeito de encadeamento e acúmulo das comparações. Ou seja, confundem-se as funções de subordinação e coordenação, e, de modo geral, como que se fragilizam.

Isso reflete a condição sob a qual o poema é gerado e o que ele expressa enquanto obra que problematiza sua própria capacidade expressiva e a possibilidade de incluir na linguagem seu objeto. Assim, a não completude da comparação faz mais do que propor a

semelhança entre dois ou mais elementos, e o efeito de acumulação faz com que as imagens se confundam quanto ao seu estatuto de comparante diante do objeto que perseguem. Ao ficar marcada a falta da estrutura sintática a cada vez que a locução “assim como” se repete, o poema aponta tanto para a materialização linguística quanto para aquilo que não se materializa, o indizível que está além “do que pôde a linguagem” (NETO, 1994, p. 215); desse modo, aponta tanto para a forma quanto para a ausência que se presentifica. Assim, faz ressaltar a cada gesto o dado subjetivo que o poema busca apreender.

A estrutura que aponta para dentro e para fora do poema é a essência do efeito da moldura; acompanha a problematização expressa na letra e se torna aspecto-chave de sua constituição. É como uma tensão entre algo que existe como força antes de se tornar signo e a própria letra; essa tensão não se resolve, mas se atualiza a cada imagem. Tal processo expõe a crise da linguagem que *Uma faca só lâmina* encena, e mostra também como essa poesia crítica se choca com as falhas na própria forma poética — o silêncio, o branco do papel, o indizível. Nessas fissuras da forma, o dado subjetivo se expressa mais intensamente e é colocado como parte fundamental do exercício metapoético cabralino.

No nível semântico da construção imagética, destaca-se o papel do corpo. Borsato (2018) sugere que repetições semânticas podem gerar um efeito de emolduramento. Assim, marcado pela falta da matéria linguística, será o lócus primordial das imagens, além de emprestar elementos, como partes anatômicas e afecções, às três imagens principais. Se o efeito da moldura é a dialetização da relação entre o poema e o seu fora, entre a letra e aquilo que existe além dela como força, o elemento que permite esse trânsito, como tematizado no poema, é o corpo, pois é ele que a estrutura marcada pela falta atravessa; é a partir dele que as imagens que buscam se referir à falta tornam-se linguagem.

No introito, lemos repetidas vezes como as três imagens principais do poema são internalizadas corporalmente: “uma bala enterrada no corpo”, “uma bala [...] no músculo de um homem”; “um relógio submerso em algum corpo”; “faca que se transformasse em parte de vossa anatomia”, “faca íntima ou de uso interno, habitando num corpo como o próprio esqueleto” (NETO, 1994, p. 205). Além de serem inseridas no corpo como lócus, as imagens da bala, da faca e do relógio são descritas explorando o campo semântico corporal e de suas afecções. Lemos alguns exemplos nas demais partes do poema: “é como um relógio/ *pulsando* em sua gaiola/ sem *fadiga*”; “imagem de uma faca/ reduzida à sua *boca*”; “essa faca *intestinal*/ jamais a encontrarás/ de *boca* vazia”; “seus *dentes* já/ a bala traz rombudos”;

“um relógio/ com o seu *coração*/ aceso e *espasmódico*” (*idem*, pp. 206-208, grifos nossos).

Enquanto imagem, o corpo parece desempenhar um papel fundamental no movimento de concreção do dado abstrato, processo assinalado por João Alexandre Barbosa (1975) em sua leitura da “imitação da forma” na poética cabralina. Barbosa indica que uma das regras de criação da poesia de Cabral é a passagem de um dado abstrato da experiência para imagens concretas. Nesse processo, o sujeito busca aprender a linguagem do objeto, que dá as condições para a concreção da experiência. Sua presença na moldura e a função de emolduramento exercida pelo corpo enquanto lócus dessa falta constituinte o tornam um limiar de passagem entre o dizível e o indizível, condição para sua apresentação. Ou seja, a concreção do dado subjetivo, no caso de *Uma faca só lâmina*, singularizado nas três imagens sempre reiteradas, depende do corpo. O dado, a princípio abstrato, perseguido parece ter habitat natural na carne, da qual não pode se separar: justamente aquilo que o sujeito possui de mais concreto. Assim, é como se a origem desse dado abstrato fosse intimamente correlata à condição de sua materialização formal.

O EPÍLOGO

O epílogo do poema realiza o movimento de “volta” das imagens até se deparar com a “realidade prima”. A leitura do epílogo de *Uma faca só lâmina* permite fechar o arco da moldura e cria um movimento que aponta, mais uma vez, tanto para “dentro” como para “fora”; assim, expressa a tensão que atravessa sua condição criadora.

*De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;*

*de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;*

*da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;*

*pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,*

*e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada*

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.
(NETO, 1994, p. 215)*

A parte final possui uma estrutura quase espelhada à da sua irmã. O movimento, no entanto, parece querer opor a certo aprofundamento uma subida ao dado real, descrita como uma “volta”. Também composto por uma longa frase que se estende por oito quadras, o epílogo, no entanto, não tem como principal foco comparações. A locução chave aqui é “de volta”. Na ordem de apresentação das imagens, inversa à do introito: “De volta dessa faca” e, depois, “pois de volta da faca/ se sobe à outra imagem/, àquela do relógio”, e em seguida “se sobe” “à primeira, a da bala” (NETO, 1994, p. 215). Como é comum à primeira parte, e ao poema como um todo, a concentração se dá na imagem da faca, cuja “volta” toma três estrofes inteiras e dois versos da quarta estrofe, da qual a segunda metade é dedicada ao relógio. Na quinta estrofe, finalmente se chega à bala.

A diferença fundamental é que o caminho não se detém às três imagens, mas aponta à lembrança e se projeta ao dado do real que a motiva. Dessa forma, o longo período do epílogo tem mais passos adicionados a essa volta, além de uma espécie de conclusão que o difere da primeira parte. O caminho se estende, das imagens à “lembrança” que as “vestiu” e que “é muito mais intensa do que pôde

a linguagem” e, “por fim”, “afinal”, à realidade prima que gerou a lembrança e que “ainda a gera, ainda”, “diante da qual toda imagem rebenta” (NETO, 1994, p. 215).

Embora exista o sentido de finalidade, o fim do caminho trilhado das imagens e de dentro do poema até a realidade que o gera não oferece uma conclusão definitiva com efeito de síntese. O ponto final é ambíguo: o ponto de chegada, o “rebentar” da imagem, num primeiro momento, ameaça negar a possibilidade do poema em si. A lembrança aponta para algo que supera a capacidade da linguagem de fixá-lo de forma estável. Ao mesmo tempo, diante desse objeto real, “toda imagem rebenta”: tanto se destrói como se cria, de acordo com a polissemia do verbo “rebentar”. Ou seja, a conclusão não é somente contraditória, ela é em si a condição da experiência subjetiva que resiste em se tornar letra, mas que provoca a existência do poema. Quando o poema se projeta para seu fora, o fim se confunde com a condição originária; a criação, com a destruição.

Os traços delineados pelo epílogo refletem aspectos acumulados pelas imagens ao longo do poema: a concretude e materialidade conferidas pela bala, a reiteração temporal do relógio e o efeito dilacerante da faca. Assim como o introito apresenta a matriz comparativa e os três símiles iniciais do poema, observamos o caráter fundamental da memória e dessa natureza contraditória e instável da imagem que rebenta: ápice da problematização metapoética de *Uma faca só lâmina*. Situados na moldura, não apenas recuperam tais traços como também indiciam sua importância na relação do poema com o real. No primeiro caso, a referência à memória nas últimas estrofes do poema ecoa os versos em que o efeito de ímpeto exercido pela faca sobre o “corpo humano” é comparado ao efeito de uma “memória tão ativa/ que pôde conservar/ treze anos na palma/ o peso de uma mão,/ feminina, apertada” (NETO, 1994, p. 212). A lembrança é, assim, algo inscrito no corpo. Quanto ao caráter contraditório e instável das imagens, o observamos na construção da imagem da faca, em certos momentos. Por exemplo: é uma faca “cujo muito cortar/ lhe aumenta mais o corte/ e vive a se parir/ em outras como fonte”; que “medra não do que come/ porém do que jejua”; e cuja vida “se mede pelo avesso” (*idem*, p. 207). Nesses casos, especifica-se como a negatividade não exclui a positividade em sua proliferação, contrariando a propriedade do material concreto e impondo a ele o dado contraditório da experiência humana.

Localizado na moldura, o “rebentar da imagem”, enquanto condição criadora, estabelece a relação de apreensão da “realidade prima” com a lembrança. Esta não se detém ao passado, mas é reiterada no presente: “gerou a lembrança/ e ainda a gera, ainda”; dinâmica entre Pretérito e Agora que se projeta no poema. Na abertura do arco de

emolduramento, o poema institui o corpo como moldura das imagens, veículo semântico e chave para a figuração dessa experiência limiar que supera a dualidade concreto/abstrato. Há, assim, certa complementaridade entre corpo e lembrança enquanto peças da dialética entre o poema e o real, proposta na moldura. Nesse caso, observando tal estrutura e a construção imagética do poema, como já descrevemos, a memória parece se projetar no corpo. O poema mobiliza recursos em todos os níveis que encenam a passagem de algo que se apresenta como indizível e o poético que se constrói, de forma quase inevitável, diante disso.

A dialética do rebentar revela, portanto, uma reiteração da perda e da presentificação, pondo em jogo as temporalidades do passado e da atualidade — da memória e da carne, respectivamente. Remete, pois, ao trabalho de uma perda capaz de afetar o sujeito no Agora da experiência. Juntando as duas pontas da moldura, corroboradas por dados da íntegra do poema, essa perda parece se atualizar no corpo. O melhor exemplo é logo na parte A do poema, a primeira parte serializada, em que o estatuto das imagens é pesado. Nela o referido ausente, ou aquilo “que não está”, está no sujeito “como a imagem de uma faca” (NETO, 1994, p. 205): imagem que ganha boca na estrofe seguinte e logo passa a ter fome, afecção corporal que pressupõe uma experiência atual correlata a uma falta.

*nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,*

*que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.
(NETO, 1994, p. 206)*

O rebentar da imagem, mesmo enquadrado num tom conclusivo, na verdade remete a uma condição na qual o poema não admite uma conclusão lógico-analítica, afasta-se da racionalidade linear do discurso e de uma dialética enquanto síntese, mas aproxima-se da dialética enquanto choque e contradição, no que contém de dilaceramento. A conclusão do poema é o próprio poema, sua regra de criação, mais do que a apreensão do real: como o real se dialetiza na letra, e como poema e sujeito se constituem.

MOLDURA E IMAGEM DIALÉTICA EM *UMA FACA SÓ LÂMINA*

O emolduramento em *Uma faca só lâmina* se torna um recurso potente para estabelecer a dinâmica da imagem dialética, pois por meio dele certos movimentos constitutivos do conceito de Didi-Huberman são postos em jogo. Dispõem-se na matéria verbal uma série de tensões: entre real e poema; entre Pretérito e Agora; entre *sens* e *non-sens*; convergindo, poeticamente, na tensão entre lembrança e corpo. Assim, a lógica da imagem dialética se torna constitutiva do poema e de seu mecanismo interno.

Sendo um ponto de contato e permeabilidade entre o poema e o real, essa relação tem um lócus privilegiado na moldura. Instituído o atravessamento entre memória e corporeidade, sua expressão inclui a problematização metapoética que extravasa a capacidade analítica do procedimento poético e mesmo da organização racional do discurso. Isso se expressa quando o poema produz “sintomas”, em consonância com o proposto por Didi-Huberman, em que a significação é lançada a um campo de alta contradição.

Como destacamos em nossa análise, há momentos em que a sintaxe ganha um efeito antissintático no uso da locução “assim como”, no introito. Nesses casos, o poema aponta para “fora” e para “dentro” do espaço poético — para a ausência no quadro comparativo e para os elementos da comparação, respectivamente. A capacidade da letra de produzir sentido se torna instável quando se volta à experiência de falta utilizando-se de marcas linguísticas que buscam organizar o saber sobre o objeto. Assim, expressa sintomaticamente a tensão que perpassa a tentativa do poema de tratar de um objeto que desafia o sentido racional. Isso se reflete, também, na própria estrutura proposicional do introito: a comparação sem elemento comparado que impede sua completude.

No epílogo observamos o efeito de sintoma no ápice da problematização metapoética de *Uma faca só lâmina*: no “rebentar” da imagem. Enquadrado como uma conclusão por meio de marcas linguísticas como “por fim” e “enfim”, o último verso do poema indica, na verdade, uma inconclusão, lançando o poema numa condição instável — análoga àquela contida no sintoma — em que criação e destruição atuam juntas. Ao mesmo tempo, aponta para a condição principal da imagem dialética de contradição temporal, em que a lembrança se projeta na carne como condição de existência do poema — considerando a moldura como um arco e a integralidade do poema.

Recuperando mais uma característica da imagem dialética, o “rebentar” ilumina a condição originária, o devir criador que rege o

poema, apontando, mais uma vez, para sua materialidade e para o que dela escapa. O exercício inserido na moldura serve, assim, um papel crítico, que supera os traços metalinguísticos de controle racional do objeto; desafiando a capacidade de significação, sugere que a única forma de produção de sentido diante da experiência da falta é aquela do registro sintomático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já proposto por Waltencir Alves de Oliveira (2012), a metapoesia e os procedimentos voltados à linguagem na obra de João Cabral de Melo Neto não excluem, mas convivem com as outras tendências de sua poética, o que inclui aquelas marcadas pelo traço subjetivo, como a memória e a experiência do corpo. Na expressão sob o signo da faca, analisada em *Uma faca só lâmina*, a reflexão metalinguística cabralina só faz sentido se considerada conjuntamente à projeção da memória sobre o corpo e do indizível sobre o dizível, arco revelado na análise da moldura do poema. Principalmente, tal leitura nos permite considerar a problematização metapoética de *Uma faca só lâmina* como a abertura de uma cisão, e não como resolução definitiva, materializada como força originária do poema e que a lança num espaço de não conclusão, buscando um caminho entre o saber e o não saber.

LUCAS VINICIUS VEBBER CARDENAS é formado em Letras Português pela UFPR e mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR; bolsista CAPES. Desenvolve projeto de pesquisa sobre a construção imagética do corpo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Contato: vebber.lucas@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BORSATO, F. R. “Estudo da moldura em poemas modernos e contemporâneos”. *InterteXto*, v. 11, n. 2, p. 14-33, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mimesis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1972.
- MORAES, E. M. “Do rebentar da imagem: ou releitura do epílogo de Uma faca só lâmina (1955) a partir da reavaliação da fortuna crítica cabralina”. *Revista Letras*, v. 102, p. 94-115, 2020.
- NETO, João Cabral de M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, B. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- OLIVEIRA, W. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de “Pedra do sono” a “Andando Sevilha”*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012.
- RICIERI, F. Conservar na palma o peso de uma mão: ritmo, lirismo e memória em João Cabral de Melo Neto. *Revista Letras*, v. 102, p. 171-197, 2020.
- SECCHIN, A. C. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PERFORMANCE E TESTEMUNHO: LINGUAGEM, CORPO E MEMÓRIA EM *UM CORPO À DERIVA*, DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

– INÊS OLIVEIRA

RESUMO

O trabalho investiga as relações entre performance e testemunho na obra *Um corpo à deriva* (2020), de Edimilson de Almeida Pereira. Ao tematizar a relação entre os personagens negros e a história de seu país, o romance aborda a necessidade de elaboração de uma linguagem capaz de produzir um lugar subjetivo para os personagens e a experiência do corpo, que aparece tanto enquanto receptáculo dos discursos dominantes quanto como o espaço de sua reelaboração e transformação, e podem, assim, ser aproximadas da ideia de performance. Especialmente a partir das reflexões de Walter Benjamin, Homi Bhabha, Adorno e Paul Zumthor, o presente trabalho pretende analisar o livro *Um corpo à deriva* ressaltando a sua dimensão performativa no que tange a relação entre memória, corpo e linguagem.

Palavras-chave: Performance; Testemunho; Corpo; Memória; Linguagem.

ABSTRACT

*This work investigates the relationship between performance and testimony in the book *Um corpo à deriva* (2020), by Edimilson de Almeida Pereira. By thematizing the relationship between black characters and the history of their country, the novel addresses the need to develop a language capable of producing a subjective place for the characters, and the experience of the body, which appears both as a receptacle of dominant discourses, as well as the space of its re-elaboration and transformation, and can thus be approximated to the idea of performance. Based especially on the reflections of Walter Benjamin, Homi Bhabha, Adorno and Paul Zumthor, this work intends to analyze the book *Um corpo à deriva*, emphasizing its performative dimension in terms of its relationship between memory, body and language.*

Keywords: Performance; Testimony; Body; Memory; Language.

*No interior desse discurso do
Outro que o modela, nesse mundo
já estruturado, o que o sujeito pode
fazer? Orientar-se, situar-se.*

Jacques Lacan

No conturbado ano de 2020, Edimilson de Almeida Pereira publicava *Náusea*, sua trilogia de livros, marcada desde o princípio pela ideia de fragmentação: lançados por três editoras diferentes, *O ausente* (Relicário), *Um corpo à deriva* (Edições Macondo) e *Front* (Nós) compõem um corpo, porém são inteiramente independentes entre si enquanto narrativas. Ressoando a náusea sartreana, a trilogia apresenta uma grande reflexão em torno da linguagem em sua dimensão existencial de constituição dos sujeitos.

Professor e pesquisador tanto na área de literatura quanto nos estudos sobre cultura e religiosidade afro-brasileira, Edimilson de Almeida Pereira se coloca, nessa trilogia, como um dos representantes de uma corrente na literatura contemporânea brasileira — que não se organiza como tal, e apenas pode ser pensada de forma interligada por compartilhar do tempo e de temas em comum — que busca elaborar a memória do país, em especial a memória relativa à colonização e à escravidão, no âmbito ficcional. Não é possível dizer que tal empreendimento é inédito na literatura brasileira, contudo, também não se pode negar o lugar privilegiado e o renovado olhar que tais obras têm lançado sobre mercado editorial brasileiro. Ao lado de *Torto arado* (Itamar Vieira Junior), *Um defeito de cor* (Ana Maria Gonçalves), *O avesso da pele* (Jeferson Tenório), *Marrom e amarelo* (Paulo Scott) — apenas para citar alguns dos livros que ganharam especial notoriedade nos últimos anos — a obra de Edimilson de Almeida Pereira pode ser lida dentro de um contexto no qual a literatura brasileira contemporânea se apresenta enquanto um espaço de elaboração da memória cultural do país, encarando o dever de “escovar a história à contrapelo”, tal como um dia nos falou Walter Benjamin (1940).

Desta maneira, a obra do autor apresenta-se vinculada a um compromisso ético de elaboração da memória, engajada com a apresentação de uma leitura e uma interpretação da história do país. Ao abordá-la por meio de sua constante reatualização na experiência contemporânea, os seus livros correspondem a uma necessidade de “resistir à roda viva que sempre de novo está a mirar o peito dos homens” (ADORNO, 1991, p. 55). Sem cair em um engajamento professado, e por isso mesmo infértil, na visão de Adorno, a

elaboração da memória se alia à busca por uma relação experimental com a linguagem, tomada como ponto central de uma escrita que não se desvela, mas mantém a opacidade enquanto uma forma de resistência. Desta maneira, seus livros “fazem explodir a arte por dentro” (ADORNO, 1991, p. 55), exigindo uma leitura desautomatizada, atenta às oscilações e ritmos.

Em *Um corpo à deriva*, a forma particular de elaboração da linguagem ganha notoriedade diante de um enredo sem grandes acontecimentos ou abalos: durante o fim de tarde em seu apartamento, um casal reflete sobre a decisão de cometer suicídio. A narrativa se estrutura em capítulos que funcionam quase como cartas, em que o narrador (não nomeado) se dirige à personagem Tesfa e desenvolve uma grande reflexão em torno da existência e da possibilidade de construir uma linguagem capaz de fazer frente ao mundo tal qual lhes é apresentado. Por meio de um enredo que põe em cena constantemente a necessidade de criar um discurso capaz de produzir um lugar subjetivo em que possam habitar, a linguagem e o corpo se apresentam como espaços de reelaboração de discursos e vivências.

No romance, a necessidade de invenção de uma linguagem capaz de produzir um lugar subjetivo para os personagens e a experiência do corpo, que aparece tanto enquanto receptáculo desses discursos quanto espaço de sua reelaboração e transformação, pode ser aproximada da ideia de performance. A partir especialmente das reflexões de Walter Benjamin, Homi Bhabha, Adorno e Paul Zumthor, o presente trabalho pretende analisar o livro *Um corpo à deriva* ressaltando a sua dimensão performativa no que tange a relação entre memória, corpo e linguagem.

UMA PALAVRA NO OCEANO DOS DISCURSOS

O ponto de partida de *Um corpo à deriva* é a noção, por parte do narrador, de existir em um mundo constituído por discursos que o antecedem e que determinam formas de subjetividade estabelecidas, de maneira a produzir lugares sociais para os indivíduos que, uma vez exilados da concepção dominante, são constantemente relegados à margem. Desde o princípio, a narrativa se apresenta como uma denúncia da violência da cultura, que perpetua discursos que engendram formas hierárquicas de organização social. Acentua-se o papel da linguagem enquanto produtora de discursos que são passados adiante por meio da cultura, e que produzem o mundo tal como ele se apresenta. Frente a organizações de sociedades estruturadas por narrativas, que contam uma história da nação e da

sociedade, os sujeitos precisam produzir, de seu lado, suas próprias formas de narrativizar a própria existência, para assim situar-se subjetivamente e, sobretudo, linguística e discursivamente.

A respeito de sua posição nesse oceano dos discursos, o narrador nos diz: “Ao falarem sobre mim, me negaram a humanidade. [...] Falaram sobre mim com os olhos banhados no horror, não poderiam ver em mim senão o horror - a grande obra dos violentos. Sua delicada obra contra a humanidade.” (PEREIRA, 2020, p. 24) Mais adiante, o personagem afirma: “Não ignoro essa tragédia que me desarvora. [...] Não posso perdoar a tragédia, pois a apólice dos que causaram a febre no porão sobrevoa a Pedra do Sal e paga, ainda, a violência nos subúrbios.” (PEREIRA, 2020, p. 25) Assim, percebemos com clareza quais discursos são esses: contadas do ponto de vista dos “vencedores” e atualizadas constantemente na experiência contemporânea, as formas dominantes de veicular a história reencenam episódios que, no Brasil, remontam o seu passado colonial e escravocrata. A violência escravista é representada tanto pela “febre do porão”, em clara referência aos navios negreiros, quanto pela Pedra do Sal, lugar onde aportavam essas embarcações; e se reatualiza na herança colonial que reproduz a mesma violência nos subúrbios atualmente.

Desta maneira, sem nos apresentar descrições físicas dos personagens, compreendemos quem são os sujeitos representados pela narrativa pela forma como são falados: recusados pela história oficial e por um discurso que lhes negou a humanidade, a narrativa denuncia constantemente uma cultura que produz sujeitos perpassados pelo racismo e pela desigualdade, herança de um passado colonial que sobrevive até os dias de hoje.

Quando a forja arde em mim, compreendo porque fui extraído à fórceps dos acontecimentos. Vejo, com clareza, porque os nomes que me atribuem não se casam à minha sombra. Os especialistas chamam esse fenômeno de história e, uma vez escrito, torna-se parte de nossas biografias. (PEREIRA, 2020, p. 25)

A história oficial da nação, na medida em que constrói narrativas em torno dos acontecimentos que veiculam a concepção da classe dominante, produz e perpetua uma visão de mundo que é herança de violências, e escancara a sua forma de “monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 225). A herança colonial determina formas de existência e produz efeitos que são inseridos indissociavelmente na história pessoal e na autobiográfica dos sujeitos. Assim, a própria subjetividade do personagem torna-se testemunha da história. A sua

biografia carrega uma verdade do passado, e ele, então, é capaz de dar testemunho de sua permanência na sociedade contemporânea. Ao testemunhar a memória no próprio corpo e na própria existência, o testemunho expõe o seu caráter de ato de fala performático (FELMAN, 2000), na medida em que atualiza, *no presente*, a sua ligação com acontecimentos históricos e sociais. O próprio sujeito atesta e performa os discursos que lhe dão constituição, demonstrando as articulações da cultura em sua dimensão produtora de subjetividades.

NAVEGAR PELAS MARGENS, MERGULHAR NOS BARCOS DA MEMÓRIA

Para afirmar o seu lugar, o personagem precisa encontrar um espaço onde possa inserir seu próprio discurso. A fim de desestabilizar as narrativas tradicionais do passado, a memória precisa desafiar o imperativo de esquecimento que está ligado à “violência envolvida no estabelecimento das escritas da nação” (BHABHA, 2019, p. 258). Os discursos nacionais se estruturam por meio de uma operação de seleção de seus eventos e traços constituintes a fim de construir uma enunciação que destaca alguns elementos ao mesmo tempo que silencia uma série de outros. Desta maneira, eles operam um “sinal de subtração na origem - que constitui o *começo* da narrativa da nação” (BHABHA, 2019, p. 258). Esta forma de escrever o passado, que procura dar uma construção linear para a história, se desloca no “tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1985) e constitui aquilo que Homi Bhabha chamou de *temporalidade pedagógica*. Em contraposição a essa construção pedagógica da memória nacional, o discurso das margens e das minorias opera de forma a alterar o cálculo das forças presentes na sociedade, produzindo formulações que se inserem em um espaço liminar, no qual “acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna.” (BHABHA, 2019, p. 261) A esses discursos o autor deu o nome de *performáticos*, capazes de “introduzir a temporalidade do entre-lugar” (BHABHA, 2019, p. 240).

O narrador de *Um corpo à deriva*, relegado às margens e imbuído da necessidade de tecer uma outra narrativa para si, procura produzir um discurso *performático* na medida em que possa se abrir para a memória e fazê-la “explodir do *continuum* da história” (BENJAMIN, 1985, p. 230). Ao desestruturar as escritas convencionais da nação que lhe negam lugar e existência, ele precisa *performar* um outro

discurso, inventar uma nova linguagem que possa se inserir no espaço liminar do discurso da nação. E essa performance se dá, sobretudo, por meio da rememoração: a memória do passado relembrada no presente “introduz uma lacuna não sincrônica, incomensurável, no meio do contar histórias” (BHABHA, 2019, p. 285).

Ao dirigir-se à personagem Tesfa, nome de origem etíope que significa “esperança”, o narrador conduz uma reflexão que funde memória a um discurso propositivo no qual exprime a sua necessidade de produzir uma enunciação capaz de fazer frente a esses discursos dominantes: “Quando nos impuseram a precariedade, não imaginavam que mesmo aí nasciam nossas memórias. Vamos com elas ao front para sermos menos vulneráveis” (PEREIRA, 2020, p. 21). Para se situar dentro desse “mundo que construíram”, a memória serve como um instrumento com o qual se “vai ao front”. Temos, portanto, uma dialética entre o mundo construído e uma nova forma de narrativizar a memória pessoal e coletiva que esse sujeito traz como forma de resistência.

No caso de nosso narrador, a memória que ele traz consigo é a dos navios negreiros e sua catastrófica reatualização contemporânea: a lembrança “sobre essa nau de borracha que explode de corpos em coletes alaranjados. Qual é mesmo o mar: o Atlântico? O Mediterrâneo?” (PEREIRA, 2020, p. 38) A referência ao espaço marítimo realiza uma relação de paralelismo entre passado e presente: outrora o Oceano Atlântico, travessia dos navios negreiros que vinham da costa africana para as Américas, atualmente o mar Mediterrâneo, rota de imigração de diversos povos em busca de entrada no continente europeu. Advindas, em sua maioria, de países africanos e do oriente médio, cujas condições desfavoráveis - causadas por guerras, desastres naturais, ou situações políticas e econômicas insustentáveis - muitas vezes podem ser explicadas pelo colonialismo e pela exploração, diversas pessoas realizam travessias marítimas nas piores circunstâncias, em busca de uma vida melhor, e acabam naufragando no mar Mediterrâneo. Os imigrantes contemporâneos, portanto, têm as suas histórias muitas vezes atreladas a uma herança de exploração e se configuram como uma trágica repetição desse passado. As histórias dos naufrágios, portanto, dão notícias de um trauma social nunca plenamente elaborado. Repetição esta, por sua vez, que só se torna possível pelo silenciamento operado pelas escritas da nação: “O esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, *hoje*, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar” (GAGNEBIN, 2006, p.47).

A fim de desafiar as operações violentas que impõem o silêncio e o esquecimento, a rememoração configura uma exigência ética. Ecoando o pensamento de Walter Benjamin, “o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda.” (GAGNEBIN, 2006, p.55) Em suas teses *Sobre o conceito de história* (1940), Benjamin defende uma definição de história que possa se abrir para a memória, em oposição a uma definição de historiografia mais tradicional – ou pedagógica, para usar as palavras de Homi Bhabha. Segundo ele,

articular o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como daqueles que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento (BENJAMIN, 1985, p. 224).

O papel da memória, portanto, vem a serviço de enfrentar o perigo ligado ao estabelecimento das narrativas da nação nas mãos das classes dominantes, e assim garantir a transmissão de uma verdade do passado que possa dar conta da história daqueles que foram constantemente silenciados e postos à margem. Dessa forma, “as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados” (GAGNEBIN, 2006, p. 47).

O narrador de *Um corpo à deriva* está preocupado precisamente com a tarefa ética ligada ao trabalho de memória, sobretudo as memórias dos mortos:

Esse é um país que apodreceu e não reconhecemos o horror que nos tornamos. Somos, para efeito de nos vermos como civilizados, corpos transparentes. Lúcidos e duradouros. Insistimos em dizer que a pressão em nossas narinas vem do jardim ao lado, porque sepultaram indevidamente os seus mortos. Os nossos andam conosco e os beijamos na boca. Escrevo porque a vida que merecemos deve ser uma resposta a esse pesadelo (PEREIRA, 2020, p. 33).

Ao portar-se como quem se abre para a memória do passado e enfrentar o compromisso de suportar olhar para os seus horrores, o personagem se coloca como quem *testemunha* a catástrofe. As suas palavras buscam configurar uma “resposta a esse pesadelo” na medida em que se abrem para a memória, sobretudo a memória dos mortos que foram legados ao esquecimento. A necessidade de

recordação e reconhecimento da verdade e do passado, assim, se confirma na necessidade de testemunho.

Do seu lugar à margem, ele busca constituir um novo discurso sobre a nação, capaz de se inserir no espaço liminar do qual nos fala Homi Bhabha, na medida em que instaura uma temporalidade performática nos discursos da nação. Contra o esquecimento, a memória exige a reelaboração do passado, abrindo espaço para que, no presente, ele seja capaz de transformar os discursos e realidades sociais. Assim, seu discurso vem no sentido de dar aos mortos sepultura por meio de um trabalho ético de rememoração.

Por isso tornamos inesquecível a noite do embarque. Aquela noite. Algo que não cabe nomear se agita dentro dela, entendemos que nos pertence e que ouvirá a nossa voz, comerá conosco e deitará, como um companheiro de muitos anos, ao nosso lado (PEREIRA, 2020, p. 49).

Desta forma, costura-se memória pessoal e coletiva por meio do compromisso com a rememoração. O trauma social relativo à colonização e a escravidão brasileira é incorporado às falas e vivências individuais do personagem, fazendo com que a sua própria existência possa se abrir para a performance do passado no presente. Assim, torna-se capaz de se portar, ele mesmo, como *testemunha*, ao incorporar a lembrança à sua própria história de forma a performar a memória em seu corpo e sua existência.

UM CORPO PARA FAZER FRENTE: DANÇAR UMA OUTRA MÚSICA

Desde o título do livro, há constantes referências ao papel fundamental exercido pelo corpo, esse corpo que está à deriva, que não é plenamente responsável por comandar a ação ou estabelecer o destino. Mergulhado nos discursos alheios, em busca de se situar, o personagem nos diz: “É necessário que eu caminhe do zero ao zero sem afirmar que o meio é onde existo [...]. Meu corpo não será o ponto de chegada das ideias deles” (PEREIRA, 2020, p. 23). Ele sabe ocupar um espaço liminar, no qual uma reorganização discursiva precisa operar, a fim de produzir outras formas de viver que não sejam perpassadas constantemente pelos ditames das classes dominantes e suas formas estruturantes de discurso. O corpo aparece, ao longo da narrativa, como um território aglutinador das vivências, no qual se forjará a negação desses discursos e a sua reformulação em novas possibilidades de ser.

Como dissemos, na medida em que é capaz de abrigar memórias e incorporá-las à sua própria vivência, o narrador traz no corpo as marcas de um passado que se reatualiza no presente constantemente. Por meio das ideias de performance e de testemunho, podemos pensar nas articulações que o personagem traz, de forma a *presentificar* formulações discursivas que vêm a se inserir no espaço liminar das escritas da nação. Em sua estrutural articulação com o presente,

a performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

A performance, portanto, se insere de forma a alterar o contexto no qual se insere. Devedora da sua própria situação enunciativa ao mesmo tempo em que é capaz de alterá-la, podemos pensar na operação da memória como uma realização performativa. A força da rememoração abre uma lacuna na temporalidade, capaz de perturbar o curso dos acontecimentos. A performance da memória, portanto, é capaz de inserir novas possibilidades de formulação dentro dos contextos nos quais se insere.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

Aquilo que a memória comunica, portanto, aparece de forma a alterar os sujeitos e os discursos por eles produzidos. Na medida em que se relaciona intimamente com condições sociais e culturais que são, por sua vez, constituintes dos sujeitos, a memória é performada pelo personagem de *Um corpo à deriva* na medida em que ele se abre para a rememoração de forma a incorporá-la em um discurso que lhe dá lugar de existência. Incorporando a memória dos mortos à sua própria vivência, o narrador busca fazer frente à concepção dominante a partir de uma *produção de si*. Assim, não apenas com discurso se engendram novas formas de entendimento da cultura, mas a memória pessoal, a sua marca corporal, e os próprios modos de existência são capazes de fazer frente à estrutura. “É para essa vida que minha consciência se abre, pondo-se de pé como alguém que esteve acuado

e agora se projeta apoiado na própria coluna” (PEREIRA, 2020, p. 21). Estar de pé e não recuar frente à estrutura torna-se, portanto, uma forma de resistir que afirma a própria vida como um instrumento de luta.

Não estou para os carnavais. Estou no encalço das formas que os agressores usam para falar de seus cortejos. Sei, tem sido difícil para eles recusarem essa presença que nem sequer imaginam: tu e eu, uma ciranda capaz de amar. Esse estar na vida por mais que os ilusionistas do bem ocultem o nosso rubor (PEREIRA, 2020, p. 23).

Aqui, o narrador faz referência à existência que ameaça constantemente os discursos dominantes com suas formas de ser. É o casal, a sua “ciranda capaz de amar”, que enuncia a proposta de uma outra maneira de existir e estar no mundo. A partir da produção cultural, representada pela ciranda e pelo afeto, que diz respeito à dimensão pessoal da vivência do amor do casal, eles afirmam “estar na vida por mais que os ilusionistas do bem ocultem o nosso rubor” (PEREIRA, 2020, p. 23). À revelia desses outros e do “mundo que construíram”, há a constante afirmação de uma potência criativa, diversa, capaz de novas e insuspeitadas manifestações de uma existência mais íntegra, seja no âmbito pessoal ou no âmbito da vida da cultura.

INVENTAR UMA LINGUAGEM ENTRE A SUTILEZA E A RAIVA

É precisamente dentro dessa postura utópica que o narrador afirma com veemência: “Arranho a linguagem com sutileza e raiva: não há herança que não se possa ser tecida e destecida” (PEREIRA, 2020, p. 21). Ecoando a tarefa de Penélope, na Odisseia, que tece e destece a sua mortalha, a narrativa aponta para a potencialidade do texto, enquanto uma tessitura, de reorganização da cultura. É sobretudo pela palavra, por meio da criação de uma linguagem antitética entre a sutileza e a raiva, que o narrador busca elaborar discursivamente uma outra herança. E ele nos diz: “A luta crucial é pela reconquista da língua: mutilada e incompleta, é por ela que ainda resisto” (PEREIRA, 2020, p. 66).

A fim de tecer essa outra herança, a própria forma da linguagem deve vir a serviço de uma desautomatização do olhar, e assim engendrar outras maneiras de enunciação e de resistência. Mutilada e incompleta, a linguagem deve incorporar a fragmentação como uma

forma representativa para dar conta de produzir esse discurso sempre à margem de outros, mas afiado o suficiente para enfrentá-los. É preciso que se “Desmontem essas palavras [...] Será preciso salvá-las da loucura e consumá-las em outra forma e sentido.” (PEREIRA, 2020, p. 30).

Assim como na teorização de Homi Bhabha, o discurso das margens é capaz de alterar o cálculo das narrativas que estruturam o discurso sobre a nacionalidade, é preciso que haja, também, uma forma distinta para essa enunciação, uma “língua menor”, como afirmam Deleuze e Guattari (2014). No livro *Kafka por uma literatura menor* (1975), os autores defendem a força da escrita do judeu tcheco que escreve em alemão e consegue, dentro dessa “língua maior”, produzir efeitos desterritorializantes da língua. Eles afirmam:

“Menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

O personagem de *Um corpo à deriva* está preocupado com a forma como pode se inserir dentro da “língua maior” que diz e dita a nação. A fim de resistir à sua estrutura, ele busca desenvolver uma nova forma de usar a linguagem: “Temos respondido aos agressores usando sua própria linguagem. Isso não muda a rota das esferas: é preciso mudar o seu eixo se não quisermos ser atingidos” (PEREIRA, 2020, p. 28). Essa mudança de eixo que ele quer provocar entra em consonância com aquilo que Deleuze e Guattari (2014) chamam atenção na obra de Kafka, nomeadamente a sua capacidade de encontrar na língua o “seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

A sua luta crucial por reconquistar a língua se coaduna, portanto, com a necessidade de operar uma relação engajada com a linguagem, que seja capaz de desarmar automatismos e instaurar um ponto de estranhamento no cerne dos discursos dominantes. Apenas ao operar uma nova forma de estar dentro dessa “língua maior” é que poderá se produzir novos efeitos de linguagem e de significação.

É somente a possibilidade de instaurar de dentro um exercício menor de língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc. É somente a esse preço que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão, e se

faz apta a tratar, a carrear os conteúdos (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

Assim, o estabelecimento de uma língua menor se relaciona intimamente com a possibilidade de elaborar uma enunciação verdadeiramente capaz de resistir à roda das estruturas dominantes e instaurar no seio dela o questionamento das condições de vida. A elaboração de uma linguagem torna-se uma exigência no caminho para a produção de uma enunciação verdadeiramente inovadora e combativa.

A busca obstinada pelo estabelecimento desse espaço liminar dentro da “língua maior” é encarada pelo narrador de *Um corpo à deriva*, mas também por seu autor ao escrevê-lo. Edimilson de Almeida Pereira dá à linguagem um espaço de destaque na narrativa e encontra uma forma particular de elaborá-la, confiando em suas fissuras e desarmonias como espaços privilegiados de significação. Ele busca manter uma opacidade da linguagem ao longo da narrativa, exigindo um leitor atento às oscilações, e disposto a desafiar o próprio estranhamento. Ao desarmar leituras automatizadas, o autor busca “forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (PEREIRA, 2020, p. 37).

Desta maneira, a sua literatura mostra-se verdadeiramente engajada: ela realiza não um engajamento professado, e por isso mesmo estéril – um *engagement*, como afirmou Adorno –, mas apresenta-se como uma literatura cuja “irrecorribilidade obriga àquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas anseiam” (ADORNO, 1991, p. 67). Capazes de resistir pela forma, as palavras de Edimilson de Almeida Pereira exigem do leitor uma mudança de posição: o texto lhe faz uma convocação à presença e o impede de se acomodar frente ao que é veiculado. O próprio ato de leitura, portanto, pode ser pensado como uma performance, tal como teorizou Paul Zumthor (2014). O autor defende que há, na leitura, um empenho do corpo e da voz, em que o leitor se entrega ao texto a fim de ser transformado por ele.

Todo texto poético e performático na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Perturbamos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura artística e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. (ZUMTHOR, 2014, p. 55)

Por meio da produção de ritmo e andamento capazes de instaurar uma relação renovada com a linguagem, o livro de Edmilson de Almeida Pereira exige do leitor uma performance de leitura. Ao produzir efeitos de estranhamento, e mediante esses efeitos exigir uma renovada atenção ao que se lê, a obra do autor nos convoca à presença e instaura um olhar desautomatizado para as experiências relativas a memória, corpo e linguagem ao longo da narrativa. Ao produzir um verdadeiro engajamento com o texto, *Um corpo à deriva* nos faz mergulhar pelos mares de suas palavras, com imensa coragem para esse olhar que nos convoca. Ao permitir que a performance do olhar nos transforme, nos deixamos habitar aquele apartamento no cair da tarde e nos colocamos ao lado do narrador que, por fim, nos diz sobre uma forma mais autêntica de existir e de recusar o que é imposto.

INÊS OLIVEIRA é mestranda no programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Formada em Letras-Literaturas pela mesma universidade, foi bolsista de Iniciação Científica (CNPq) e integrante do Programa de Licenciaturas Internacionais. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: oliveiraines@id.uff.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. "Engagement". In. *Notas de literatura*. Trad. de Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de História". In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, v.1). Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- FELMAN, Shoshana. "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino". In. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne M. “Verdade e memória do passado”. In. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Trad. de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PEREIRA, Edimilson de A. *Um corpo à deriva: dança*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

A PRESENÇA FEMININA NA LITERATURA MEDAUARIANA: “O FACÃO” E OS TEMORES DA MULHER NÃO CANONIZADA

– REBECA SILVA ROSA

– CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA

RESUMO

Este ensaio estuda a presença feminina na literatura medauariana no conto “O facão” (MEDAUAR, 1975). Para tanto, analisa como Medauar tematiza a violência contra mulher a fim de compreender as ideologias patriarcais ancoradas na sociedade sul-baiana do século XX. Assim, estabelece um contraponto entre a representação feminina no enredo medauariano e na narrativa sul-baiana tradicional. O estudo de natureza bibliográfica toma como aparato teórico o conceito de “descentramento” (GINZBURG, 2012a) e as concepções de gênero (CAMPOS, 1992; SACRAMENTO, 2001), bem como os estudos sobre elementos narrativos (CORTÁZAR, 2004; CHIAPPINI, 2002) e “a literatura sobre uma região” (ARENDRT, 2015). A conclusão é de que Medauar moderniza a presença feminina no imaginário social da época pela representação de uma mulher não canonizada, a qual é protagonizada por Lurdinha, personagem estranha aos estereótipos corroborados pelo centro do poder econômico e simbólico da região Sul da Bahia.

Palavras-chave: Literatura sul-baiana; Jorge Medauar; Mulher não canonizada; Descentramento.

ABSTRACT

This essay studies the female presence in Medauar's literature in the short story “O facão” (MEDAUAR, 1975). Therefore, it analyzes how Medauar thematizes violence against women in order to understand the patriarchal ideologies anchored in 20th century South Bahian society. Thus, it establishes a counterpoint between female representation in the Medauarian narrative and in the traditional South Bahian narrative. The bibliographical study takes as a theoretical apparatus the concept of “decentralization” (GINZBURG, 2012a) and the conceptions of gender (CAMPOS, 1992; SACRAMENTO, 2001), as well as studies about narrative elements (CORTÁZAR, 2004; CHIAPPINI, 2002) and “the literature about a region” (ARENDRT, 2015). The conclusion is that Medauar modernizes the female presence in the social imaginary of the epoch through the representation of a non-canonized woman, which is played by Lurdinha, a character strange to the stereotypes corroborated by the center of economic and symbolic power in the southern region of Bahia.

Keywords: South Bahia literature; Jorge Medauar; Non-canonized woman; Decentralization

INTRODUÇÃO

A violência contra mulher é assunto recorrente nas produções da literatura brasileira, sejam elas consideradas “regionais” ou “urbanas”, sobretudo, pela ideologia machista que ancora a estrutura social, como exemplificam a obra *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, o poema narrativo “Caso do vestido” (1945), de Carlos Drummond de Andrade ou, mais recentemente, *Olhos d’água* (2016), de Conceição Evaristo.

No âmbito da literatura sul-baiana, a perspectiva tradicional é calcada na exposição da *cor local* e, como tal, a representação de paisagens sociais e geográficas é feita pela perspectiva da lógica dominante. Portanto, as narrativas consolidadas dessa produção regional apresentarão de maneira recorrente a manutenção da estrutura social e econômica, o que culmina em uma literatura de defesa de valores tradicionais do sul da Bahia, voltada para a representação dos coronéis de cacau, suas famílias e relações de poder.

Nesse cenário, surge uma inquietação acerca da representação feminina nas narrativas canonizadas, mais especificamente, no que concerne à narração de funções sociais de mulheres que convivem com os coronéis de cacau, no caso, as filhas, as esposas e as prostitutas. Sobretudo, porque, embora presente, a mulher no regionalismo tradicional corrobora com a lógica do detentor do poder, uma vez que esta aparece sob o prisma de narradores privilegiados, os quais ocupam o centro das relações sociais, seja do poder econômico ou da estrutura familiar.

Diferentemente dessa estrutura, o conto “O facão”, presente na obra *Jorge Medauar conta estórias de Água Preta* (1975), traz a temática da mulher pelos olhos de um narrador estranho ao padrão tradicional, um narrador de Água Preta, região periférica no contexto geopolítico de Itabuna e Ilhéus — municípios baianos — o qual se interessa pelas margens em termos de enredo, no caso, o cotidiano de um casal da zona rural, Lurdinha e Telêmaco, a partir dos temores da personagem feminina.

Dessa forma, a literatura de Jorge Medauar adota um posicionamento contrário às narrativas sul-baianas canonizadas, pois apresenta questões vigentes no cenário regional do século XX, a saber: o machismo, o autoritarismo dos coronéis e as injustiças sociais, por um ângulo pouco abordado naquele momento, posto que volta seu olhar para a representação de pessoas e grupos sociais tradicionalmente excluídos.

À vista disso, o estudo de “O facão” é importante porque, apesar de a violência contra a mulher ser uma temática comum no regionalismo, o olhar lançado sobre essa personagem nas narrativas canonizadas corrobora com o modelo social instituído pelo centro do poder econômico e simbólico. O referido conto, porém, chama a atenção pelos métodos não tradicionais por meio dos quais Medauar aborda a temática da mulher em sua literatura, sobretudo, pelo protagonismo de uma personagem marginalizada: Lurdinha, mulher e pobre.

Portanto, este ensaio investiga como o narrador representa, em “O facão”, temores da protagonista a fim de compreender as ideologias patriarcais ancoradas na sociedade sul-baiana do século XX sob uma perspectiva não convencional, mais especificamente, analisar a construção de Lurdinha enquanto uma personagem não canonizada. Para isto, estabelece um contraponto entre o posicionamento do narrador medauariano e a postura do narrador tradicional na representação feminina da literatura desta região.

O texto é estruturado em três seções. A primeira, aborda a representação da mulher canonizada na literatura sul-baiana por meio de comentários críticos quanto à caracterização das personagens femininas no clássico amadiano *Gabriela, cravo e canela*. A segunda trata de elementos narrativos estranhos ao modo de narrar canonizado empregados por Medauar na construção do enredo de “O facão”. A terceira discute como a não canonização de Lurdinha contribui para uma nova possibilidade de leitura acerca da tematização da violência contra a mulher no regionalismo, sobretudo, das personagens de estratos sociais médios e baixos, no contexto social do sul da Bahia.

A CANONIZAÇÃO DA PRESENÇA FEMININA NO REGIONALISMO TRADICIONAL

Considerando a literatura regional como uma atualização da região sob a ótica de lugares de enunciação que, tradicionalmente, atende aos interesses de grupos sociais dominantes, cabe observar de qual perspectiva essa narrativa representa as diversas classes sociais que compõem a região. Sobretudo, porque “quem fala de terra natal quase sempre se refere à própria ligação com um local ou – em oposição a isso – fala da terra natal de outras pessoas, ou seja, de sua ligação com um local diferente” (MECKLENBURG, 2013, p.174).

Com efeito, João Cláudio Arendt destaca que o regionalismo literário atua “de forma programática e comprometida com determinadas regionalidades (aqui entendidas como particularidades culturais de um espaço regionalizado ou que se regionaliza)” (2015, p. 115). Com

base nisto, nos amparamos no estudo acerca da “literatura sobre uma região”, posto que “trata-se de uma categoria da literatura regional a partir da qual se pode pensar a configuração de regiões socioculturais com base nas representações literárias” (ARENDE, 2015, pp. 122-123).

Portanto, se “a literatura sobre uma região pode ser reconhecida pelas regionalidades internas aos textos literários, ou seja, pelas particularidades culturais representadas ficcionalmente” (ARENDE, 2015, p. 122), é importante compreender os contextos ideológicos da narração dessas personagens, já que elas não existem fora das palavras, mas “representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 1999, p. 11).

A este respeito, observamos que o acervo das obras regionais canonizadas traz em seu elenco a representação de diversas personagens afastadas do centro do poder econômico e simbólico do sul da Bahia, os trabalhadores rurais, os ciganos e os membros das religiões de matrizes africanas são alguns exemplos. Contudo, no cânone, essas representações literárias, em sua grande maioria, são constituídas de modo conveniente aos interesses do coronelismo sul-baiano, como componentes de uma organização chefiada pelos fazendeiros de cacau.

Em relação à representação feminina na literatura sul-baiana tradicional, cabe a ressalva de que há casos de escritores que demonstram grande empatia por personagens periféricas nesse regionalismo. Em *Gabriela, cravo e canela*, por exemplo, Jorge Amado traz a representação de mulheres estranhas à postura feminina esperada pelos códigos morais da ideologia dominante, como as prostitutas e a própria Gabriela.

Nesse enredo, é notória a presença de uma narrativa afetuosa para com essas personagens, marginalizadas tanto pela condição de gênero quanto pelo distanciamento do padrão feminino imposto na época. Além disso, a erotização do feminino na obra permite pensar em questões sociais importantes como a sexualização e prostituição precoce das mulheres, sobretudo de meninas pobres, apresentando a contradição dos valores morais da época.

No entanto, apesar de oportunizar um espaço de reflexão crítica acerca da estrutura social vigente, o romance acaba, ao menos para nosso olhar contemporâneo, por endossar a ideologia patriarcal da mulher enquanto objeto de satisfação sexual masculina, principalmente, porque a mulher é representada de modo estereotipado nessa narrativa.

Nesse sentido, notamos que a narrativa de Amado corrobora com os padrões estabelecidos tradicionalmente para o perfil feminino, os quais são, em termos patriarcais, o modelo de mulher do lar e o modelo de mulher da rua. Para a mulher do lar, é imposto o papel de esposa dedicada à família e à igreja, responsável pelos cuidados domésticos, a fim de mantê-la em casa sob as ordens do marido em defesa da honra masculina, como mostra o trecho abaixo:

Era mulher de uns trinta, trinta e cinco anos, gasta pela bebida, mas ainda com uns restos de graça no rosto caboclo. Ficara a ouvi-lo com o pente na mão. Depois riu como se a proposta a divertisse:

– Inhô, não. Agora só cozinho pra meu homem e pra mim. Ele nem quer ouvir falar nisso.

A voz do homem vinha lá de dentro:

– Quem é, Mariazinha?

– Um doutor procurando cozinheira. Tá me oferecendo... Diz que paga bem...

– Diga a ele pra ir pro diabo que o carregue. Aqui não tem cozinheira nenhuma.

– O senhor tá vendo? Ele é assim: nem quer ouvir falar em me empregar. Ciumento... Por dá cá essa palha faz um fuzuê medonho... É sargento da polícia – contava prazerosa como a mostrar quanto valia. (AMADO, 2002, pp. 53-54).

Já para a mulher da rua se impõe a responsabilidade de satisfazer as vontades sexuais masculinas. Embora não haja compromisso matrimonial, para a prostituta também ocorre a cobrança de fidelidade, reforçando a ideologia do homem enquanto detentor da mulher, autorizado socialmente a violentá-la pela justificativa da preservação de seu ego:

Ciumento, não perdoava traição de rapariga. Se lhe pagava luxo de rainha, exigia direitos exclusivos sobre seus favores. Glória não desejava arriscar-se a uma surra e a cabelos raspados, como sucedera com Chiquinha. Nem arriscar os delicados ossos de Josué, pois apanhara também Juca Viana, o sedutor (AMADO, 2002, p. 335).

O reforço desses estereótipos acontece porque a narrativa tradicional, em nosso caso, a regional, se faz do centro para as extremidades, como pontua Ginzburg (2012a). Tal movimento significa que a representação de grupos marginalizados, como as mulheres, se faz por intermédio de narradores privilegiados, os quais ocupam o centro, seja do poder econômico ou da estrutura familiar.

No caso de Jorge Amado, mesmo um autor e político de esquerda, militante, que passou a tematizar grupos sociais excluídos e debater as injustiças sociais, não escapou a valores arraigados de seu tempo. É um paradoxo para nosso olhar atual. Sabemos que sua obra foi revolucionária em diversos aspectos, mas, para os debates atuais há aspectos que se tornaram datados.

Os excertos supracitados mostram que a perspectiva tradicional constitui uma literatura excludente, pois o modo com que os sujeitos sociais são representados no cânone culmina numa narrativa de endosso à lógica dominante. Quanto a isso, percebemos que no romance amadiano, tomado como exemplo da narração canonizada, as personagens femininas são construídas e representadas pela voz masculina, a qual, nesses casos, utiliza de generalização para consolidar a imagem pretendida para a construção do perfil feminino na ordem social vigente, vejamos:

O coronel andava sombrio, também ele tinha perdido o gosto de rir. Fagundes sabia porquê. Na roça todos sabiam, notícias ouvidas em Cachoeira do Sul. A filha, aquela orgulhosa que Fagundes conheceu, arribara do colégio enrabichada por homem casado. Mulher é bicho desgraçado, bole com a vida de todo mundo. Se não é a mulher da gente, é a filha, é a irmã (AMADO, 2002, p. 327).

Por essa lógica, compreendemos que a narrativa tradicional se apropria da representação social feminina enquanto parte da estrutura patriarcal, dessa forma, esse narrador se vale de um movimento de canonização da representação da mulher a fim de caracterizar a participação feminina na literatura enquanto instrumento de manutenção do ego e autoridade do homem.

O referido movimento de canonização da literatura se deve ao fato de que “a escrita e o saber, na cultura ocidental, estiveram via de regra de mãos dadas com o poder e funcionaram como forma de dominação” (REIS, 1992, p. 69). Por esse motivo, “todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge” (REIS, 1992, p. 69). No âmbito social da narrativa, isso significa dizer que:

Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder. Com isso deduzimos que os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que

todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade (REIS, 1992, p. 69).

Portanto, compreendemos que as personagens canonizadas são aquelas que aparecem na literatura como se fossem peças dentro de uma engrenagem, isto é, o arranjo de suas funções é de manutenção e justificativa do *status quo*. Assim, a perspectiva do cânone objetiva caracterizar essas representações como modelos instituídos para a dominação e hierarquização do gênero nas instâncias simbólicas da sociedade, a canonização da mulher se faz por meio de um olhar masculino, o qual se vale da posição de poder para estabelecer os modelos sociais femininos de acordo com seus interesses e necessidades.

LURDINHA, TELÊMAGO E O NARRADOR MEDAUARIANO

Na narrativa de “O facão”, é possível perceber que o narrador medauariano atualiza a representação feminina no cenário regional por meio de sua proximidade com esse sujeito social. Logo na cena inicial, nota-se que a narração tem como ângulo central os temores internos da protagonista Lurdinha, uma dona de casa angustiada por suas próprias suposições acerca de Telêmaco, seu marido, veja-se:

Agora dera para amolar o facão todos os dias. No fim da tarde, quase ao anoitecer, acocorava-se na quina do copiar, ficava horas e horas naquele entretenimento. Ajeitava a pedra no vão dos joelhos, desembainhava o facão, provava-lhe o fio à ponta do dedo [...]. Ficava um tempo sem medida fazendo a lâmina ranger, chiar sobre a superfície arenosa. Era um chiado áspero, aborrecido, que lhe entrava na alma. Por que diabo fazia aquilo todos os dias! [...] Vira o marido experimentar-lhe o corte num fio de cabelo. A lâmina zunira no vento e o marido se dera por satisfeito [...] Facão era instrumento que de vez em quando de fato merecia trato [...] Mas amolar todo santo dia, isso era demais, não lhe entrava na cabeça. Botara muitas vezes o juízo para pensar, futucara lembranças, à procura de uma razão. Não atinara. Não vira nada que obrigasse o marido àqueles cuidados (MEDAUAR, 1975, pp. 149-150).

O narrador toma como recurso principal as tensões trabalhadas na esfera psíquica da protagonista, utilizando termos como “que lhe entrava na alma”, “não lhe entrava na cabeça”, “Botara muitas vezes o juízo para pensar” e “futucara lembranças” a fim de estabelecer a tensão inicial na trama a partir do interior da protagonista.

Nesse sentido, observamos que o conto medauariano foge do padrão consagrado na narrativa canônica, marcado pela presença de um narrador onisciente em terceira pessoa, que adota a postura de um ser que tudo sabe, tudo vê e tudo comenta (CHIAPPINI, 2002), pois, apesar de onisciente, o narrador medauariano – também em terceira pessoa – não apresenta um ponto de vista divino, pois equilibra o enredo entre o silêncio e o que acha interessante mostrar.

Aqui importa destacar que, no caso do narrador onisciente, o sentido do adjetivo é sua capacidade de deslocamento, ora por estar mais perto dos personagens, ora por estar mais distante no tocante ao conhecimento que possui sobre estes. Quanto a esse aspecto, percebe-se que em “O facão” o narrador caminha por duas categorias narrativas, já que se mantém mais próximo de Lurdinha ao mesmo tempo em que se distancia do personagem masculino.

A primeira categoria narrativa é a “onisciência seletiva”, de Norman Friedman (2002), a qual aparece, em “O facão”, na relação entre o narrador medauariano e a personagem feminina, pois o narrador de onisciência seletiva manifesta grande interesse em mostrar questões pertinentes à existência da protagonista, no caso, na narrativa de Lurdinha.

Com efeito, em seu texto *O foco narrativo*, Lígia Chiappini (2002) explicita que nessa categoria a narração é limitada ao ângulo central, ou seja, o narrador, apesar de onisciente, se interessa exclusivamente pelos pensamentos, sentimentos e percepções do personagem principal, de modo que os outros personagens aparecem em segundo plano.

A segunda categoria é a narrativa de “onisciência neutra”, também de Friedman (2002), a qual pode ser observada no modo com que o narrador apresenta Telêmaco na trama. Nessa categoria, o narrador, embora onisciente, evita comentar acerca dos pensamentos e sentimentos do personagem, “o que, por vezes, o torna misterioso, meio enigmático, não só para as outras personagens [...] mas também para nós, leitores, sempre à espera de suas ações e reações imprevistas” (CHIAPPINI, 2002, p. 34).

Aqui pontuamos que, na “onisciência neutra”, o distanciamento do narrador não faz do personagem uma peça coadjuvante na trama, visto que, nessa categoria, o mistério em volta do personagem configura o clímax da narrativa. Assim, embora não atue como protagonista, a presença de Telêmaco é fundamental no conto, visto que o modo enigmático pelo qual ele é narrado o faz ser entendido como antagonista, sobretudo, porque sua presença desperta os temores de Lurdinha. Além disso, a falta de pré-julgamentos do narrador acerca do personagem masculino culmina no suspense que marca o desenrolar da trama:

Agora, o rumor mais alto naqueles fins de tarde era o raspar espichado do facão sobre a pedra. O marido parecia fazer aquilo com [in]tenção em alguma coisa [...] Telêmaco franzia o lábio, apertava as sobrancelhas e nem um assobio, um canto murmurado, um engrolar para amansar o trabalho cansativo dos braços, que iam e vinham, remando sem parar sobre a pedra que rangia (MEDAUAR, 1975, pp. 149-150).

Portanto, é possível se pensar em uma nova categoria de narrador para o conto “O facão”, a qual chamaríamos de “onisciência híbrida”. Nesse modo, o narrador desloca-se entre a categoria de “onisciência seletiva” e a categoria de “onisciência neutra”, ou seja, o mesmo narrador que se interessa em comentar tudo a respeito de um personagem, centralizando a atenção no mais íntimo de Lurdinha, trazendo à tona os seus medos, memórias e confissões íntimas, se limita a mostrar apenas as ações externas do outro, evitando tecer comentários acerca da figura de Telêmaco, o que torna o conto bastante tenso.

Quanto à modernização dos modos de narrar empregados no conto medauariano, Júlio Cortázar (2004) comenta que o bom conto é aquele cujo narrador consegue provocar o enlace entre o leitor e a trama, não somente pela escolha do tema, mas também por meio dos elementos estruturais. Para tanto, o autor defende que o conto deve ser tenso e intenso:

O que chamo intensidade num conto consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminando o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e bela (CORTÁZAR, 2004, p. 157).

Em função do apreço que o narrador demonstra por Lurdinha, há algumas passagens do conto nas quais sua voz se confunde com pensamento dela, ou seja, o uso de discurso indireto livre. Este recurso se apresenta como uma estratégia inovadora para o contexto autoritário de meados do século XX na região sul-baiana, mostrando intimamente os temores que assombram a protagonista. Em outras palavras, o narrador não narra o centro do poder, se desloca para as margens da sociedade sul-baiana, foca a zona rural de Água Preta, dedicando-se aos pensamentos temerosos de uma mulher, pobre, dona de casa:

Passara o resto do dia odiando o facão, sentindo repuxo no lugar da ferida. O juízo labutava, sem saber o que ia na cabeça do

marido, com aquela teima de todos os dias de apurar ainda mais o corte do facão. Cabeça de homem era mesmo uma caixa fechada de mistérios. Ninguém podia desvendar seus segredos. De uma hora pra outra, um homem muda, entorta a cabeça, faz coisas inesperadas, vira bicho (MEDAUAR, 1975, pp. 151-152).

O trecho acima inicia com a voz do narrador descrevendo a inquietação de Lurdinha diante da presença do facão, porém, na sequência, e sem indicação prévia, a protagonista expõe suas constatações acerca da natureza do marido: “Cabeça de homem era mesmo uma caixa fechada de mistérios... De uma hora pra outra, um homem muda, entorta a cabeça, faz coisas inesperadas, vira bicho”.

Tal fato é observado pela postura enigmática do narrador em relação a Telêmaco, assim, é possível considerar que todo juízo de valor acerca do personagem se faz a partir da percepção de Lurdinha. Com isso, nota-se que o interesse principal do narrador é apresentar a perspectiva da personagem no contexto em que é narrada, o que simboliza, em termos políticos, um movimento de oposição à supremacia masculina na região supracitada.

Esse posicionamento do narrador medauariano reconfigura os papéis sociais na narrativa regional, pois abre espaço para a presença da mulher enquanto pessoa ativa, individual e crítica socialmente. Por exemplo, quando o Medauar traz a representação de Telêmaco sob a perspectiva de Lurdinha, como “uma caixa fechada de mistérios” que “de uma hora pra outra, [...] muda, entorta a cabeça, faz coisas inesperadas, vira bicho”, ele destaca não apenas o medo da mulher em relação ao marido, mas principalmente o seu entendimento acerca das inconstâncias e liberdade dos homens no cenário social ao qual ela pertence.

Portanto, a partir do protagonismo de Lurdinha, a narrativa denuncia o estado de vulnerabilidade da mulher no cenário regional sul-baiano, não mais endossando a representação da personagem feminina sob o filtro ideológico patriarcal, o qual tem como centro a noção de gênero enquanto constituição simbólica, dado que:

Assim entendidos, o sistema de gênero-sexo historicamente realizados revelaria, na relação masculino e feminino, a opressão e exploração deste último pelo primeiro: a história das sociedades até agora existentes constituiria uma história da subordinação das mulheres pelos homens em base aos sistemas gênero-sexo que culturalmente produziram. Onde não se tratar de pura diferença, mas sim de diferença hierarquizada em vista de poder (CAMPOS, 1992, pp. 113-114).

Aqui, destacamos o conceito de “narrador descentrado” (GINZBURG, 2012a), que se caracteriza por estabelecer uma abordagem narrativa afastada da elite econômica, política e simbólica. Em seu lugar, Medauar manifesta afeto e apreço pelas personagens marginalizadas historicamente na sociedade estratificada. Acerca do descentramento, Ginzburg explica que:

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (2012a, p. 201).

Esse é um conceito fundamental no que toca ao estudo de Lurdinha enquanto personagem não canonizada, posto que os pressupostos do descentramento configuram um extremo antagônico à lógica do cânone literário, já que tem como eixo principal a aproximação e empatia do narrador para com as personalidades sociais marginalizadas historicamente. Além disso, o estudo do conto medauariano parece pedir uma ampliação desse conceito, dado que o descentramento é notório não só na figura do narrador, personagens, mas também no espaço, uma vez que a trama ocorre na zona rural de Água preta (ASSIS, 2018).

No que concerne aos personagens, é possível pensar em dois níveis de descentramento, o primeiro diz respeito a personagens descentrados sob a perspectiva econômica, posto que o conto traz a representação de pessoas pobres (Telêmaco, trabalhador de roça, e Lurdinha, dona de casa), já o segundo se refere ao descentramento sob a condição de gênero, visto que o escritor destaca a figura da mulher enquanto protagonista de sua história, mesmo se tratando de uma história em um contexto patriarcal e extremamente violento.

Isto posto, notamos que são exceções os casos em que as figuras marginalizadas aparecem em posição de destaque no regionalismo sul-baiano. Concernente ao tema da violência doméstica, são raras as narrativas conhecidas de mulheres como Lurdinha, visto que a perspectiva tradicional tem como enfoque o centro econômico. Além disso, a própria presença das personagens femininas nesta literatura corrobora com as ideologias do centro do poder, visto que elas aparecem sob a perspectiva do gênero centrado.

Nesse sentido, cabe citar o violento episódio de Sinhazinha Mendonça, assassinada pelo marido após a descoberta de adultério, em Gabriela, cravo e canela, pois este exemplifica a abordagem tradicional em que o narrador mostra o silenciamento da presença feminina, mesmo acerca de uma temática tocante à sua existência, dado ser o crime contado pela perspectiva do gênero dominante. Veja-se um trecho do debate promovido no romance:

- Mulher casada é para viver no lar, criar os filhos, cuidar do esposo e da família...
- E as raparigas para esbanjar o dinheiro?
- Quem eu não acho tão culpado é o dentista. [...] O dentista era solteiro, jovem, desocupado coração, se a mulher o achava parecido com São Sebastião que culpa tinha ele, não era sequer católico, formava com Diógenes a dupla de protestantes da cidade [...]
- Por que não pensou ele, antes de acoitar-se com mulher casada, na honra impoluta do esposo? – inquiriu o advogado.
- Mulher é tentação, é o diabo, vira gente (AMADO, 2002, pp. 98-99).

A passagem acima, além de apresentar a inquietação social em torno do ato violento, chama atenção para duas questões essenciais na pauta deste ensaio. A primeira refere-se ao fato de que as partes que fomentam a discussão acerca do assassinato de Sinhazinha Mendonça e seu amante são todas figuras masculinas. A segunda está relacionada ao teor da discussão, dado que o desconforto da roda de conversa tem como causa a busca do culpado pelo adultério, então considerado crime. No entanto, em nenhum momento há questionamento acerca do duplo homicídio, corriqueiro na dinâmica do sul da Bahia do século XX, visto que a atitude violenta do marido, o coronel Jesuíno, é autorizada em nome da manutenção da hierarquia masculina:

Condenação do assassinato, isso jamais! era contra a lei da terra mandando lavar com sangue a honra manchada do marido. Comentava-se e discutia-se apaixonadamente a tragédia de Sinhazinha e do dentista. Divergiam as versões do sucedido, opunham-se detalhes, mas numa coisa todos concordavam: em dar razão ao coronel, em louvar-lhe o gesto de macho (AMADO, 2002, p. 93).

Esse pensamento canonizado evidencia que, “partindo-se da concepção de que o paradigma de organização social sempre esteve sob a perspectiva masculina, à mulher não foi possível construir sua própria identidade” (SACRAMENTO, 2001, p. 19), posto que afastada do centro do poder e “restrita ao espaço doméstico, como mero coadjuvante do homem, este ser não consegue inscrever-se como sujeito de sua própria historicidade (SACRAMENTO, 2001, p. 19).

Assim, o descentramento medauariano contraria à tradição e permite pensar numa nova postura narrativa em relação à representação da mulher no cenário regional. Como não corrobora com a perspectiva do gênero centrado, o enredo permite pensar na vulnerabilidade feminina nessa sociedade, a partir da afeição percebida no tratamento de Lurdinha em detrimento da narração distanciada de Telêmaco, representado como um agressor em potencial.

LURDINHA E SEUS TEMORES

Em linhas gerais, o enredo “O facão”, cujo pano de fundo é o cotidiano de um casal pobre da zona rural sul-baiana, inicia com a descrição do cuidado excessivo de Telêmaco por seu facão de trabalho, zelo que passa a desestabilizar Lurdinha, que demonstra medo e desconfiança acerca da misteriosa intenção do marido naquela ação repetitiva.

Considerando o facão como principal instrumento de trabalho de Telêmaco, é compreensível o cuidado a ele dedicado; entretanto, à medida em que o narrador se aproxima da intimidade de Lurdinha, apresentando sua perspectiva acerca do silêncio do marido, se configura um ambiente de tensão no qual Telêmaco é colocado na posição de antagonista, pois, para Lurdinha, o suspense que o rodeia é interpretado como uma ameaça.

Aqui interessa comentar que o medo de Lurdinha em relação a Telêmaco não é motivado apenas pela ação contínua do marido em amolar o facão, mas, principalmente, porque a presença do facão resgata memórias de mulheres vítimas das violências corriqueiras em sua região:

E uma vez um magote de jagunços andou fazendo estrepolias na cabeceira do rio, onde havia meia dúzia de casas de trabalhadores. Um homem fora amarrado no moirão da cerca, o corpo pinicado de faca. Encontraram a criatura se esvaindo em sangue, mas ainda bulindo, com vida no coração. A mulher do sacrificado, que resistira aos cabras, fora molestada – ficara com

as vestes espedaçadas, os peitos e as coxas descobertos, à amostra. Dois carneiros foram abatidos para o assado do bando que comeu, bebeu, se saciou e foi embora (MEDAUAR, 1975, p. 150).

No trecho acima, através das lembranças de Lurdinha, o narrador caracteriza o estado de insegurança da personagem feminina naquele contexto social quando relata a impunidade dos criminosos. Na sequência, ainda com o resgate das memórias da personagem, o narrador justifica o medo da mulher em relação ao marido quando cita um episódio protagonizado por Inácio Padre e sua esposa, casal de realidade semelhante à dos personagens centrais do conto:

Seu Inácio Padre que era homem ajustado, de voz serena, cumpridor de suas obrigações, um dia lascara o ombro da mulher com uma machadada que lhe fendera o corpo em duas bandas. Uma coisa nunca vista, que enchera de pena o coração do mundo. Seu Inácio Padre ficara ao lado da mulher morta, que boiava numa poça de sangue, alisando-lhe os cabelos com as mãos e os dedos vermelhos. Uma cena de pesadêlo [...] Por mais distante que estivesse, não havia quem não ouvisse o baque do machado nas toras e o canto de satisfação de Inácio Padre. Pois um dia, o povo se alarmou com a tragédia, que agora corria mundo na voz dos violeiros nas cantigas de ABC, como um caso inventado, uma história de mentira para criar enredo. Por isso, naquela noite, aquietara na cama – não quisera pendência com Telêmaco. Quem vai saber a hora que o cão atenta? Idéia de homem ferve como abelheiro. E ela sempre se lembrava do caso de Inácio Padre – um homem sem defeito, mas que sem mais nem menos que partira a mulher ao meio como carneiro inocente. [...] Que Deus ilumine seu marido Telêmaco, vivia pedindo. (MEDAUAR, 1975, pp. 151-152).

Nesses episódios recordados, a protagonista trata das inconstâncias e liberdades do homem no contexto social em que vive, o que alimenta o seu medo no que se refere a Telêmaco e à presença do facão, pois a personagem entende que o estado de vulnerabilidade feminina na região a faz refém das intenções do marido, escondidas na ação contínua de amolar o facão.

Isso acontece “porque, na sociedade patriarcal, a mulher é propriedade daquele que detém o meio de produção” (SACRAMENTO, 2001, p. 19), ou seja, do homem. Portanto, a perspectiva do centro do poder autoriza a soberania do masculino em detrimento do feminino, dado que nesta estrutura social o feminino não é concebido como ser, mas como algo de alguém. Desse modo, é nítido que o medo que desestabiliza a protagonista não é motivado apenas pela presença do

facão, mas principalmente pelos códigos pré-estabelecidos em seu contexto social.

Com o resgate das memórias da personagem feminina, a narrativa sugere que caso Telêmaco esteja, efetivamente, planejando o assassinato da mulher, nada o impedirá de fazê-lo, sobretudo, porque Lurdinha, assim como as mulheres de suas lembranças, está vulnerável à instabilidade do marido. Isso é percebido quando o narrador apresenta o temor da protagonista:

Agora, antes de dormir, acendia a lamparina, rezava com fervor. Uma coisa lhe dizia que Telêmaco guardava mistério. E isso desarrumava-lhe o miolo. Naqueles ermos, só tinha os santos para se valer. Não tinha ninguém para lhe socorrer. E cada vez que olhava pela porta do quarto, via o facão crescer em sua frente. Como uma ameaça. O coração sacudia. Um suor frio escorria-lhe pelas costas, a garganta apertava. Por que Telêmaco fazia aquilo? Por que? (MEDAUAR, 1975, pp. 152-153).

Quanto à narrativa das violências recordadas por Lurdinha, notamos que o conto medauariano não procura justificar a ação dos agressores na tentativa de culpabilizar as vítimas, como ocorre no caso da morte de Sinhazinha Mendonça, uma vez que a obra de Medauar não é ancorada nas ideologias do centro. Nesse sentido, percebemos que, movida pelo sentimento de medo, Lurdinha procura até mesmo uma “culpa”, algo que justifique a atitude suspeita do marido, o que a faz lembrar o passado, aflorando as memórias de um romance da sua mocidade:

Os pensamentos iam para o fundo, vasculhavam o passado. Ela tentava descobrir um pé, uma razão, um motivo, por mais leve que fosse, para justificar aquele amolar sem fim. Mas não via nada, nada. Nem mesmo no seu passado de moça donzela. Um passado sem nuvem, liso, liso como a flor de água corrente de riacho. Só uma vez, na quermesse de Água Preta, fora vista com Leonardo. Era um tropeiro de seu Moisés. Lembrava-se de Leonardo como uma imagem esfumada, quase sumida. Dele só se lembrava do anel de pedra azul, da camisa de listras, das botas de amarrar. Suas feições estavam perdidas no tempo. [...] Hoje, se passasse por Leonardo – acho que já passara muitas vezes – sem dúvida passaria por um desconhecido, um forasteiro, um cigano, um andorilho. Mas sonhara com ele muitas noites. Sim senhor, sonhara. Isto não podia negar. Mas sonho é coisa escondida, que se passa no íntimo. Mulher nenhuma tinha obrigação de revelar (MEDAUAR, 1975, p. 153).

Nessa passagem, a narrativa, inicialmente, aparenta caminhar pela perspectiva centrada na tentativa de culpabilizar a personagem feminina pela ação do marido, uma vez que Lurdinha “tentava descobrir um pé, uma razão, um motivo, por mais leve que fosse, para justificar aquele amolar sem fim”. No entanto, logo o enredo se distancia da curva do centro, pois, mesmo quando a narrativa parece entrar na lógica patriarcal de criminalização da vítima, comum na narração da mulher canonizada, Lurdinha resiste e questiona o fato de estar preocupada com o teor dos seus próprios sonhos, algo tão particular e íntimo que “mulher nenhuma tinha obrigação de revelar”.

Aqui, a não canonização da personagem feminina, isto é, o direito à sua representação enquanto ser independente, é fundamental para a construção da crítica que “O facão” estabelece a partir da representação da mulher à configuração social vigente. Sobretudo, porque, enquanto sujeito singular, Lurdinha manifesta sua voz, cujo tom não serve apenas como instrumento de defesa, quando desautoriza a culpa carregada pelas mulheres vitimadas socialmente pelo machismo, mas também como aparato de contestação à ideologia dominante, já que é por meio dessa que a personagem feminina reclama os direitos sobre sua história, preservada em sonhos:

Mas sonhara com ele muitas noites. Sim senhor, sonhara. Isto não podia negar. Mas sonho é coisa escondida, que se passa no íntimo. Mulher nenhuma tinha obrigação de revelar. Era a única coisa que lhe restara de Leonardo. Na verdade, nem de Leonardo era – mas de seu tempo de moça donzela, ali na quermesse como as outras, ouvindo a música de seu Soares, o rumor do jogo de caipira e bozó nas tendas socadas de povo. Era isto que lhe vinha nos sonhos. E com isto vinha Leonardo [...] Isto guardava para ela mesma, até o fim de sua vida. Que mal havia? Nunca haveria de revelar seus sonhos (MEDAUAR, 1975, pp. 153-154).

Assim, o modo como Lurdinha se afirma enquanto única proprietária dos seus sonhos permite pensar que a personagem também se coloca na qualidade de senhora de sua trajetória, pois os sonhos aos quais a protagonista se refere são marcados por momentos importantes para a construção de sua história, sua juventude, um período particular à sua existência. Além disso, quando Lurdinha coloca que “sonho é coisa escondida, que se passa no íntimo” e que “mulher nenhuma tinha obrigação de revelar”, ela entende a ameaça representada pelo facão, do mesmo modo que continua ciente do estado de vulnerabilidade da mulher em sua realidade. Porém, mesmo em face do medo, a personagem não corrobora com os valores do gênero centrado.

Ademais, apesar de o foco narrativo alimentar hipóteses que assombram a mente de Lurdinha, sugerindo um desfecho violento tanto para a personagem quanto para o leitor, sobretudo pela regularidade das mortes femininas no contexto regional, o conto não termina com mais um relato de feminicídio. Na narrativa medauariana, a vida da protagonista é preservada e representada como símbolo de contestação à morte das outras mulheres. Esse é um dado importante no que toca à estranheza da escrita de Medauar, visto que tradicionalmente a literatura brasileira reforça a cena do sacrifício da vida feminina:

É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um homem contasse uma história. Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado (GINZBURG, 2012b, p. 61).

A literatura medauariana, porém, não corrobora com essa dinâmica melancólica que Ginzburg (2012b, p. 61) concebe como “ritual fúnebre”, na qual a morte do feminino é tomada como suporte para constituição de um narrador, pois, em “O facão”, o narrador evidencia injustiças vigentes naquele contexto social, bem como oportuniza o direito à existência de Lurdinha. Portanto, parafraseando Ginzburg, é necessário que (sobre)viva uma mulher, principalmente em contextos sociais machistas, para que outras sejam então representadas.

CONCLUSÃO

O movimento de canonização da mulher na literatura sul-baiana, ou seja, o uso de sua representação, enquanto instrumento de endosso à hierarquia de gênero e à estrutura patriarcal do cânone, é resultado de uma narrativa centrada na economia do cacau, a qual tem como foco narrativo posicionamentos próximos ao poder econômico e simbólico da região Sul da Bahia. De modo contrário, em “O facão”, Medauar representa o imaginário social sul-baiano para além das identidades que integram a cor local nas produções canonizadas, mesmo quando aborda uma temática tão recorrente nesse regionalismo, como a violência contra mulher.

A afeição do narrador para com Lurdinha, manifestada em sua onisciência híbrida, nos possibilita estabelecer um paralelo entre as

ideologias ancoradas nos estereótipos femininos do regionalismo tradicional e a crítica ao patriarcado presente na voz da mulher. Sobretudo, porque a aproximação de Lurdinha, em detrimento do distanciamento de Telêmaco, desempenha uma função social política importante, já que no conto as personagens femininas não aparecem sob os dizeres e olhares do homem, contrariamente, é a representação de Telêmaco que aparece sob a percepção temerosa da mulher.

Além disso, dentro da perspectiva do descentramento, o protagonismo de uma personagem pobre e afastada do domínio dos coronéis de cacau contribui para uma discussão mais ampla acerca da temática da mulher na literatura sul-baiana do século XX, pois a narrativa permite estudar a existência e resistência de pessoas excluídas pela tradição, dado que a representação de Lurdinha, sob o prisma da não canonização, dá visibilidade a mulheres violentadas e esquecidas no silêncio da zona rural da região cacauaieira.

REBECA SILVA ROSA é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Brasil. Desenvolve um projeto de dissertação com apoio da CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura Brasileira e Contextos Autoritários (CNPQ-PROPP-UESC). Contato: becahrosa@gmail.com.

CRISTIANO AUGUSTO DA SILVA é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, Brasil. Professor Pleno da Universidade Estadual de Santa Cruz. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da UESC. Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura Brasileira e Contextos Autoritários (CNPq-PROPP-UESC). Contato: crisaug2005@yahoo.com.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. Gabriela, cravo e canela. 85. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991
- ARENDDT, João Claudio. “Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais”. *Todas as letras*, v. 17, n. 2, 2015, pp. 110-126.
- ASSIS, Luana Isabel Silva de. *Para além do cacau: descentramento em contos de Jorge Medauar*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2018.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. “Gênero”. In. JOBIM, José Luís (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 111-126.
- CHIAPPINI, Lígia. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, 2002, pp. 166-182.
- GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. *Tintas*, n. 2, 2012a, pp. 199-221.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas/São Paulo: Autores associados, 2012b.
- MECKLENBURG, Nobert. “Regionalismo literário em tempos de globalização”. Trad. de Ana Helena Krause. In. ARENDT, João Cláudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). *Regionalismus – Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013. pp. 173-196.
- MEDAUAR, Jorge. *Jorge Medauar conta histórias de Água Preta*. São Paulo/Brasília: GRD/INL, 1975.
- REIS, Roberto. “Cânon”. In. JOBIM, José Luís (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 65-92.
- SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. “O perfil feminino na obra José Lins do Rêgo: opressão e discernimento”. *Dissertar*, v. 1, n. 1, 2001, pp. 18-21.

OLHAR-SE E TOCAR-SE, OLHAR E TOCAR, SER OLHADO E SER TOCADO: SUBVERSÃO DAS CATEGORIAS BINÁRIAS EM *MULHER NO ESPELHO*, DE HELENA PARENTE CUNHA E *LAS NINFAS A VECES SONRÍEN*, DE ANA CLAVEL

— ANA PAULA MAGALHÃES DA SILVA

RESUMO

Mulher no espelho de Helena Parente Cunha (1985) e *Las ninfas a veces sonrïen* de Ana Clavel (2013) são obras que, apesar de apresentarem grandes diferenças temáticas e formais e pertencerem a contextos sócio-históricos particulares, contêm afinidades significativas, as quais permitem uma frutífera leitura comparativa. Primeiramente, pelo fato de que ambas fragmentam tanto a narrativa quanto o sujeito autobiográfico, pilares da ficção autobiográfica, subgênero literário o qual esses romances adotam ao mesmo tempo que subvertem. Em segundo lugar, pelo destaque que ambas as narrativas dão aos episódios de autoerotismo, os quais vêm ora acompanhados de, ora precedidos por, cenas autocontemplativas em frente ao espelho, episódios interpretados aqui como alegorias da fragmentação do sujeito e da forma narrativa mencionada acima. Dito isso, o presente trabalho procura demonstrar que a perspectiva apresentada nas cenas de autoerotismo frente ao espelho é exemplar da consequente duplicação/multiplicação do sujeito e da narrativa, e por isso, contamina todo o relato, desestabilizando não só uma possível escrita única como também uma leitura única, já que termina por atingir também o leitor.

Palavras-chave: Ficção autobiográfica; Autoerotismo; Autocontemplação; Helena Parente Cunha; Ana Clavel.

ABSTRACT

Mulher no espelho by Helena Parente Cunha (1985) and *Las ninfas a veces sonrïen* by Ana Clavel (2013), are works which, despite their great thematic and formal differences and belonging to particular socio-historical contexts, have significant affinities which allow for a fruitful comparative reading. Firstly, by the fact that both fragment the narrative and the autobiographical subject, pillars of autobiographical fiction, a literary subgenre which these novels adopt at the same time as they subvert. Secondly, because of the prominence that both narratives give to episodes of autoeroticism, which are sometimes accompanied by, or preceded by, self-contemplative scenes in front of the mirror, episodes interpreted here as allegories of the fragmentation of the subject and the narrative form mentioned above. That said, this paper seeks to demonstrate that the perspective presented in the scenes of autoeroticism in front of the mirror is exemplary of the consequent duplication/multiplication of the subject and the narrative, and therefore contaminates the entire story, destabilizing not only a possible single writing but also a single reading, since it ends up reaching the reader as well.

Keywords: Autobiographical fiction; Autoeroticism; Self-contemplation; Helena Parente Cunha; Ana Clavel.

Mulher no espelho (1985), obra da romancista, contista e poeta brasileira Helena Parente Cunha, pode ser considerada uma “narrative of search” (FERREIRA-PINTO, 2004), devido à busca empreendida pela narradora por suas origens e por sua identidade. Essa terminologia ajusta-se à opinião de Cunha sobre a condição da mulher brasileira, que, segundo ela, define-se pela procura mesma de sua identidade: “Parece pertinente afirmar que a identidade da mulher brasileira, pelo menos de boa parte, consiste na sua busca de identidade, em meio aos conflitos que a dividem, de um lado, pela pressão do paradigma falocêntrico e, do outro, pelo desejo de independência para se constituir sujeito ativo” (CUNHA, 1997, p. 112).

A protagonista do romance, uma mulher de quarenta e cinco anos, pertencente à classe média da capital baiana, da qual não sabemos o nome e não conhecemos o rosto, inicia a narrativa posicionada em frente a um conjunto de espelhos, do qual recebe em troca uma multiplicidade de rostos que são simultaneamente ela mesma e uma outra, ou, finalmente, outras. Nesse cenário, a narradora passa sua vida em revista, questionando seu passado e escolhas. Sua voz então divide espaço com uma outra voz narrativa, “a mulher que me escreve”, que com a narradora vai compartilhar características biológicas e históricas, mas que com suas interferências vai ler os mesmos fatos através de um ângulo outro, anulando assim a possibilidade de uma estória única e autêntica (LOCKHART, 2016, p. 4), o que contradiz o objetivo da autobiografia tradicional, entendida aqui como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Apesar da narradora estar ciente de que há outras mulheres influenciando seu relato (“a mulher que me escreve”, além da mulher que ela denomina “autora”), o livro deixa em aberto a verdadeira natureza dessas outras presenças, apesar de sugerir a existência de uma relação de poder, ainda que complexa e indefinida, entre as diferentes vozes:

Quem é a mulher que me escreve? Eu sei, porque eu a inventei. No entanto, ela não me sabe. Ela pensa que me tem nas mãos para me escrever como quiser. Que ela saiba desde o início. Ela me escreverá na medida da minha própria determinação. Eu. Personagem irremediavelmente encravada na vida dela. A mulher que me escreve se sente perdida, sem situar-me, presença irresistível que lhe escapa, escorre, atordoante e móvel dominação. [...] Se existo na imaginação dela, não foi ela que me criou. Fui eu mesma que me fiz. Depois a inventei. Fluidas criaturas de minha imaginação. Ela quer me agarrar. Não consegue. Escapo de suas palavras. Sua ansiedade. Este meu

modo de fugir. Não zombarei de sua impaciência. Preciso dela. Há anos aguardo seu dispor a me enfrentar. Eu, personagem encravada na vida dela. (CUNHA, 1983, p. 19)

Em diferentes momentos do texto um episódio contado através de uma narrativa coerente será subitamente interrompido por um ponto de vista contrário. Essa perspectiva contrastante faz-se, todavia, mais evidente por revelar-se entre os espaços deixados pela narrativa “principal” na página e por seu desenho itálico, acrescentando, assim, um recurso visual à obra. Esse relato que surge, literalmente, entre as linhas e que se diferencia não só pelo tom e conteúdo, mas também pelo desenho da letra, é a perspectiva da “mulher que me escreve”, como exemplificado na seguinte passagem, em que se vê como cada uma dessas vozes exterioriza a relação com o pai, ao interpretarem de maneiras diversas a cena em que esse, possesso, esfrega a boca da protagonista, pintada de batom às escondidas, até sangrá-la:

Meu pai era um homem do interior, filho de coronel dono de terras, acostumado a mandar; chicote na mão, esporas nos pés, ele também por criação e temperamento sabia fazer-se obedecer. Meu pai não mudou muito o dogmatismo de meu avô. Mulher que se pinta, é mulher da vida. Minha mãe nunca usou um mínimo de pintura no rosto. Por que iria ser diferente comigo? Minha transgressão. A cólera de meu pai. Eu com remorsos, arrependida, envergonhada por ter querido me aproveitar da situação, o quarto escuro.

[...]

Você queria que seu pai morresse, para ficar livre daquela pressão. Era natural. Pensar que ele morreria era o mesmo que desejar a sua morte. Você não percebe?

Eu amava o meu pai com o mais profundo amor. Renunciei a tudo por amor a meu pai. Como iria desejar que ele morresse?

Você o odiava. Ninguém ama aquele que mutila no outro a capacidade de amar. Você estava amputada, decepada do dom de amar. Você se pertencia em ódio. (CUNHA, 1983, p. 61)

Vemos nessa passagem um exemplo de como o recurso visual da distribuição dos relatos na página ajuda a enfatizar a diferença da enunciação das diferentes vozes narrativas. Esses pontos de vista discordantes vão seguir ao longo da estória, mas, e o que é mais interessante, não vão ser sempre coerentes com a perspectiva narrativa que primeiro os enunciou. A voz que se expressa em primeira pessoa e “a mulher que me escreve” vão reverter papéis e vão ter muitas posições deslocadas à medida que o relato se desenrola.

Las ninfas a veces sonríen (2012), por sua vez, é o trabalho mais recente da artista multimídia mexicana Ana Clavel, pelo qual obteve o Prêmio Ibero-americano de novela Elena Poniatowska. A novela trata das experiências vividas e narradas em primeira pessoa por Ada, uma personagem que é, simultaneamente, uma ninfa em meio a um universo no qual mitos e lendas pintam a realidade cotidiana com fantásticas nuances e uma menina/jovem/mulher comum da Cidade do México dos dias atuais. A narrativa pode ser lida também como uma autobiografia ficcional, com elementos que pertencem ao romance de formação, pois, além de contar fatos que vão da infância à adolescência e, finalmente, à vida adulta da narradora, nos mostra as transformações desta ao longo da narrativa. O tema adotado pela autora para acionar e pôr o relato em movimento é a sexualidade de Ada. Ao longo da sua exposição nos deparamos com representações de sexualidades consideradas perversas, tais como o autoerotismo, e também parafilias, como pedofilia, incesto e estupro. Porém, assim como em Cunha, o enredo foge da tradicional estória exclusiva do sujeito unificado da autobiografia tradicional. O fato de que *Las ninfas a veces sonríen* tenha gerado outras formas artísticas, produzidas por outras artistas mulheres a partir da leitura do romance, havendo uma exibição completa sob o título do livro, parece ser uma demonstração da sua abertura para a autoria e interpretações múltiplas, em que mulheres são convidadas a tomar posse de uma estória que não reivindica um proprietário, ao contrário, que pertence a todas elas e a nenhuma em particular (LAVERY, 2015, p. 244).

Com relação à versão literária da obra *Las ninfas a veces sonríen*, Clavel usa uma estratégia bem diferente da adotada pela romancista brasileira para sinalizar a duplicidade da voz narrativa e da estória em si, uma vez que o relato fantástico de Ada, que é a versão predominante no livro, é constantemente invadido por elementos que nos colocam em um cenário contrastante em relação àquele que marca as primeiras linhas do romance, já que referências ao espaço urbano da capital do México e elementos característicos da pós-modernidade emergem sem aviso e sem necessidade aparente, criando um desequilíbrio dentro de uma atmosfera mitológica que parecia coerente à primeira vista:

Como eran alados y se rebelaron, los hicieron pasar por ángeles réprobos. Se negaron a tomar la mano que el padre celestial les tendiera desde su torre erecta. Ellos eran puros e inocentes, pero no tontos. Así que la rechazaron, a la mano, a la cerrazón con que mentía esa mano, a su falta de corazón. El hermano de Rosa estaba entre ellos. Tenía el grado de Arcángel Mayor aunque sólo fuera un bachiller de diecinueve. Como el resto, acudí a la Plaza de los Sacrificios, ahí donde el padre celestial había dispuesto a

sus huestes demenciales para acorralar a los rebeldes, y lo inmolaron.

[...]

Para cuando el padre celestial u sus huestes pudieron reaccionar la revuelta se había extendido más allá del valle. Durante esos días de libertad, sólo abrieron algunas tiendas de víveres; cines, bancos, teatros y restaurantes permanecieron cerrados. Aparecieron nuevos frentes de lucha y también nuevos periódicos. Los jóvenes llevaban poemas, noticias, artículos y escenas de la guerrilla a los diarios. (CLAVEL, 2012, pp. 78-80)

Assim, o leitor se sente instigado a ler as linhas de, ao menos, duas maneiras diferentes, fato que evidencia a expansão da duplicidade até o leitor, pois a experiência de leitura será diversa daquela do relato tradicional, o receptor sendo convocado a caminhar dois caminhos paralelos simultaneamente. Como assinalei em Cunha, também em Clavel parece haver uma hierarquia entre os dois relatos, já que um parece ter a função de silenciar o outro. No entanto, a camada subterrânea da narrativa não pode ser silenciada completamente, o que é típico de conteúdos reprimidos, e sempre vem à superfície teimosamente, mas sem nenhuma marca formal para direcionar o leitor, o que na verdade não seria necessário dada a discrepância das referências que cada camada de significação oferece.

A MULHER CINDIDA: A AUTOCONTEMPLAÇÃO E O AUTOEROTISMO

A construção de uma narrativa na qual a mulher é apresentada através de diversas versões de si mesma, cada qual com uma voz e um entendimento dos fatos, parece conversar com as ideias apresentadas por Luce Irigaray em *This sex which is not one* (1985). Irigaray diz que, uma vez que a mulher está alienada em relação à linguagem da ordem falocêntrica e do universo organizado por unidades, a escrita feminina exige um novo alfabeto que possa dar conta de sua não unidade. Por isso, a escrita seria o ambiente proibido para a mulher, pois trata-se de um território masculino por excelência.

Em *Mulher no espelho*, vemos como o progresso da protagonista como escritora ocorre em paralelo ao desenvolvimento de uma atitude contrária ao que se espera de uma mulher branca de classe média “direita” e “honestas”. Seu interesse pela escrita surge na juventude, quando escrevia no seu diário, batizado por ela como “Franky”, com o qual mantém uma clara relação masturbatória (BEARD, 1998, p. 301), o que levaria a despertar, por esta razão, a cólera do pai:

Vocês são capazes de imaginar o espanto que se apoderou de mim quando, ao voltar da aula, encontrei meu pai possesso, o diário em uma das mãos gesticulando, vermelho, o cabelo caído na testa, a testa cruzada de rugas verticais e horizontais. Sua vagabunda. O cinturão de couro tremia na outra mão. Papai, pelo amor de Deus, o que foi que eu fiz? Sua imoral, sua perdida, sua desgraçada. (CUNHA, 1983, p. 83)

O pai, que nesse romance encarna o papel de representante do simbólico e da ordem falocêntrica, enfurece-se ao descobrir que a filha havia ousado pisar no terreno do proibido. Num momento de impetuosidade, o pai supõe que Franky era deveras um homem, o que o faz presumir que o terreno proibido que sua filha ousou invadir é o da sexualidade e não o terreno do discurso. A associação entre escrita e corpo/sexualidade forçosamente nos remete à exortação de Hélène Cixous para a execução de uma *écriture féminine* através do corpo. Essa nova forma de expressão deveria romper com a tradição de uma linguagem que não está apta para comunicar a realidade feminina:

A escrita é para você, você é para você, seu corpo lhe pertence, tome posse dele. Eu sei por que você não escreveu. (E por que eu não escrevi antes dos meus 27 anos). Porque a escrita é, ao mesmo tempo, algo elevado demais, grande demais para você, está reservada aos grandes, quer dizer, aos “grandes homens”; é “besteira”. Aliás, você chegou a escrever um pouco, mas escondido. E não era bom, porque era escondido, e você se punia por escrever, você não ia até o fim; ou porque, escrevendo, irresistivelmente, assim como nos masturbávamos escondido, não era para ir além, mas apenas para atenuar um pouco a tensão, somente o necessário para que o excesso parasse de nos atormentar. E, então, assim que gozamos, nos apressamos em nos culpar – para que nos perdoem -, ou em esquecer, em enterrar, até a próxima vez. (CIXOUS, 2022, p. 44)

Aqui Cixous evidencia não só a correspondência entre escrever e masturbar-se, ambos direitos e prazeres alienados à mulher, mas também destaca o processo de internalização da culpa, sentimento que se apodera da mulher quando esta, irresistivelmente, ousa ultrapassar os limites definidos pela sociedade patriarcal. No episódio de *Mulher no espelho* citado acima, esses três elementos estão presentes e, no episódio que se segue, o leitor testemunha cenas de autopunição exercidas pela protagonista por ter desobedecido o pai, crendo-se responsável pelo mal-estar físico que o assalta depois da sua exagerada e violenta reação.

Também em *Las ninfas a veces sonrían*, apesar de a narradora não se declarar abertamente escritora, ela também emprega sua criatividade para criar uma realidade alternativa. Na narrativa fantástica e fantasiosa que cobre esta outra narrativa ordinária e brutal, a mulher pode ter um papel diferente daquele ditado pela sociedade e aceita-se a distorção da representação do que se considera o real. E é por isso que a produção discursiva resulta tão perigosa, pelo poder de deslocamento que causa às estruturas socialmente estabelecidas (BEARD, 1998, p. 304).

A mulher vista como esse sujeito que é, no mínimo, duplo, tem a ver, segundo Luce Irigaray, tanto com sua anatomia, pois possui órgãos sexuais por toda a superfície do seu corpo, quanto com a forma do seu sexo, o qual está constantemente em contato consigo mesmo, literalmente, tocando-se (IRIGARAY, 1985, p. 29). Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1973), Sigmund Freud afirma que a disposição perversa polimorfa deriva prazer sexual de várias partes do corpo e está associada à infância e aos jogos preliminares. Essa pulsão libidinal dispersa é então reprimida para que o sujeito alcance um suposto estágio final e apropriado, ou seja, o sexo heterossexual reprodutivo (ROOF, 1996, p. xx). O autoerotismo representado nas obras de Cunha e Clavel nega a organização da libido em uma única zona erógena, com descrições que destacam as mãos que percorrem todo corpo e que obtêm prazer também por meio dos outros sentidos, como olfato, visão, paladar: “Me pasaba horas contemplándome al espejo. Miraba mis labios carnosos, el arco perfecto de mis cejas, los dominios de la mirada, los pómulos y el mentón altivos... una verdadera diosa” (CLAVEL, 2012, p. 37) e

As minhas mãos percorrem meu corpo, de alto a baixo. Detêm-se na nuca e se misturam aos cabelos para soltá-los, livres sobre os ombros. As minhas mãos descem, contornando os seios, levemente sobre as pontas endurecidas [...] As minhas mãos descem pela cintura, pelas nádegas, se afundam no sexo, polpa madura e úmida aconchegada ao abrigo de vãos e mergulhos. (CUNHA, 1983, p. 47)

O prazer sinestésico e multifacetado apresentado em *Las ninfas a veces sonrían* e em *Mulher no espelho* representa bem o sujeito que experimenta esse desejo, pois também se recusa a unificar-se mediante repressão. Judith Roof afirma que Freud emprega em seus estudos sobre a sexualidade a mesma lógica organizacional da narrativa: há reviravoltas (perversões) que retardam mas que finalmente levam à conclusão esperada da estória, isto é, o sexo

heterossexual para reprodução. Por ser essa dinâmica sexual, segundo Freud, a força mais (culturalmente?) potente da libido, sua prática anulava perversões precedentes (ROOF, 1996, p. xxi). Portanto, a partir do momento que o autoerotismo é descrito como a forma de obtenção de prazer pleno por parte das protagonistas, ambos os romances autobiográficos, ao negarem a supremacia do sexo heterossexual para reprodução sobre outras formas de expressão do desejo sexual, estão, indiretamente, a negar a estrutura da estória única que leva a um desfecho coeso.

Além disso, a masturbação, prática que está culturalmente associada com a descoberta da sexualidade, pode também conter o que Megan Tomei denomina “sexual truth”, uma vez que além da óbvia descoberta de gostos e desgostos físicos, a masturbação permite que as mulheres encontrem identidades sexuais que existem fora das construções convencionais de gênero (TOMEI, 2012, p. 10). Hélène Cixous, em “O riso da Medusa”, apresenta uma linha de raciocínio análoga quando afirma que as mulheres foram historicamente forçadas a afastarem-se de seus corpos. Por isso, a tomada de posse do corpo da mulher por si mesma, assumindo assim a responsabilidade pela sua satisfação sexual é não só um ato de amor-próprio, mas também um ato de resistência e desobediência, um desafio à ordem e à civilização, já que significa tocar este território que, historicamente, representa o caos, e que, por isso, sempre foi silenciado, vigiado e reprimido. O tema da vigilância sobre o corpo da mulher e da culpa que lhe é imposta e que termina por ser internalizada aparece em ambas as narrativas, com graus diferentes de importância. Em *Las ninfas a veces sonrén* as irmãs estão sempre a advertir a protagonista de que esta será expulsa do Paraíso, território do Pai Soberano, se seguir agindo com despudor, uma culpabilização externa ao eu. No caso de *Mulher no espelho*, a protagonista internaliza a culpa por sentir desejo e, posteriormente, por expressá-lo, acabando por interpretar o que de mau acontece com sua família e em sua vida pessoal como um castigo por ousar questionar o papel tradicionalmente legado à mulher.

Não podemos esquecer que não só o toque, mas também o olhar funciona como ação subversiva, desencadeadora do sujeito múltiplo. Para entender como o autoerotismo e a autocontemplação estão ligados à fragmentação do sujeito pós-moderno, é necessário, em um primeiro momento, valer-se dos escritos a respeito da importância do espelho na construção da identidade e a relação entre a pulsão escópica e o autoerotismo na psicanálise.

A relação entre olhar-se e tocar-se está presente logo no parágrafo de abertura do ensaio “Introdução ao Narcisismo”, em que Sigmund Freud explica, com base nos escritos do psiquiatra e criminologista

alemão Paul Nücke, a escolha do termo apresentado no título para “designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos” (FREUD, 2010, p. 10). Com relação à formação do sujeito, Freud afirma que é através do estágio narcísico que o indivíduo consegue formar uma imagem unificada e perfeita de si mesmo, uma vez que “uma unidade comparável ao ego não pode existir [...] desde o começo; o ego tem de ser desenvolvido” (FREUD, 2010, p. 15). Dessa maneira, a evolução do ego ocorre quando a criança começa a reconhecer seu próprio corpo – através da alimentação, da fome provocada pelo estômago vazio, pela defecação –, passando, em seguida, pelo processo denominado catexia, no qual a energia libidinal é direcionada para a representação mental do sujeito. É com Lacan, no entanto, que o espelho adquire centralidade no processo de constituição do Eu, pois o que era anteriormente um corpo fragmentado – lábios, estômago, trato digestivo etc. – torna-se um todo autônomo e consumado, ou seja, permite que a entidade do ego finalmente nasça. Mas Lacan destaca, também, as falhas nesse desenvolvimento, já que o bebê não encontra em si a mesma independência revelada na figura do espelho, pois o reflexo não o representa fielmente, mas, ao contrário, produz a imagem de um Outro (LACAN, 2016, p. 2).

Da mesma maneira que as protagonistas se negam a organizar o prazer do corpo no dito estágio libidinal definitivo, também há pistas sobre a recusa da organização do ser em sujeito fixo e completo: “Recuso-me a me sentir presa à minha total coerência psicológica e proclamo a união dos contrários” (CUNHA, 1983, p. 111). *Mulher no espelho* apresenta uma cena em que a protagonista, aproveitando estar só em sua casa, se permite, pela primeira vez, olhar-se por inteiro em frente ao espelho:

Estou nua. Solidariamente nua, diante de mim mesma. Diante dos meus espelhos devassados, rasgando as direções do meu corpo. Sinto o arrepio bom que estremece o meu sexo e me sobe até às narinas palpitantes. Nua diante dos meus espelhos. Mas por que nunca eu me havia posto assim? Nua, nuíssima, absolutamente nua, sem medo, sem pudores. Sou eu, eu, muitíssimo eu, gritam infinitamente as imagens assomadas em todas as direções. (CUNHA, 1983, p. 114)

Nessa cena, a protagonista parece descobrir algo novo ao olhar-se nua diante do espelho, “Mas por que nunca eu me havia posto assim?”. Mas, se há alguma revelação, ela é desorganizada, múltipla, vinda dos “espelhos devassados”, que retorna à protagonista a imagem do seu corpo que são muitos, mas que, apesar de diversos,

são versões do mesmo indivíduo, sujeito esse que acaba por bradar a aceitação de sua identidade multifacetada: “Sou eu, eu, muitíssimo eu, gritam infinitamente as imagens assomadas em todas as direções”.

Em *Las ninfas a veces sonrén*, o autoerotismo e a autocontemplação parecem ser também os motivadores da transfiguração da história da menina Ada na narrativa mitológica da ninfa/deusa Ada, já que, logo na abertura do livro, ao tocar-se e admirar-se, ela se vê como essa Outra que lhe assevera sobre sua beleza e seus encantos sexuais, lhe assegura seu status de deusa:

En ese entonces me daba por tocarme todo el tiempo. Fluía. Me debordaba. Jugueteaba con mis aguas. Claro, era una fuente. Pero no se crea que hablo en sentido figurado. Era transparente. Inmediata. Entera. Rotunda. También era una diosa. E plenitud de poderes. [...] Mis hermanas mayores me reñían: “Te miras demasiado, terminarás por descubrir la muerte”. Las desoía y entonces volvía a tocarme. Me envolvía en mis pétalos, me gozaba sintiéndome. Aspiraba mis olores. Respiraba. Latía. Bullía. Y vuelta a fluir. Yo era mi Paraíso. (CLAVEL, 2012, p. 9)

No episódio criado por Clavel, Ada afirma sua pluralidade quando diz que é fonte, é deusa, e também menina, como a narrativa depois deixará claro. Mas, além disso, ela também é seu próprio Paraíso. Aqui, o território que o Pai Soberano afirma constantemente ser sua propriedade, Ada o reivindica para si, seu corpo, seu prazer, do qual nunca poderá ser expulsa, em uma atitude de recusa do poder opressor do Pai.

Já de posse de alguns desses conceitos básicos, compreende-se que na narrativa tanto de Cunha como de Clavel, essa relação do toque e do olhar é complicada ainda mais pela aparente recusa de unificar esse sujeito que olha/olha-se/é olhado, toca/toca-se/é tocado. Nas seguintes citações vemos não só representações de autoerotismo, mas como elas provocam a duplicação da protagonista nesse jogo de imagens especulares:

De hecho, si levanto la vista ahí está ella contemplándome desde la superficie acuosa del espejo. Ahora sólo espero, quietecita a que sus manos se extiendan para desabotonarme la blusa y la falda del colegio. Cada dedo que me roza va probando mi condición de estatua de marfil. Uno, dos y tres, así, el que se mueva pierde el fin. Inesperadamente expertos, sus dedos despiertan abismos sutiles de la piel. Un gemido, de uno o otro lado del cristal, provoca que el espejo tiemble y se estremezca en ondas inusitadas. Ella está ya por salir, pequeña Anadiomene del manso oleaje mercurial. Su belleza me lleva a doblar el cuello, a dejar caer lo que resta de ropa. Los menudos hombros al aire, un

tibio pudor y orgullo también. Entonces imploro: primo Narciso fragante, no permitas que muera sin tus flores. Y ella se aproxima. Deposita un beso de su mirada en la punta de mis pudores. Ahora soy yo la imagen del espejo que se remueve en ondas de placer acuoso. Más... más... Sus palmas extendidas y mis manos, su boca y mis labios, su lengua y mi saliva, sus senos y mi pecho. Bebo en su aliento el olor dulce y acre de mi sangre. (CLAVEL, 2012, p. 60)

A representação acima, em que Ada se encontra com seu reflexo no espelho, descreve o início de um jogo de sedução entre a protagonista e a “outra”, que aqui é tratada como “ella” ou também “pequeña Anadiomene del manso oleaje mercurial”. Nesse jogo do toque e do olhar, as posições do eu e do outro se confundem, ou talvez, o “eu” se desdobra em imagens duplas, um sinal claro de que cada experiência vivida por esse “eu” é também vivida por sua outra versão, afirmação que será corroborada ao longo de toda a narrativa em diferentes episódios. A menina Ada e a deusa Ada, que aqui se encontram, não se diferenciam por meio de categorias definidas tais como sujeito/objeto, agente/paciente, ao contrário, ambas, ao mesmo tempo que olham, são olhadas, da mesma maneira em que tocam e são tocadas.

Essa imagem de autocontemplação frente ao espelho, seguida de um jogo erótico que culmina em um episódio de autoerotismo, dá concretude e clareza ao relato duplo que caracteriza essa ficção autobiográfica. A cena deixa patente a existência de uma estória alternativa que corre em paralelo à oficial, paralelismo que não impede que traços daquela contamine essa por meio das referências ao mundo concreto e às coordenadas espaço temporais, nesse caso, a Cidade do México dos dias atuais, alusões que insistem em romper a superfície do texto. E é por esse motivo que a duplicidade que se vê concretizada na cena de autoerotismo e que se vê mascarada no relato como um todo não deixa o leitor imune. O leitor, ou leitora, terá que percorrer esses caminhos paralelos e simultâneos que a autora criou para sua ficção autobiográfica se quiser conhecer os diferentes ângulos da estória. O leitor será então deslocado de um lugar fixo, de mero receptor, para o que Barthes denomina a “fenda do texto”. Dessa fratura que se entreabre entre duas versões distintas é que o leitor poderá ter uma visão mais ampla das possibilidades que a leitura lhe oferece.

Situação muito similar aparece em *Mulher no espelho*, em que a duplicidade/multiplicidade se efetiva na cena de autocontemplação seguida de masturbação:

O meu corpo postado ante meu corpo fremente. Não é um corpo jovem, mas vejo um corpo bonito, suaves curvas, carnes rijas, petulantes. Caminho em direção a um espelho. As pontas dos meus seios recuam ao toque daquele frio liso. Avanço e recuo e avanço e recuo. Avanço. Para que o meu corpo se encontre inteiro com o meu corpo, viro a cabeça de lado e me colo ao espelho. É um gélido inerte, incômodo. A fim de recuperar as direções do meu corpo, recuo novamente. Uma sensação de liberdade percorre as minhas imagens. Apalpo os meus seios, apalpo o meu sexo. Vivos. Ansiosos. Um sorriso lúbrico surpreende o meu rosto no espelho. Detenho-me no meu sorriso. (CUNHA, 1983, p. 114)

As vozes que são separadas pelo recurso visual tratado anteriormente se fundiram diante do espelho. Nessa cena percebe-se que a protagonista, que fala através da posição do “eu” narrativo, e “a mulher que me escreve” não representam categorias distintas e fixas que se mantêm separadas até o final, pelo contrário, uma e outra são parte desse indivíduo, que é completo na sua contradição, na sua incerteza, no contrassenso, na incompatibilidade. O espelho, que tradicionalmente é a ferramenta que devolve um reflexo concreto de unidade ao sujeito que recorre a ele em busca de uma imagem coerente, aqui rompe com essa ilusão, passando a ser o comunicador de uma realidade incômoda, mas menos opressora do que a imposição da imagem única, pré-definida e, por isso, autoritária.

A mão que apalpa, o sorriso que ri, os olhos que observam o movimento do corpo, são ao mesmo tempo do “eu” e, também, “dela”, da outra mulher que primeiro aparece como uma sombra na narrativa, mas que progressivamente vai ganhando forma, obrigando o leitor a experimentar os episódios por, ao menos, duas versões. Dessa maneira, cabe dizer que o leitor/a leitora sofre com as consequências da fragmentação da narrativa, que, por sua vez, fragmenta também a experiência da leitura. *Mulher no espelho*, tal qual *Las ninfas a veces sonrîen*, pode ser entendido como o que Roland Barthes denomina texto de “fruição”, ou seja, “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1996, p. 21). Faz, portanto, entrar em crise o conceito de leitor como instância narrativa passiva, colocando-o como coautor em um subgênero literário que tradicionalmente se sustenta na suposta verdade histórica do sujeito único soberano.

É fundamental o papel do autoerotismo nessas narrativas, já que essa ação representa a tomada de posse, pela mulher, do corpo e do prazer que esse oferece, conferindo-lhe a posição de sujeito da materialidade de seu corpo. Adrienne Rich, como nos mostra Megan Tomei no

estudo intitulado *Doing It for Themselves*, nos relembra dos benefícios concretos e simbólicos da masturbação:

O autoerotismo feminino também demonstra uma conexão com o corpo do sujeito, tanto física quanto espiritualmente. Adrienne Rich (1979) discute a masturbação como conectada a todo um processo da vida de uma mulher, detalhando como “seu senso crescente a respeito de seu próprio corpo e sua força, sua masturbação, sua menstruação, sua relação física com a natureza e com outros seres humanos, suas primeiras e subsequentes experiências orgásticas” estão vinculadas à conexão entre corpo e mente. (TOMEI, 2012, p. 2, tradução nossa)[1]

Ou seja, o autoerotismo promove, por meio da conexão com a própria concretude, a possibilidade de as mulheres já não terem suas identidades definidas por um homem, ou em oposição a esse (LA BELLE, 1988). Assim como a masturbação feminina também é simbolicamente poderosa uma vez que significa a não dependência da presença masculina (TOMEI, 2012).

No entanto, ainda que o tocar-se permite às protagonistas acessar sua realidade de mulher, o olhar-se, por sua vez, se depara com um reflexo que, em um primeiro momento, não lhes é familiar, já que encontram um correlativo visual que, inicialmente, falha em manter a antiga equação entre identidade e presença ocular (LA BELLE, 1988). Segundo Jenijoy La Belle, no livro *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, há de haver algum choque prévio para que não haja reconhecimento entre a imagem oferecida pelo espelho e a autoimagem formada pelo indivíduo. No caso aqui discutido, o choque é o próprio descobrimento de si mesma, múltipla, no espelho, e, assim, da comprovação de uma existência não congruente com a definição ocidental de sujeito:

As concepções ocidentais do *self*, pelo menos durante os últimos séculos, postulam sempre um fenômeno que é distinto – no sentido de que não é idêntico a qualquer outro ego – e relativamente contínuo no tempo. Um ser que se funde com todos os outros ou que muda radicalmente minuto a minuto não é de forma alguma um eu. (LA BELLE, 1988, p. 111, tradução nossa)[2]

Essas protagonistas não cumprem, portanto, com as características fundamentais do sujeito tradicional, assim como seus relatos não cumprem com as convenções elementares do relato autobiográfico tradicional. Também o autoerotismo não corresponderia, culturalmente, à forma madura de expressão do desejo, por ser entendida como incompleta e juvenil. Porém, em *Las ninfas a veces*

[1] Female autoeroticism also demonstrates a connection to one's body, both physically and spiritually. Adrienne Rich (1979) discusses masturbation as connected to an entire process of a woman's life, detailing how 'her growing sense of her own body and its strength, her masturbation, her menses, her physical relationship to nature and to other human beings, her first and subsequent orgasmic experiences' are tied to the connection between body and mind.

[2] Western conceptions of the self, at least during the last few centuries, always posit a phenomenon that is discrete – in the sense that it is not identical to any other ego – and relatively continuous in time. A being that merges into all others or that changes radically minute by minute is no self at all.

sonríen e em *Mulher no espelho*, é exatamente essa ruptura com a tradição, que se dá em diversos níveis, que permite com que o leitor acompanhe as protagonistas em seu processo de autoconhecimento, no caso de *Mulher no espelho*, ou na celebração de sua liberdade sem remorso, em *Las ninfas a veces sonríen*. No fim, ambos os textos parecem apontar para o entendimento de que ser sujeito, ser mulher e ser leitor é um processo contínuo, que se realiza na contradição, na incompletude, e na brecha, mediante a recusa do estabelecido e limitante.

ANA MAGALHÃES é doutoranda em Cinema e Estudos Culturais na Universidade de Alberta, Canadá. Sua pesquisa se concentra no cinema brasileiro produzido durante a ditadura militar (1964-1985) e, em particular, como essa forma se relaciona com a representação da sexualidade, do desejo e questões de gênero.

Contato: amagalha@ualberta.ca

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BEARD, Laura. “La subjetividad femenina en la metaficción feminista latinoamericana”. *Revista Iberoamericana*, vol. 64, no. 182, 1998, pp. 299-311.
- CLAVEL, Ana. *Las ninfas a veces sonríen*. México: Alfaguara, 2012.
- CIXOUS, Hélène; JENSON, Deborah. Coming to writing. In. *Coming to writing and other essays*. Trad. de Keith Cohen e Paula Cohen. Cambridge, Mass: Harvard University, 1991, pp. 1-58.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CUNHA, Helena Parente. “A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos”. In. *Entre resistir e identificar-se: Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Goiânia: Editora UFG, 1997, pp. 107-35.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. Florianópolis, SC: FCC Edições, 1983.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. “Brazilian women writers: The search for an erotic discourse”. In. *Gender, discourse, and desire in twentieth-century Brazilian women's literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004, pp. 38-74.
- FREUD, Sigmund. “Introdução ao narcisismo”. In. *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. de Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 10-37.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

- IRIGARAY, Luce. "This sex which is not one". In. *This sex which is not one*. New York: Cornell University Press, 1985, pp. 23-33.
- LA BELLE, JeniJoy. *Herself beheld: The literature of the looking glass*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- LACAN, Jacques. *O Estádio do espelho*. N.p., n.d. Web. 26 Sept. 2016.
- LAVERY, Jane Elizabeth. *The art of Ana Clavel: Ghosts, urinals, dolls, shadows and outlaw desires*. S.l.: Legenda, 2015.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LOCKHART, Melissa. "Erotic subversions in Helena Parente Cunha's 'Mulher no espelho'". *Chasqui: Revista De Literatura Latinoamericana*, vol. 27, n. 1, 1998, pp. 3-10.
- ROOF, Judith. *Come as you are: Sexuality and narrative*. New York: Columbia University Press, 1996. Print.
- TOMEI, Megan. *Doing it for themselves: Sexual subjectivity in cinematic depictions of female autoeroticism*. Thesis. Florida Atlantic University, 2012. FAU Digital Collections. Web. 20 Aug. 2016.

ENSAIOS DE CURSO

PODEM AS COISAS FALAR? DE UMA TELA DE REMBRANDT A UM POEMA DE MONTALE

— LUÍS FELIPE FERRARI

RESUMO

Este ensaio busca aproximar duas obras marcadamente diferentes em gênero e contexto: uma natureza-morta do século XVII e um poema do segundo decênio do século XX. A comparação busca iluminar, a partir da afinidade estrutural percebida entre as obras, uma forma de configuração centrada na representação de objetos afastados da ação e da interação humanas. A análise procura salientiar algumas tensões ligadas a essa estrutura (mergulho na objetividade ou liquidação do sujeito, descoberta do significado material e cultural dos objetos ou tendência à abstração?), indicando alguns dos valores contraditórios que a técnica da descrição pode conter.

Palavras-chave: Natureza-morta; Descrição; Rembrandt; Eugenio Montale.

ABSTRACT

This essay compares two works of art that exemplify markedly different genres and contexts: a still-life painting from the 17th century and a poem from the first decades of the 20th century. The comparison, proceeding from a perceived structural affinity between the works, intends to shed some light on a form centered on the representation of objects removed from human action and interaction. This analysis will try to underscore the tensions related to this structure (depth of objectivity or annihilation of the subject, discovery of the material and cultural significance of an object or tendency towards abstraction?), pointing out some of the contradictory values that description, considered as an artistic technique, might have.

Keywords: Still-life; Description; Rembrandt; Eugenio Montale.

1

[1] As traduções dos textos teóricos em inglês e italiano são de nossa autoria.

[2] A pintura consta no acervo do Rijksmuseum e se encontra reproduzida no site da instituição: [Still Life with Peacocks, Rembrandt van Rijn, c. 1639 - Rijksmuseum](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1639).

Para Norman Bryson (1990, p. 60), “as naturezas-mortas negam todo o processo de construção e afirmação dos seres humanos como focos primários de atenção. Opondo-se ao antropocentrismo dos gêneros ‘mais elevados’, ela ataca a centralidade, o valor e o prestígio do sujeito humano”[1]. Contudo, o que uma natureza-morta com animais de caça não pode deixar de conter é a sugestão da ação. Esse é o caso de uma tela de Rembrandt, a *Natureza-Morta com Dois Pavões Mortos e uma Garota* (c. 1639)[2]. Os animais expostos foram caçados e deslocados dos bosques ou dos campos para o interior do ambiente doméstico. Toda uma cultura precisa ser pressuposta para que esses animais ocupem os lugares a eles atribuídos, que vai do fabrico da arma de fogo e do treinamento dos cães para a caça até a divisão social da terra e os direitos sobre seus bens. “Todos os aspectos da caça estavam sujeitos a diversas restrições. Em geral, a caça da maior parte dos animais era limitada à nobreza e outros oficiais do Estado”, escreve Scott A. Sullivan (1980, p. 236). O Rijksmuseum informa que os pavões eram parte da dieta da elite nos Países Baixos, e na tela nós os vemos sangrando em uma despensa. Sendo nativos da Índia, é claro, os pavões que aparecem no quadro de Rembrandt configuram um elemento estrangeiro na pintura, e sua presença no norte da Europa também pressupõe a mão humana. Mas todas essas relações são atribuídas aos próprios objetos como características materiais, do mesmo modo como, nas telas de Zurbarán analisadas por Bryson (1990, p. 71), as marcas deixadas pela mão do oleiro num vaso de cerâmica, por mais que evoquem a dimensão artesanal do trabalho, estão dissolvidas na objetividade. As propriedades da caça, se é possível falar assim, são tanto uma parte dos pavões quanto suas asas e suas penas: como se o que é produto do trabalho fosse uma dádiva da natureza. O que pertence ao âmbito da cultura e da práxis humana está implícito no objeto.

Nisso, e na representação implacável da morte, a tela de Rembrandt captura com precisão tanto o aspecto exterior do objeto representado quanto uma parte de sua história. O sangue ainda escorre, e uma expressão atônita se eterniza no rosto da ave. Por trás dos pavões, observa-se uma cesta com frutos, e uma luz oblíqua ilumina tanto os contornos arredondados destas últimas quanto a penugem das aves, chamando a atenção para a coloração das penas e as sombras projetadas na parede. “Na dieta nacional holandesa (peixe, queijo, pão, *hutsepot*), frutas são um luxo, não a regra, e o cesto de delícias custosas do sul tem um significado diferente da naturalidade e regionalidade que as mesmas frutas transmitem, digamos, em Caravaggio” (BRYSON, 1990, p. 124). Como os próprios

pavões, as frutas conotam um pertencimento de classe. Não obstante sugiram um contexto culinário, as aves e as frutas não evocam, imediatamente, nem o evento da caça nem o evento do consumo, estando antes deslocadas da prática, como se a função de alimento que estão destinadas a servir fosse posta em suspenso pela pintura, permitindo assim a consideração atenta de suas formas e figuras. Até aqui, pareceria que nos encontramos no nível do estranhamento dos objetos do cotidiano e da reeducação do olhar que Bryson chama de *ropografia*. Mas o que é curioso sobre a pintura de Rembrandt é que ela não aboliu inteiramente certo caráter *não-prosaico*: apartada dos objetos por uma espécie de mureta, sobre a qual ela debruça os braços, uma menina observa as aves.

Bryson (1990, p. 74) nota que é difícil imaginar um gênero que se oferece à representação com mais consciência do que a natureza-morta. O limite do espaço da tela é traçado por uma mesa de madeira, que, além de fornecer a superfície onde estão dispostas as aves e a cesta de frutas, estabelece um limiar físico entre o espaço da representação e a presença do observador fora do quadro. Ao mesmo tempo, a figura humana é impelida para o fundo. A perspectiva adotada amplia o tamanho dos pavões, maiores do que a menina, e eles atraem a atenção do espectador como pela força da gravidade. O espaço atrás da única figura humana foi tragado pela sombra: o mundo não parece ser mais vasto do que essa despensa. A única forma de participação da menina no quadro é a contemplação distanciada. Seu olhar não organiza a representação nem teleguia a realização de um gesto, servindo de mediador entre o agente e o objeto visado. Ela apenas observa, e não seria possível dizer sequer que ela contempla os pavões com fascínio, tanta é a serenidade e a imperturbabilidade do seu olhar. Faltando comoção, é difícil imaginar uma cena como esta: uma menina entrou na despensa da casa e se separou com a horrível imagem de pavões mortos. O quadro não conta uma história, mesmo que tão rudimentar. Os objetos estão dispostos para serem mostrados, e a figura humana ali presente é o destinatário de um espetáculo desprovido de interesse ou paixão. De certo modo, sua insensibilidade e imobilidade parecem desnudar o único tipo de recepção adequada a uma estrutura de representação na qual os objetos não se deixam reconduzir a interesses ou necessidades humanas.

Segundo o *Corpus das Pinturas de Rembrandt* do Rembrandt Research Project (BRUYN et al., 1989, p. 38), há apenas duas naturezas-mortas que podem ser atribuídas a Rembrandt, nenhuma das quais se encaixa nos modelos costumeiros do gênero por apresentarem figuras humanas. Nelas, contudo, não se apresenta nenhuma ação que submeta os animais à prática da caça ou do

trabalho doméstico. *Trabalho*: era através de uma dialética de sujeito e objeto que o jovem Marx, nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, descrevia o trabalho. A obtenção de uma finalidade consciente, concebida pela capacidade de imaginação e premeditação do sujeito, dita as etapas e as técnicas empregadas, e o objeto que recebe trabalho, removido da natureza, adentra o mundo da cultura. Segundo Marx, uma ação livre e orientada pela satisfação das necessidades humanas pode ser atribuída constitutivamente à atividade de trabalho, cabendo ao gesto teleológico, o centro de toda atividade artesanal, uma dimensão inerente de liberdade e criatividade:

É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, [...] o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação a ela]. (MARX, 2010, p. 85)

O conceito de trabalho só poderia ser aplicado com justeza “quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele” (*ibidem*). É sobretudo essa relação, que submete os objetos a um centro de referência humano, que está ausente na separação, fisicamente marcada, entre a moça e as aves. Na outra natureza-morta de Rembrandt, *Abetouro morto segurado por um caçador* (ou *Autorretrato com um abetouro morto*), c. 1639, o gesto representado tem como fim apenas dispor para a vista, escapando novamente à relação sujeito-objeto e a substituindo pela relação observador-objeto que é familiar no contexto das naturezas-mortas. Se, seguindo Bryson, uma natureza-morta se define pela subtração dos objetos do contexto das práticas humanas, não é necessário elidir todos os traços da presença física do sujeito, visto que “a natureza-morta também expõe os valores que a presença humana impõe ao mundo” (BRYSON, 1990, p. 60).

No quadro de Rembrandt, a presença da menina, corpo estranho dentro da pintura que não possui lugar em meio aos objetos e a seu cenário, parece efetuar uma espécie de exposição da forma, salientando o princípio de construção da tela. O abreviamento da distância entre o receptor do quadro e os pavões tornados muito próximos, a escolha por pintar as aves na despensa e o olhar contemplativo da figura humana, todas essas operações tornam sensível o alijamento em relação à prática dos objetos, pois não

cumprem qualquer função de fruição, consumo ou produção. Mesmo a referência à utilidade lhes parece negada: embora os pavões estejam destinados a servir de alimentos, nada na pintura aponta para a dimensão do consumo ou do preparo culinário. Tal modo de percepção não é de modo algum natural, pois pressupõe a fratura da relação de sujeito e objeto e, mais especificamente, da conjunção fim e meio de trabalho que formam uma unidade na prática cotidiana. Não estando mais mergulhados no contexto de uma certa prática, os objetos não apenas adquirem uma imponente que subverte os valores da vida cotidiana (assentados no primado do desejo e da carência que os objetos, longe de valerem por si mesmos, devem satisfazer) como perdem, com isso, sua legibilidade: o que deveria ter uma função não a tem, o que deveria servir não serve. Os objetos conservam todas as marcas de sua participação no mundo da cultura e na prática material, mas foram subtraídas as mediações que permitiriam integrá-los à cultura.

2

Para se constituir como forma, portanto, a natureza-morta parece pressupor um gesto que separa sujeito e objeto, função e base material da função. Seus objetos, deixando de servir de mediadores para a satisfação de necessidades humanas, adquirem, contudo, uma outra relevância: o que justifica a disposição cuidadosa desses objetos e a reprodução detalhada de seus contornos e formas é um olhar interessado na precisão, *n'importe quoi*, dando importância aos objetos independentemente de sua função ou significado.

Deste ponto em diante, seria preciso distinguir entre duas possibilidades. A leitura número 1 sugere um mundo prosaico onde as coisas adquirem direito à existência independente, perdendo com isso qualquer significado objetivo. Nesse caso, o que está ausente é a parte mais importante do quadro, e é enfatizado o apagamento do contexto da práxis social. O silêncio das coisas trairia a anulação da esfera de experiência humana. A autonomia conquistada pelos objetos poderia ser descrita como um índice perturbador da liquidação do sujeito e de sua escala de valores.

A leitura de número 2 enfatiza a eloquência, e não a mudez dos objetos. O leitor assim inclinado recusaria o caráter “desumanizador” que o leitor de número 1 teria identificado, insistido ser possível, antes, um aprendizado com as coisas, nas quais estariam contidas as densas camadas de objetividade e historicidade que a análise permite elucidar. Contudo, não é preciso escolher. A tensão entre precisão e

sentido parece ser constitutiva da própria forma do quadro, contido como está no gesto inaugural da natureza-morta, a extração do objeto de seu meio de função.

O procedimento de descrição tem no dado seu limite e objetivo. Tomemos um exemplo da literatura. Guy de Maupassant assim descrevia o método de Flaubert:

Entre outras coisas, dizia o mestre: “Trata-se de observar o que se quer expressar durante muito tempo e com bastante atenção a fim de descobrir um aspecto que não tenha sido visto nem formulado por ninguém... Para descrever uma chama e uma árvore numa planície, permanecemos em face desta chama e desta árvore até que elas não nos pareçam mais como nenhuma outra árvore e com nenhuma outra chama... É preciso mostrar, com uma só palavra, em que um cavalo numa carruagem não se assemelha aos outros cinquenta que o seguem e o precedem.” (apud LUKÁCS, 1978, pp. 165-166)

“A descrição detalhada”, observa Franco Moretti (2014, p. 69) sobre a literatura burguesa, “já não é reservada para objetos excepcionais, como na longa tradição da *écfrase*: torna-se o modo normal de observar as ‘coisas’ desse mundo. Normal ou valioso em si mesmo”. Não há motivo ulterior pelo qual dar tanta atenção a uma árvore ou a um pote de barro. Ela é produto do interesse em fixar a realidade contingente, os objetos que são assim ou assado. Transcrever o mundo é o trabalho da prosa, que pressupõe a disciplina do produtor, a interiorização das técnicas e dos procedimentos adequados – em uma palavra, a especialização do artista. Virtuoso no uso de suas técnicas, o escritor burguês é capaz de realizar a tarefa com exatidão. Sua meta é representar o mundo em descrições neutras, fixando a singularidade de um dado objeto. O que está de fora é a atribuição do valor. Um mundo cujas entranhas foram abertas pela microscopia e pela observação desinteressada é indiferente à relevância que os objetos podem ou não assumir nos negócios humanos.

Uma contradição entre sentido e precisão, segundo Moretti, é inerente à descrição. É por isso, talvez, que duas atitudes antagônicas podem ser adotadas perante ela. São conhecidas as ressalvas de Lukács em relação a Flaubert. Ele depreca a autonomia que os objetos recebem, deixando de ser suportes para as ações dos homens e suas relações, cuja representação deveria constituir a verdadeira base da narrativa:

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los (LUKÁCS, 1965, p. 60).

As razões pelas quais a literatura realista teria sofrido desse inchaço patológico das descrições não são atribuídas a um “erro” do artista, mas a uma necessidade social, que impede o escritor burguês de observar o verdadeiro movimento e as questões mais importantes de sua sociedade. Para nossos interesses, convém guardar apenas a conclusão: descrição opõe-se à narrativa, pois a arte só conseguiria ser um espelho da vida a partir da *ação*, que reflete as mediações e conexões mais profundas da realidade social. “[O] fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica a perda de significação artística das coisas” – transformação a que Lukács se refere, sumariamente, como uma “transformação do reflexo da vida em natureza morta” (LUKÁCS, 1965, p. 66).

Em notável contraste com essa defesa da ação como base do estilo realista, Adorno atribui um valor positivo aos momentos descritivos do romance, neles identificando uma dimensão antiburguesa:

A tentativa de emancipar da razão reflexionante a exposição é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos, o negativo de sua intencionalidade, deixando aflorar a realidade de forma pura, não perturbada pela violência da ordem classificatória. (ADORNO, 2012, p. 51)

Para Adorno, o traço distintivo da narração consiste em fixar os acontecimentos singulares, acolhendo sua identidade. Ao deter-se no singular, sem apaga-lo sob a luz ofuscante do universal, a narrativa apresentaria a promessa de uma outra relação, mais harmônica, de conceito e objeto. É este impulso que Adorno crê ver preservado nas descrições. Nelas, a articulação lógica do discurso cede lugar à materialidade concreta, e a conseqüente renúncia ao impor uma ordem à realidade deixaria falar o próprio objeto. “Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional” (ADORNO, 2012, p. 54).

Até onde os pavões de Rembrandt propiciam uma descoberta do mundo – já que, através deles, seria possível acessar toda uma cultura material – e até onde implicam a construção de um mundo conforme os objetos, do qual a mão humana e todos os seus valores foram definitivamente aniquilados? Não nos parece possível responder. Seria preferível *não resolver a contradição*, reconhecendo um momento de verdade em cada uma das leituras propostas. Treinado na execução de telas históricas e religiosas em que predomina o talhe narrativo e onde a colocação dos objetos está voltada a acentuar o momento significativo da ação, Rembrandt representou o espetáculo prosaico de objetos que se dão a conhecer. Sem dúvida, esses objetos comportam-se como fósseis em que sua gênese está encerrada. Mas, ao explicitar na própria tela o observador apático e indiferente que a autonomia conquistada por esses objetos requisita, não seria impossível ler, por força da ironia e da negatividade, uma escala alternativa de valores, que desse ao homem e sua ação o padrão de medida da realidade. Um universo narrativo é o outro ausente que a tela nos leva a imaginar.

Seria porventura possível dispor ao longo de um gradiente obras que tendem mais à primeira ou à segunda interpretação. Tendo em mente esse gradiente imaginário, podemos passar a uma obra que se situa num dos pontos extremos do espectro.

3

Das muitas imagens que ocupam as páginas de *Ossos de Sépia*, teria talvez proeminência a “escória informe” (*l'informe rottame*)[3] que o mar atira sobre a praia: as conchas – como os cascos dos moluscos que emprestam o nome à obra –, algas e toda sorte de dejetos expelidos pelas ondas ajudam a constituir uma poética do detrito, das coisas miúdas e insignificantes. O tema da contingência degradada parece conduzir a construção dos poemas e indicar como seus objetos privilegiados as coisas desprezadas pela natureza, do mesmo modo como o bramido das ondas fornece em muitas ocasiões uma espécie de baixo contínuo que acompanha a canção lírica.

Um poema longo que inicia a penúltima seção de *Ossos de Sépia*, “Tardes e Sombras”, chamado “Fim da Infância” pode ajudar a enfrentar essa poética do detrito. Desde a primeira estrofe, traços nítidos e precisos talham o cenário. Parte por parte, a paisagem costeira é reconstruída em um inventário minucioso:

[3] Expressão que aparece num dos poemas da seção “Mediterrâneo”. Cf. Montale, 2002, p. 118.

Rombando s'ingolfava
dentro l'arcuata ripa
un mare pulsante, sbarrato da solchi,
cresputo e fioccoso di spume.
Di contro alla foce
d'un torrente che straboccava
il flutto ingialliva.
Giravano al largo i grovigli dell'alighe
e tronchi d'alberi alla deriva.
(MONTALE, 2002, p. 134)

Quase seria possível abrir caminho por esse mundo. Edoardo Sanguineti nota que uma estrutura simples de *substantivo + oração relativa*, que muitas vezes ocupa uma posição de destaque no primeiro verso do poema, é a “mais verdadeira ‘estrutura’ de Montale” (SANGUINETI, 1972, p. 41) e a conecta com uma estética centrada no instante luminoso: “o estilema tem de ser específico de uma poesia que alonga o objeto (o símbolo), a presença emblemática, para que tudo se imponha, em ressaltado, para decidir de súbito, fulminantemente (por iluminação), o horizonte das imagens” (*ibidem*). A discreta partícula *que*, facilmente despercebida, teria a função de singularizar os acontecimentos e de circunscrever a ocasião privilegiada em que se deu uma revelação. O *alongar* dos objetos agrega à poesia uma dimensão marcadamente visual, adensando e ressaltando a materialidade das coisas. De certo modo, o todo de “Fim da Infância” poderia ser descrito a partir dessa estrutura; ocorre que, aqui, são estrofes inteiras que ocupam o lugar do par “nome + relativa”: gerúndios, verbos de ação, orações adverbiais, uma sintaxe que se dispõe a acolher sempre mais elementos de seu material efervescente (mar, escarpas, sulcos, espuma, a foz, a corrente, algas e troncos de árvore) e contribui para dar plasticidade, não exatamente a um *aqui e agora*, mas a um *lá e então*.

Em “Fim da Infância”, o que talvez pudesse compor o fundo de uma narrativa vem ao primeiro plano e reivindica importância: conchas, tijolos, tamarizes e oliveiras, as cristas dos morros, valas, regatos etc. Entremeados às descrições, aparecem fragmentos declarativos, que contêm o impulso de representação e expõem diretamente uma interpretação da vida: surge assim um *acoplamento de descrição e comentário*:

Nella conca ospitale
della spiaggia
non erano che poche case

di annosi mattoni, scarlatte,
 e scarse capellature
 di tamerici pallide
 più d'ora in ora; stente creature
 perdute in un orrore di visioni.
 Non era lieve guardarle
 per chi leggeva in quelle
 apparenze malfide
 la musica dell'anima inquieta
 che non si decide.

(MONTALE, 2002, p. 134)

Há detalhamentos demais. Tal é a espessura dos objetos que estes parecem demasiado rígidos para receber essas emoções resgatadas da interioridade. O impulso declarativo de interpretar os fatos está em tensão com a descrição dos objetos. Por um lado, a tentativa de recuperar uma experiência vivida é clara, com a intenção de descrever um estágio da vida que se imiscuiu na medula das coisas: a lembrança do tempo passado parece ter se tornado indissociável da penosa reprodução dos contornos materiais. É como se não fosse possível invocar o vivido sem invocar, com ele, as coisas daquele tempo. Por outro lado, a volúpia de fixar com exatidão máxima uma época passada parece confirmar a oposição entre os dois tempos e, mais do que isso, construir uma espécie de símbolo malogrado, em que há mais significantes (coisas) do que significados. Em outras palavras, a evocação lírica do fim da infância depende da redescoberta das coisas que compunham o momento e que ficaram atreladas aos sentimentos pertinentes; contudo, a imagem de mundo que se deseja plasmar e transmitir perde seu direito à atenção central do próprio sujeito lírico, para o qual ganham em importância, inversamente, a contingência e a empiria. A densidade do mundo recriado pela memória indica que há uma dissonância mal resolvida entre o objeto (a contingência do mundo exterior) e a atribuição do sentido.

A ambiguidade se esclarece se olharmos para o conteúdo do poema. A entrada na vida adulta é encenada como um momento de perda da harmonia prévia. O movimento é duplo: por um lado, descreve-se um vago, mas desconcertante sentimento de incerteza, que apequena o sujeito diante do mundo, enquanto este parece ganhar contornos cada vez mais nítidos. Surge um sujeito informe, defrontado com a necessidade de decidir por si mesmo, que lhe provoca mal-estar, e rodeado por um mundo que “tornou-se infinitamente grande e, cada recanto, mais rico em dádivas e perigos

[...], mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade”, escreve o jovem Lukács (2015, p. 31) na *Teoria do Romance*, em que também se encena uma passagem da infância à vida adulta, a saber, das “crianças” gregas ao homem moderno[4]. À “música da alma inquieta / que não se decide” (na tradução de Renato Xavier) corresponde a contingência do mundo exterior, um pouco à moda de “Arsênio”, outro poema de “Tardes e Sombras”, em que o indivíduo parece se perder em uma natureza incontrolável, incerta e volúvel. Esse estado de transição tem uma geografia e uma história:

Ma dalle vie del monte si tornava.
 Ruscivano queste a un'instabile
 vicenda d'ignoti aspetti
 ma il ritmo che li governa ci sfuggiva.
 Ogni attimo bruciava
 negl'istanti futuri senza tracce.
 Vivere era ventura troppo nuova
 ora per ora, e ne batteva il cuore.
 Norma non v'era,
 solco fisso, confronto,
 e sceverare gioia da tristezza.
 Ma riadotti dai viottoli
 alla casa sul mare, al chiuso asilo
 della nostra stupita fanciullezza,
 rapido rispondeva
 a ogni moto dell'anima un consenso
 esterno, si vestivano di nomi
 le cose, il nostro mondo aveva un centro.
 (Montale, 2002, pp. 136-138)

As crianças não se aventuravam muito longe pelos montes, lugar que a memória assinala para a novidade, a ausência de normas e os sobressaltos do coração. Aos montes opõe-se a “casa sobre o mar, fechado asilo / da nossa atônita meninice”, onde “rápido respondia / a cada impulso de alma um consenso / externo, revestiam-se de nomes / as coisas, nosso mundo tinha um centro” (tradução de R. Xavier). A entrada na vida adulta corresponde, assim, à entrada na história e a um afastamento de um tempo mítico em que as coisas coincidiam com o nome. Idêntico movimento se projeta no espaço, pois equivale à perda de um “centro” e à necessidade de enfrentar um mundo heterogêneo e ilimitado.

O estudo de Romano Luperini sobre *Ossos de Sépia* persegue uma problemática interna à obra, em que ao “mal de viver” e à angústia de dar a si mesmo uma identidade responde o anseio por harmonia interior e fusão com natureza, possibilidade atribuída à infância (neste

[4] É Marx quem se refere aos gregos como crianças. Cf. MARX, K. “Para a crítica da econômica política”. Trad. de José Arthur Giannotti e Edgar Malagodi. In: *Marx (Os Pensadores)*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 125.

e noutros poemas, como “Falsete”, “Portovenere” e “A farândola das crianças no vau vazio...”) e dada aqui como impossível, já acabada:

Eravamo nell'età verginale
 in cui le nubi non sono cifre o sigle
 ma le belle sorelle che si guardano viaggiare.
 [...]
 Eravamo nell'età illusa.
 (MONTALE, 2002, p. 138)

Malgrado esses acenos pontuais ao sublime, portanto, os temas “modernos” têm a prevalência: “a poesia, de fato, não pode mais adquirir conotação positiva: não é uma voz da natureza, uma expressão imediata e feliz de uma plenitude vital ou uma identificação com o universo, mas apenas seu eco desgastado e abatido” (LUPERINI, 2001, p. 23). Segundo Luperini, seria essa a origem de certo caráter prosaico, altamente descritivo do livro de Montale, para o qual a fusão lírica de sujeito e objeto é um ideal perdido, sem que a imagem da infância deixe de estabelecer um contraponto para o amargor da vida adulta.

A descoberta de uma condição na qual a alma não existe mais como forma – como entidade unitária e íntegra e como atividade formadora, capaz de dar unidade ao real – punha em questão, pela raiz, tanto a própria possibilidade de conhecer o objeto quanto o próprio sujeito. (LUPERINI, 2001, p. 25)

Nesse sentido, a poesia de Montale tem o caráter de uma poesia de ocasião: “Fim da Infância” consiste na recuperação laboriosa de um momento extraordinário e intenso, não o instante privilegiado da fusão lírica, mas da descoberta de que são impossíveis o reingresso do sujeito na harmonia natural e a deleção das barreiras da individualidade. O que costuma ser alumbrado nos momentos luminosos de Montale são intimações da vacuidade da existência ou a percepção de um passado irrecuperável (“Vento e bandeiras”). Após o lamentado “Fim da Infância”, época feliz de unidade mítica, produz-se a contraposição dolorosa do sujeito e de um mundo objetivo que decaiu a um “universo desmembrado, reduzido a um amontado de detritos ou a um inventário de objetos sem relação entre si e privados de relações significativas com o sujeito” (LUPERINI, 2001, p. 33). Daí o caráter contraditório da própria memória, que encontra na realidade externa um limite intransponível. A poesia não raro se converte em nomenclatura, deixando-se levar pela volúpia de atribuir a palavra rara e certa, chamando pelo nome os objetos evocados. Gianfranco

Contini (1974, p. 7) nota a presença de “*parole determinatissime*” e o teor anedótico de muitos poemas de Montale. A plasticidade e a exatidão tão evidentes no poeta, simbolizadas dentro do livro pela luz do meio-dia que paralisa as formas, confessam, então, paradoxalmente, a existência de um mundo privado de coerência interior, como se fosse necessário suspender, pela força da descrição, o momento significativo no fluxo das imagens.

A confusão entre a identidade do poeta e as coisas convida a comparações com Proust. Walter Benjamin chamou a atenção para a condição histórica que produziu um dos motivos estruturais mais importantes do ciclo de romances de Proust, a rememoração. Segundo Benjamin, a transferência da identidade do sujeito para a coisa representa uma tentativa de responder à “experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em larga escala” (BENJAMIN, 2018, p. 95), pautada pelos ritmos mecânicos e coercitivos do choque. Benjamin situa Proust num quadro amplo de transformações sociais, cuja linha mestra interpretativa está no fato de que “se reduziram as chances de os fatos exteriores se integrarem à nossa experiência” (BENJAMIN, 2018, p. 96). O fundamento material dessa situação repousa no surgimento das massas urbanas e na generalização das condições de trabalho da fábrica para o todo da sociedade. Contra a redução do homem a seu aparelho sensorial, sujeito aos imperativos anônimos da produção e da administração social, a atitude contemplativa que Proust adota diante dos objetos poderia ser entendida como uma tentativa de conservar um sujeito íntegro, uma “alma” capaz de dar forma e organizar a matéria da vida.

Contudo, à diferença da identidade de sujeito e objeto preservada a muito custo por Proust, como Benjamin reconhece, os poemas de *Ossos de Sépia* parecem indicar uma situação na qual o sujeito está alijado do mundo exterior, tornando mais e mais denso e povoado de objetos. Nos termos de Gianfranco Contini, em Montale

[o] “amor” pelas coisas (o amor romântico, cotidiano para nós, que inclui nas coisas a sua ocasião: o amor do qual a *Recherche* foi o fruto mais vistoso e extremo, ou teria sido o último?) é substituído por uma áspera afirmação de propriedade, insistindo na *presença*, na *essência* dos objetos. [...] O que está subentendido em toda a poesia de Montale é uma luta dramática do poeta com o objeto: para achar, quase, algo que justifique *ver*. (CONTINI, 1974, p. 11)

Em Montale, portanto, ao invés de conservar a imagem do sujeito, como objetos nos quais a memória pode redescobrir o afeto ou a vivência íntima de que foram portadores, as coisas são meramente... coisas, objetos sem valor ou sentido particular. Os objetos de Proust

estão sempre a postos para iniciar uma narrativa, pois não perderam seu nexo com a prática da vida, mas em “Fim da Infância” eles atravancam a memória, colocando-se entre o sujeito e sua própria interioridade. Os detritos de uma contingência degradada, que formam a rica fonte de imagens dessa poesia, acentuam a impenetrabilidade do mundo exterior, realidade amorfa e sem solidez em renovação incessante. Contini (1974, p. 12) escolhe um termo da pintura para se referir a esse universo de coisas e cunha a expressão “impasto prosaico” para descrever o pendor descritivo de uma poesia que a vontade de nomear não raro parece levar ao delírio.

4

Não é possível conservar, diante de Montale, a mesma hesitação que parecia solicitar a tela de Rembrandt. Aqui não há que escolher entre duas leituras. A poesia de Montale testemunha a experiência de uma contingência degradada, sem relações de objetividade ou coerência interior. Na natureza-morta de Rembrandt, a fratura exposta da relação sujeito-objeto mostra coisas que foram arrancadas do contexto das práticas materiais e cuidadosamente isoladas por um movimento que as pinçou do contexto da práxis humana. O que em Rembrandt é sobretudo um efeito da atenção que o artista dirige a um ou dois objetos privilegiados, tornou-se em Montale o modo natural de encarar a existência: o homem rodeado por coisas. Cabe, sim, um mundo em “Fim da Infância”, mas um mundo privado de relações das coisas entre si ou das coisas com os homens.

A descoberta da “totalidade extensiva”, para falar novamente com o jovem Lukács, em “Fim da Infância”, aponta para um mundo prosaico que carece de um “centro” ou de valores e normas capazes de conduzir o sujeito. Longe de preencher uma realidade sólida, a abundância das coisas confirma ser a realidade um “engano”, debaixo do qual se encontra um vazio:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro
arida, rivolgendomi vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.
(MONTALE, 2002, p. 92)

A empiria degradada é também a fonte do degrado do sujeito, sua sensação de viver uma realidade absurda e cambiante: “Minha vida, a ti não peço traços firmes / [...] No teu giro inquieto já o mesmo / sabor têm o mel e a losna”, diz outro poema de *Ossos de Sépia*[5]. Quanto mais intensa é a presença dos objetos, mais fácil é sentir a destruição das relações objetivas, a falta de uma coerência interior no espaço onde os objetos se situam. A tentativa da memória de chamar as coisas pelo nome talvez se possa ler como um reconhecimento de que as coisas não se deixam interiorizar na práxis da vida, indicando ser impossível reconduzi-las a um universo ordenado e familiar.

A poética do detrito de Montale é comparável à abundância visual de certas naturezas-mortas holandesas, em que o excesso dos objetos encobre também um “vazio” (o “engano” de que fala Montale), dado que apenas relações puramente formais podem organizar no espaço objetos que não já não guardam qualquer recordação da mão humana. Discutindo as elaboradas naturezas-mortas de Willem Kalf, Bryson observa que

uma vez que perdeu seu vínculo com as ações do corpo, a matéria está permanente fora de lugar. Suas coordenadas espaciais são as da aquisição, navegação, finança: eixos teóricos com os quais o corpo não pode interagir. [...] Divorciadas do uso, as coisas caem no absurdo; sem solicitar a atenção humana, elas parecem tê-la abandonado por completo e desafiar seu propósito e existência. (BRYSON, 1990, p. 128)

É uma conclusão quase lukáciana[6]. A delicada reprodução dos objetos não está em função de uma práxis, não sugerindo sequer o contexto habitual da refeição à mesa que, centrado nas dimensões do corpo e na gestualidade, serve de parâmetro para a organização de outras telas. Aqui, cálices de ouro ou arranjos florais obedecem a um esquema formal abstrato, e as escalas de valores humanos são inteiramente inadequadas.

A luta encarnçada entre a interpretação e a contingência empírica, desprovida de dignidade e valor, que aparece em Montale conduz a uma “ética da resistência” (Luperini), em que o sujeito, consciente de sua fragilidade, escolhe perseverar contra um mundo em convulsão. Contraposta à empiria hostil, a individualidade adquire

uma qualidade contraditória, negativa e positiva ao mesmo tempo: por um lado, é signo do fracasso e da frustração, a marca da criatura expulsa do mar e de uma possível felicidade cósmica; por outro, é o símbolo da resistência, do esforço de reconstruir, na aridez de uma condição desolada [...], uma dimensão moral e um embrião da nova identidade. (LUPERINI, 2001, pp. 47-48)

[5] Cf. MONTALE, 2002, p. 75. Tradução de Renato Xavier.

[6] Lukács estabelece uma conexão direta entre descrição e alegoria: “o fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda de significação artística das coisas. As coisas só podem adquirir um significado quando, nessas condições, vêm ligadas a uma ideia abstrata que o autor considera essencial à sua própria visão de mundo”. Cf. LUKÁCS, 1965, p. 66.

É a imagem do sujeito apequenado, imerso num turbilhão de coisas e mais coisas que não pode dominar nem interiorizar, mas que não capitula. Essa é talvez a grande diferença em relação à natureza-morta de Rembrandt. Ambas são obras que dão às coisas uma importância central, que se estruturam em torno a presença das coisas – no caso de Montale, há mesmo uma certa urgência de reconhecer a presença das coisas. Mas a sensibilidade do poema de Montale não pertence àquele que quer deixar falarem as coisas, mas sim daquele que se sente intimidado por elas. O horror diante de uma natureza apreendida como caótica e sem redenção, misturada à nostalgia pelo tempo mítico em que as palavras eram nomes e o homem estava em casa, colocam-no no extremo oposto da serena objetividade do quadro de Rembrandt. Aqui, seria impossível vislumbrar uma promessa de reconciliação entre sujeito e mundo, conceito e objeto, que foram radicalmente separados. A descrição e a vontade de nomear são antes indícios de uma razão que se tornou impotente em sua própria meta de compreender a realidade. A liquidação do sujeito e a anomia da natureza fazem da poesia de Montale a expressão dos impasses de outro momento histórico: aquele da modernidade e da reificação.

LUÍS FELIPE FERRARI é mestrando junto ao departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Atualmente desenvolve um projeto sobre o teatro de T. S. Eliot, com bolsa concedida pelo CNPq. Ensaio apresentado à disciplina “Literatura Comparada: Forma, Pensamento e Contexto na Aproximação de Quadro e Poema”, ministrada pela professora Betina Bischof em 2022. Contato: luis.ferrari@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Sobre a ingenuidade épica”. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 47-54.
- BRUYN, Josua et al. *A Corpus of Rembrandt Paintings, vol. III, 1635-1642*. Trad. de D. Cook-Radmore. Dordrecht, Boston e Londres: Martinus Nijhoff, 1989.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: four essays on still-life painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.

- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, v. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2018, pp. 93-134.
- CONTINI, Gianfranco. *Una Lunga Fedeltà: scritti su Eugenio Montale*. Torino: Einaudi, 1974.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista: a categoria da particularidade*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever?”. Trad. de Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 43-94.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos M. de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2015.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Trad. de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MONTALE, Eugenio. *Ossos de Sêpia* (edição bilíngue). Trad. de Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MORETTI, Franco. *O Burguês: entre a história e a literatura*. Trad. de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- LUPERINI, Romano. *Storia di Montale*. 3. ed. Roma: Editori Laterza, 2001.
- SANGUINETI, Edoardo. “Documentos para Montale”. In: *Ideologia e Linguagem*. Trad. de Antonio Ramos Rosa e Carmen Gonzalez. Porto: Portucalense Editora, 1972.
- SULLIVAN, Scott A. “Rembrandt’s Self-Portrait with a Dead Bittern”. *The Art Bulletin*, v. 62, n. 2, 1980.

A ESCRITA A CONTRAPELO: DETALHES MENORES E A BUSCA PELA MEMÓRIA SOTERRADA

— MATHEUS MENEZES

RESUMO

Este ensaio se propõe a analisar o romance *Detalhe Menor* da escritora palestina Adania Shibli. A análise se atenta à crítica feroz ao empreendimento colonial israelense sobre o território palestino, entendendo que o romance se enquadra dentro de um movimento maior de parte da literatura contemporânea, ou seja, narrativas que buscam revisar a história pelo ponto de vista do oprimido. Mobilizando a ideia de “escrever a história a contrapelo”, de Walter Benjamin, busca-se pensar a literatura como uma forma possível de escrever a história a contrapelo, isto é, uma escrita literária interessada em rever as continuidades e descontinuidades históricas por uma perspectiva que não a dos discursos oficiais.

Palavras-chave: Literatura; História; Memória; Literatura árabe.

ABSTRACT

*This essay analyzes the novel *Minor Detail* by the Palestinian writer Adania Shibli. The analysis pays attention to the fierce criticism of the Israeli colonial enterprise over the Palestinian territory, understanding that the Palestinian novel fits within a larger movement of part of contemporary literature, the novels that seek to review history from the point of view of the oppressed. Mobilizing the idea of “writing history against the grain”, by Walter Benjamin, we seek to think of literature as a possible way of writing history against the grain, that is, a literary writing interested in reviewing historical continuities and discontinuities from a perspective other than that of official speeches..*

Keywords: Literature; History; Memory; Arabic literature.

Em ensaio publicado em 1966, o escritor e militante político palestino Ghassan Kanafani cunha a noção de Literatura de Resistência (*ʿAdab Almuqāwama*), noção que diz respeito ao conjunto de literaturas que germinavam no solo palestino ocupado pelo Estado de Israel desde 1948, após o evento conhecido em árabe por *Nakba* (catástrofe, em tradução literal), conhecido também como a Limpeza Étnica da Palestina. A noção de Literatura de Resistência, pensada por Kanafani, identifica duas principais temáticas: a vida no território palestino ocupado por Israel e a vida no exílio, causado pela ocupação israelense. Esses dois modos de vida são expressos na literatura palestina, seja em prosa ou poesia. Os dois principais temas são bifurcações, cujos caminhos colidem em direção a um tema comum: a vida sob a ocupação israelense. O conceito originalmente pensado por Kanafani, em 1966, foi expandido além das fronteiras do território palestino, já que, duas décadas mais tarde, Barbara Harlow publica o livro *Resistance Literature* (1987), em que se apropria do termo para alargá-lo, pensar nas literaturas inseridas no contexto das lutas decoloniais e nas literaturas do então chamado “terceiro mundo”.

Embora tenha sido expandido, seu significado original permaneceu intacto e atual para pensarmos a literatura produzida em território palestino ao longo dos anos, isso porque de 1948 até os dias atuais a situação colonial da Palestina não arrefeceu, pelo contrário, se intensificou. Ao longo desses mais de setenta anos de ocupação ilegal, a literatura palestina foi diretamente atravessada pela luta pela libertação, fazendo com que o ensaio de Kanafani fosse não apenas uma análise daquele período histórico, mas também um estudo abrangente sobre as condições da criação literária sob a barbárie. Barbárie que perpassa a literatura do próprio Kanafani, os versos de Mahmoud Darwish, Samih al-Qasim, Tawfiq Zayyad, e as novelas de Liana Badr, todos esses, em maior ou menor medida, também com escritos políticos. Isso não implica em reduzir essa literatura apenas ao rótulo de “militante” ou “engajada”, mas sim entender os processos criativos que diluem a luta palestina por libertação nas heterogêneas formas de criação literária.

Na esteira dessa tradição, existe uma nova geração de autores e autoras que seguem criando literatura neste território cada vez mais espremido pelas cercas. Uma representante desta nova geração é Adania Shibli, premiada autora palestina que, até então, já publicou três romances em língua árabe, o terceiro deles, *Detalhe Menor*, é o único traduzido para o português. *Detalhe Menor* é um romance publicado originalmente em 2016. Ele é dividido em duas partes, a primeira se passa em 1949, um ano após a *Nakba*, e todos os acontecimentos são narrados pela perspectiva de um militar

israelense que comanda uma expedição pelo deserto do Neguev. Ao encontrar um grupo de beduínos, o exército israelense chacina o grupo, poupando a vida de uma jovem garota que ainda nem se encontra na plenitude de sua adolescência. A garota é mantida em cativeiro pelo militar narrador, privada da própria vida, a menina sem nome é abusada sexualmente até o dia de não ser mais conveniente aos desejos do militar, que a mata. Toda essa primeira parte do romance é narrada em uma linguagem que beira o protocolar, como se estivéssemos lendo um relatório secreto de um militar, uma linguagem quase mecânica que resulta em uma escrita sem diálogos e assolada pelo silencioso ambiente do deserto do Neguev.

Já na segunda parte, há a história de uma jovem adulta palestina vivendo numa Ramallah sitiada. Assim como acontece com o primeiro narrador, não há grandes informações sobre ela: vive em um apartamento e possui um trabalho em um prédio comercial da cidade. A história dessa personagem, também sem nome, se desenrola quando ela se depara, num jornal, com uma vaga notícia sobre o caso da morte da menina beduína, ocorrido em 1949, história narrada no primeiro capítulo. Entretanto, o que chama sua atenção para o caso é justamente um detalhe menor, isto é, o fato de a menina ter sido morta no mesmo dia de seu aniversário, 13 de agosto; o que separa os dois eventos é apenas o ano, já que a narradora nasceu exatos 25 anos após o crime, em 1974. A partir da obsessão com esse detalhe, a narradora desafia os limites da prisão a céu aberto que é Ramallah em busca de desvendar o que de fato aconteceu há 25 anos, antes de seu nascimento, com a menina beduína, encontrada morta num acampamento militar israelense.

Embora haja algumas semelhanças resguardadas entre os dois capítulos, como os poucos detalhes sobre os narradores, de maneira geral podemos ler um capítulo como contraponto do outro: se no primeiro capítulo há a vastidão e o silêncio do deserto como pano de fundo, no segundo há o barulho e a claustrofobia de uma cidade sitiada por muros, grades, *checkpoints* e soldados fortemente armados; no primeiro, há a narrativa meticulosa que emula um relatório militar, no segundo, a narração de uma jovem adulta ansiosa vivendo nas ruínas de uma cidade volta e meia bombardeada; no primeiro, há o cotidiano relativamente tranquilo de um assentamento militar designado a chacinar povos do deserto, que não oferecem resistência ante o poderio bélico israelense, no segundo, a neurose constante da vida sob a mira de fuzis.

Essas contraposições são fundamentais para uma análise mais profunda do romance. É possível analisar a própria construção das personagens através das contraposições presentes no livro. Pelo fato de o romance não trazer grandes características aos narradores, poderíamos entender ambos como arquétipos dos sujeitos retratados: de um lado, o sujeito israelense, cuja identidade foi forjada como parte do projeto sionista de revitalização da identidade judaica moderna; de outro, o sujeito palestino subjugado, animalizado e mantido em cativeiro, representando o avesso radical de tudo o que o sujeito israelense representa. Não coincidentemente, essa lógica da construção do “nós”, em contraposição ao “outro”, é justamente o dispositivo que embasou grande parte do aparato colonial europeu, como nos mostra Edward Said em *Orientalismo*, ao indicar que não existiria um grande “nós” sem a presença de um grande “outro”, nas palavras de Said:

O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrente do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade, experiência contrastantes (SAID, 2006, posição 319)

Em suas contraposições, Adania Shibli ilustra que essa mesma lógica é aplicada no projeto sionista de engendramento de uma identidade nacional para a população israelense, a criação de um “outro” avesso a tudo que se enquadra em um “nós”, e que, por isso, é passível de ser subjugado. Essa lógica se explicita no primeiro capítulo do livro, quando o narrador se refere à garota mantida em cativeiro como algo da ordem do sub-humano, fazendo constantes descrições sobre seu cheiro e seus modos. Há uma animalização do “outro” como álibi para a perpetuação da barbárie. Animalização essa que, por sua vez, também constitui uma prática colonial, já que os povos colonizados eram sistematicamente animalizados, a ponto de serem expostos em zoológicos na Europa até meados do século XX, como bem retrata a obra de Sandra S.M Koutsoukos (2020). Esse processo de animalização do povo palestino é captado de maneira exemplar no livro de memórias do poeta palestino Mahmoud Darwich, quando o autor se refere às políticas do ex-primeiro ministro israelense, Menachem Begin, durante os conflitos da Guerra Civil do Líbano:

Ele (Begin) tinha que nos destituir de nossa humanidade para justificar nossa morte, pois matar animais - exceto cães - não é proibido pela lei ocidental. [...] Ele imaginou que seus soldados, os caçadores desses animais, estavam em um safári [...] Por isso ele quer transformar a natureza daqueles que resistiram a ele em algo não humano, em uma natureza bestial. (DARWICH, 2021, pp. 93-94)

O corte temporal entre o primeiro e o segundo capítulo explicita que a política de desumanização e de contraposição entre um “nós” e um “outro”, cujo marco zero é a *Nakba*, se perpetuou e foi afunilada ao longo dos anos de ocupação.

No segundo capítulo, o processo de desumanização prossegue; desta vez, na constante restrição de direitos fundamentais a qualquer ser humano: o direito de ir e vir e o direito à memória. Como dito anteriormente, o segundo capítulo se desenvolve todo num espaço sitiado, onde há o esforço contínuo de minar toda e qualquer sensação de pertencimento à cidade. Todo movimento é vigiado na tentativa de deslocar o cidadão palestino de sua relação com a cidade, não há sequer a possibilidade de transitar livremente pelo espaço urbano, que se encontra fatiado por zonas nomeadas com as letras do alfabeto. Para se deslocar de uma zona para outra, os protocolos de controle estabelecidos devem ser seguidos e toda a devida papelada deve estar em dia. O controle brutal se expressa não apenas no corpo dos palestinos e na realidade tangível do espaço da cidade, há também o controle da memória coletiva como instrumento profundo de dominação, que se materializa através da manipulação do tecido histórico pelos “vencedores”, ao forjarem a história triunfal de Israel. Shibli explicita a manipulação do tecido histórico pela narrativa israelense como forma de se apossar da memória, manipulação efetuada de duas principais formas: a destruição do espaço físico e a degradação da memória coletiva. A primeira, implica no constante vilipendiar do território histórico palestino, como a destruição de vilas, extração de árvores anciãs, expulsão de famílias e a formação arbitrária de novas fronteiras, impossibilitando a criação de novos vínculos e novas memórias com essa terra. Já o controle da memória coletiva tem como substrato principal a manipulação da história em sua forma que mais se aproxima à forma material, ou seja, a manipulação do arquivo.

A narradora do segundo capítulo tenta compreender os acontecimentos ocorridos há mais de meia década através dos meios institucionais, o Museu de História do Exército Israelense. Para poder acessá-lo, ela burla o controle restrito do espaço físico para poder ter acesso aos museus e arquivos, o que resulta apenas em frustração, pois ela é capaz de subverter o controle espacial da cidade para chegar até o museu, mas lá se depara com a impossibilidade de burlar o controle da memória coletiva e da história. Essa incapacidade toma forma nas informações obtidas no museu nacional, quando a narradora indaga ao funcionário do museu sobre a história dessa unidade militar onde foi encontrado o corpo da jovem, ele responde explicando que:

[...] durante uma de suas rondas, eles encontraram o corpo de uma jovem beduína num poço próximo; e explica que quando os árabes suspeitam do comportamento de uma jovem mulher, eles matam e jogam seu cadáver num poço. E que ele se sente mal por isso, diz, e por existirem costumes assim entre eles. (SHIBLI, 2021, posição 1006)

A passagem acima mais uma vez explicita a lógica das contraposições inerentes ao discurso colonial. Além disso, é evidente a cooptação dos fatos históricos pelas instituições oficiais israelense na manufatura de uma história oficial, plenamente realizada através da submissão da memória coletiva à narrativa nacionalista israelense. Nessa versão, a menina não foi violentada e morta por representantes fardados e armados do Estado de Israel durante uma missão, cujo intuito final era redesenhar as fronteiras deste novo Estado-Nação, mas a garota foi vítima dos costumes bárbaros de seu próprio povo.

No romance, o discurso triunfante é sobreposto à verdade histórica, o que acarreta, ao longo dos anos, no apagamento da memória coletiva palestina. Ao tratarmos da memória coletiva, mobilizamos a definição proposta por Maurice Halbwachs, que diferencia a *memória individual* da *memória coletiva*. A primeira é, em alguma medida, influenciada pelos eventos históricos, mas ainda possui uma relação de exclusividade com o sujeito que a possui, ela não se confunde com a memória dos outros, embora seja condicionada pelo meio em que se forma. A segunda, por sua vez, também se circunscreve ao espaço e ao tempo, mas de forma mais alargada, nas palavras do autor:

Durante o curso da minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que conheci pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Eles ocupam um espaço na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, que não vem aqui completar ou fortalecer a minha, mas é a única fonte daquilo que quero repetir. (HALBWACHS, 1990, p. 54)

Entende-se, então, que a memória coletiva é mais facilmente manipulável na medida que sua existência depende diretamente de alguns elementos, como a imprensa, as testemunhas, ou a transmissão oral e o registro das vivências das testemunhas. O conceito de arquivo esboçado acima também é importante para pensarmos a memória coletiva, como a autora estadunidense Saidiya Hartman nos faz refletir em seu ensaio intitulado *Venus in two acts*, de 2008. Nele, a autora discorre sobre a violência do arquivo, ou ainda, a violência inerente ao silêncio e às lacunas dos arquivos, já que, muitas vezes, histórias e eventos são deliberadamente não contados, distorcidos ou registrados sob uma ótica enviesada, isso quando não são destruídos justamente para impossibilitar o registro arquivístico. Podemos entender isso como a política de uma não-memória, a ausência de elementos que possibilitam o florescer da memória coletiva.

Em meio às inúmeras lacunas da não-memória que circundam o território palestino, a narradora entende que o arquivo não seria o local apropriado para desenterrar a história soterrada de seu povo. Logo, a memória tem que ser escavada, já que a via institucional fornece apenas a invenção da história dos que triunfam sem qualquer possibilidade de refutação, ao passo em que a memória, que seria inerente ao território, é incessantemente desterritorializada. A pergunta que paira é: como ter acesso à memória em um território ocupado por uma política fundamentada e perpetuada em sua trituração? Aqui, a única maneira de acessar os resquícios desse passado é através dos pequenos detalhes que foram esquecidos de serem omitidos, que resistem ao empreendimento colonial ou que, simplesmente, foram poupados pelo acaso.

Outra passagem em que se explicita a política sistemática da destruição da memória coletiva ocorre quando a narradora se perde, após sair do museu, e tenta se auxiliar com um mapa que leva consigo no carro, um antigo mapa em árabe cheio de localizações não mais existentes. Todas as cidades e bairros no mapa árabe agora possuem

um nome hebraico ou foram destruídos para receber empreendimentos residenciais que emulam a arquitetura das moradias norte-americanas. A narradora se encontra num território que pode ser definido como um enorme palimpsesto, um espaço destruído onde novos espaços foram construídos a partir dos escombros, apagando o registro do que ali havia. Mas assim como no palimpsesto, sempre há um subtexto escondido ante a imponência de um novo discurso. Justamente nas brechas do palimpsesto é possível encontrar os rastros de outrora, são nos detalhes menores que residem os ecos que guiam ao passado soterrado.

São estes ecos que a narradora vai buscar ao dar as costas aos silêncios do arquivo. Ela se dirige para as proximidades do local do crime e desata a dirigir pelo deserto do Neguev. No deserto, ela encontra uma velha senhora beduína assolada por silêncios:

É ela, e não os museus do Exército, nem os assentamentos, nem os arquivos, que poderia ter os detalhes que me ajudariam a descobrir o que aconteceu com a menina e chegar à verdade de uma vez por todas (SHIBLI, 2021, posição 1316)

Este encontro mediado pelo acaso, que representa uma possibilidade de encarar a verdade, resulta no trágico fim da narradora. Ao se deparar com um soldado que desponta em meio ao deserto, a narradora leva as mãos ao bolso em busca dos chicletes que costuma mascar em momentos de tensão, este pequeno movimento faz com que ela seja alvejada pelas balas do soldado, no mesmo local em que a garota sem nome foi morta por fuzis israelenses exatos 25 anos antes de seu nascimento. Deste desfecho explicita-se a violência colonial enquanto repetição compulsiva, causada por feridas não cicatrizadas e traumas não elaborados, não vividos ou nem sequer recalçados. A própria elaboração do trauma histórico se faz tarefa impossível em um território assolado pela política sistemática da destruição da memória, fazendo com que a violência sofrida pelos antepassados das novas gerações não seja apenas um trauma que paira de forma fantasmagórica no plano do simbólico, mas antes, um trauma cuja impossibilidade de elaboração o faz retornar de maneira tangível no plano do real, numa espécie de psicose crônica. O desfecho do livro mobiliza todos seus elementos para nos trazer essa ideia de trauma perpétuo: duas mulheres, cujas vidas são cortadas pelo espaço temporal de 50 anos, ainda assim, ambas morrem da mesma maneira, no mesmo local e pelas mãos do mesmo algoz.

O final trágico da narradora se apresenta para enunciar o que se sufoca e, neste sentido, faz jus à noção de literatura de resistência elaborada por Kanafani. Além disso, o romance de Adania Shibli pode ser enquadrado em um movimento literário contemporâneo que se propõe a, parafraseando Walter Benjamin, escovar a história a contrapelo, que é a recusa à historiografia oficial dos que triunfam, é “ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhes a tradição dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p. 74). Pensando em autoras contemporâneas como Ana Maria Gonçalves, em *Um Defeito de Cor* (2006), e Svetlana Aleksievitch, em *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher* (2016), poderíamos expandir esse conceito para pensarmos em uma escrita a contrapelo, a escrita que se atenta ao que reside nas margens da história, numa narrativa interessada no menor, no marginal, no silenciado e no destruído. E é se atentando aos despojos da destruição que se erige a narrativa de Shibli, que nas brechas dos detalhes menores busca restaurar (ou reinventar) a memória vilipendiada pelo triunfo, buscando o que se esconde não no silêncio dos segredos, mas dos escombros.

MATHEUS MENEZES é professor e mestrando pelo programa LETra-USP (Letras Estrangeiras e Tradução), onde desenvolve pesquisa sobre a Revista da Liga Andaluza de Letras Árabes e a literatura mahjar no Brasil. Este ensaio foi desenvolvido como trabalho final da disciplina “Escritas do presente: proposições crítico-teóricas”, ministrada pela professora Andrea Saad Hossne. Contato: matheus.menezes@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HARLOW, Barbara. *Resistance literature*. Nova Iorque: Methuen, 1987.
- HARTMAN, Sayidia. Venus in two acts. *Small Axe*, n. 26 (vol. 12, n. 2), 2008, pp. 1-14. Disponível em: https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus_in_two_acts.pdf. Acesso em: 11 out. 2023.
- KANAFANI, Ghassan. *Adab al-muqawama fi Filastin al-muhtela: 1948-1966*. Chipre: Rimal Books, 2013.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*. Campinas: Unicamp, 2020.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: alarme de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAHMOUD, Darwich. *Memória para o esquecimento*. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2020.

PAPPÉ, Ilan. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Editora Sundermann, 2012.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHIBLI, Adania. *Detalhe Menor*. São Paulo: Todavia, 2021.

TRAUMA E MEMÓRIA EM *POR ESCRITO*, DE ELVIRA VIGNA

— LÚCIA HELENA DO NASCIMENTO

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura crítica do romance *Por escrito*, da brasileira Elvira Vigna (1947-2017), a partir das relações possíveis entre trauma, memória e ficção. Em uma espécie de carta que nunca será enviada, a narradora da obra retoma dois fatos traumáticos de sua vida (não saber quem é seu pai e a morte de uma amiga), e vê na escrita a possibilidade de reorganização e reflexão sobre as lacunas e vazios que compõem sua história.

Palavras-chave: Elvira Vigna; Literatura brasileira contemporânea; Trauma; Memória.

ABSTRACT

This paper proposes a critical reading of the novel In writing, by the Brazilian author Elvira Vigna (1947-2017), based on the possible relationships between trauma, memory and fiction. In a kind of letter that will never be sent, the narrator of the work recalls two traumatic events in her life (not knowing who her father is and the death of a friend) and sees in writing the possibility of reorganizing and reflecting on the gaps and voids that make up her history.

Keywords: Elvira Vigna; Contemporary brazilian literature; Trauma; Memory.

Em *Por escrito* (2014), penúltimo romance publicado em vida pela escritora brasileira Elvira Vigna (1947-2017), quem narra a história, em primeira pessoa, é Valdez. O relato, feito a partir da memória dessa narradora, é uma carta que nunca será enviada e que tem como destinatário o companheiro dela, Paulo. Enquanto escreve, Valdez assume o caráter criativo daquilo que rememora, nomeando como “novelas” ou “filmes B” as hipóteses que aventa para os principais acontecimentos de sua vida. Ela adiciona, subtrai, elabora e distorce os fatos, sem deixar claro se o que conta é uma lembrança ou pura ficção[1].

A escrita da carta surge, para Valdez, como possibilidade de aprofundar os assuntos que ficam à margem da fala, principalmente nas conversas que tem com Paulo, porque, como afirma, “nem sempre dá para dizer o que deveria ser dito. Nem sempre é possível dizer o mais importante” (VIGNA, 2014, p. 125). Entre os assuntos que são os mais importantes em sua história, há dois principais, traumáticos e repletos de lacunas: o desconhecimento (ou, pelo contrário, o conhecimento) de quem é o seu pai; e a razão da morte de Aleksandra, que quase se casou com seu irmão e que talvez tenha sido confundida, pela ex-esposa de Paulo, com a amante dele (que, na verdade, era Valdez).

MOLLY, ENTRE AS COLCHAS DE CETIM SALMÃO E DE RENDÃO CRU

Valdez é filha de uma nordestina, a Molly, e não sabe ao certo quem é seu pai, apesar de afirmar que “basta uma conta simples e chego no dia exato, um ou dois para mais ou para menos, de Molly na cama com o cara” (VIGNA, 2014, p. 24). O “cara” a que se refere é o dono da fazenda onde Molly trabalhou até os 15 anos de idade, no interior da Paraíba, e de onde foi expulsa depois que dona Tereza, a esposa do dono da fazenda, ao voltar antecipadamente de uma viagem, encontra os dois transando. Quando é expulsa, Molly está grávida, e é mandada para o Rio de Janeiro. Não há certezas, nessa cena e em todas as outras, sobre o que é dito (escrito), nem sobre o que de fato acontece. Há hipóteses. Como Valdez não poderia narrar de memória a cena de sua concepção, porque não a viveu e porque essa história nunca foi contada a ela pela mãe, sua ficcionalização preenche as lacunas com memórias “nítidas, vivas como são as coisas filmadas”, essas “lembranças-inventadas-adivinçadas” (VIGNA, 2014, p. 222).

[1] O neurologista Eric Kandel afirma que “a memória explícita torna possível que nos lancemos no espaço e no tempo e evoquemos eventos e estados emocionais que desapareceram no passado, mas que continuam [...] a viver em nossas mentes. Contudo, evocar uma lembrança episodicamente, não importa o quanto ela seja importante, não é como olhar uma fotografia num álbum. A recordação é um processo criativo. Acredita-se que aquilo que a mente armazena é apenas uma porção nuclear da memória. Ao ser recordada, essa porção nuclear é então elaborada e reconstruída, com subtrações, adições, elaborações e distorções” (KANDEL, 2009, p. 300).

Não tinha novela na televisão do apartamento alugado de Paris, nem nesse primeiro dia nem em todos os outros. Fiquei lá e fiz a minha, a que sempre faço e refaço, e cada vez menos.

A câmera atravessa a cortina de voal que voa (é um voal). O foco se dirige para o lado de fora da janela, para a linha do horizonte. No horizonte, um artista desses novos e sem camisa, másculo paca, cavalga seu cavalo, também másculo paca. Ambos suam. Música de fundo. Sobre a música, discretamente, começa o som ambiente. Tem uns ahns, ahns.

A câmera não mostra. Adivinha-se. Depois a câmera chega por trás e mostra.

A cama é grande, com duas colchas. Uma de cetim salmão, outra de rendão cru. A de rendão serve para manter a de cetim no lugar, para que não escorregue até o chão. Uma almofada de brocado que combina com o tom salmão também ajudaria a prender tudo no lugar, mas não tem nada no lugar. A almofada está no chão, as duas colchas estão emboladas. Sobre elas, Molly. Sobre Molly, um cara (VIGNA, 2014, pp. 19-20).

A ação da cena, classificada pela narradora como uma novela que se faz e refaz, mas cada vez menos, em nenhum momento explicita o consentimento ou não dessa relação sexual, apesar de indicar elementos de violência, como os “ahns” fingidos, que “não são ahns de quem finge gostar da ação em curso”, e um “tabefe” que depois será dado pelo homem em Molly (VIGNA, 2014, p. 21). Além da relação de poder desequilibrada com o patrão, já que naquele momento Molly era apenas uma menina, com 15 anos de idade. A narradora deixa em aberto, assim, a possibilidade de ser filha de uma relação sexual forçada.

E se Valdez não tem certezas sobre o que aconteceu – ou talvez exatamente por isso –, as lacunas (traumáticas) a serem preenchidas a prendem a esse momento de sua história. “Eu, a presa, eu, e não ela, a prisioneira, presa na história, no sanduíche entre as colchas e o cara, entre o que não passa e o que não vem” (VIGNA, 2014, p. 20). Isso a difere da mãe, que “ficaria bem de qualquer maneira, ela. Iria em frente de qualquer maneira” (VIGNA, 2014, p. 41). O “ir em frente” de Molly significa, também, não falar do passado. Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 99) lembra que é próprio da experiência traumática a impossibilidade de esquecimento, a “insistência na repetição”, como ocorre com Valdez. Se há a possibilidade de ela ser filha de um estupro, essa violência inicial a prenderá por muitos anos, em uma história que ficcionaliza e repete para si mesma. Seligmann-Silva (2000, p. 84, destaque do autor) lembra que “o trauma é justamente uma *ferida* na memória”.

Dessa história, da qual não consegue se desatar, Valderez vai se aproximar e se afastar, em movimentos de ida e volta tematizados por viagens. A primeira delas, para a região onde ficava a antiga fazenda em que Molly viveu seus primeiros anos de vida. Essa primeira viagem é, também, a que anuncia o fim das viagens que fará profissionalmente, na sequência, entrevistando fazendeiros de café. “O resto todo, todos os anos em que mantive esse trabalho, até o Paris/Curitiba que de fato foi a gota d’água [...], o resto todo foi só a averiguação, igual e repetida, de que eu não estava mais lá” (VIGNA, 2014, p. 162). Seu deslocamento no espaço, em busca de histórias de fazendeiros que não deixam de lembrar um “fazendeiro original” que pode ser o seu pai, é também um modo de ela tentar se desvencilhar de uma história familiar que desconhece e que, por isso, a prende. O deslocamento físico antecipa uma possibilidade de deslocamento psíquico: são as viagens (e as reflexões que faz durante sua espera em aeroportos, táxis e hotéis) que permitem, depois, no momento da escrita, que ela se sinta menos presa e anteveja possibilidades. Se a escrita for vista como um modo possível de testemunho, ela não deixa de ser uma “fuga para frente” e uma libertação da cena traumática (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90).

A sensação de estar atada a esse ponto de sua história, na narrativa, também se formaliza por repetições de palavras, frases, parágrafos, situações e temas, mas tudo que a narradora deseja é escapar dessa espiral. “Você não entende. Não vê que é o que mais quero. Ir, e tanto faz para onde” (VIGNA, 2014, p. 216). Apesar de o movimento em espiral levar a narradora sempre de volta aos mesmos pontos, cada vez que volta a eles ela acrescenta alguma camada de informação, de invenção, de reflexão, de novas hipóteses etc. Só aos poucos, camada por camada, é que ela consegue chegar a esses pontos difíceis, a esses assuntos que sempre ficaram à margem de suas conversas com Paulo. A própria memória é constituída por camadas que se somam e que, assim, compõem a narrativa de cada vida, que também pode ser reescrita a cada nova volta a ela.

Ao analisar o último romance publicado por Vigna, o *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), Prado e Taam (2017) lembram que a construção da memória se dá também como a de um palimpsesto, em camadas.

[...] a memória não apenas é constituída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo [...] impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu (PRADO; TAAM, 2017, p. 49).

Apesar de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* ser a obra de Vigna que mais detidamente se aprofunda na escrita a partir da memória, *Por escrito* inicia esse trabalho, e a construção em camadas é constante ao longo do romance, inclusive como marca do espaço por onde a narradora se desloca:

[...] há uns remendos no reboco, no asfalto. Devem estar lá desde o começo dos tempos, mas só dessa vez consigo vê-los. Há outros remendos, agora na marquise. De repente tudo que vejo são remendos e são velhos os remendos, eles de fato estão lá desde sempre, eles o núcleo de tudo (VIGNA, 2014, p. 210).

O cenário em camadas também está na paisagem do lugar da infância de Molly: há construções novas, algumas ainda inacabadas, junto de antigos casebres de pau a pique. “Não derrubam. Constroem sem derrubar o que existia. Gosto deles, gosto disso” (VIGNA, 2014, pp. 167-168).

A construção em camadas se alia à importância da retomada da memória para o que Valderez conta, e é explicitada logo no início do relato, quando ela toma notas do passeio que fez com Paulo em um primeiro de janeiro, logo antes de viajar para Paris: “fotografo tudo, anoto tudo, os detalhes. Para que não sumam. Para que não acabem” (VIGNA, 2014, p. 11). Entretanto, as aproximações entre o que é lembrado e o que é inventado logo são evidenciadas:

Antes de sair para o aeroporto [...] olho demoradamente em volta. Sempre me digo que é para guardar na memória detalhes que depois vou gostar de lembrar. Mas é o contrário. Olho procurando por detalhes que eu gostaria de lembrar, e serve o que não tem. Qualquer coisa” (VIGNA, 2014, p. 17)

Na narração de Valderez, memória e ficcionalização estão equiparadas. Como afirma Candau (2011, p. 9), “a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo”. O que, de algum modo, coloca a criação de histórias como base daquilo que chamamos de memória. A escrita surge, assim, como possibilidade de reorganização, de reflexão sobre as lacunas e vazios de sua própria história.

ALEKSANDRA, UMA AUSÊNCIA PRESENTE

Se as lacunas deixadas pela história não contada de sua concepção prendem Valderez àquele momento, a morte de Aleksandra também terá esse poder.

Depois da migração de Molly para o Rio de Janeiro, nasce Valderez. Alguns anos depois, nasce Pedro, irmão da narradora. Já adultos, eles conhecem Aleksandra, bailarina russa que visita o Brasil a cada seis meses e deseja um visto permanente para viver no país. Pedro, apesar de ser gay, promete se casar com ela, mas desiste da ideia pouco antes da data agendada. Aleksandra, então, cai (se joga ou é jogada) da janela do apartamento de Molly, em um início de festa (uma festa agendada por Pedro e para a qual ela não é convidada). No momento do crime, ou do acidente, havia outras duas pessoas no apartamento: a própria Molly e Zizi Rezende, ex-esposa de Paulo. Valderez vê a queda (acreditando ser um colchão que cai) por uma pequena janela da escada do prédio. A narrativa não esclarece como Aleksandra morre, mas há pistas que levam a diferentes possibilidades: além do suicídio ou da queda acidental, ela pode ter sido jogada da janela por Molly ou por Zizi. E, se foi jogada por Zizi, o motivo para isso pode ter sido ela acreditar que a amante do marido (Zizi sabia que Paulo tinha uma amante) era Aleksandra, e não Valderez. Mas não há certezas sobre o que ocorreu, apenas hipóteses levantadas pela narradora. A “constante anulação das nossas certezas”[2], aliás, é uma característica de toda a ficção de Elvira Vigna (SAAVEDRA, 2018).

Após a morte de Aleksandra, Pedro se muda para Paris e se casa com Igor. No apartamento deles, há um piano (Pedro é pianista e foi para a França estudar o período barroco da música brasileira). Em cima do piano, um porta-retrato com a foto de Aleksandra. Na primeira vez que visita o irmão, Valderez se surpreende com o piano e o porta-retrato. “É um mausoléu, penso. É o mausoléu que faltou, aquele que ninguém fez para Aleksandra. [...] Não esperava.” Valderez, então, fica ali, sem saber por quanto tempo, até que a voz do irmão a traz de volta. “Você lembra dela, não?”. Incrédula, ela agora olha para o irmão: “Como se eu pudesse esquecer. Como se alguém pudesse esquecer” (VIGNA, 2014, p. 58-59).

O fato de esse ser um assunto por tanto tempo ausente das conversas de Valderez e as lacunas deixadas pela falta de explicação sobre o que ocorreu reforçam a presença de Aleksandra em meio às relações que a narradora estabelece com o irmão, com a mãe e com Paulo. A experiência não compartilhada ou não compartilhável torna-se, assim, uma ausência presente[3], da qual é muito difícil conseguir

[2] Ao analisar a narradora de *Deixei ele lá e vim* (2006), Lígia de Amorim Neves e Lúcia Osana Zolin (2014) ressaltam que o empenho em colocar em dúvida a veracidade de sua própria narração evidencia a possibilidade de mentira da representação, abrindo um horizonte de perspectivas para a leitura crítica para além do binarismo entre verdade e mentira

[3] Fala da professora Andrea Saad Hossne em aula ministrada no segundo semestre de 2022, na disciplina FLT 5125 – Escritas do Presente: Proposições Crítico-Teóricas.

se desatar. “De antemão, decido. Vou tentar botar isso aqui no passado, com os verbos no passado. Não sei se vou conseguir. Já tentei antes, mas não consigo deixar essas coisas no passado, aliás nem sei se existe isso, o passado” (VIGNA, 2014, p. 209). Sua tentativa fracassa, e logo as frases continuam sendo escritas com os verbos no presente do indicativo, indício desse passado que não passa, apesar de a escrita ser rememoração e invenção e, portanto, ser a história de fatos já encerrados ou inventados.

Não digo da possibilidade de uma dor incurável por trás do que aparenta ser apenas prático. Não digo que de repente, mesmo derrubados, os casebres continuariam lá, fantasmas, então, melhor mesmo que fiquem. Já sei, nesse dia, antes de ver o retrato de Aleksandra no piano de Pedro, o que vou saber de frente para o retrato, tantos anos depois, em Paris. Que às vezes é melhor deixar presente o que não sumiria de qualquer jeito. Que ficam melhor, lá, no meio da sala, as coisas. Para que sejam lavadas, todos os dias, vinte e quatro horas por dia, com o olhar de quem passa, dia após dia, retratos que são. E que é esse, de repente, o único jeito de esmaecê-los (VIGNA, 2014, p. 168-169).

Valderez assume a necessidade de olhar para o que está ausente, até que, de tanto olhar, deixe de ver (ou ao menos amenize a dor quando vê), o que também seria um jeito de deixar para trás e seguir. Ela, então, afirma que sabe “por que tomo nota das ausências, eu sei. É isso, isso aqui que escrevo. É uma questão do que está na nossa frente e nem notamos, o que está ausente mas presente. Qual dos ontens será o amanhã” (2014, p. 15). Ao se debruçar sobre as lacunas e vazios, então, ela começa a desatar os nós e vislumbra possibilidades de “ir, e tanto faz para onde”. “Existe um limite inexorável da memória e da rememoração. [Há uma] polaridade [...] entre o viver e o lembrar. O silenciar alia-se, muitas vezes, ao viver” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90).

Ao escrever sobre esses eventos traumáticos, a narradora faz com que eles, agora, é que fiquem presos na história, não mais ela. A escrita é sua possibilidade de reorganização, de reflexão sobre as situações traumáticas que deixaram lacunas, vazios, e que não são compartilhadas entre Valderez e os outros. Se há lacunas e vazios, há também a ficção, para preenchê-los, há suas novelas e filmes B. Na

escrita está sua tentativa de encontrar caminhos possíveis para processar essas experiências, ou de, ao menos, encontrar um modo de compartilhá-las, já que pela escrita tenta dizer aquilo que foi impossível falar, tenta “dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma” (GAGNEBIN, 2009, p. 99) que lhe permita continuar vivendo.

LÚCIA HELENA DO NASCIMENTO é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa literatura brasileira contemporânea. Contato: lucia.nascimento@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KANDEL, Eric. *Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente*. (Trad. de Rejane Rubino). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NEVES, Lígia de Amorim; ZOLIN, Lúcia Osana. O narrador não confiável como estratégia para a desconstrução de gênero em “Deixei ele lá e vim”, de Elvira Vigna. *Revista Fórum Identidades*, n. 15. Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/3028>. Acesso em: 11 out. 2023.
- PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. A construção da memória como um palimpsesto. *Revista ARA*, n. 2, pp. 39-58, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/129303>. Acesso em 11 out. 2023.
- SAAVEDRA, Carola. Algumas notas sobre Elvira Vigna. *Blog da Companhia*, 10/07/2018. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Algumas-notas-sobre-Elvira-Vigna0>. Acesso em: 11 out. 2023.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.
- TAAM, Pedro. O legado de Elvira Vigna. *São Paulo Review*, 2017. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/o-legado-de-elvira-vigna/>. Acesso em: 11 out. 2023.
- VIGNA, Elvira. *Por escrito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VIOLÊNCIA E VIOLA: TORQUATO NETO ENTRE CANÇÃO E POEMA

– ZENO QUEIROZ

RESUMO

O ensaio procede a uma breve leitura comparada de algumas obras cancionais e poéticas de Torquato Neto, a saber, duas letras diretamente ligadas ao Tropicalismo (“Geleia geral” e “Marginália II”) e dois textos concebidos, ao que tudo indica, como poemas “de livro” (“Cogito” e a primeira versão de “Literato cantabile”). Concentra-se a atenção no modo como o sujeito lírico manifesta a temporalidade no entrecruzamento de forma e conteúdo, a fim de, por intermédio das categorias temporais, pensar as convergências e as divergências entre canção e poema à luz das particularidades da poética torquatiana, de um lado, e da conjuntura histórico-social com a qual ela debate, de outro.

Palavras-chave: Canção; Poesia; Tempo; Torquato Neto; Tropicalismo.

ABSTRACT

The essay proceeds to a brief comparative reading of some of Torquato Neto's song and poetic works, namely, two lyrics directly linked to Tropicalism (“Geleia geral” and “Marginália II”) and two texts conceived, it seems, as “book” poems (“Cogito” and the first version of “Literato cantabile”). Attention is focused on the way the lyric subject manifests temporality at the intersection of form and content, in order to, through the temporal categories, think the convergences and divergences between song and poem in the light of the particularities of Torquatian poetics, on the one hand, and of the historical-social conjuncture with which it debates, on the other.

Keywords: Song; Poetry; Time; Torquato Neto; Tropicalism.

VOCAÇÃO PARA A VOZ

Conta-se que certa vez, à época da aparição da Bossa Nova, João Cabral de Melo Neto ouvia Vinicius de Moraes cantar as suas parcerias com Tom Jobim e aos poucos se entediava “porque em todas as letras surgia a palavra coração”; mas, diplomático, nada teria comentado. “Na quarta música”, porém, o autor “não se conteve e suplicou: ‘Ó Vinicius, não dá para trocar de víscera, não?’” (SECCHIN, 2008, p. XVI).

A anedota, além de ilustrativa quanto ao temperamento poético de duas obras que se consagram em direções praticamente antagônicas, me parece também sintomática acerca da relação ambivalente entre poesia e canção na modernidade. Se a objeção de Cabral pode ser justa para um poeta – em particular um poeta que em seus principais trabalhos reivindica a materialidade do sentido, os nomes concretos, uma sintaxe interruptiva e de musicalidade a palo seco, em cujo horizonte está o leitor diante do livro –, ela não é de todo adequada para um cancionista, o qual, no século XX, lida tanto com uma linguagem diversa quanto com meios outros de produção e recepção.

A ossatura da canção popular não se faz através da palavra autotélica^[1] – que, configurando-se atualmente num suporte impresso, sedimenta na página a sua partitura –, mas se compõe antes da compatibilização entre letra e melodia, cujo elo intrínseco constitui o núcleo de identidade da forma cancional. Como “um malabarista” que sopesa a interinidade da fala cotidiana na perenidade estética da música, o engenheiro de canções é aquele que precisa “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 2002, p. 9), isto é, descobrir a ordem musical na desordem entoativa, nas modulações ascendentes e descendentes que no dia a dia dão às frases os seus perfis afirmativo, interrogativo, exclamativo etc., e, camuflando *a voz que fala sob a voz que canta*, encaixar acentos silábicos e acentos melódicos de modo a convencer o ouvinte da relação de necessidade entre *o que está sendo dito e a maneira de dizer*^[2].

Nessa perspectiva, o sentimentalismo das composições de Vinicius de Moraes é irreprovável quando acoplado às melodias de Tom Jobim. “Garota de Ipanema” é um caso notável de letra que se sustenta mal na tinta dos papéis, mas que, nos sulcos do disco, soa exemplar.

A peça divide-se basicamente em duas partes. Há, de um lado, um primeiro momento descritivo, introduzido por um verbo que, no modo imperativo (“Olha”), nos convoca para a construção visual de um objeto (a “moça do corpo dourado”), cujo afastamento permite ao

[1] Empresto o termo de Antonio Cicero (2017, p. 90), que defende que, enquanto um poema “é um objeto autotélico”, isto é, “tem o seu fim em si próprio”, uma letra de música é, ao contrário, “heterotélica”, ou seja, “para que a julgemos boa, é necessário e suficiente que ela contribua para que a obra musical de que faz parte seja boa”.

[2] A entoação é posta em evidência por peças de períodos tão variados quanto os de “Conversa de botequim” (1935), de Noel Rosa e Vadico; “Sinal fechado” (1969), de Paulinho da Viola; e “Canção bonita” (1981), do Grupo Rumo.

enunciador operar no espectro de tessitura uma coincidência rítmica das sílabas, a qual emula o próprio “balanço” daquela que “vem” e “passa”, com uma ondulação tão constante quanto a do “mar” na praia de Ipanema.

Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela a menina
 Que vem e que passa
 Num doce balanço
 Caminho do mar

Moça do corpo dourado
 Do sol de Ipanema
 O seu balançado
 É mais que um poema
 É a coisa mais linda
 Que eu já vi passar

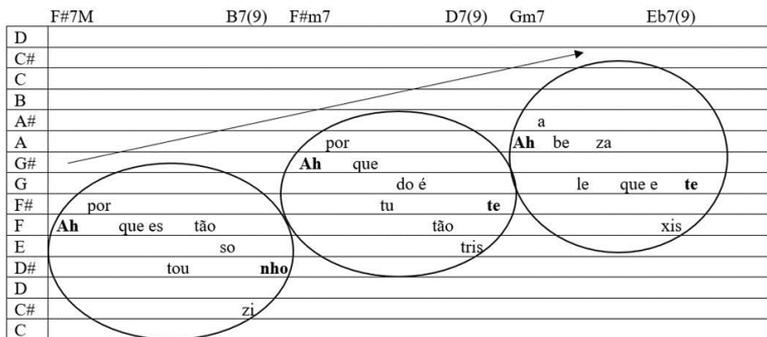
Quando em seguida, no entanto, a letra desloca-se para a impressão subjetiva deixada por esse objeto no enunciador, a entoação espalha-se pelo campo melódico e investe no alongamento das vogais e na duração das notas.

Ah, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe!

[3] Faço uso do modelo de representação proposto por Luiz Tatit desde o seu primeiro livro, *A canção* (1986), o qual, embora não goze da mesma precisão de uma partitura, proporciona uma visualização mais nítida do nexos entre letra e melodia, em particular para aqueles que não dispõem de alfabetização musical.

Uma audição cuidadosa desse trecho possibilita ainda apreender uma progressão paralela de texto e música (ver Figura 1)[3]. Cada verso se conforma em células melódicas de estrutura semelhante, as quais são distribuídas no campo de tessitura numa gradação ascendente que pontua a expansão evolutiva dos estados de alma do sujeito: em uma primeira etapa, de registro grave, ele põe em xeque apenas a sua circunstância individual, própria de alguém que padece da solidão na transitoriedade do “estar”; depois, em uma segunda etapa, de registro médio, questiona-se sobre a “triste” ontologia de “tudo”, calcada na imutabilidade melancólica do “ser”; e, por fim, em uma terceira etapa, de registro agudo, espanta-se de forma exclamativa com a “beleza” substantivada, que, na intransitividade do “existir”, prescinde de quaisquer complementos.

Figura 1: Diagrama de “Garota de Ipanema”.



Fonte: elaboração própria a partir de Almir Chediak (1990, p. 61-62)

A célula melódica final retorna, ademais, à tonalidade maior da primeira seção musical (Fá), efetuando uma passagem da interioridade noturna do sujeito-cancionista para a exterioridade solar do mundo ao redor, que, diante do encontro com a garota desejada, harmoniza-se, “se enche de graça / e fica mais lindo / por causa do amor”[4].

Observa-se, enfim, que, na canção, nem a música serve para somente realçar as palavras nem as palavras servem para atribuir densidade semântica à música, mas que, com efeito, letra, melodia e ritmo mantêm um vínculo estreito, vêm-se menos justapostos do que integrados, e – unidos ainda a arranjo, timbre, interpretação, etc. – comentam-se mutuamente, de modo que as fronteiras entre som e sentido, expressão e conteúdo, tornam-se muito mais fluidas do que a princípio podem parecer; e o “coração”, talvez abatido no texto que se escreve, ganha um pulso imprevisível no corpo que canta.

Mas o texto na página também encena um corpo. De opções temático-figurativas e articulação dos conteúdos, passando por escolhas fonéticas e lexicais, estruturação sintática, recursos métricos, pontuação, cesura dos versos e arranjo das estrofes, até disposição das palavras no papel e mancha gráfica geral, pode-se reconhecer na escritura do poema o movimento da fala. Fundado em uma *oralidade* que subsume o que se costuma chamar “escrito” e “falado” – espécie de princípio prosódico que inscreve no enunciado a atividade de enunciação –, o ritmo, como nos lembra Meschonnic (2006, p. 17), revela “uma organização subjetiva do discurso”, modula a língua natural com os contornos particulares de um modo de dizer e, portanto, de um modo de ser na linguagem.

[4] Uma análise minuciosa de “Garota de Ipanema” pode ser encontrada no capítulo “O nó do século: Bossa Nova e Tropicalismo” de *O século da canção* (2004), de Luiz Tatit.

[5] Ver, por exemplo, o terceiro segmento do capítulo IX, “As formas de expressão” (2014, p. 353-362).

A tradição literária brasileira manifestou essa questão como um problema a ser encarado sobretudo a partir do Modernismo, quando a contribuição milionária de todos os erros então sinalizou dissonâncias na intrincada união entre coloquialidade e cordialidade na história nacional, mas ela pode ser detectada já no século XIX, como percebe Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*[5] em que a poesia romântica, sob influência ao mesmo tempo da música e da oratória, se dispunha em larga escala à oralização. E não por acaso há, nesse ou em outros períodos, textos concebidos inicialmente como poesia escrita que depois se oferecem à transposição cancional. Os exemplos abundam: “Fanatismo”, de Florbela Espanca, musicado por Raimundo Fagner; “Rondó do capitão”, de Manuel Bandeira, musicado pelos Secos e Molhados; “Elegia”, de John Donne, musicado por Péricles Cavalcanti; “Canção amiga”, de Carlos Drummond de Andrade, musicado por Milton Nascimento; enfim. O poema possui música própria, seja a do compasso regular dos metros mnemônicos e declamatórios de Gonçalves Dias e Castro Alves, seja a da sonoridade experimental e concreta das obras verbivocovisuais de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

As operações específicas da poesia moderna, herdeira de uma tradição oral anterior às tecnologias de impressão – que no Brasil, em especial, tem vários matizes e matrizes –, parecem vocacioná-la para a voz, na dupla acepção do termo: por um lado, a da composição de uma dicção, de um estilo, de uma identidade discursiva em diálogo ambíguo com os (con)textos histórico-sociais nos quais ela está imersa; e, por outro, a de uma subjetividade que se incorpora nas inflexões da significação, em certos *mais* e certos *menos* que estruturam o aspecto do seu devir e musicalizam tanto significante quanto significado[6], de sorte que a *oralidade* configura uma categoria complexa que tensiona contraditoriamente “fala” e “escrita”, injeta nos textos a vocalidade da entoação, que, a depender do caso específico, pode ter uma inclinação mais ou menos cancional.

[6] A obra de Claude Zilberberg (2011) aponta caminhos metodológicos bastante consistentes sobre essa matéria.

RITOS COM GUITARRA

Torquato Neto é talvez o primeiro grande herdeiro do legado de Vinicius de Moraes. Nascido em Teresina em novembro de 1944 – nos últimos momentos, portanto, da Segunda Guerra Mundial –, Torquato muda-se em 1962 para o Rio de Janeiro, onde iniciará o percurso como poeta no interior da canção popular. O autor, em sua trajetória alucinante, precocemente interrompida em 1972 com um gesto voluntário de demissão da História – para o qual a frase “Pra mim chega” parece formular um emblema do senso de *saturação* (pessoal e coletiva) que ronda aqueles anos –, acompanha, ao mesmo tempo

como partícipe e cronista, o arco crítico mais agudo da canção brasileira: aquele entre o projeto construtor da Bossa Nova, cuja triagem minimalista a meio caminho do samba e do *cool-jazz* sintetiza a economia da gramática cancional e, em consonância com a expectativa desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, a estabelece não só como linguagem, mas ainda como “marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (TATIT, 2004, p. 179), e o projeto demolidor do Tropicalismo, cuja mistura maximalista põe em xeque todos os níveis da forma canção (da unidade letra-melodia até a interpretação no palco) à procura de saídas estéticas perante os resultados ruinosos da marcha civilizatória[7].

Torquato, como já foi esmiuçado a contento por outras pesquisas[8], compõe assim desde sambas-canções à volta da música acústica que dá continuidade imediata ao estilo bossa-novista, como “Pra dizer adeus” (1966) e “Nenhuma dor” (1967); passando pelas peças de protesto que retomam temas da cultura popular nordestina e buscam, em confronto com o iê-iê-iê alienante da Jovem Guarda, intervir na discussão política, como “Louvação” (1966) e “Veileiro” (1966); até estandartes tropicalistas que à época implodem o debate acirrado em torno do conteúdo da “identidade nacional” diante da multinacionalização do capitalismo e da normatização da cultura no Ocidente, como “Geleia geral” (1968) e “Marginália II” (1967). Ou seja, todo o imbróglio da canção brasileira no seu momento mais decisivo converge na obra de alguém que se considera, acima de tudo, poeta.

Sob esse prisma, a produção de Torquato Neto – a qual não chegou a encontrar o amadurecimento que talvez a consolidasse em um estilo individual reconhecível e de fato se estilhou em várias linguagens, procedimentos e suportes – dá-nos, em pelo menos uma de suas frentes, a oportunidade de historicizar a relação difícil entre poesia e canção no Brasil e, em vez de tentar lhe conferir soluções essencialistas (e demagógicas), abordá-la, ao contrário, a partir dos tensionamentos nos quais os próprios textos se alicerçam.

E, no caso de Torquato, a instabilidade é constitutiva do panorama criativo que ele engendra: sem jamais se estruturar no formato tradicional do livro, a soma das produções torquatianas permaneceu como um canteiro de obras abandonado cujos destroços resistem à totalização e demandam na verdade uma leitura que os tome “como práticas de escrita, ligadas por camadas de diferentes intensidades que se complementam” (CALIXTO, 2012, p. 8). A inconsistência de um enunciado que se quer constantemente enunciação, de uma arte que se quer vida, aparenta favorecer a contiguidade entre as formas pelas quais trafega, de modo que,

[7] Sobre isso, complementam-se os livros de Luiz Tatit, *O século da canção*, no qual se pensam as operações de triagem e mistura realizadas respectivamente pela Bossa Nova e a Tropicália; de Marcos Napolitano, *Seguindo a canção*, em que se analisam as fricções entre autonomia e heteronomia no campo musical brasileiro entre os anos de 1959 e 1969; e de Santuza Cambraia Naves, *Canção popular no Brasil*, que propõe o conceito de “canção crítica”, segundo o qual a música popular teria se tornado, “sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual” (2010, p. 20).

[8] Destacam-se, a meu ver, o livro de Paulo Andrade, *Torquato Neto: uma poética de estilhaços* (2002); a tese de Laura Beatriz Fonseca de Almeida, *Um poeta na medida do impossível: trajetória de Torquato Neto* (1993); as dissertações de Fabiano Antonio Calixto e Roberto Carlos Galdino, respectivamente *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto* (2012) e *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto* (2008); e o ensaio de Viviana Bosi, “Torquato Neto: ‘Começa na lua cheia e termina antes do fim’”, incluído no volume *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além* (2021).

embora seja necessária “uma distinção entre letras de música popular e poesia, não para promover uma ‘hierarquia cultural’, mas para ressaltar que a palavra cantada e a palavra escrita correspondem a funções diferentes” (ANDRADE, 2002, p. 46), é igualmente necessário matizar essa distinção em conformidade com a estética arriscada a que se propõe Torquato, “sempre a perigo”, à espreita diuturna da possibilidade de “destruir a linguagem e explodir com ela” (NETO, 2017, p. 169).

O que se almeja na atitude vital do piauiense é uma noção expandida de poesia, que, irredutível à unidade do verso, deve ser antes encarnada “pela sensibilidade sismográfica de um indivíduo” (BOSI, 2021, p. 73-74) para o qual se estreita o intervalo entre o resultado da criação e o decurso criativo, e o texto, por sua vez, amálgama de corpo e verbo, passa a ser, a um só tempo, *produto* das significações construídas e *processo* de sentidos a construir.

A esse respeito, Caetano Veloso (1997, p. 143) escreve em *Verdade tropical*: “Torquato estava mais próximo de mim também em compreender que, se Capinam se dispunha e preparava para ser o que antigamente se chamava poeta, nós outros tentávamos descobrir uma nova instância para a poesia”. Os marcos temporais denunciam a postura do autor: aquilo que “*antigamente* se chamava poeta” até hoje não deixou de existir (ainda que assuma feições diferentes das dos anos 1960), mas parece velho ante a “*nova* instância” representada por Caetano e Torquato. E o cancionista não dissimula a opinião: “De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício” (VELOSO, 1997, p. 143).

Quero crer que as observações de Veloso sugerem perguntas em aparência simples com respostas, porém, um tanto oblíquas: por que um novo modo de ser poeta passa a ser necessário? Por que os dois autores buscam uma independência quanto aos “ritos tradicionais” da poesia? O que esses “ritos tradicionais”, naquele momento, não são capazes de oferecer? E o que a canção, por seu turno, oferece para a poesia?

Recuperada na etimologia latina, a palavra “canção” (*cantĭo, ōnis*) guarda não apenas o sentido óbvio de “canto”, é claro, mas também, curiosamente, o de “encantamento”, “feitiço”. A articulação romana das duas acepções remonta à dependência entre a palavra cantada e a ritualização da prática religiosa, para a qual as vozes em coro são a costura entre a imanência dos corpos coletivizados no aqui e no agora da vida material e a possibilidade mágica da transcendência. Ou seja, a canção instaura com o ritmo a temporalidade necessária para o rito; ela fratura a realidade imediata, submetida ao presente em sua cotidianidade, e cria, através de

mediações simultaneamente estéticas e místicas, formuladas em linguagens que se esvaziam da funcionalidade diária para serem preenchidas com uma espécie de sentido além, de inominado, as condições para uma outra relação com o tempo[9].

Ora, parece ser justamente o tempo o principal problema de certa vertente da poesia brasileira das décadas de 1960 e 1970. Confrontada, a nível local, com o fechamento político-institucional da ditadura militar e, a nível global, com a massificação acelerada da cultura num mundo de paz, amor e bomba atômica, os poetas daquela geração se veem instados a responder ao presente, à urgência do agora, ao instante que está permanentemente na iminência de se desagregar, como se “o poema”, escreve Viviana Bosi (2021, p. 156) em comentário sobre Ana Cristina Cesar, fosse “o testemunho do ‘fogo final’” e demandasse “a incorporação da linguagem ao locus da experiência”, como se “não houvesse fôlego para dizer mais do que o essencial daquele evento fugaz”.

Minha hipótese, então, é de que a canção, com o seu poder encantatório de coser novamente a trama cósmica que a modernidade esgarçou; de conjungir outra vez som e sentido, expressão e conteúdo, signifiante e significado no interior da voz; de estabelecer com a performance um “momento privilegiado” de recepção, cuja teatralidade em ato existe, para falar com Paul Zumthor (2007, p. 50), “fora da duração”; de que, enfim, com essa urdidura ritualística (embora alheia, agora, à conotação religiosa), a canção conquista para a poesia o prolongamento temporal que ela demanda, isto é, suspendem-se, na verticalidade involutiva do ritmo, o tempo biológico, o tempo político e o tempo histórico em favor do tempo poético[10]. Ou como escreve o próprio Torquato em 1967: “Tempo de violência e guerra, mas de viola” (NETO, 2004, p. 120)[11].

A poesia se retira da História, porém, para nela mergulhar de cabeça. O caráter público dos espetáculos de canção traz para a arena a intensa discussão política gestada nos anos anteriores a 1964, quando, como descreve Roberto Schwarz (2008a, p. 73) na excelente análise de conjuntura que escreveu no calor da hora, “o socialismo que se difundia no Brasil” pregava uma relativa aliança com a burguesia nacional, em que o “aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica”, enquanto o “aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária”. O enfrentamento de classes, àquela altura, adquire natureza revolucionária e anti-imperialista no quadro mundial, mas conservadora, ingenuamente partidária da modernização nacionalista, no quadro local, de modo que “um dúbio temário socialista”

[9] Muniz Sodré, ao escrever sobre a presença das culturas negras no Brasil através do samba, observa como o ritmo (em particular o de raiz africana) “restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reconfirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo”, isto é, a organização do tempo do som faz com que a “informação transmitida pelo ritmo” não seja “algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som”; no dinamismo da sua estrutura, o ritmo “atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica” (SODRÉ, 1998, p. 20-21). “Enquanto maneira de pensar a duração”, escreve Sodré, “o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998, p. 19).

[10] Curioso observar, nessa direção, o exemplo oferecido por Heloisa Buarque de Hollanda nas suas *Impressões de viagem*, em que relata as “várias vezes” que assistiu ao show *Opinião* “de pé, arrepiada de emoção cívica”, no que para ela era “um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos”: “A plateia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em ‘casa’, sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro formulado e corrigível, uma

falência ocasional cuja consciência o rito superava” (2004, p. 40).

[11] Publicada no *Jornal dos Sports*, a coluna “Capinam, poeta” data de 1 de junho de 1967.

(SCHWARZ, 2008a, p. 79) hegemoniza a cultura sem, no entanto, por em perspectiva a tomada do poder, que permanece, quando muito, reformista, até o golpe militar. Sob a luz do refletor, as artes se coletivizam para pautar, no “momento privilegiado” do tempo da performance, as diretivas que conduzem nosso destino comum:

Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano. Os próprios poetas sentiam assim. Num debate público recente, um acusava outro de não ter um verso capaz de levá-lo à cadeia. (SCHWARZ, 2008a, p. 94-95)

Para esses gêneros públicos, porém, politizantes ao mesmo tempo que adequados aos códigos da sociedade de consumo, a situação é especialmente aporética: ao desejo de puxar “a discussão para o patamar desconvenção e autocrítico da arte moderna” e ao rechaço à pose “museificadora” e à fatura do objeto durável e simbolizante adiciona-se “o compromisso com o público de massas”, e, para o bem e para o mal, os conteúdos antigo e moderno do adjetivo “popular” sobrepõem-se numa saia justa “difícil, talvez impossível de sustentar” (SCHWARZ, 2012, p. 54)[12].

[12] A mesma questão está formulada de outra maneira no belíssimo ensaio “Nota sobre vanguarda e conformismo” (2008b), originalmente publicado em 1968, na *Revista Teoria e Prática*.

Em panos limpos: o fato de esse novo “modo de ser poeta” não obedecer aos “ritos tradicionais do ofício”, para retomar as palavras de Caetano, não significa que ele não obedeça a rito nenhum. Ao contrário, Veloso, no seu livro, refere-se a diálogos com Gilberto Gil em que eles admitem a impossibilidade de ignorar “o caráter de indústria” da canção popular ou as “suas características da cultura de massas” (VELOSO, 1997, p. 131). A independência em relação aos processos editoriais esbarra, assim, na dependência em relação à dinâmica fonográfica, e a popularização supostamente não-institucional do poema na condição de letra é determinada pela institucionalização mercadológica do *show business*. Como, pois, avaliar a temporalidade supostamente desfuncionalizada da canção se ela, a essa altura, se adaptava mais e mais ao mercado da arte e se estabelecia como uma forma estética adequada à lógica funcional de um capitalismo hoje tardio? Qual seria a natureza de um ritual que, mediado por um padrão televisivo e fonográfico cada vez mais racionalizado, é, ele próprio, mercadoria?

Para ponderar essas questões, gostaria de proceder a uma breve leitura comparada de algumas obras cancionais e poéticas de Torquato Neto, a saber, duas letras diretamente ligadas ao Tropicalismo (“Geleia geral” e “Marginália II”) e dois textos concebidos, ao que tudo indica, como poemas “de livro” (“Cogito” e a primeira versão de “Literato cantabile”). Pretendo concentrar minha atenção no modo como o sujeito lírico manifesta a temporalidade no entrecruzamento de forma e conteúdo, a fim de, por intermédio das categorias temporais, pensar as convergências e as divergências entre canção e poema à luz das particularidades da poética torquatiana e da conjuntura histórico-social com a qual ela debate.

MANHÃ TROPICAL, TROPICAL MELANCOLIA

“Geleia geral”, letra de Torquato melodizada por Gil para o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*, de 1968, é, para Celso Favaretto (2007, p. 86), “a matriz que condensa todos os paradigmas redistribuídos na combinatória das outras músicas [do álbum]”. Justapondo imagens díspares numa teia referencial bastante heterogênea (da qual resulta uma estrutura mais ou menos desmontável, com estrofes que, por não desenvolverem uma lógica sucessiva e linear, poderiam ser intercambiadas sem grande prejuízo semântico), a canção leva exemplarmente a termo o “procedimento cafoná” típico das composições tropicalistas, segundo o qual “estágios diferenciados de um mesmo fenômeno cultural” (FAVARETTO, 2007, p. 122) são apropriados parodicamente e conjugados em um único plano alegórico, que através das partes insinua uma totalidade sem, no entanto, jamais capturá-la de fato. Ou antes a captura como forma heteróclita que nos lança “no fragmentário puro”, numa geleia cultural que, “expulsando o todo-Brasil, gera o ‘vazio’, um campo investido pelas pulsões” (idem, p. 128). Tudo na letra “é coexistente, tudo conflui e se apresenta no mesmo espaço, perdendo-se de vista a noção de tempo como devir, como progresso”, que, aqui, se vê transformado “num presente imóvel” (ANDRADE, 2002, p. 73).

Geleia geral

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente cadente fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o *Jornal do Brasil* anuncia

Ê bumba-iê-iê boi
Ano que vem mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra onde o sol é mais limpo
E Mangueira onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê bumba-iê-iê boi
Ano que vem mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
No Canecão na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada
Um elepê de Sinatra
Maracujá mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim

Ê bumba-iê-iê boi
Ano que vem mês que foi
Ê bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

Plurialva contente e brejeira
Miss Linda Brasil diz bom dia
E outra moça também Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradiava

Ê bumba-iê-iê boi
 Ano que vem mês que foi
 Ê bumba-iê-iê-iê
 É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira
 E eu me sinto melhor colorido
 Pego um jato viajo arrebento
 Com o roteiro do sexto sentido
 Voz do morro, pilão de concreto
 Tropicália, bananas ao vento

Ê bumba-iê-iê boi
 Ano que vem mês que foi
 Ê bumba-iê-iê-iê
 É a mesma dança, meu boi

A canção pode ser dividida em três partes. Há, em primeiro lugar, uma etapa entoativa fortemente tematizada[13] (referente às estrofes 1, 3, 7 e 9), com aceleração do andamento, emissão sucinta das sílabas e coincidência geral dos acentos, favorecida pela regularidade métrica dos versos (sextilhas compostas de eneassílabos com tônicas sempre na terça, na sexta e na nona: “um - po - E - ta - des - FO - lha a - ban - DEI - (ra)”).

Nessas passagens, o sujeito duplica-se numa operação irônica que decreta para o texto instâncias enunciativas conflitantes: de um lado, “a do poeta (retórico) cantado” no nível do enunciado, que com adjetivação exuberante (“resplandente”, “cadente”, “fagueira”, “limpo”, “puro”, “plurialva”, “contente”, “brejeira”, “lindo”, “colorido” etc.) assume o tom elogioso do discurso ufanista para idealizar uma imagem paradisíaca do país, e, do outro, “a do poeta que canta” no nível da enunciação (FAVARETTO, 2007, p. 108) e, embaralhando citações em uma *assemblage* satírica, ridiculariza a ficcionalização laudatória do Brasil supostamente “verdadeiro”.

A linha melódica acompanha a prosódia natural das sentenças, com apenas uma interrupção passional significativa no penúltimo verso das estrofes, em que o salto intervalar de sete semitons (ver Figura 2) parece reproduzir um acento oratório de valor ambíguo, meio celebratório meio patético.

[13] *Tematização, passionalização e figurativização* são categorias gramaticais da canção. Aquelas compreendem processos de musicalização da melodia: enquanto a primeira diz respeito à conjunção dos temas musicais, em cuja base está uma força centrípeta amparada pela periodicidade do pulso (lembramos de “O que é que a baiana tem”, de Dorival Caymmi), a segunda revela uma disjunção que valoriza o percurso pelo espectro de tessitura, desenovelada pela força centrífuga de hiatos e contornos (como em “Travessia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant). Esta, em contrapartida, compreende processos de oralização da melodia, quando canto e fala são aproximados de maneira quase coincidente (como na já citada “Conversa de botequim”). Essas três categorias, nas canções, tendem menos a se opor do que a coexistir num regime de dominâncias.

Figura 2: Diagrama 1 de “Geleia geral”

	B7	E7	A7	E7
G#				
G				
F#			ral brasi	
F				
E	lei		lei	
D#		a ge		
D			ra	
C#			que o	
C				
B			Jor do	
A#				
A	Na ge		nal Bra a	
G#				
G			sil nun	
F#				
F				ci
E				a

Fonte: elaboração própria a partir de Almir Chediak (1992, p. 102-103).

Comparece, em segundo lugar, um refrão, que, introduzido pela transposição da região grave para a aguda, desacelera a velocidade e promove um alongamento vocálico no final dos versos 1 e 3 da estrofe (ver Figura 3), desdobrando a nível global a tônica retórica que antes fora veiculada a nível local. O que se põe em relevo, contudo, é o imbricamento morfológico da tradição nacional (o “bumba meu boi”) e da cultura estrangeira (o “iê-iê-iê”), que, nesse ponto, podem ser igualadas como “mesma dança” no baile temporal desencontrado dos ritmos que compõem a nação – simultaneamente orientada pela duração cíclica do mito e pelo relógio do progresso –, em que o presente é sublimado seja pelo adiantamento do “país do futuro” (“Ano que vem”), seja pelo retardo da “selva-selvagem” (“mês que foi”).

Figura 3: Diagrama 2 de “Geleia geral”.

	E7/B	E7	A	C#m	F#m	E7/B	E7	A	F#m	B7	E7
G#	Ê					Ê					
G											
F#								bum			
F											
E	bum		boi					ba	Ê a		
D#			iê								
D			iê	A				iê			
C#				no					mes		
C											
B		ba		que				iê	ma		
A#											
A								iê			
G#											
G					mês						
F#											
F						foi				meu	
E					vem	que			dança	boi	

Fonte: elaboração própria a partir de Almir Chediak (1992, p. 102-103).

Em terceiro e último lugar, destaca-se um trecho central (estrofe 5) cuja melodia é, na interpretação de Gil, totalmente oralizada, de tal maneira que a própria transcrição para a partitura carece de regularização na pauta (CHEDIAK, 1992, p. 102-103).

Entretanto, apesar da instabilidade figurativa desse segmento, no qual o cantor abandona a melodia em favor em definitivo da fala, o texto de Torquato não passa por oscilações rítmicas provenientes do uso de verso livre ou polimétrico, mas, ao contrário, procede ainda segundo um regime de ritmo compassado, que, embora difira da etapa entoativa anterior, continua regular: todos os versos são redondilhas maiores com tônica em geral na quarta e na sétima (às vezes com variação de acento da quarta para a terça, como ocorre no verso “as - re - LÍ - quias - do - bra - SIL”, alteração no domínio da expressão que se dá justamente quando, no conteúdo, há uma transição, marcada na escrita pelos dois pontos, de um registro predominantemente verbal – “dança”, “fala”, “assiste”, “cala”, “vê” – para um registro predominantemente nominal, compatível com a listagem das tais “reliquias do Brasil”). Essas opções métricas e prosódicas, enfatizadas ademais por esquemas rítmicos que produzem um efeito mnemônico característico da canção popular (“sala”, “fala” e “cala”; “Brasil”, “abril” e “anil”; “malvada” e “Sinatra”; “baiano” e “paisano” etc.), criam, através de procedimentos do poema, uma vocação para uma vocalidade flutuante, que poderia ser tanto recitada, como faz Gilberto Gil, quanto cantada.

Tanto é assim que o heptassílabo costuma ser muito comum, por exemplo, nas letras de baião, cujo ostinato rítmico é executado na guitarra de “Geleia geral”. Lembremos da famosa peça de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, na qual os três versos iniciais reproduzem o modelo da redondilha maior, tão frequente nas quadras populares:

Eu - vou - mos - TRAR - pra - vo - CÊS	(7: 4-7)
Co - mo - se - DAN - ça o - bai - ão	(7: 4-7)
E - quem - qui - SER - a - pren - DER	(7: 4-7)

E o quarto verso é acrescido de uma sílaba e tem a prosódia alterada, modificação que literalmente solicita a atenção:

É - fa - VOR - pres - TAR - a - ten - ÇÃO	(8: 3-5-8)
---	------------

Ou seja, a forma da letra de Torquato, musicalizada ou não, goza ela mesma de uma pulsação dançante e se apresenta, pois, como um objeto em si instável, com uma propensão inerente à performatividade do “poeta [que] desfolha a bandeira” com timbre ao mesmo tempo afirmativo e negativo, a meio caminho da palavra declamada e da palavra entoada, entreposto numa espécie de promiscuidade entre o corpo e a página.

É verdade que o isomorfismo não garante uma boa canção (nem um bom poema, que fique claro: quantos sonetos não são escritos a toque de caixa?). Ocorre no entanto que, se a descrição, “dando conta da visualidade das imagens, da indeterminação da ‘cultura brasileira’ e da permanência dessas indeterminações”, “espacializa o tempo” para realçar “a coexistência de disparidades” (FAVARETTO, 2007, p. 110), a composição textual parece almejar uma *sistematização sonora* que pelo menos confira um lastro de coesão para os sentidos incoerentes, como se o poema, por um lado, aspirasse à condição harmônica de música (realizada nas estrofes 1, 3, 7 e 9 e no refrão) e a canção, por outro lado, aspirasse à desconstrução musical a partir do verso falado (realizada na estrofe 5, em sintonia com outras peças tropicalistas como “Questão de ordem”, “É proibido proibir” e “Tropicália”).

A dubiedade do enunciador de “Geleia geral”, concomitantemente público e privado, aparece também em “Marginália II”.

Marginália II

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa meu pecado
 Meu sonho desesperado
 Meu bem guardado segredo
 Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa meu degredo
 Pão seco de cada dia
 Tropical melancolia
 Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

Aqui o Terceiro Mundo
 Pede a bênção e vai dormir
 Entre cascatas palmeiras
 Araçás e bananeiras
 Ao canto da juriti

Aqui meu pânico e glória
 Aqui meu laço e cadeia
 Conheço bem minha história
 Começa na lua cheia
 E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras
 Onde sopra o vento forte
 Da fome do medo e muito
 Principalmente da morte
 Ô-lelé, lalá

A bomba explode lá fora
 E agora, o que vou temer?
 Oh, yes: nós temos banana
 Até pra dar e vender
 Ô-lelé, lalá

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

O “eu” que se presentifica na primeira palavra da letra é imediatamente seguido por uma determinação indeterminante, “brasileiro”, a partir de que se gera uma subjetividade tanto individual, restrita à singularidade da voz que fala na canção, quanto coletiva, ampliada para o âmbito do *eu-qualquer-um*, do *nós-brasileiros*. Mas se o poeta de “Geleia geral”, para inaugurar a “manhã” com inflexão alegre, canta o Brasil na tonalidade maior dos palanques, o sujeito (lírico?) de “Marginália II” adota ao contrário a tonalidade menor da confissão, gênero a partir do qual se traçam homologias entre dois níveis correlatos de jurisdição policialesca, uma institucional, oficiada pela burocracia do Estado militar, em cujos moldes documentais (“Eu, brasileiro, confesso”) se presentem os desmandos dos porões, e outra rotineira, que se infiltra nos costumes

através de praxes religiosas tão instintivas quanto pedir a bênção antes do sono. A “culpa” – liame não só entre a primeira e a segunda estrofe, mas ainda entre a lei e o hábito – mortifica a interioridade de alto a baixo, que segreda entre o “pecado” e a “aflição” a “tropical melancolia” de quem se sabe em duplo “degredo”, vivendo, em todas as alçadas da sociabilidade cordial, (n)ó “fim do mundo”, à margem do concerto estruturalmente desnivelado do capitalismo em seu estágio imperialista, ao qual se liga justamente pelas “bananas” que tem para “dar e vender”, pelo atraso econômico-social que lhe prescreve a função de fornecedor de matéria-prima e mão de obra barata.

A tinta da melancolia jorra pela pena da galhofa. Com instrumentação que inclui bateria, violão, baixo elétrico, flauta, vibrafone, metais e cordas, a batuta de Rogério Duprat para a faixa gravada em *Gilberto Gil*, de 1968, conduz “um arranjo-soundscape apocalíptico” que imprime um aspecto cênico vertiginoso à performance entusiasmada do cantor (LANA, 2013, p. 206). Bem como na letra, o arranjo mistura citações musicais díspares, dentre as quais se destacam as sete primeiras notas do “Hino da Independência do Brasil”, logo depois da palavra “degredo” (27’), e a primeira frase melódica do “Hino dos fuzileiros navais norte-americanos”, após a referência à “bomba” que “explode lá fora” (1’53”). Com ligeiras alterações nos dois motivos devido às exigências harmônicas da canção, Duprat (2013, p. 208) realça as semelhanças entre as obras de tal maneira que “a segunda marcha soa como uma reexposição modificada da primeira” e a nossa soberania é reencenada como dependência: os interesses em comum dos donos do poder brasileiros e ianques são entoados em uníssono, e o vira-latismo mostra-se a contraface de uma identidade ainda colonizada, que se martiriza pela própria miséria.

A inversão na posição do adjetivo em “Geleia geral” e “Marginália II” (posposto em “manhã tropical” e anteposto em “tropical melancolia”) sugere o espelhamento entre as duas canções: apesar de simetricamente opostas – uma com feitiço diurno e outra com feitiço noturno –, ambas refletem a mesma imagem grotesca dos trópicos, em que os anacronismos submetem-se “à luz branca do ultramoderno” e, imobilizados pelo presente verbal, figuram uma “‘ideia’ intemporal de Brasil” que, por um lado, “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino” (SCHWARZ, 2008a, p. 87) – a “história”, afinal, já é bem conhecida: “Começa na lua cheia / E termina antes do fim” –, e, por outro, desvela com alguma criticidade (a hesitação da ironia não nos permite precisar com quanta) o horizonte histórico limitado que a sensibilidade pós-moderna alcança.

De fato, como bem observa Jameson (2007, p. 30), a dominante cultural do que se convencionou chamar pós-modernismo, integrada à “urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior”, opera com uma estrutura “esquizofrênica” que amontoa estímulos em aparência aleatórios em um mesmo paradigma, para o qual a profundidade hierárquica da sintaxe subordinativa é substituída pela superficialidade sequencial da coordenação, como se tudo, para o sujeito, possuísse um valor idêntico: o valor de mercadoria.

Nesse contexto, convém retomar a pergunta que Walter Benjamin (1994, p. 99) se fazia diante da obra de Baudelaire: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência para a qual o choque se tornou a norma?” Ora, se em *As flores do mal* o poema era o “grito de susto” que o poeta lançava no duelo criativo com as vivências incidentais experimentadas nas multidões da Paris industrial de meados do século XIX, espécie de acento íntimo que firma na subjetividade o instante transitório, na arte posterior à Segunda Guerra Mundial a potencialização convulsiva do choque pela explosão de produção e consumo transforma as intensidades em extensão inexpressiva (pois se tudo é importante, nada importa), cujo corolário é o “esmaecimento do afeto” e, por conseguinte, o “enfraquecimento da historicidade” (JAMESON, 2007, pp. 32-37).

Toda a “metafísica do dentro e do fora” (JAMESON, 2007, p. 39) que deu centramento ao *ego* burguês até o Alto Modernismo esfarela-se na Tropicália, e a possibilidade de recuperação retrospectiva dos acontecimentos numa forma narrativa que lhes confira níveis de relevância dentro de uma totalidade temporal neutraliza-se pelo inventário estridente dos “*ready mades* do mundo patriarcal e do consumo imbecil” (SCHWARZ, 2008a, p. 92). Se essa forma tem algo de esteticamente revolucionário precisamente pela ambivalência política, é também pela ambivalência política que ela tem algo de problemático. O caráter mercantil da canção no capitalismo multinacional (diferentemente do que ocorre com a poesia) é um pressuposto da poética tropicalista, que não por acaso nasce na virada institucionalizante representada pelos festivais televisionados: ao mesmo tempo que sobre “o fundo ambíguo da modernização” deixa “incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (SCHWARZ, 2008a, p. 89), ela internaliza os atributos da mercadoria massificada para ostentar pioneiramente a estrutura de percepção de uma geração que, marcada pelas injunções da sua classe, cresceu sob o diapasão das tensões culturais entre as heranças da vida rural e a crescente hegemonia estadunidense após a

vitória dos Aliados e a instituição do Plano Marshall; se formou nos anos de democratização conservadora e urbanização desgovernada; e, ainda na juventude, assistiu tanto às contrarrevoluções militares e burguesas na América do Sul, à escalada do poderio nuclear e à Guerra do Vietnã quanto aos movimentos de contracultura nos países do Norte, à Revolução Cubana e às lutas pela independência em África.

No caso de Torquato Neto, a configuração rítmica que resulta dessa experiência coloca em conflito estágios distintos da modernidade literária num atrito entre forma e conteúdo imposto pela letra de canção. Em “À une passante”, a beleza fugidia da mulher que cruza a rua ensurdecadora é absorvida pelo tom elevado de um sujeito poético que flerta com a eternidade em um soneto alexandrino, isto é, a matéria histórico-social da vida moderna ainda não se sedimentara em uma estrutura de linguagem que acomodasse o alarido (“hurlait”) produzido pela velocidade capitalista, como depois se veria com clareza em poetas modernistas de primeira hora como Marinetti (2009, p. 115), que no “Manifesto do Futurismo” propunha “exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco”, vislumbrando com esperança e entusiasmo o progresso que corria sobre a metralha como “um automóvel rugidor” na longa estrada do verso livre whitmaniano.

[14] Ou, para falar com Günther Anders nas suas “Theses for the Atomic Age” (1962), o que viveríamos após o advento da bomba atômica seria não o fim de uma era, mas a era do fim: a possibilidade do extermínio nuclear a apenas um botão de distância invisibiliza o inimigo, abole macabramente o ódio e abstrai a catástrofe, que, no entanto, nunca foi tão iminente. A enormidade da ameaça não se registra em um objeto existente e ultrapassa a nossa capacidade de compreensão (seja perceptiva, seja imaginativa), que, superada por aquilo que nós mesmos produzimos, se vê adormecida, não é apta para produzir reação ou ativar mecanismos que freiem a aniquilação, não gera um medo comensurável à magnitude do perigo. Se a bomba explode lá fora, o que vamos temer?

Nas letras tropicalistas de Torquato, porém, o conteúdo novo, que literalmente dá a palavra final nos poemas de Baudelaire e encontra formalização num começo de século que confia no futuro, sofre, no conteúdo, uma agudização do seu aspecto fragmentário, com uma perda de ilusões que gera um sujeito grifado por certo cinismo decadente, para quem a aceleração se mostra o sintoma terminal de uma era[14], e, na expressão, um retorno à unidade composicional do ritmo regular, como se o tecido sonoro pudesse paralisar a derrocada dos tempos na traqueia de um cantador.

FACE AO FIM

A subjetividade com disposição pública que encontramos nas letras não se reproduz nos trabalhos “de livro”. “Cogito”, talvez o mais famoso poema de Torquato – cujo verso final inclusive serviu de título para o documentário dirigido em 2018 por Marcus Fernando e Eduardo Ades –, pode surpreender o leitor que procura no padrinho da geração marginal dos anos 1970 o improvisado prosaico que marcaria parcela considerável da poesia da época: o tom coloquial da linguagem, aqui, é amparado por uma cuidadosa trama estrutural, urdida através de recursos rítmicos, rítmicos e métricos que seriam praticamente abolidos pelos jovens autores daqueles anos.

Cogito

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível

eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dentes
 sem novos segredos dentes
 nesta hora

eu sou como eu sou
 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranquilamente
 todas as horas do fim (NETO, 2017, p. 37)

O poema, unificado pelo insistente estribilho “eu sou como eu sou” – mote que desdobra o conteúdo do *cogito*, o qual cinde a identidade do sujeito lírico entre a objetividade do ser no mundo e o simulacro de si que a consciência capta via linguagem (“pronome”) –, compõe-se de quatro estrofes segmentáveis em duas grandes partes: a primeira equivale às duas estrofes iniciais, de cinco versos, que parecem reivindicar certa integridade subjetiva, “intransferível” e cristalina (“sem grandes segredos dentes / sem novos segredos dentes”), e a segunda equivale às duas últimas estrofes, de quatro versos, nas quais essa integridade é ameaçada pela desagregação: o “eu” que antes era “pessoal” torna-se apenas “um pedaço” de si, e ao “homem” iniciado “na medida do impossível” resta viver “todas as horas do fim”.

Os quatro primeiros versos das estrofes são formalmente idênticos: tem-se, na sequência, uma redondilha menor, um dissílabo e duas redondilhas maiores. Na primeira e na segunda estrofe, por sua vez, o quinto verso corresponde, respectivamente, a uma redondilha maior (“na medida do impossível”) e a um trissílabo (“nesta hora”), sendo este uma espécie de verso de transição que, ao fraturar o ritmo e explicitar o componente temporal, opera a passagem da primeira para a segunda parte, quando a constância da mortalidade – sempre

passível de se realizar “agora”, “nesta hora” – fragmenta a unidade do sujeito e o coloca em um estado perene de iminência, em que cada segundo corre o risco de ser o último.

O esquema de rimas das duas últimas estrofes parece estabelecer entre elas uma paridade contraditória, dialetizada pelo plano semântico: enquanto a primeira concentra-se no presente, quando o eu lírico é apreendido como uma fração indecentemente entrevista pelo olho da fechadura, a segunda aponta para o futuro, o qual a vidência acessa senão como um eterno contínuo, cujo “fim” teleológico, em vez de se fixar numa data posterior a ser atingida, pelo contrário não para de acontecer.

Apesar de comportar componentes estruturais equiparáveis aos da letra de canção (a saber: uso de refrão; divisão em partes A e B; transição entre as partes; emprego de rimas e reincidências fonéticas etc.), “Cogito” ainda demanda a observação do seu modo de inscrição na página, visto que os dois primeiros versos de cada estrofe, quando agrupados, soam exatamente como a redondilha maior (metro dominante no poema) e permitem, pois, que se recupere no contraponto entre plano sonoro e plano visual a forma do soneto petrarquiano.

eu sou como eu sou / pronome
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou / agora
sem grandes segredos dantes
sem novos secretos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou / presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou / vidente
e vivo tranquilamente
todas as horas do fim

Os pares de quartetos e tercetos são desfiados pelo *enjambement*, que, nesse caso, não só preserva como enfatiza o tensionamento entre a vocalização oral que Torquato almeja e a tradição escrita de que ele é tributário.

Outro poema que se vale de procedimentos de versificação similares aos de “Cogito” – e, quero crer, o faz de maneira inclusive mais complexa – é a primeira versão do texto que depois seria reescrito e intitulado “Literato cantabile”.

Agora não se fala mais	(8: 2-4-6-8)
toda palavra guarda uma cilada	(10: 1-4-6-10)
e qualquer gesto é o fim	(6: 3-4-6)
do seu início;	(4: 2-4)
Agora não se fala nada	(8: 2-4-6-8)
e tudo é transparente em cada forma	(10: 2-6-8-10)
qualquer palavra é um gesto	(6: 2-4-6)
e em sua orla	(4: 2-4)
os pássaros de sempre cantam	(8: 2-6-8)
nos hospícios.	(3: 3)
Você não tem que me dizer	(8: 2-4-8)
o número do mundo deste mundo	(10: 2-6-10)
não tem que me mostrar	(6: 2-6)
a outra face	(4: 2-4)
face ao fim de tudo:	(5: 1-3-5)
só tem que me dizer	(6: 2-6)
o nome da república do fundo	(10: 2-6-10)
o sim do fim do fim de tudo	(8: 2-4-6-8)
e o tem do tempo vindo;	(6: 2-4-6)
não tem que me mostrar	(6: 2-6)
a outra mesma face ao outro mundo	(10: 2-4-6-8-10)
(não se fala. não é permitido:	(9: 3-9)
mudar de ideia. é proibido.	(8: 2-4-8)
não se permite nunca mais olhares	(10: 4-6-10)
tensões de cismas crises e outros tempos.	(10: 2-4-6-10)
está vetado qualquer movimento.	(10: 2-4-7-10)
(NETO, 2017, p. 41)	

Tomado à primeira vista como verso livre, o poema, quando escandido, revela na verdade uma alternância recorrente de quatro frações métricas de número par (o octossílabo, o decassílabo, o hexassílabo e o tetrassílabo), cuja cadência é fissurada por frações métricas de número ímpar em três momentos-chave do poema, quando sobressaem conteúdos de interdição. Tentemos acompanhá-lo passo por passo.

O texto parece aventar uma divisão em duas partes em razão de duas repetições. A primeira parte abrange as estrofes 1 e 2, nas quais a expressão “Agora não se fala” confere ao trecho a impessoalidade do agente indeterminado e o tom descritivo e generalista (“toda palavra”, “qualquer gesto”, “nada”, “tudo” etc.). As estrofes são ritmicamente equiparadas, já que os quatro primeiros versos de ambas seguem exatamente a mesma sequência: *octossílabo - decassílabo - hexassílabo - tetrassílabo*, mas, enquanto a primeira discrimina “palavra” e “gesto”, definindo-os respectivamente como guardiã de “uma cilada” e “fim / do seu início”, a segunda iguala as duas coisas, ação e discurso integram o mesmo lance perigoso (“qualquer palavra é um gesto”), e o silêncio que abeira a “orla” do ato de linguagem precipita com o *enjambement* a primeira quebra métrica, quando o par de versos que encerra a estrofe introduz outro *octossílabo* (“os pássaros de sempre cantam”) acompanhado não por *decassílabo - hexassílabo - tetrassílabo*, como o padrão leva a crer, mas por um trissílabo (“nos hospícios”), que expõe também a primeira interdição (a loucura resultante da voz censurada) e conduz o poema em direção à segunda parte.

Nas estrofes 3, 4 e 5, a impessoalidade se desfaz e o eu poético manifesta-se na interlocução com um “você”, ao qual, retomando a série métrica *octossílabo - decassílabo - hexassílabo - tetrassílabo*, endereça a princípio a recusa (“Você não tem que me dizer”, “não tem que me mostrar”) em aceitar que se lhe ofereça do mundo somente “o número”; “a outra face” (mais otimista? mais ingênua?) “face ao fim de tudo”, redondilha menor que mais uma vez enguiça a cadência sonora quando há um refluxo no conteúdo: a dissolução subjetiva dos que “cantam” engaiolados “nos hospícios” encontra base na dissolução objetiva da realidade político-social em ruínas.

A ruptura promovida pelo pentassílabo dirige-nos para a próxima estrofe, quando a organização métrica é alterada e o sujeito lírico expõe, em vez de recusas, necessidades: “só tem que me dizer / o nome da república do fundo / o sim do fim do fim de tudo / e o tem do tempo vindo”. Supõe-se que o desejo de extrair do horror presente a afirmação de algum futuro (um eco do “sim” no “fim”, do “tem” no “tempo vindo”) e que o novo padrão (*hexassílabo - decassílabo - octossílabo - hexassílabo*) serão mantidos na estrofe final; expectativa que, aliás, é insinuada pelos dois primeiros versos: “não tem que me mostrar / a outra mesma face ao outro mundo”, mas que, ato contínuo, é pela terceira e última vez obstada: o eneassílabo introduzido com um parênteses que não se fecha (“(não se fala. não é permitido)”) cala o ritmo com uma conclusão sombria sobre um tempo militarizado, no qual o “movimento” “está vetado” e a inviabilidade de dizer é igualmente a inviabilidade de viver.

A tríade final de decassílabos guarda no último verso uma síncope. Enquanto os versos 24 e 25, que especificam o que está proibido (“olhares”, “tensões de cismas”, “crises”, “outros tempos”), distribuem os seus acentos primários na quarta, na sexta e na décima posição, o verso 26 desloca o acento da sexta para a sétima e introduz certo ruído rítmico no vocábulo “qualquer”, pronome que, na primeira parte do poema, incide justamente sobre “gesto” e “palavra”, como se a alteração modulatória retomasse o registro generalista das duas estrofes iniciais para, não só no conteúdo, mas também na forma de expressão, negar em definitivo ação e linguagem, os dois lados de uma mesma moeda: o “movimento”.

Repetida três vezes nesse segundo poema, a palavra “face” evoca uma importante referência para Torquato, Carlos Drummond de Andrade, por quem ele nutria uma admiração quase obsessiva, a ponto de segui-lo pelas ruas do Rio[15]. Se no texto de abertura de *Alguma poesia* (1930) há, contudo, uma perplexidade interrogativa do sujeito (“Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração”; “Meu Deus, por que me abandonaste”) diante da vastidão de um mundo tão opaco quanto “o homem atrás dos óculos e do bigode”, nessas duas peças torquatianas esboça-se um eu lírico relativamente abúlico, que passa ao largo do espanto para “tranquilamente” enxergar a transparência tanto das coisas ao seu redor quanto de si mesmo. “Sem grandes segredos dantes” e “sem novos secretos dentes”, Torquato parece dar um passo adiante na pulverização do indivíduo assinalada no “Poema de sete faces” e, portanto, na pulverização também do tempo: a forma arlequinal do poema drummondiano administra camadas temporais diferentes – o pretérito perfeito: “Quando nasci”; o presente do indicativo: “As casas espiam os homens”, “O bonde passa cheio de pernas”; o imperfeito do subjuntivo: “A tarde talvez fosse azul”, “se eu me chamasse Raimundo” – que orbitam em torno de um sujeito nominal, “Carlos”, que, a despeito da insuficiência e do *gauchismo*, permanece sendo o prisma sentimental pelo qual uma única luz se decompõe em sete cores; já no piauiense a brevidade da existência cerceada apenas pelo momento corrente esvazia o *pathos* de nuances sensíveis, e o eu lírico, lançado numa sucessão de instantes sem elo de continuidade, arremata o efêmero como o “de sempre”, a heterogeneidade enérgica como homogeneidade monótona.

[15] O relato é de Caetano: “Torquato gostava de sentir-se atuando na mesma cidade em que Antônio Maria atuava, em que Otto Lara Resende atuava, em que Rubem Braga atuava. Sobretudo, parecia-lhe um perpétuo milagre que ele vivesse na mesma cidade em que viviam Carlos Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues. Por vezes, ele seguia um desses dois personagens na rua, sem se deixar perceber (assim ele acreditava), e era como se tivesse participado clandestinamente de um ritual secreto” (VELOSO, 1997, p. 137).

LITURGIA DA BARBÁRIE

Lidos em conjunto, letras de canção e poemas parecem dar depoimentos estéticos complementares sobre um período de sufoco. Neles se constituem dois tipos de subjetividade: uma de tendência coletiva, que visa a ser cantada no ambiente comunitário dos espetáculos e por sua vez espetaculariza a identidade comum que nos agrega e separa, e outra de tendência individual, que, voltada à solidão da página impressa, perscruta as faces de uma singularidade pessoal e intransferível, a qual se descabela para manter algum grau de completude (“eu sou como eu sou”) diante do “fim de tudo”.

Em ambas, porém, o tempo histórico-social é agenciado nos limites do presente. A segmentação cronológica que torna inteligível a extensionalidade da duração é submetida a um *agora* sem promessa de porvir, como se os fatos se precipitassem velozmente em torno de si próprios e, feito uma célula de baião tocada em *prestissimo*, girassem em falso sem sair do lugar. Disso resulta uma indistinção entre “outro” e “mesmo”, som e pausa, cuja diferença é produtora de *narrativa*, isto é, do movimento evolutivo da transformação, com suas “cismas” e “crises”, as quais, vetadas, dão à “história” (pública e privada) a tragicidade de “laço e cadeia”, dramatizada ainda por uma consciência fatalista para quem a ação parece inútil, as palavras são ciladas e o gesto, “fim/ do seu início”; e o texto poético se entoa como o canto sinistro de uma ave agourenta, que embala a melancolia de quem sabe do seu destino funesto e se julga impotente diante dele.

O tratamento temporal, entretanto, coincide não somente no plano do conteúdo, mas também na forma de expressão: a obra torquadiana, em meio às várias práticas de escrita das quais se ocupa, opera uma *transubstanciação entre canção e poesia*. O poema parece ser encarado por Torquato como uma estrutura sobretudo sonora, cuja intencionalidade musical recolhe os conteúdos fragmentados de uma identidade problematicamente diversa e os unifica numa configuração coesa; bem como as letras, apesar de metricamente rígidas nos casos aqui abordados, sugerem atitudes interpretativas ou mesmo opções composicionais que implodem a estabilidade melódica em acordo com o projeto tropicalista.

Em parte, essa transubstanciação encontra fundamento material no cerceamento dos instrumentos editoriais tradicionais, que circunscrevem mais e mais o alcance da poesia no debate artístico e intelectual – concentrada pelo menos desde o início do século XX a um circuito bastante restrito –, e na relativa plasticidade da canção no “momento ‘instituinte’” do ciclo dos festivais, o qual, apesar de mais ou menos avançado, ainda não delimitara para a MPB “um campo cultural dotado de seus mecanismos de auto-reprodução e com

regras de criação e hierarquias de apreciação definidas”. Ou seja, como àquela altura o “controle do processo de criação não estava plenamente racionalizado” (NAPOLITANO, 2001, p. 176), o universo cancional, abrigando a tensão entre a autonomia laboratorial da invenção e a divulgação comercial dos bens de consumo, atraía autores que, como Torquato, buscavam para a poesia uma atitude participativa, cuja capacidade de intervenção era paradoxalmente viabilizada pelos meios crescentemente industriais de transmissão. Entre astro e artesão, o poeta assiste à ritualização possível do texto como letra de música ser atravessada pela forma mercadoria e, num aparente encruzilhada, submete-se a ela entre a esperança titubeante de que possa vencê-la a partir de dentro e a resignação desiludida com o novo estado da arte, de tal sorte que o conflito entre o desejo totalizante da experiência comunitária e a onipresença desagregadora da vivência individual é consubstanciado pela estrutura da sua linguagem e redundante, pela primeira vez, num tipo peculiar de *vanguarda sem utopia* – para aludir a Octavio Paz (2013) –, uma “descida aos infernos” que rejeita o “otimismo tolo” dos que creem “na força dos ideais de justiça social transformados em *slogans* nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação” e que, namorando “o mais sombrio pessimismo” diante da “vulgaridade intolerável que começa a tomar conta do mundo”, traz à canção “a luz da perda da inocência” (VELOSO, 2004, p. 310-314).

Torquato está mais do que afinado com o coro de *Tropicália ou Panis et circencis*, que no intervalo entre “Miserere nobis” e “Hino ao Senhor do Bonfim” perfaz, conforme a caracterização de Favaretto (2000, p. 84), “um ritual propiciatório, mas dessacralizador: oficia o sacrifício do Brasil, designado pelas imagens que significam suas indeterminações”. O imbricamento de poema e canção na obra torquatiana indicia não só o *clímax* de uma fase de mistura, mas também a sua *crise*: a ritualização propiciada pela fusão das duas linguagens se dá, naquele momento, em torno da *morte* (explicitamente acompanhada pelo “sangue” em um terço das faixas: “Miserere nobis”, “Coração materno”, “Lindonéia” e “Parque industrial”), da imolação de um conceito uno de Brasil, ao mesmo tempo mito originário e progresso industrial, “carnaval de verdade” e “elepê de Sinatra”, inscrito num mosaico alegórico que, numa espécie de liturgia da barbárie, suspende as perspectivas de futuro e escancara todas as portas de saída; detecta as contradições inerentes à arte no mundo do dinheiro e, em vez de resistir (romanticamente?) à massificação global que dissolve as particularidades culturais em produtos de mercado, integra à sua forma a própria dissolução.

Segundo esse ponto de vista, o título “Literato cantabile” é bastante revelador: o arcabouço literário do jovem escritor deseja-se *cantável*, quer prestar-se a uma disposição poética vacilante, concomitantemente verso de livro e frase musical, enunciado que anela a agilidade da enunciação e enunciação que ambiciona a demora do enunciado, e, embora seja verdade que em vários de seus textos estejam “visíveis a utilização frequente de recursos tipográficos, da fratura inusitada dos versos, dos jogos de linguagem, da pontuação, das imagens e dos símbolos, artimanhas da escrita tropicalista que, no trabalho com a palavra, desafia o espaço em branco da página”, não podemos concordar de todo com a ideia de que os seus poemas “distanciam-se de suas letras já no nível estrutural” (ANDRADE, 2002, p. 49). Ao contrário, tanto alguns dos experimentos mais radicais com o uso da visualidade e do fracionamento morfológico remetem fundamentalmente ao som (atente-se, já nos títulos, para “arena a: festivaia – gb” e “A matéria O material. 3 estudos de som, para ritmo”) quanto escritos da primeira juventude como “Insônia” e “Panorama visto da ponte” se nutrem da musicalidade tradicional do metro regular, e o poeta piauiense, articulando o olho e o ouvido no núcleo de seu trabalho, parece aproveitar recursos de antecessores como o *verse maker* Mário Faustino[16] – conterrâneo de quem era leitor – para dar conta, à sua maneira, do homem e sua hora.

[16] A expressão é de Augusto de Campos (1978), que na década de 1960 atribui a Mário Faustino o irônico epíteto de “último *verse maker*”.

ZENO QUEIROZ é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, onde também obteve o título de mestre em Semiótica e Linguística Geral (2022). Possui licenciatura em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará (2019). Contato: zenoqueiroz@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Laura B. F. de. *Um poeta na medida do impossível*: trajetória de Torquato Neto. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- ANDERS, Günther. Theses for the Atomic Age. *The Massachusetts Review*, v. 3, n. 3, p. 493-505, 1962.
- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- CALIXTO, Fabiano Antonio. *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. Mário Faustino, o último “verse maker”. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook de Gilberto Gil*. Volume 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook de Tom Jobim*. Volume 3. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
- CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- GALDINO, Roberto Carlos. *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.
- LANA, Jonas Soares. Rogério Duprat, arranjos de canção e sonoplastia tropicalista. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto do Futurismo. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NETO, Torquato; MORICONI, Italo (Org.). *Essencial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- NETO, Torquato; PIRES, Paulo R. (Org.). *Torquatália*. Volume 2: Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969. O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. Martinha versus Lúrcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral – do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VELOSO, Caetano. Conferência no MAM. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 4-5, p. 307-329, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CICATRIZ QUE FAZ LEMBRAR: UM ESPECTRO AUTOBIOGRÁFICO EM O *HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

— SORAIA NORONHA

RESUMO

O embate entre história e ficção é uma característica muito forte dos romances de José Saramago. Este ensaio procura discutir brevemente por quais caminhos a memória autobiográfica pode permear o romance *O homem duplicado*, que brinca de forma muito particular com os procedimentos performáticos do autor. Em seguida, sugere algumas justificativas para esse caso exemplar.

Palavras-chave: José Saramago; História; Ficção; Memória.

ABSTRACT

The conflict between history and fiction is a strong characteristic of the novels written by José Saramago. This essay seeks to briefly discuss the paths in which an autobiographical memory can permeate the novel The double, which plays in a very particular way with the performative procedures of the author. It then suggests some justification for this exemplary case.

Keywords: José Saramago; History; Fiction; Memory.

Talvez seja por alguma dessas razões que certos autores, entre os quais julgo dever incluir-me, privilegiam nas histórias que contam, não a história em que vivem ou viveram, mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Oniscientemente.

(José Saramago, *O autor como narrador*, dezembro de 1998)

Às duas horas da tarde de indeterminado dia e ano, nasce uma criança com dois sinais no antebraço direito. Ainda não poderia saber que seria batizada com um nome que traria muito desgosto nos anos vindouros, tampouco que tudo que até aquele momento deveria ser uma verdade absoluta sobre si — sua data de nascimento e seu próprio nome — era mentira, ficções que afetariam todas as ações de sua vida ainda por escrever. Desconhece essa criança que seria obra da imaginação de outra criança, castigada por similares pormenores do destino, nascida também às duas horas da tarde com um nome falso e um registro de nascimento ilegítimo. Muito menos que 31 minutos antes de sua vinda a este mundo imaginário, outra criança falsa, idêntica à primeira, atravessaria o ventre de uma mulher inominada e marcaria para sempre a trama complicada das vidas copiadas, emaranhadas pelas memórias inventadas de um contador de histórias e uma mesma cicatriz no joelho esquerdo.

A primeira e a terceira crianças seriam depois nomeadas Tertuliano Máximo Afonso e António Cláro, respectivamente. Ambas nascidas iguais, com os mesmos dois sinais longitudinais no braço direito, ambas fadadas a se encontrarem e trocarem de lugar no romance *O homem duplicado* (2002). A segunda viria a ser José de Souza Saramago — criador das duas primeiras —, que aos sete anos descobriria a “fraude onomástica” de seu próprio registro civil:

Eu nasci efetivamente no dia 16 de novembro de 2022; no registro do meu nascimento está 18, algo, portanto, que não é verdade. Eu devia chamar-me simplesmente José de Sousa, porque assim o meu pai julgou que me tinha registado [...], ele descobre com assombro que o filho se chama José de Sousa Saramago, porque o empregado do Registo Civil tinha, por sua conta e risco, acrescentado ao nome a alcunha da família. (REIS, 2018, p. 34)

Suas histórias se cruzam a partir da lembrança de um acidente da infância que deixou marcado o joelho do autor e que se apresenta entremeada nas narrativas espelhadas dos seus protagonistas em *O homem duplicado*. O caso é descrito duas vezes em seu livro autobiográfico *As Pequenas Memórias*, lançado apenas em 2006, e essa cicatriz retoma a onipresente discussão saramaguiana sobre os limites entre História e Ficção, que segue a tendência do romance contemporâneo de misturar vida e obra, assumindo-os projetos duplos, espelhos distorcidos de uma mesma narrativa. Já disse Horácio Costa (2020, p. 4) que “História e ficção, ficção e história, poucas vezes, no âmbito da literatura escrita em português, encontraram um *continuum literário* em que resplandecesse tanto”.

Essas três personagens da nossa narrativa aqui não são mais que palavras, em “instável equilíbrio do fingimento” (SARAMAGO, 1998, p.27), assombradas pela percepção de que o real talvez não seja mais que uma ficção bem escrita. E esses acasos artificiais bastam para assumir que algum caminho “secreto” percorre as estrelinhas dos romances escritos por José Saramago. É possível delinear algumas razões para que essa inserção de realidade em *O homem duplicado* seja relevante às nossas reflexões. Faço a seguir, de modo sintético e apenas indicativo, algumas observações sobre o espectro autobiográfico, buscando centralizar o foco nesse romance, dentro da sua condição privilegiada para pensar as máscaras narrativas que o autor cria para esconder e revelar a si próprio.

Nos primeiros trechos de *O homem duplicado*, o professor de história Tertuliano Máximo Afonso entra em uma loja de vídeos para alugar o filme em que descobrirá a existência de seu duplo absoluto. O vendedor lê no bilhete de identidade seu primeiro nome com um tom irônico. O protagonista, já acostumado com o infortúnio de chamar-se assim, se esforça para esconder o constrangimento. O narrador conclui: “A verdade é que certos sons inarticulados que às vezes, sem o quisermos, nos saem da boca, não são outra coisa que gemidos irreprimíveis de uma dor antiga, como uma *cicatriz* que de repente se tivesse feito lembrar” (SARAMAGO, 2008, p. 5, grifo meu). Mais adiante, o leitor fica sabendo que o próprio Tertuliano Máximo Afonso possui uma cicatriz debaixo da rótula esquerda, marca compartilhada pelo ator António Claro, seu duplo. Para as personagens, “uma cicatriz é sempre consequência de um acidente que afectou uma parte do corpo, os dois [tiveram] esse acidente e, com toda a probabilidade, na mesma ocasião” (*idem*, p. 132). Deduzem que se foram marcados

pela mesma cicatriz, são e serão assombrados pela mesma narrativa. Percorrem assim caminhos idênticos e opostos, personificam História e Ficção, temas que se friccionam em romances como *Memorial do convento* ou *História do cerco de Lisboa*, e que em *O homem duplicado* “encontram-se radicalmente borrados” (CAVALCANTE, 2018, p. 61), de tal forma impregnados na diegese que chega a ser difícil fugir de uma perspectiva alegórica demais da obra.

Não obstante, várias cicatrizes atravessam os textos de José Saramago. As “emendas como cicatrizes por fechar” das páginas rasgadas do livro de Raimundo Silva (*História do cerco de Lisboa*, p. 96), a marca de queimadura torcida e oblíqua na mão esquerda de Marçal Gacho (*A caverna*, p. 74), as que foram retiradas cirurgicamente pelo pincel-bisturi de H. (*Manual da pintura e Caligrafia*, p. 194), aquela feita pelo carvão que marca o corpo do papel pelo desenhista (*A Bagagem do Viajante*, p. 102), ou mesmo as que foram “tapadas de adesivos” das sombras a fingir de corpos vivos (*Os Poemas Possíveis*, p. 43), a que benevolmente se multiplica e faz de todas as feridas “uma única e definitiva dor” (*Evangelho Segundo Jesus Cristo*, p. 136). Seja como marca de identificação ou representação da criação artística, a cicatriz, que é sempre a marca de um trauma, a memória física e visível de uma ruptura, parece aqui assumir a dor como figura de união. O sofrimento que ultrapassa o passado, que permanece visível no presente, é dor “única e definitiva”, é uma ruptura que integra seus textos. Eric R. Kandel (2009, p. 17) disse que “recordar o passado é uma forma de viagem mental no tempo [que] nos liberta dos limites temporais e espaciais e permite que nos movamos livremente ao longo de dimensões completamente outras”. Lembrar da cicatriz é mais que reviver a dor, é ultrapassar o limite entre eu e outro, e permitir-se as dores que não nos pertencem, reais ou ficcionais; é também admitir que “há casos em que o tempo se demora a dar tempo para que a dor se canse, e casos houve e haverá, felizmente mais raros, em que nem a dor se cansou nem o tempo passou” (SARAMAGO, 2008, p. 220).

Em *O homem duplicado*, lembrar da cicatriz que se repete é admitir o assombro de ser reflexo de um outro, de ter suas ações e suas dores compartilhadas até o último suspiro. Como percebe Tertuliano Máximo Afonso, se as cicatrizes se repetem e são comparáveis, suas histórias ecoam, seus desejos se espelham. Daí a circularidade do enredo: se um protagonista faz, sua cópia repete; se o professor se disfarça, o ator também; se um dorme com a namorada, o outro dorme com a esposa; se um vai no encontro armado, o outro no final (supostamente) atira. Suas ações encontram-se repetidas como as cicatrizes, ressoam em seus personagens os mesmos caminhos, as mesmas quedas. “Vai-lhe acontecer o mesmo que a mim, de cada vez

que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real, Começo a pensar que tenho estado a falar com um louco, Lembre-se da cicatriz” (SARAMAGO, 2008, p. 132).

Mais que isso, *a cicatriz que faz lembrar* evoca o mais famoso signo de reconhecimento da literatura clássica: o retorno de Odisseu disfarçado de mendigo à Ítaca, para derrotar os pretendentes de sua esposa depois de mais de 20 anos de exílio. Assim como Odisseu, Tertuliano exila-se das próprias responsabilidades matrimoniais, mas agora graças às mudanças dos tempos não é mais dado como herói mas sim como covarde. A proximidade estabelecida pela cicatriz se intensifica depois do primeiro encontro com António Claro: logo após prometer ao Senso Comum que nunca mais seria apanhado disfarçado (“a partir de agora andarei de cara descoberta, disfarce-se quem quiser”, p. 164), envia pelos correios o próprio posticho de barba ao seu duplo, “como despachar um cartel de desafio ao inimigo”; e a barba gera uma briga entre António e sua esposa, Helena, que reage de forma inflamada ao imaginar o outro de seu marido. Segundo Cavalcante (2018, p. 140), a barba alude no romance ao cavalo de Tróia, invenção do ardiloso Odisseu para tomar a cidade grega enquanto os soldados troianos festejavam. Assim como a bruxa Cassandra, a esposa de António Claro alerta-o do disparate de se manter aquele desafio dentro de casa, agindo (como as outras mulheres da narrativa) como um *oráculo* (idem), antecipando a tragédia iminente do desfecho: “Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditam, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa” (SARAMAGO, 2008, p. 193).

Desde o seu aparecimento no romance, Helena remete à sua duplicata clássica, representada na *Iliada* de Homero. O narrador reforça o tempo todo que a mulher se encontra dividida entre os dois homens no momento em que essa descobre a existência dos duplos, se tornando simbolicamente a “esposa de dois maridos”. A própria linguagem utilizada pelos duplos remete à guerra (“António Claro não tinha a mesma pressa, mas também não tardou a sair. Entrou no carro a pensar que ia passar ao *ataque*. Só não sabia para quê”, p. 174; ou “Não discutamos, devemos ir calmos ao nosso encontro, sem declarações de *guerra* antecipadas”, p. 145) e retoma, assim, a rivalidade entre Menelau e Páris, na *Iliada*. O narrador representa-se como alguém abismado, simulando não saber as intenções e motivos de Helena e, ao mesmo tempo, “encobrendo” seus pensamentos adúlteros, permitindo ao leitor extrapolar da forma que lhe convém o nível pecaminoso desses sentimentos.

Um dia, esta Helena, que tem pressa e um horário profissional a cumprir, nos dirá por que razão se foi sentar ela também no sofá, por que razão durante um longo minuto ali ficou aninhada, por que razão, tendo sido tão firme ao despertar, agora se comporta como se o sonho a tivesse tomado outra vez nos braços e a embalasse docemente. E também porque, já vestida e pronta para sair, abriu a lista telefónica e copiou para um papel a direcção de Tertuliano Máximo Afonso. Entreabriu a porta do quarto, o marido ainda parecia dormir, mas o seu sono já não era mais que o último e difuso limiar da vigília, podia portanto aproximar-se da cama, dar-lhe um beijo na testa e dizer, Cá vou, e depois receber na boca o beijo dele e os lábios do outro, meu Deus, esta mulher deve estar louca, as coisas que faz, as coisas que lhe passam pela cabeça. (SARAMAGO, 2008, p. 137)

Em certo momento do romance, o próprio Homero é evocado pelo narrador, que teoriza sobre os limites do romance e coloca anacronicamente o poeta épico como o primeiro romancista, ou seja, o primeiro “malabarista estilístico”, um “experimentador de formas”. Para Cavalcante (2018, p. 67), Saramago enxerga o romance como um “*espaço em que tudo pode e deve caber*, sendo permitido que nele se explorem os rumos e malabarismos, a fim de representar uma época igualmente complexa e difusa” (grifo meu). Nesse sentido, ao retomar Odisseu por Tertuliano, o autor coloca novamente esses tempos em embate, à mercê dele.

A herança pagã de Saramago já havia sido demarcada por Costa (2020, p. 53), principalmente quando referida dentro de sua poesia (*Poemas possíveis* e *Provavelmente Alegria*). Para o crítico, as referências clássicas na obra poética do autor demarcam a “constatação de um *vazio* decorrente de uma áurea era pagã para sempre desaparecida”, morta não apenas porque o seu tempo foi ultrapassado, mas também em razão de sua própria trajetória escrita: a mitologia grega mostra-se “radicalmente incompatível” ao seu cristianismo-ateu. A relação entre clássico e ridículo pode ser traduzida na existência de um profundo sentimento de oposição e enlace entre o passado e o presente, figurada principalmente pela constante, e quase obsessiva, referência à cena do reconhecimento de Odisseu disfarçado: o grito da escrava é transfigurado em ironia, riso zombeteiro de um personagem secundário, do mesmo modo que a cicatriz perde o seu sentido tradicional de identificação. No romance, o clássico encontra-se deslocado em direção ao irônico e demonstra, assim, o disfarce como meio de enlace da relação intertextual.

Pensando na representação do professor de História como Odisseu, a união de Tertuliano com Helena representa portanto mais do que a cumplicidade de um marido e de uma esposa, que ao final da tragicomédia se conectam amorosamente. Cada um deles personifica uma das obras de Homero, que *juntas* tecem a primeira grande obra épica da Grécia Antiga e, assim, da história da literatura ocidental. O (re)encontro dos dois demarca a narrativa como o *retorno* de um exílio: a volta de Odisseu à sua casa e de Saramago à Grécia. Indica também a perseguição por um ideal grego que intenciona a *unificação* literária — a união entre a *Ilíada* e a *Odisséia* —, e a busca por uma aliança integradora entre palavra (poema épico) e ser humano (personagens).

A cicatriz de Odisseu (este ser que mesmo sendo vários permanece o mesmo do começo ao fim da narrativa) contrapõe-se à cicatriz de Tertuliano, multiplicado industrialmente ao infinito desconhecido, fragmentado em pedaços espalhados pelo mundo, sendo, ao mesmo tempo, todos e nada. O professor de História age como se desejasse subir o rio da história da literatura e retornar aos tempos da completude identitária. Ser um e existir de forma integrada consigo mesmo. Luta internamente com a sua própria inadequação, como um herói ideal do romance moderno (BAKHTIN, 2005, p.56), quer fugir de sua própria condição de homem, menos que homem: um covarde, como a ex-esposa o concebe; um manso, como o próprio narrador o rotula. O disfarce e, conseqüentemente, a cicatriz, como dito anteriormente, marcam o enlace entre os personagens e os diferentes tempos.

O mais curioso é que esta *cicatriz que faz lembrar* do grito incontrolado do reconhecimento remonta a memória de outra dor, muito mais distante do mitológico: a queda que José Saramago diz (duplamente em seu livro de *Pequenas Memórias*, às páginas 43 e 68) ter sofrido durante a infância, e que deixou marcada uma visível cicatriz no mesmo joelho esquerdo que seus personagens duplicados. O livro remonta a forma de seus romances, no reconhecível estilo saramaguiano — apropriação das vírgulas, discurso oralizante e digressivo, etc. —, fazendo com que a história admita um tom quase poético, uma autobiografia romanceada. A lembrança tomada a partir da fotografia apresenta mais do que uma memória dentro de uma memória, mas a construção, talvez até despropositada, de um biografema, que é lembrado com tamanha intensidade que ultrapassa os limites da própria lembrança, invadindo a ficção:

Nessa fotografia, que se perdeu como tantas outras, estava de blusa e calções, com as meias pretas subidas até ao joelho, seguras por um elástico branco. Uma regra fundamental da arte de bem vestir mandava enrolar uma parte do canhão da meia para que não se notassem as ligas, mas, pelos vistos, eu ainda não tinha sido instruído nesses requintados pormenores da vida social. Percebia-se distintamente a crosta de uma ferida no joelho esquerdo, mas esta não era a da Avenida Casal Ribeiro. Aconteceria uns anos mais tarde, na cerca do Liceu Gil Vicente, e foi tratada no posto médico. Puseram-me o que então se chamava um «gato», um pedacinho de chapa metálica, mais ou menos em forma de pinça, que se cravava nos bordos da ferida para os juntar, e, pelo contacto, apressar a cicatrização. A marca manteve-se visível durante muitos anos, e mesmo agora ainda se podem distinguir uns ténues vestígios dela. Outra cicatriz que conservo é a da fina linha de um corte de navalha, um dia lá no Mouchão de Baixo, *quando talhava um barco num pedaço de cortiça*. (SARAMAGO, 2006, pp. 43-44)

É possível reparar que o barco de cortiça também é signo recorrente que embala a associação entre autor e personagem, uma vez que ele reaparece como símile dos pensamentos de Tertuliano: “Voltou ao quarto, sentou-se na cama com a cabeça entre as mãos deixando vogar o pensamento *como um barquinho de cortiça* que desce a corrente e de vez em quando, ao chocar com uma pedra, por um instante muda de rumo” (SARAMAGO, 2008, p. 203, grifo meu). A cicatriz das memórias replica as marcas idênticas dos duplos no romance. Um pedaço autobiográfico de José Saramago é disfarçado de ficção, deixando o leitor atento em dúvida sobre o que, de fato, está sendo ficcionalizado na/pela narrativa. Na “realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que é” (SARAMAGO, 2001, p. 66), a memória da cicatriz insere-se no romance e é absorvida por ela. Assim, a marca ultrapassa todos os limites da narrativa, conectando pela ruptura: história, ficção e mitologia. E, portanto, podem ser colocados em um mesmo plano narratológico, José Saramago, Tertuliano e Odisseu: heróis de suas próprias narrativas, uma união de tempos distantes em uma grande tela, “*um espaço em que tudo pode e deve caber*”:

Uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas,

tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. (REIS, 2015, p. 84)

A questão autobiográfica é polêmica dentro dos estudos saramaguianos. O autor afirmou com fervor, inúmeras vezes, ser a única voz de seus romances, uma vez que acreditava que a entidade do “narrador” usurpava o direito e suas próprias responsabilidades autorais narrativas (SARAMAGO, 1998, p. 26). “Um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o autor, (...) a pessoa invisível mas onnipresente do seu autor. Tal como o entendo, o romance é uma *máscara* que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista” (Idem, p. 27). E talvez aqui se apresentaria o motivo mais consistente para a aparição do espectro autobiográfico em *O homem duplicado*. O romance precisa das máscaras para se sustentar. Os personagens brincam com a questão do disfarce o tempo todo, assim como o próprio narrador e a estrutura narrativa dependem das máscaras para dar andamento à história. Saramago constrói *O homem duplicado* a partir de uma obsessão preexistente com a identidade anônima, um infinito retirar de véus para, ao final, descobrir que não existe, e talvez nunca tenha existido, face verdadeira: “Vira cair uma máscara e percebera que por trás dela estava outra exatamente igual, compreendia que as máscaras seguintes seriam fatalmente idênticas às que tivessem caído” (SARAMAGO, 2017, p. 245). Romance e autor coexistem no esconder e revelar e, assim, se equivalem.

Mesmo que parte da crítica acabe concordando com ele, colocando seu narrador como um “autêntico contador de história, [...] deus criador e senhor do mundo. Um demiurgo, dono *absoluto* da narrativa” (BERRINI, 1998, p. 57), é necessário dar razão à parcela menos ofuscada pela autoridade de Saramago sobre sua própria obra: o “ressentimento do autor” é uma posição teórica que “acarreta um prejuízo hermenêutico à sua obra”, uma vez que está a “indicar uma transferência quase imediata entre o resultado — o romance — e as ‘intenções’ do romancista”; assim, ele sabota o potencial interpretativo de sua própria produção (SCHWARTZ, 2004, p. 29).

E, de fato, perceber, como o faz Cavalcante (2018), no narrador saramaguiano (que faz a história acontecer em frente aos nossos olhos, como no teatro) uma estratégia que sustenta os seus romances como uma *realização coletiva*, que relata a experiência e subverte a narrativa, é admitir um sofisticado procedimento estético e ético proposto ao leitor, convidado a participar dos eventos que a História esqueceu-se de anotar, de forma autêntica e corporificada,

praticamente em comunhão com a voz narrativa.

Portanto, ainda que o autor não seja efetivamente o mesmo e único narrador, onisciente e onipresente em toda a sua obra, não é completamente infundado — apesar de confuso e, por vezes, contraditório — o que ele percebe de seus próprios romances, sobre a sua presença dentro das narrativas. Antes mesmo da questão da cicatriz, o *Manual da Pintura e Caligrafia* (1977) delineava uma narração autobiográfica que discute a crise da representação da forma artística que perpassa tanto o personagem principal H. (COSTA, 2020, p. 251), como o próprio Saramago durante o processo de escrita de *Levantado do chão*: “eu tinha uma história para contar, a história dessa gente [...] Mas me faltava alguma coisa, saber *como* contar isso. Então eu descobri que o *como* tem tanta importância quanto o *quê*”, (COSTA, 1998, pp. 22-23). Pela escrita, o narrador/autor parece descobrir a si próprio e “o gesto lúdico assumido pelo pintor-narrador encena metaforicamente o jogo que é a criação artística e consagra a ficção como modelação de um mundo que não é uma mentira, mas antes um fingimento sério” (REIS, 2018 p. 23). Outro biografema estava posto, permitindo que Carlos Reis (2018) alinhasse a ambos os personagens dessa história, o pintor e o escritor, características comuns:

A consciência da representação artística como veículo de subversão da imagem estabelecida, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; a descoberta da narrativa como revelação do mundo, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da singularidade (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do homem dele indissociável. (REIS, 2018, p. 25)

Saramago associa a escrita de *Manual da Pintura e Caligrafia* a duas “falsidades” verdadeiras que constroem a sua biografia: a sua data de nascimento registrada no dia errado e a inserção quase indecorosa da alcunha da família ao seu nome no Registro Civil (“devia chamar-me simplesmente José de Sousa, porque assim o meu pai julgou que me tinha registrado, e sete anos depois, quando eu entro na escola, ele descobre com assombro que o filho se chama José de Sousa Saramago”, REIS, 2018, pp. 34-35). Esses eventos o levam a imaginar um enredo em que diferentes personagens contariam uma mesma história, sob perspectivas diferentes, introduzindo na narrativa elementos falsos e verdadeiros para tecer o retrato de uma pessoa; mas, ao fim dos relatos, não se saberia “quem era aquela pessoa e o

que era verdade ou mesmo se haveria alguma verdade ali” (idem). O autor dramatiza um romance autobiográfico, afirmando o tempo todo que tanto a realidade é composta de mentiras como a ficção pode ser entretecida por verdades, até um limite em que se torna impossível dissociar uma da outra. Ou, como colocaria Barthes (2005, p. 76), “delineia uma área de plausibilidade que revela que a possibilidade do próprio ato de desmascarar é falsa”.

A “fingida veracidade”, ou “fingimento verdadeiro”, coloca-se como um projeto de José Saramago. Segundo Teresa Cristina Cerdeira (1989, p. 28), o desejo de fazer história prevalece numa espécie de pressentimento, como “um longo vazio que um discurso histórico falido foi incapaz de suprir”. A História a ser apresentada com uma roupagem literária estabelece uma ótica construtiva de um poeta/historiador, que transgride os limites entre real e ficcional porque acredita que “a função primordial da literatura não é necessariamente a mimese” (p. 126). Para Saramago, “o escritor de história, manifestas ou disfarçadas, é portanto um mistificador”. O autor compõe a ficção como uma nuvem de palavras suspensas em equilíbrio instável de fingimento e, assim, converte-se em poeta fingidor: desestabiliza o pacto de leitura de *Pequenas Memórias*, ao mesmo tempo que estabelece outros níveis de leitura até então ocultos em *O homem duplicado*. Como coloca Lejeune (2008, p. 43), “o leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo” (grifo meu); estabelece-se então um (quase) pacto fantasmático. Neste caso, nenhum contorno nítido é assumido, nenhuma revelação é feita. Existe apenas um *espectro*, a sensação de uma aproximação com a realidade que mistifica a própria noção do que deveria ser ou mesmo parecer real.

Portanto, ao afirmar que “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (p. 27), confunde os limites entre vida e arte, retomando abertamente o embate ideológico e estético entre verdade e mentira, que permeia toda a sua obra. Para Lejeune, esse tipo de declaração pode ser vista como uma estratégia que, mesmo involuntária, é muito eficaz. A leitura, tanto do material autobiográfico como das ficções, é contaminada com a dúvida, um jogo provocativo entre escritor e leitor:

À autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão; Seria então um e outro? Melhor: um em relação ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse

processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico”. (LEJEUNE, 2008, p. 43)

Assim, os “gemidos irreprimíveis de uma dor antiga” podem ser ao mesmo tempo uma dor real e fingida, uma vez que o poeta “finge tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. Ou mesmo finge fingir, recontando a verdade como se fosse uma mentira, fantasiando-a de ficção e colocando a si próprio como ser *criado* e, por fim, *mitológico*, que ninguém, talvez nem ele próprio, saiba se em algum momento foi real ou apenas fruto da imaginação explicadora dos antigos sábios:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história-pessoa. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a *labiríntica*, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define *e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu*, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. (SARAMAGO, 1998, p. 27, grifo meu)

Utilizando dispositivos muito sofisticados, José Saramago coloca em xeque sua própria narrativa, admitindo a absorção da sua identidade pela literatura. Aparenta buscar a sua completude e integração nos textos literários e, assim, encontra-se: repetido, em tantas outras histórias – produzidas tanto pela sua própria mão criadora como de outros escritores que o antecederam. O que começa com a percepção da monstruosidade da repetição, termina com o entranhamento completo entre ficção e realidade. E “já nas memórias, um passado fictício ocupa o lugar de outro, do qual nada sabemos com certeza - nem, ao menos, que é falso” (BORGES, 2007, p. 28). Por fim, a tarefa prossegue.

SORAIA NORONHA é mestranda sobre o disfarce na obra de José Saramago, *O homem duplicado*, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). Contato: soraianoronha@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. "Epic and Novel". In: *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 43-60.
- BARTHES, Roland. "Writing and the Novel". In: *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 71-82.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- CAVALCANTE, Ana Maria. *O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2018.
- COSTA, H. *O período formativo*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2020.
- COSTA, H. O despertar da palavra. *Revista Cult*, n. 17, São Paulo, 1998.
- DA SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. Alfragide: Editorial Caminho, 2017.
- SARAMAGO, José. *As Pequenas Memórias*. Alfragide: Editorial Caminho, 2006.
- SARAMAGO, José. *Manual da Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SARAMAGO, José. O narrador como autor. *Revista Cult*, 17, São Paulo, dezembro de 1998.
- SCHWARTZ, Adriano. *O Abismo invertido: Pessoa Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo Livros, 2004.

ESBOÇO SOBRE QUESTÕES DE CONTEMPORANEIDADE E AUTORIA NA OBRA DE VALÊNCIO XAVIER

— BRUNO HOREMANS

RESUMO

O ensaio tem como objetivo tratar de questões sobre autoria e contemporaneidade na obra atípica do autor brasileiro Valêncio Xavier. São abordados questionamentos sobre a inserção do autor em uma literatura brasileira contemporânea que expresse a importância e as consequências dessa denominação, abrindo espaço mais amplo para reflexões sobre a sua obra. As problemáticas de autoria e reflexões sobre gênero literário são trazidas como desdobramento dessa chave de entendimento e oferecem possibilidade de análise que conseguem abarcar os modelos e formatos à primeira vista estranhos com que o autor trabalha em suas obras diversas.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Autoria; Valêncio Xavier.

ABSTRACT

The objective of this essay is to discuss authorship and contemporaneity in the atypical works of the Brazilian author Valêncio Xavier. The essay approaches questions and reflections regarding the author's insertion into contemporary Brazilian literature, expressing the importance and the consequences of such a denomination, expanding the possibilities of reflection on the author's work. Issues of authorship and considerations on literary genre are brought up to discussion as to offer analytical possibilities that embrace the models and formats used by the author that may have been at first glance considered strange.

Keywords: Contemporary literature; Authorship; Valêncio Xavier.

O presente ensaio tem como objetivo discutir algumas questões teóricas sobre literatura na obra idiossincrática de Valêncio Xavier, autor que foge de modelos literários tradicionais, dificultando análises que se utilizem de parâmetros clássicos ou usuais, como os contidos na história da Literatura até a metade do século XX. Dessa forma, serão abordadas reflexões relativas à contemporaneidade, autoria e gêneros literários em três das principais obras desse autor — *O Mez da Grippe*, *Rememorações da menina de rua morta nua* e *Minha Mãe Morrendo e o menino mentido* — em que os elementos de constituição e forma tomam caráter experimental.

CONTEMPORANEIDADE

A dificuldade em se definir a Literatura Contemporânea e incluir ou excluir autores e obras em seu escopo não é novidade — talvez essa própria dificuldade seja sua característica por definição. Se somada à problemática benjaminiana de esvaziamento da experiência do narrar, multiplica-se o problema. Parece-me que, para essa situação, só seriam possíveis dois desfechos, uma crise total ou uma reformulação, que leve em conta particularidades das obras dentro dessa produção abrangente e heterogênea. Em uma definição banal e primeira o Contemporâneo seria o que ocorre agora, a escrita mais recente, o atual sobre o mundo do hoje; pensar dessa maneira temporal talvez delimite o período de escrita e publicação do que poderia se chamar Contemporâneo, desde a década de 70 até o hoje, da forma como Schollhammer recorta as suas considerações sobre *Ficção Brasileira Contemporânea*. A Literatura Brasileira Contemporânea, segundo o autor, é diferente do que era produzido no país anteriormente até a década de 60. Antes organizada por escolas literárias, gêneros e estruturas mais tradicionais e basilares, a escrita da segunda metade do século XX e começo do XXI é mais complicada de se inserir em sequências e formatos pré-definidos, com planos e projetos delimitados como fizeram os Modernistas, ou os romances Naturalistas e Nacionalistas do século XVIII. Há uma proliferação de escritas, tanto em número quanto em formatos, estilísticas e meios, técnicas que se ampliam e se modificam tão rapidamente quanto o frenético fluxo de informação característico deste tempo. As dificuldades de inserções em sequências literárias não precisam, necessariamente, ser um problema, mas a produção contemporânea pede que se abram novos caminhos de interpretação e abordagem.

Minha ideia é a de que a obra de Valêncio Xavier se insere em múltiplos questionamentos característicos dessa produção e temporalidade, a começar pelo limite tênue da proposição sobre ser contemporâneo na definição de Giorgio Agamben, e que Schollhammer usa para iniciar seu trabalho:

A literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir. (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 10)

A inequação de Xavier, sobretudo temporal, mas não somente, é tanto chave de escrita quanto de análise para sua obra. Dois dos seus livros aqui mencionados retratam tempos passados — a epidemia de Gripe Espanhola em *O Mez da Grippe*, e a São Paulo da década de 40-50, em *Menino Mentido* —, mas que fazem presença para além do tempo restrito, nas marcas que essa história legou para a construção da sociedade, mostrando no escuro — para continuar a ideia de Agamben — as inconsistências de discursos sobre as realidades apresentadas como inabaláveis, resolutas e objetivas, constitutivas da sociedade brasileira contemporânea.

O nome de Valêncio Xavier aparece mencionado no livro de Schollhammer três vezes, duas falando do próprio autor e seu estilo, e uma quando a obra de Joca Terron está sendo descrita e Xavier é um de seus personagens. Nas duas primeiras menções, a obra do autor é invocada para compor a descrição de hibridismo literário na década de 90 e a emergências de outras linguagens e materiais na composição de literatura, a multimedialidade; a ênfase aqui é na "idiosincrasia" e "estilo experimental" do autor, paralelo mais divergente em relação a outros autores da época (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 38). Na terceira menção, como personagem, Xavier aparece como imagem construída e onírica nos contos de Joca Terron, que insere o autor nessa sequência própria de escritores, uma referencialidade de Valêncio como própria história da literatura.

Mesmo na sua idiosincrasia, Xavier parece pertencer a uma sequência de escritores. Joca Terron se coloca posterior a ele, e Xavier tem um diálogo com um antecessor a si — não tanto por formato e por estilísticas empregadas, mas por material de retrato e tipo de linguagem. Uma tópica recorrente nesse inventário de contemporaneidade: as maneiras de representação da vida como objeto que seja tangível, ainda que a realidade seja elusiva e complexa. Um dos caminhos de representação dessa realidade, e que contrasta com tendências da geração imediatamente anterior — a nome, Guimarães Rosa e Clarice Lispector —, é uma realidade representada por autores que têm em Rubem Fonseca um ponto culminante de tensões manifestadas em seu brutalismo na descrição de um país urbano marcado por cisões e tensões não resolvidas, ignoradas e marginalizadas que levam à violência (SCHOLLHAMMER, 2010, p. 27). Esse brutalismo aparece em Xavier da mesma forma que a mescla de materiais^[1] e o estilo de escrita cinematográfica de Fonseca. Ambos autores foram também roteiristas e apaixonados por cinema, chegando a produzir para a tela. Há uma familiaridade entre o material de um autor e do outro, mas talvez a maior similaridade seja justamente a diferença mais interessante. Enquanto Rubem Fonseca escancara a violência de uma sociedade brasileira urbana e mal-resolvida por meio de personagens violentos, cenários decadentes e ações atrozés, Valêncio Xavier não precisa criar um personagem odiável, descrever um lugar conflituoso, ou narrar uma ação condenável, tudo isso já está à mostra, basta que ele realize seu procedimento de colagem para montar um mosaico brutalista composto pelo próprio material que vivemos todo dia, estampado em capas de jornal, discutido entre anúncios de produtos, embutidos nas relações conflituosas apagadas pelo cotidiano de imagens e banalidades.

É o que acontece em *Rememorações da menina de rua morta nua*. O brutalismo de Fonseca, com sua carga de violência e cortes rápidos, reaparece de outra forma, no relato de um crime horrendo que, por mais absurdo e agressivo, acaba apagado entre as notícias do mercado financeiro e o sensacionalismo televisivo. Xavier não precisa construir uma narrativa em prosa para simular uma realidade, basta recortar e colar trechos de uma vida real em justaposição para criar um material que não poderia estar contido em outro lugar além de uma obra literária, em que há espaço para discursos contraditórios e vozes apagadas.

[1] A exemplo, a construção de *O Caso Morel*, de Rubem Fonseca, em que parte da narrativa é paralela ao texto em prosa por meio de longas páginas de rodapé com o relatório policial *post-mortem* da vítima do crime narrado.

No seu modo de criar e agir, Xavier trás outro aspecto para análise que parece pertinente ao debate sobre a literatura na contemporaneidade: o questionamento sobre se determinados materiais, obras e escritas corresponderiam à literatura e se seus estatutos deveriam ser determinados como realidade ou ficção — as literaturas pós-autônomas de Josefina Ludmer.

Para a ensaísta (2010), muitas dessas escritas do presente ficariam em relação delicada para os parâmetros literários. Seus formatos corresponderiam a tal, inclusive com a indicação de autor na capa, se identificando a um modelo literário específico e, mais importante, se identificando como literatura, mas seriam impossíveis de serem lidas por meio de critérios tradicionais de análise literária: "o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, 'sem metáfora', e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade" (LUDMER, 2010, p. 1).

As considerações de Ludmer, aplicadas às obras de Xavier, fazem sentido de diferentes formas. Enquanto em *Menino Mentido* os materiais referenciais são autênticos e funcionam por si só, como elementos que evocam um tempo, uma memória afetiva, um elemento geográfico ou temporal, a presença de um narrador e um personagem — mesmo que construídos, uma vez que seriam impossíveis de fato ser o autor quando criança — fazem com que a obra apareça indubitavelmente como criação literária. Em *Rememбранças da menina de rua morta nua*, o narrador se presta mais ao papel de cinematógrafo de programa televisivo do que como marca de um autor literário propriamente dito. Em *O Mez da Grippe*, por sua vez, o material que se apresenta tem teor histórico, descritivo, figurativo de uma época referencial muito bem delimitada e que aparece com mínima intrusão narrativa ou ficcional.

As obras de Valêncio cabem como uma luva nas definições de Ludmer:

[Essas escrituras diaspóricas] reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero "realismo", em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia [...]. Saem da literatura e entram "na realidade" e no cotidiano, na realidade do cotidiano [...]. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação [...]. Absorve e funde toda a mimese do passado para constituir a ficção ou as ficções do presente. Uma ficção que é "a realidade". Os diferentes hiper-realismos, naturalismos e surrealismos, todos fundidos nessa realidade desdiferenciadora,

se distanciam abertamente da ficção clássica e moderna. Na “realidade cotidiana” não se opõe “sujeito” e “realidade” histórica. E tampouco, “literatura” e “história”, ficção e realidade. (LUDMER, 2010, p. 2)

Há uma complicação, no entanto, em assimilar esse posicionamento: as especificidades da Literatura, questão historicamente complexa, estariam mais do que nunca abaladas em um momento de difícil precisão. Talvez o único caminho possível seria se guiar no escuro, aceitando que há especificidades mesmo que elas não sejam universais, requerendo constante análise individual e parâmetros móveis. Talvez basta que no momento seja possível olhar para *O Mez da Gripe*, compará-lo com *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*[2], e ser possível identificar, instintivamente, que o primeiro é Literatura e o segundo é História.

[2] SCHWARCZ, L.M. STARLING, H.M. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

AUTORIA E GÊNERO

Se essas construções literárias são, então, pós-autônomas e suas formas e objetos não são próprias do autor e obra, como pensar a questão de autoria? Há um agente por trás do orquestramento de materiais que toma as decisões executivas para consistência e assimilação direcionada dessa sequência, mas não há como aferir esse mecanismo, é claro, processualmente único e bem definido, com regras delimitadas e que se repetem ao longo das obras do autor.

Como dito, em *Minha Mãe Morrendo e o menino mentido*, pela presença de um personagem "eu-menino" e evocação de material pessoal, é mais simples enxergar um autor como regente dessa construção narrativa. O próprio título do livro cria a ideia de que há uma autobiografia a ser construída e, portanto, há um dono das palavras e ideias ali registradas. Não é o que acontece em *Rememorações da menina de rua morta nua*, em que a interferência é feita puramente pelo corte rápido e seco entre materiais, ou em *O Mez da Gripe*, em que a noção de autoria parece ser completamente abandonada em prol de um formato objetivo, com pretensões simuladamente históricas de organização de documentos. É necessário pensar diferentes chaves de entendimento para a noção de autoria nessas 3 obras.

Pensar a chave autobiográfica para *Minha Mãe Morrendo e o menino mentido* não é tarefa tão simples assim: dividido em 3 partes, aparentemente desconexas, com um único fio condutor superficial de memórias de infância, a própria maneira com que essas partes se desenvolvem parecem ser 3 obras separadas. A primeira parte se usa majoritariamente de fotos, reprimindo o autor ao ser somente evocação pessoal de memórias às quais o leitor não teria como ter acesso, dado o teor íntimo do conteúdo. A segunda parte, mais interessante para a análise, intitulada como novela topográfica, se abre para uma compreensão e aproximação maior ao falar da cidade de São Paulo da infância do autor, um ancoramento temporal e espacial que permite, a um leitor atento, perceber uma narrativa se desenvolvendo por entre as páginas, que culmina em um assassinato, ao qual não se sabe se é fato referencial ou ficção criada pelo autor — o ponto é que não faria diferença, uma vez que há plausibilidade para o fato, tornando tanto a possibilidade de relato factual, quanto construção de uma ficção, em escritas de igual valor expressivo. A terceira e última parte segue o modelo da segunda, porém com relato aparentemente íntimo pessoal.

Pensando na ideia de pactos de leitura de Philippe Lejeune (1977), o leitor tem de assumir um pacto autobiográfico na obra na mistura entre primeira e terceira pessoa, borrando não só os limites de subjetividade e realidade, como fragilizando ainda mais a ideia de autoria, ao aparentemente submergir a ideia de auto-expressão do texto, uma vez que o material a que se utiliza não é, em sua maioria, de escrita própria. Soma-se a isso o problema de se fazer memórias a partir do presente, buscando materiais do passado no presente para poder evocar uma temporalidade específica, o que cria dúvidas quanto à confiabilidade desse narrador/autor — fazer com que tudo pareça legítimo e narrar uma sequência de tensões verossímeis não faz com que a realidade seja objetivamente expressa nas páginas. O autor convence e direciona a leitura de uma história que é tanto não-confiável quanto plausível e, neste caso, a especificidade literária se faz presente na possibilidade dessa construção e completo funcionamento interno da obra que contém unidade total, mesmo que seus materiais sejam individualmente detentores de sentido isolado.

Valêncio Xavier opera um jogo encenado entre “memórias subjetivas” e “referenciais objetivos” para reforçar a autenticidade da narrativa que se propõe a criar. Na segunda parte de *Minha Mãe Morrendo e o menino mentido*, a confluência e poder desse jogo é a narrativa de um assassinato de cunho racial, motivado e encoberto por tensões ideológicas de cunho Nazi-fascista, um pano de fundo que se desenha por meio dos materiais selecionados nessa

composição-mosaico, que não só dizem respeito à esse recorte de mundo e tempo delimitados na obra, mas que se expande em reflexão à própria construção da cidade de São Paulo, em sua concepção moderna de luzes, progresso e centro de capital, tentando apagar, deliberadamente, tensões histórico-sociais presentes desde sua fundação que nunca foram resolvidas. Xavier fala da realidade urbana de São Paulo para além de uma história completa e passada, o brutalismo violento de Rubem Fonseca e Valêncio Xavier não é produto só da contemporaneidade.

A autoria se faz na interferência que o autor tem no olhar do leitor. Ao compor sua obra minuciosa, Valêncio Xavier calcula, precisamente, o que ele quer que o leitor enxergue. Portanto, se a realidade é difusa, talvez a mais concisa e potente escrita seja justamente aquela que consegue retratar sem perder os enlaces em que a complexidade da vida se esconde. A autoria se faz totalmente a cargo da seleção, sem ter menos valor autoral por isso.

É da seleção de materiais em composição que vem a alma da obra de Valêncio Xavier, é por meio dela que a ação narrativa vai transcorrer, que os discursos vão tomar corpo e a potencialidade literária se dá. É também parte da seleção e recorte, os formatos e gêneros literários que auxiliaram as obras a ter forma. A abordagem autobiográfica em *Minha morrendo e o menino mentido*, a reportagem-notícia em *Rremembranças da menina de rua morta nua*, e o registro documental histórico de *O Mez da Gripe*, fazem parte da construção como elemento extratextual, não só de enquadramento ou forma. Os tipos de discurso convencionados a cada gênero figuram quase como personagem central das obras, indicando uma abordagem para aproximação daqueles materiais, mas também servindo para estranhamento, conforme a composição se desenvolve e abre caminho para inconsistências, dúvidas e complexidades.

Da mesma forma que o gênero autobiográfico se expressa em sua relação pactual complexa com o leitor, existindo na fronteira entre ficção e realidade, sem ser um ou o outro, operações semelhantes ocorrem sob o gênero de reportagem-notícia e registro histórico de forma a simular formatos assimiláveis fora da literatura, mas orquestrados de tal maneira que não podem ser outra coisa além de literatura.

A descrição e contextualização do crime em *Remembranças da menina de rua morta nua* reencenam a cobertura midiática do fato, acrescidas à inserção de materiais aparentemente deslocados — como a nota que um pedinte entrega ao autor em um semáforo e o verbete de dicionário da palavra *menor* —, para compor um retrato muito maior de uma sociedade que permite que aquele crime ocorra. O choque de um caso hediondo, como o figurado, toma uma proporção que tanto condena a cobertura sensacionalista e banal com que a mídia frenética o aborda, como dá voz e importância à menina de rua, na medida em que denuncia que aquela existência não deveria ser mais um nome no noticiário, esquecido no meio de tantas outras informações. E é justamente na composição entre objetos diversos, com intervenção do autor, que os materiais e o formato tomam outra natureza.

Um procedimento semelhante opera em *O Mez da Grippe* de deslocamento de materiais autônomos para uma realidade mais abrangente e multifacetada. Dessa vez, debruçado sobre o material histórico na definição mais abrangente de documentos como obra humana[3], a coleção e organização detalhada deixa entrever complexidades nos próprios discursos que permeiam cada um de seus materiais escolhidos. A justaposição entre discursos oficiais, por meio de relatórios, cobertura editorial de dois jornais diários e os trechos pertencentes a vida dos indivíduos, que viveram e morreram nesse período, como os fragmentos de memória de Dona Lúcia, criam uma amálgama de realidades entre discursos “registrados” e “vividos”, “oficiais” e “subjetivos”, “história” e “indivíduo”. A organização cronológica e, aparentemente, sem interferência, não consegue se sustentar em um modelo que seja puramente histórico, esse passado se torna anacrônico, na medida em que se desenlaça para além do próprio mês do título, essa realidade retratada existe em tensão tanto em 1918, como em 1976, das memórias contidas no livro, como em 1998, ano da edição premiada pela Companhia das Letras, e em 2020, ano de publicação de uma nova edição do livro e também de uma nova pandemia.

[3] Na definição do historiador Jacques Le Goff (2019, p. 490): "Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem".

BRUNO MARIANO HOREMANS é mestrando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, onde atualmente estuda a relação entre literatura e história na obra do autor brasileiro Valêncio Xavier sob orientação do prof. Dr. Mário César Lugarinho, com bolsa de estudos pela Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: bruno.horemans@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. (Trad. de Nilson Moulin, Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges). Campinas: Editora da UNICAMP, 2019.

LEJEUNE, Philippe. Autobiography in the Third Person. *New Literary History*, v. 9, n. 1, 1977, pp. 27-50. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/468435>. Acesso em: 31 ago. 2023.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-autônomas. (Trad. de Flávia Cera). *SOPRO*, n. 20, 2010, pp. 1-6. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Valêncio. *O Mez da Grippe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Valêncio. *O Mez da Grippe*. Curitiba: Arte e Letra, 2020.

XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TRADUÇÃO

LITERATURA "DE SENSAÇÃO" ¹

— FERNANDO BUFALARI ²

INTRODUÇÃO

No ano de 1860, a serialização de *A Mulher de Branco*, de Wilkie Collins, chega ao fim, assinalando a gênese do subgênero do gótico vitoriano conhecido como “romance de sensação”, um fenômeno literário posteriormente sedimentado por *East Lynne* (1861), de Ellen Wood, e *Lady Audley’s Secret* (1862), de Mary Elizabeth Braddon. Sempre oscilando entre o apreço popular e a aversão dos críticos, os romances de sensação recorriam a diversas técnicas narrativas para prender a atenção dos leitores, apresentando enredos recheados de reviravoltas, segredos, enigmas, trocas de identidade, bigamia e outros tantos crimes. A princípio, entretanto, a crítica não possuía um termo específico para se referir a esse conjunto de obras que emergia e se espalhava pelos periódicos ingleses e pelas bibliotecas circulantes; isso mudou com a publicação anônima de “‘Sensation’ Literature”, em 1º de novembro de 1861, no *Saunders, Otley & Co.’s The Literary Budget*. Em termos nada lisonjeiros, o *Literary Budget* associou o elemento “sensação” ao que havia de pior na literatura e naquele tempo histórico, argumentando que a sociedade da época preferia empolgação à verdadeira beleza, assim minando seu próprio discernimento estético enquanto negligenciava as melhores produções já escritas. Ainda que os autores e autoras associados ao termo não o apreciassem, foi o epíteto “de sensação” que passou a classificar diversas publicações nos anos seguintes, sendo empregado pela crítica até hoje, inclusive para designar uma parcela da ficção neovitoriana.

TRADUÇÃO

Devemos o epíteto “de sensação” à vulgaridade franca ou imprudente dos americanos. O termo pretende expressar a qualidade que desperta e gratifica a empolgação constitucional daquela nação na arte, nos acontecimentos, nos entretenimentos, na política e nos eventos sociais. Até agora, não tínhamos qualquer expressão semelhante na Inglaterra, pelo único motivo de termos evitado qualquer debilidade associada ao reconhecimento de que precisamos dela. No entanto, pode-se questionar se a característica que fez surgir o termo não se originou entre nós, ao invés de entre os americanos. É

[1] Autoria: Anônimo. Referência completa: “Sensation” Literature. *Saunders, Otley & Co.’s The Literary Budget*, n.1, 01/11/1861, pp. 15-16.

[2] Fernando M. Bufalari é doutorando pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), com mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (2018) pela mesma instituição. Concluiu bacharelado em Direito (2022), bem como bacharelado e licenciatura em Letras: Português e Inglês (2014), na USP.

um hábito deles, depois de terem superado nossas falhas, exibirem-se com complacência, caricaturando-as. É possível que haja certa indecência em uma nomenclatura para defeitos que se estabelece a partir de um alegre autointerrogatório; mas, em todo o caso, ela tem a vantagem, ainda que nenhum mérito, de dar a notoriedade de um nome a algo que, de outra forma, poderia escapar da crítica, e de levantar para a velha nação um espelho que ela própria, talvez, jamais levantaria.

A geração atual pode atribuir a propensão nada invejável que nos propomos a observar, em grande parte, à sua pressa e às suas preocupações. Ela está repleta de projetos e clama a plenos pulmões por rapidez. Ela tem pouco tempo livre e o pouco que tem é usado de má vontade. Ela não consegue aproveitar os prazeres lenta, calma ou sobriamente, no fluxo uniforme da satisfação gradual. A hora do trabalho está sempre próxima e o que deve ser feito em termos de relaxamento o deve ser rapidamente. Um estadista de alto escalão, ou um advogado proeminente, levanta-se com o alvorecer, ou antes dele, para escrever suas cartas particulares ou revisar seus casos até a hora de um café da manhã precoce. Entre esse momento e seu primeiro compromisso em Downing Street ou Lincoln's Inn, restam, talvez, apenas trinta minutos livres, que ele pode dedicar a atividades físicas. Ele os gasta com alguns galopes apressados para cima e para baixo em Rotten Row. Há cinquenta anos, um representante de sua classe teria se levantado em um horário mais conveniente, teria concluído a parte de seu trabalho não relacionada ao Parlamento, jantado e digerido sua refeição antes das quatro horas e, depois de um longo e vagaroso intervalo, gasto em alguma recreação apropriada para o seu porte físico, tomaria seu lugar na Câmara, descansado e bem-disposto. Viajamos muito a trabalho e a lazer, e nós, que fazemos parte da nova geração, fomos criados para a rapidez desde o nascimento. No entanto, o homem que tem idade suficiente para se lembrar das malas-postas e das velozes carruagens do correio, e que poderia muito bem se contentar com amostras mais moderadas de prontidão moderna, pode ser ouvido resmungando a 35 milhas por hora, insistindo que as empresas ferroviárias abusam de seu monopólio para diminuir a velocidade dos trens. O comerciante que vive sabiamente ao ar livre, a cerca de 15 ou 20 milhas da poeira e do confinamento de seu escritório, aflige-se quando, manhã após manhã, seu trem expresso passa por uma estação intermediária e o seu relógio revela que ele está alguns segundos atrasado em relação ao horário habitual. Os que frequentam o teatro não conseguem mais se ocupar do drama legítimo e bocejam com a marcha lenta de uma das histórias de Shakespeare. Eles exigem algo mais rápido e breve, com um incidente emocionante em cada ato e uma situação empolgante em cada cena.

Ninguém lê épicos; o que há de melhor em cada língua é deixado sem uso nas prateleiras de milhares de leitores que destroem seus próprios gostos com lixo empolgante, simplesmente por não terem paciência para prazeres mais prolongados. As obras de Milton, Dante, Spenser, Tasso, Chaucer ou Ariosto não seriam comercializáveis senão pela tenacidade com que os livreiros lançam exemplares belamente encadernados no caminho de compradores com pressa de encontrar um presente, sem se importarem com o que estão comprando. Entre nós, há um poeta cujos poemas breves e mais empolgantes são lidos em detrimento de seus esforços mais extensos e de maior qualidade, mas que poderia ter escrito o, há muito postergado, *Épico do Rei Arthur* se tivesse sido encorajado por sua geração. Ele viveu para ouvir os críticos literários mais conhecidos de seu tempo lhe agradecerem categoricamente por tê-los poupado do transtorno de um poema prolongado e por ter-lhes dado, no lugar, apenas os fragmentos selecionados dos clímaxes que deveriam ter adornado o curso da epopeia. O resultado é que temos apenas cinco nobres pilares de um templo, cuja conclusão nós mesmos proibimos ao seu criador. Está na moda dizer que o Sr. Tennyson é incapaz de compor, e que não vai elaborar, um grande poema; e o adágio tem se tornado gradualmente verdadeiro. Entretanto, é mais provável que a responsabilidade por sua carência de poderes compositivos recaia sobre uma época impaciente, que o convocou para poemas curtos e empolgantes, e não porque haja uma falha em sua genialidade ou limite para a engenhosidade de um homem que concebeu e particularizou as personagens do Rei irrepreensível, de Lancelote, Elaine, Guinevere, Bedivere e Mordred, e que poliu os versos de "A Morte de Artur" e dos quatro "Idílios do Rei".

Os poetas mais estáveis do século XVIII apenas se saíram um pouco melhor do que os elisabetanos, que foram completamente descartados. Pode-se perdoar uma geração que não vê valor em Cowper, mas é um pecado irredimível contra a genialidade banir Dryden, Pope ou Thomson dos domínios do bom gosto. E, ainda assim, quem conhece a "Ode para o Dia de Santa Cecília", ou "Safo a Faonte", ou "O Messias", ou mesmo "O Banquete de Alexandre"? Existem ao menos dez homens morando à distância de uma caminhada ou galope de Richmond que sequer pensaram em ler "A Primavera", "O Verão" ou "O Outono", nesse parque que, sem afetação, originou tais versos? Há mais amor pela beleza por si mesma na literatura entre meninos na escola do que entre homens adultos. Os primeiros têm a hora de brincar, eles desfrutam o ócio, e sua empolgação, ainda que seja mais barulhenta, é mais saudável. Ela não é "de sensação". Assim como Molière usava os tremores de sua governanta como um barômetro

para seu próprio humor, um poeta poderia muito bem se justificar na escolha de meninos e meninas como seus juízes. A mera beleza não tem uma chance justa no mundo adulto.

Assim como ocorre com os nossos Poetas, ocorre com os nossos Romancistas: e talvez seja nos romances que a distinção entre interesse e empolgação, afeição apreciativa e sede por “sensação”, possa ser definida com maior agudeza. Recusamo-nos totalmente a ler quaisquer histórias anteriores às do período de transição monopolizado por Scott, e, dentre suas obras, aquelas que caíram especialmente no gosto popular são as que melhor fornecem o elemento “de sensação”. Para a grande massa de leitores, “Waverley” é superior a “Os Puritanos da Escócia”, como “Guy Mannering” é superior a “Waverley”, “Ivanhoé” a “Guy Mannering”, e “A Noiva de Lammermoor” é superior a todos os demais. Não é difícil perceber como, ao longo dessa série, a empolgação aos poucos substitui o interesse, que é quase extinto na última obra. É dificilmente um exagero dizer que não há nada que possa ser adequadamente chamado de interessante em “A Noiva de Lammermoor”. A história é uma mera cavilha para o acontecimento final e o livro em si não passa de um prefácio à “sensação” das últimas páginas. Talvez, afinal, “Ivanhoé” seja mais amplamente lido e legitimamente amado que os demais. No entanto, pode-se questionar se seu sucesso não depende mais da “sensação” despertada pelo Cavaleiro Negro, provando ser Coeur de Lion e Locksley Robin Hood do que dos méritos maravilhosos do enredo principal, sua riqueza pródiga de detalhes, a variedade de força e consistência de suas personagens e sua localidade pitoresca.

Entre todos os autores de prosa vivos, o homem que menos se rende à “sensação” e que, portanto, mesmo que não chegue a ser um gênio absoluto, ainda merece infinitamente a simpatia de sua geração, é o Sr. Kingsley. Ao lado dele, mesmo que apenas por causa da beleza de “Esmond”, estamos dispostos a colocar o Sr. Thackeray. No mais extremo do polo oposto de método e mérito se situam, em proeminência não invejável, o Sr. Wilkie Collins e o Sr. Shirley Brooks. Eles são típicos romancistas “de sensação”, e pode-se acrescentar que não são nada além disso. Como histórias, seus livros são absolutamente desprovidos de mérito. Suas personagens não são homens e mulheres e seus acontecimentos são tão anormais quanto as personagens que transitam por eles. “A Mulher de Branco”, por exemplo, pode ser comparado àquelas circunvoluções de caneta e tinta com as quais os meninos costumam se entreter para passar o tédio das horas escolares, os chamados jogos de labirinto. Tirando a complexidade, eles são desprovidos de valor. As linhas que formam o labirinto podem ter qualquer espessura, cor, forma, número ou disposição, de modo a servirem de barreiras para obstruir ou de curvas para induzir em erro a ponta do lápis que está sondando o seu interior.

Flagrantemente “de sensação”; iniciado, continuado e prolongado com o único objetivo de criar e intensificar uma empolgação febril que seu último capítulo irá satisfazer; a particularização dos acontecimentos ou das personagens, em tal romance, é tão importante quanto o que há no exterior de um labirinto. “O que ele fará com isso?” é a única pergunta que o progresso de tal história sugere. O leitor é instigado a seguir em frente apenas pela ansiedade de saber o final. Quem pode dizer que tais livros fazem algo além de empolgar? Um único leitor já se levantou da leitura de qualquer um deles com outro sentimento? Para testar essa indagação: “A Mulher de Branco” já foi lido duas vezes pela mesma pessoa? Ou há alguém que, tendo a solução do labirinto, pensaria que vale a pena fazer o percurso? Em outras palavras, o livro suportaria ser lido de trás para frente? E, se não, por que não? Simplesmente porque, uma vez que a empolgação termine, ele não serve para nada além da cesta de lixo ou da parte inferior da grelha. É uma casca de ovo, um jornal de ontem, uma laranja chupada, uma pilha de folhas secas no outono, um almanaque do ano passado, sal sem sabor. Ele não poderia gerar uma segunda pulsação; sua “sensação”, uma vez sentida ou antecipada, se vai para sempre.

É a mesma coisa com o Drama. Reclamamos que os atores de tragédia contemporâneos não conseguem performar Hamlet ou Lady Macbeth, que os nossos comediantes não conseguem interpretar Malvólio, Dogberry, Rosalinda ou o Duque de Gloucester. Talvez não consigam mesmo. Mas é preciso lembrar que ensinamos o Sr. Kean a interpretar “Os Irmãos Corsos”, e advertimos repetidamente o Sr. Robson, a quem primeiro desprezamos por cantar “Villikins e sua Dinah”, contra tentar voos mais altos que “Enredo e Paixão” ou “O Nó de Carregador”. No melodrama composto por dois duelos fatais, um *bal masqué*, duas assombrações e uma moral sobre vingança, não há, provavelmente, muito mais “sensação” do que em “Hamlet” ou “Macbeth”; porém, os dois dramas shakespearianos oferecem algo a ser estudado e subordinam a empolgação ao verdadeiro interesse humano. Assim, a sociedade se agarra ao prazer inferior e, *mutatis mutandis*, aplica o mesmo princípio de preferência entre comédias que venham a ser contrastadas.

Temos dois romancistas que tiveram a sorte de começar suas carreiras literárias em uma época com mais bom gosto que a atual, mas que caíram no erro de prolongar suas popularidades à custa de seus renomes. Ao contrário do altivo dramaturgo ateniense que se retirou de seu país ao sentir que estava saindo de moda, ou do italiano Rossini, que se recusa a publicar suas composições para uma sociedade que o insultou ao chamar o sensacionalista Verdi de seu rival, o Sir Edward Lytton e o Sr. Dickens têm sido demasiado relutantes em ceder seus lugares a uma raça de autores mais nova e

inferior. Eles optaram por se manter em uma competição na qual seus esforços têm sido um declínio e seus sucessos uma degradação. Invertendo a nobre paráfrase de Tennyson, eles têm descido os degraus construídos com suas identidades mortas rumo a coisas inferiores. Porém, é justo dizer que a decadência de Sir E. Lytton começou muito mais recentemente do que a do Sr. Dickens. O humor sincero e a narrativa genuína de “Oliver Twist”, “As Aventuras do Sr. Pickwick”, “Nicholas Nickleby”, “Martin Chuzzlewit” e “A Loja de Antiguidades”, comparados à empolgação rapsódica de “Dombey”, “A Pequena Dorrit” e “A Casa Soturna” – ou as narrativas polidas e bem-elaboradas de “Rienzi”, “Os Últimos Dias de Pompeia”, “O Renegado”, “Os Peregrinos do Reno” e “Noite e Dia”, postas em contraposição a “Os Assombrados e as Assombrações” e o mistério mesmérico de “Uma História Estranha”, pelo menos até onde sua publicação chegou –, mostram, respectivamente, tal contraste entre um presente rebaixado e um passado valoroso qual Hamlet ao censurar sua mãe quando ordenou que ela olhasse para os retratos de seus dois maridos.

Pode-se dizer que a saciedade tem tanto a ver com o amor pela empolgação quanto com essa degradação da literatura e do gosto público. Se isso for verdade, seria apenas outra maneira de expressar o crescimento da tendência da “sensação”. É certo que estamos inundados de Poesia, Ficção, História e Drama. Conceda que seja necessário não apenas selecionar o que há de melhor entre eles, mas, do melhor, extrair o elemento que enseja a qualidade superior. Por que essa qualidade é invariavelmente a empolgação ou, como temos chamado, a “sensação”? Por que apenas raramente, ou nunca, é a beleza? A beleza de “As Estações”, de “Sonho de uma Noite de Verão”, de “O Mercador de Veneza”, de “O Messias”, de “Childe Harold”, de “A Revolta do Islam”, de “Waverley”, de “Ivanhoé”, de “Os Últimos Dias de Pompeia”, de “Rienzi”, de “Esmond”? Por que desprezamos amplamente aquele que é o mais puro e saudável de todos os prazeres, a apreciação do Belo na arte escrita? As narrativas mesméricas são um descanso para o cérebro, ou será que as vilanias fraudulentas de Conde Fosco, ou o heroísmo fanfarrão e empavonado de Fabien dei Franchi, consolam o coração? Existe uma única personagem em “Grandes Esperanças” que ofereça um estudo verdadeiro da natureza humana? Sequer pedimos que o estudo seja salutar; mas há, ao menos, algum estudo? Existe uma lição de moral ou uma passagem de verdadeira beleza em “O Cordão de Prata”? Uma infusão apropriada de empolgação não é apenas perdoável, mas essencial tanto para o drama quanto para o romance e para a épica: ela entra em grande parte nas composições dos melhores modelos de cada um desses gêneros; digamos, em “Hamlet”, “Ivanhoé” e “Paraíso

Perdido”. Mas a empolgação não é o único objetivo ou o único mérito das produções mais nobres, mesmo que mentes de baixo calão possam procurar avidamente por esse único elemento. Se fosse possível analisar o método da Genialidade, talvez haveria como demonstrar que, tendo escolhido e organizado seu acontecimento, isto é, tendo composto os contornos de seu enredo – e, aqui, podemos observar que em todos os enredos deve haver complexidade, valor e empolgação –, um autor seleciona, particulariza, agrupa e opõe uma quantidade suficiente de concepções sobre o caráter humano para agir e sofrerem de maneira viva, honesta e humana, de acordo com suas índoles e constituições morais, através dos acontecimentos de seu enredo. Tal obra de arte é ética, estética e empolgante, tudo ao mesmo tempo, com os três elementos em harmonia artística. Essa é a única combinação em que o gênio pode trabalhar dignamente, ou com a qual a sociedade pode ser benéfica ou inocentemente gratificada. Tal obra, como a misericórdia, é duplamente abençoada: são abençoados aquele que a recebe e aquele que a concede. Nada além disso merece o nome de Arte. Todo o resto é a presunção do fingimento ou a prostituição do talento verdadeiro: a degradação de um ou a exaltação do outro a uma posição falsa. Autores e leitores devem se lembrar que o gosto e a arte de uma geração se influenciam mutuamente e são, juntos e igualmente, bastardos ou legítimos, falsos ou sinceros, infames ou respeitáveis. Se a Arte for demasiada didática, esteja certo de que a época é muito impassível; se a Arte é demasiada pictórica, sua época é sensível e vã. A primeira conjunção é um defeito apenas no que toca a índole nacional; a segunda, além disso, promove a leviandade social. Mas índole falha, leviandade social e delinquência moral estão todas incorporadas e combinadas na pior de todas as características artísticas que um autor pode cultivar ou uma sociedade exigir: “sensação”.

TRÊS POEMAS DE EMILY BRONTË (1818-1848)

— EMILY BRONTË ¹

— JÚLIA MOTA SILVA COSTA ²

APRESENTAÇÃO

Em 1846, em Londres, era publicado um livrinho obscuro intitulado *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*. Tratava-se da primeira publicação das irmãs Charlotte, Emily e Anne Brontë, que foi um fracasso comercial. Um ano mais tarde, o alvoroço provocado pelos romances Jane Eyre, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Agnes Grey* centraria as atenções nas produções em prosa das autoras. Até os dias atuais, na fortuna crítica das Brontë, e particularmente no Brasil, seus poemas permaneceram à margem.

Apesar do esquecimento que se reservou a seus versos, a qualidade poética do único romance de Emily Brontë é frequentemente observada por críticos e leitores. De fato, as metáforas que permeiam a linguagem e a estrutura de *O Morro dos Ventos Uivantes*, entrelaçando-se ao desenrolar dos eventos e ao caráter das personagens, contêm importantes chaves de leitura do romance. E, a despeito da imagem persistente de *O Morro dos Ventos Uivantes* como uma obra em cuja concepção há algo de inexplicável — sendo Emily Brontë uma escritora a quem, não raro, atribui-se o estereótipo do gênio romântico —, em seus poemas observa-se a elaboração de temas recorrentes no romance, o que descortina um trabalho maduro de composição por parte da autora. Para além das relações com *O Morro dos Ventos Uivantes*, porém, a poesia de Emily Brontë interessa por si mesma. Nas palavras acertadas de Charlotte Brontë, os versos de sua irmã contêm uma expressão extraordinariamente concisa e uma música melancólica, selvagem e sublime.

Tem-se acesso, hoje, a dois manuscritos de poesia de Emily Brontë, que totalizam cerca de 200 poemas. No Brasil, a única tradução editada em livro é de Lúcio Cardoso, uma seleção de 33 poemas, que saiu pela José Olympio na década de 1940, sob o título *Vento da Noite*, integrando a Coleção Rubáiyát, com ilustrações de Santa Rosa (e que, atualmente, é editada pela Civilização Brasileira). Num esforço — conquanto tímido — de contribuir para minimizar essa triste lacuna de mais de 160 poemas nunca traduzidos para o português, apresento

[1] Emily Jane Brontë foi uma romancista e poeta inglesa. Ela nasceu em Thorton, na região de Yorkshire, Inglaterra, em 1818. Sua primeira publicação, em 1846, foi uma coletânea de poemas organizada com suas irmãs, Charlotte e Anne Brontë, intitulada *Poemas de Currer, Ellis e Acton Bell*. Em 1847, publicou seu único romance, *O Morro dos Ventos Uivantes*. Ela faleceu no ano seguinte, aos 30 anos, em Haworth, Inglaterra.

[2] Júlia Mota Silva Costa é doutoranda no Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. É Mestra em Teoria e História Literária pela mesma universidade, tendo defendido a dissertação “Emily Brontë: paixões, natureza e moralidade” (Unicamp, 2022), e Bacharela em Estudos Literários (Unicamp, 2017).

a seguir minha tradução de três deles. O primeiro, *À imaginação*, foi selecionado pela própria autora para publicação na coletânea de 1846; os outros dois, *Vejo em torno de mim lápides cinzas* e *Não mais te inspirará a Terra*, ambos datados de 1841, constam em um dos manuscritos. Os textos originais foram consultados em *Emily Brontë: The Complete Poems* (1992), edição organizada pela estudiosa Janet Gezari e publicada pela Penguin Classics UK.

TRADUÇÃO

1. À Imaginação

Quando cansada da lida do longo dia
 E da passagem terrena de dor em dor,
 E à beira do desespero, e perdida,
 Tua voz gentil me chama outra vez:
 Ó, minha amiga fiel! Não estou só,
 Enquanto puderes falar com esse tom!

Tão sem esperança é o mundo exterior,
 Que o mundo interior eu prezo bem mais;
 Teu mundo, onde perfídia, e ódio, e dúvida,
 E fria desconfiança nunca nascem;
 Onde tu, e eu, e a Liberdade
 Temos soberania indisputada.

Que importa que, por toda parte,
 Haja perigo, e culpa, e escuridão,
 Se ao menos nos limites do nosso seio
 Temos um céu claro, imperturbado,
 Aquecido por dez mil raios entrelaçados
 De sóis que desconhecem dias inverniais?

A Razão, de fato, pode lamentar amiúde
 A triste realidade da Natureza,
 E dizer ao coração que sofre quão fúteis
 Seus sonhos queridos sempre serão;
 E a Verdade pode pisotear rudemente
 As flores da Fantasia, recém-desabrochadas:

Mas tu estás sempre lá, para trazer
 A visão flutuante de volta, e soprar
 Novas glórias sobre a primavera arruinada,
 E extrair uma Vida mais bela da Morte,
 E sussurrar, com uma voz divina,
 Mundos reais, tão luminosos quanto o teu.

Não confio em tua felicidade fantasmagórica,
 Mas, quieta, na calma hora do anoitecer,
 Com uma gratidão que nunca falha,
 Dou-te as boas-vindas, Poder Benigno,
 Consolo certo das lidas humanas,
 E esperança mais doce, quando a esperança se desespera!

2.

Vejo em torno de mim lápides cinzas
 Estendendo ao longe suas sombras.
 Por baixo da relva que meus passos repisam
 Jazem os mortos, sós e silentes —
 Por baixo da relva — por baixo do mofo —
 Para sempre sombrios, frios para sempre —
 E meus olhos não podem conter as lágrimas
 Que a memória guarda de anos esvaecidos
 Pois Tempo e Morte e Dor fatal
 Provocam feridas que não se curam mais —
 Permita-me lembrar metade do pesar
 Que tenho visto e ouvido e sentido aqui embaixo
 E o próprio céu — tão puro e abençoado —
 Nunca poderia dar repouso ao meu espírito —
 Doce terra de luz! Tuas belas crianças
 Nada conhecem semelhante ao nosso desespero —
 Nem sentiram elas, nem podem elas dizer
 Que inquilinos assombram cada cela mortal,
 Que hóspedes sombrios nós abrigamos —
 Tormentos e loucura, lágrimas e pecado!
 Bem — que elas vivam em êxtase
 A sua longa eternidade de júbilo;
 Ao menos, não as traríamos para cá
 Para chorar conosco, para gemer conosco,
 Não — a Terra não desejaria que outra esfera
 Provasse da sua taça de sofrimentos terríveis;
 Ela desvia do céu um olho indiferente,
 E apenas lamenta que *nós* devemos morrer!

Ah, mãe, o que te confortará
 Em toda esta miséria ilimitada?
 Para animar um pouco nossos olhos vorazes
 Vemos-te sorrir, quão afetuosamente sorrir!
 Mas quem não lê nesse brilho terno
 O teu profundo, inexprimível pesar?
 De fato, nenhuma terra deslumbrante acima
 Pode roubar-te do amor de teus filhos —
 Todos nós, no brilho de partida da vida,
 Nossos últimos caros anelos unimos aos teus;
 E lutamos ainda, e esforçamo-nos para divisar
 Com o olhar nebuloso a tua querida face
 Não deixaríamos nossa casa nativa
 Por *nenhum* mundo além do Túmulo
 Não — ao invés, em teu peito bondoso,
 Deixa-nos jazer em repouso duradouro,
 Ou despertar somente para compartilhar contigo
 Uma imortalidade mútua —

3.

Não mais te inspirará a Terra,
 A ti, sonhador agora solitário?
 Porque a paixão já não pode inflamar-te
 Cessará a Natureza de se subordinar?

Tua mente sempre se move
 Em regiões escuras para ti;
 Doma o seu errar inútil —
 Volta e vive comigo —

Sei que minhas brisas montanhosas
 Encantam e abrandam-te ainda —
 Sei que a luz do meu sol agrada
 A despeito de tua vontade teimosa —

Quando o dia misturando-se à noite
 Desaparece do céu de verão,
 Vejo teu espírito se curvando
 Em amorosa idolatria —

Vigiei-te a cada hora —
 Conheço minha forte autoridade —
 Conheço meu mágico poder
 De afastar os teus pesares —

Poucos corações concedidos a mortais
Na Terra sofrem com tal intensidade
E nenhum pediria um Paraíso
Mais parecido a esta Terra do que o teu —

Então deixa que meus ventos te acariciem —
Tua companheira deixa-me ser —
Se nada mais pode abençoar-te —
Retorna e vive comigo —

O DENTE DO ANCINHO

— VÍCTOR CATALÀ ¹

— RAQUEL SIPHONE ²

APRESENTAÇÃO

Escrito no início do século XX, “O dente do ancinho” faz parte do volume *Contraluzes (Contrallums)*, de 1930, uma antologia de contos composta por nove títulos além desse que traduzimos aqui. Caterina Albert i Paradís (1869-1966), conhecida por seu pseudônimo literário Victor Català, teve o primeiro grande reconhecimento de sua obra em 1898, ano em que ganhou em duas categorias distintas (“monólogo mais original” e “poema”) dos Jocs Florals, na nona edição do Concurso Literário de Olot. Em suas primeiras publicações, a autora conseguiu manter o anonimato por trás de seu pseudônimo. Mas em 1902, com o sucesso alcançado por sua antologia de contos *Dramas rurais (Drames rurals)*, a corrida para encontrar o rosto por trás daqueles textos levou os jornalistas da época até Escalà, cidade natal da escritora.

Como mulher pertencente à nobreza provinciana, Caterina Albert fazia questão de separar sua vida privada de sua vida literária. Em 1917, ela escreve: “Este nome[, Caterina Albert,] deve ser usado apenas em minha vida privada. Quando estou com a pena entre os dedos não sou e não quero ser outra se não Victor Català” (CATALÀ, 2012, p. 18). Para Núria Nardi (*apud* CATALÀ, 2012, pp. 17-18), a escolha por utilizar um pseudônimo masculino nascia da liberdade de tom que poderia ser adotado em sua escrita, bem como a preservação de sua imagem, dentro das expectativas de uma mulher pertencente a sua classe. De modo que “o nome Victor Català lhe serviu para traçar uma fronteira entre a vida privada e a vida pública” (NARDI *apud* CATALÀ, 2012, p. 18).

Foi, portanto, “na criação literária” que Caterina Albert encontrou o espaço para “falar livremente” (NARDI *apud* CATALÀ, 2012, p. 19), sem as pressões sociais de classe ou de gênero. Ligado ao modernismo catalão^[3] – movimento que, segundo Ferran Carbó e Vicent Simbor (2005, pp. 29-30), não pressupõe uma estética una, ligada à noção de escola literária, mas sim, a intenção de um grupo de autores em criar uma nação moderna e nacional catalã –, o estilo de Victor Català pode se desenvolver de forma livre e sincrética.

[1] Víctor Català, pseudônimo de Caterina Albert i Paradís (1869-1966), foi uma escritora catalã. Autora de poemas, contos, romances, peças etc., sua obra pertence ao movimento modernista catalão.

[2] Raquel Siphone é graduada e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

[3] Assim como o modernismo brasileiro, o catalão abrangeu diversas formas artísticas, sendo, talvez, a mais renomada, a arquitetura – sobretudo na figura de Antoni Gaudí (1852-1926). Historicamente, no entanto, ocorreu mais de 30 anos antes do primeiro modernismo no Brasil, tendo início ao final do século XIX

Apesar de a princípio ter alcançado reconhecimento por meio dos gêneros dramático e lírico, sua obra é composta majoritariamente pela prosa. Sua escrita é marcada por um registro do catalão literário pré-franquista, com grande variedade lexical e forte influência de temas e jargões rurais, que são abundantes em sua poética. Em sua linguagem, a autora recria as falas locais, imitando sotaques por meio de deslocamentos fonéticos e o uso abundante de vocábulos característicos da região interiorana de l'Empordà – nordeste da Catalunha, já próximo à França –, o que, muitas vezes, dificulta o processo de tradução, já que muitos desses termos sobreviveram em sua poética, mas não nos dicionários ou fontes bibliográficas.

Além disso, há uma clara preferência pelo retrato do campo, ainda que abandonando a “visão idílica do século XIX” para dar lugar a um “mundo rural focado por um lado sombrio e trágico”, um espaço em que “a vida se manifesta em sua forma bruta, em toda a sua violência [...] e onde os seres humanos são, ao mesmo tempo, vítimas e algozes” (NARDI *apud* CATALÀ, 2012, p. 28).

Suas narrativas colocam, frequentemente, a mulher como figura central, examinando a condição frágil da posição feminina em um mundo patriarcal, composto de luz e sombra, em que a luz só pode sobressair em meio à escuridão. Em seu prefácio ao volume *Penumbras (Ombrívoles)*, a autora afirma:

O coração humano é como uma casa com quatro lados: em três deles, ora faz sol, ora faz sombra, mas a quarta lateral é reservada exclusivamente para o escuro. Aqueles que observam por meio dos três primeiros veem paisagens alegres e repletas de vida; nelas não há fortes contrastes, porque mesmo os traços escuros são ensolarados e quentes com um brilho ofuscante. Mas aqueles que olham pelo quarto lado se deparam com imagens sombrias, um sombrio gelado, repleto de mágoas antigas. Há sol nelas também, mas ele está tão distante de tudo, como nos planos de fundo dourados dos mosaicos bizantinos, em que a bela e plana uniformidade se destaca por meio de traços escuros das figuras e representações que ocupam o primeiro plano” (CATALÀ, 2012, p. 313, tradução nossa)

Em “O dente do ancinho”, Victor Català trabalha precisamente com essa dicotomia: em que as mais belas e idílicas paisagens são o palco para a violência e a brutalidade. Esperamos que a tradução possa revelar para o leitor toda a complexidade da poética dessa grande autora. Uma boa leitura.

TRADUÇÃO

Assim que retirou do forno, a primogênita^[4] comeu o seu prato de sopa de menta e uma torrada de alho e foi logo se arrumar para pegar, ainda pela manhãzinha, o caminho para Suriola. Depois de penteada e pronta, pegou no guarda-roupa um grande lenço — que cheirava a roupa recém lavada e a maçãs — para embrulhar a torta. Sempre que sovava massas, fazia uma torta doce, mais ou menos do tamanho de uma palma aberta. Diziam que ela tinha mão para as tortas, que era a guloseima favorita daqueles que viviam ao seu redor, e ela se certificava de que isso não fosse dito em vão. Mas naquele dia, preparou com ainda mais dedicação, já que a torta era para sua tia de Suriola, a quem tanto amava, pois, essa mesma tia se fez mãe dela quando, aos quatro anos, perdera a sua. E, a verdade, é que a torta havia saído perfeita: dourada como um fio de ouro, nem muito fina nem muito grossa, macia e succulenta (porque as dentaduras de seus tios já não eram das melhores e não davam para coisas duras), envolvida por uma crosta de açúcar derretido, com pinhões descascados, enfeitada com manjubas salgadas e pedaços de doce de marmelo. Se não fosse por aquela leve queimadinha na parte de baixo da borda, pareceria feita por um confeitoiro. Não suportando ver uma falha daquelas, molhou o dedo com uma gota de aguardente e, após passar o dedo na zona afetada, polvilhou com a farinha. Só então pôs-se satisfeita ao contemplá-la, com uma certa pontinha de vaidade, antes de envolvê-la cuidadosamente com o branco do lenço.

Já eram seis e meia quando ela destrancou a portinhola para pegar o atalho, a fim de cortar caminho.

Antes de partir, despediu-se de seu pai, que saindo do estábulo das éguas, veio lhe perguntar:

- Lembrou de pegar o dente do ancinho?
- Desde ontem à noite já está na minha cesta.

Referia-se a uma peça que havia sido quebrada, não se sabia como, pelo moço grosseiro que colhera alfafa no dia anterior.

- Se não tiver conserto, traga-a de volta, que vou usar para desentupir o encanamento da pia.

- Está bem, pai... fica com Deus...
- Um bom dia, menina. Mande lembranças aos seus tios.

E assim partiu com a grande cesta na mão e um lenço, disposto cuidadosamente na dobra do braço, em meio à correria alvoroçada e gritaria infernal dos cachorros.

Fazia pouco que a aurora havia rompido, e o mundo, ainda repleto de um cinza opaco, se assemelhava a um copo de estanho. A aragem da manhã, fina como unha de criança, beliscava levemente sua pele, e o chão ainda estava escorregadio da geada da noite anterior.

[4] Trata-se da palavra *pubilla* em catalão, que designa a filha mais velha de uma família. Aquela que receberá a herança familiar e será responsável por manter o patrimônio. Posição ocupada pela própria autora, Caterina Albert. Aqui optamos pela tradução “primogênita”, que preserva a posição de primeira filha nascida e, ao mesmo tempo, marca essa especificidade da língua catalã com uma palavra certamente não tão usual em português.

Em frente à casa, uma grande esterqueira fumegava como a boca de um forno, incensando o ambiente com seu bafo quente, com um cheiro tão forte que os olhos ardiavam.

A primogênita desceu lentamente os degraus das hortas. As couves de cima e as ervinhas ao redor estavam todas brancas, como se também tivessem sido polvilhadas com açúcar, e nas de baixo, uns arranhados, aqui e ali, denunciavam que os coelhos começavam a cobrar o dízimo dos grãos-de-bico. E na azinheira ouvia-se uma piação de pássaros...

Antes de entrar na sombra crepuscular do bosque, a jovem correu os olhos por tudo que era capaz de enxergar, como quem repassa uma lição conhecida há tempos, e o seu coração palpitou, agitado pela retomada de uma ventura pacífica. Se tivesse a ousadia, faria como os cachorros que a cada manhã pulam e armam o maior alvoroço apenas porque um novo dia começa...

Nas vinte e quatro horas de cada dia que se inicia, as mudanças precisam ocorrer depressa para se dar conta de tudo.

Assim, ao sair do bosque em direção ao caminho propriamente dito, o mundo já não se parecia mais com um copo de estanho opaco, como ainda há pouco. Cristalino como a água, repleto de claridades e transparências irisadas, agora lembrava uma taça de cristal recém-lavada...

Sempre ouvia todos se queixarem daquela parte da estrada que nunca chegava ao fim, mas ela gostava muito dela. Enquanto caminhava, passo a passo, com seus passinhos curtos e contínuos de perdizinha, gostava de se deixar levar, distraída pelas impressões fugídias que lhe acometiam, como que na companhia de alegres transeuntes, sem se preocupar com os buracos e desníveis no chão que tornavam o caminho difícil, ou com as garras dos espinheiros e dos arbustos que se agarram às saias com a mesma persistência dos pedintes obstinados que andam pelas estradas rurais. E a vista que tinha! De um lado a outro da planície! Chácaras, aldeias, vilas, florestas, regatos, lagoas, ermidas, passagens, fendas, encostas, montes de pedra, curvas, pastos, pedregulhos, areais, pontes, canais... parecia um presépio e, como tal, ao seu redor estavam rebanhos, aldeões, casais de lavradores, carros de bois, caravanas de peregrinos e ainda madressilvas e alecrim, relinchos de potros, cacarejar de galinhas, estalar de chicotes, gargarejos, correntes de água, caudas de pintassilgos, o voar das garças, uma fumaceira azulada, uma claque de conchas, o ziguezague de lagartixas, os disparos de um caçador, os latidos de um cão de caça... tudo isso em um sem-fim!

Nesse momento, o sol, que despontava atrás da encosta, todo avermelhado como se tivesse acabado de aprontar alguma sem-vergonhice, com um raio preguiçoso, fazia dos vidros da Nespleda

pequenos espelinhos; enquanto isso a casa de campo, em cima do morro ainda mal iluminado, parecia um ônibus com os faróis acesos... um pouco mais longe, o castelo de Curriol surgia sobre a neblina baixa, que escondia o sopé da montanha, parecendo suspenso entre o céu e a terra...

Encontrou-se com as lavradoras do Gambí, todas em fila, com os escardilhos e almocafres nos ombros.

— Onde vai, primogênita? A Suriola?

— A Suriola, se quiserem vir...

— Dizem que sua tia ainda não está bem, não é?

— Tiveram que fazer lavagem...

— Praga ruim de se ter nessa idade... água pra fora e comida pra dentro...

— Tem razão...

— É um bom remédio para isso!

— Deus o queira!

— Até mais, primogênita...

— Até logo, senhoras...

Por alguns minutos, ainda as ouviu falar e rir atrás dela; depois, voltou a ficar sozinha ao longo de toda a estrada e a paisagem novamente roubou-lhe os olhos e o coração.

O que era, por fim, aquela brancura difusa, uma espécie de poeira, encantada, que estava à direita?... Era ela! Era Mata-rodona, a terra de seu tio! Precisamente! Via agora bem no meio a torrezinha do campanário, que lembrava um cone de biju de ponta-cabeça... era sempre assim, pega de surpresa! Provavelmente porque aquele era um povoado que mudava a sua aparência conforme a luz que batia nele. Olhando para ele, agorinha, quem não diria que parecia outra coisa senão um copo de leite? E, ainda assim, ela sabia que ali não havia uma única casa branca, tinham todas a mesma cor de um pão caseiro...

Pôs-se a coçar a bochecha direita porque o sol, subindo depressa, ardia na pele assim como o cheiro de cânfora queima o nariz. Por causa do calorzinho que fazia e da caminhada, o sangue dava-lhe cócegas em todo o corpo e quanto mais se mexia mais tinha vontade de se mexer; as pernas já andavam sozinhas, sequer as sentia, e o caminho desaparecia embaixo dos seus pés. Havia passado por Birell, todo afundado à margem da estrada, com seus montes de feno espalhados e um grupo de gansos brancos e barulhentos; já havia passado também o riacho, onde parava para descansar quando, ainda pequena, passava por ali duas vezes por semana para ir aprender a ler com o mestre em Suriola; já conseguia ver Puntís, uma antiga casa fortificada, desamparada e destinada ao abandono durante as Guerras Carlistas, que agora desmoronava pedra após pedra em meio à solidão, como uma romã madura na ponta de um galho.

[5] *Terelló* ou *peó caminer* (decalque do castelhano) eram encarregados pelo mantimento das estradas na Espanha. Essa função, que foi instituída no século XVIII, perdurou até o início do século XX e consistia no monitoramento das condições de um trecho designado da estrada. Era parte do encargo desses trabalhadores, o renivelamento das estradas necessário pelo desgaste do atrito das rodas das carruagens ou mesmo ventos fortes que moviam as estradas de terra, bem como a retirada de grandes objetos da pista (como pedras ou árvores), limpeza constante para que a mata não invadisse o caminho, etc. Em suma, eram cuidadores das boas condições da estrada, mas seu ofício não era o de policiamento. Esses trabalhadores, inclusive, não eram militares, mas civis.

Próximo da torre cor de juta, o guarda da estrada[5] preparava, às nove horas, uma pequena fogueira de capim. Um ventinho espalhava o rastro da fumaça e o cheiro de fritura em meio ao campo e o sol fazia da chapa metálica de seu gorro um espelhinho cintilante.

— Bom dia, seu guarda...

— Bom dia, moça, está servida?

— Um bom apetite...

A essa altura, o mundo já não parecia mais um copo de estanho nem uma taça de cristal, mas um cálice de ouro, repleto de brilhos e detalhes cálidos. O ambiente tremeluzia a cada movimento das têmporas, era como se botões de giesta desabrochassem, comemorando o Corpus antes da época. O amarelo das abóboras, das laranjas e do enxofre se misturavam, cobrindo as lesões dos montes e deixando-os úmidos... em meio a eles, como que enfeitada pela languidez do verão, a estrada se arrastava silenciosamente em direção às montanhas claras de ametistas – que barravam o horizonte – como uma serpente madrepérola sarapintada de manchas escuras, provocadas pela sombra errante dos pássaros.

Quando já via Suriola ao fundo, como um punhado de trigo sobre uma planície pintada com pinceladas difusas em tons suaves de verde, a primogênita cruzou com outro viajante. Era um andarilho, maltrapilho e sujo, com um odre, prestes a arrebentar de tão cheio, pendurado em um dos ombros. Há um quilômetro de distância o forte cheiro de vinho tinto, de tabaco requeimado e imundice o precedia e anunciava sua chegada; o cheiro queimava o nariz da moça mais que a lufada de estrume em frente à sua casa, a fazenda de la Rambla.

— Até à vista, Roget...

— Hum... — grunhiu guturalmente o homem em resposta, olhando-a de soslaio sem levantar as pálpebras.

A primogênita o conhecia bem, pois, em mais de uma ocasião, havia lhe dado pão quando ele passava mendigando em frente à sua casa. Era um filho de Mata-rodona, vinha de uma boa família, mas era um vadio e taverneiro, e desde muito jovem havia abandonado a casa dos pais e se entregado a uma vida imoral.

Seus parentes não queriam sequer ouvir falar dele...

Eram várias as saudações afetuosas, de homens, de mulheres e até mesmo dos animais e dos objetos, enquanto subia a encosta morta do povoado!

E que alegria a da tia ao receber sua sobrinha e o seu saboroso presente! Não sabia como agradá-la, fazia perguntas e mais perguntas sem lhe dar tempo para respondê-las e queria lhe mostrar trinta novidades ao mesmo tempo: a criação de patos-real, de cravos – piores que as dalias de cravina que ela havia fertilizado em sua última

visita –, o travesseiro de feltro que havia comprado para a cama, as mantas que o médico lhe fazia usar para que os pés não ficassem gelados...

Carregando com dificuldade, de um lado para o outro, sua imponente barriga d'água, não se dava um descanso sequer, até que a primogênita, rindo e lhe tomando os braços, obrigou-a a se sentar em um banco, ignorando os seus protestos.

— Que sorte que você veio hoje, filhinha... seu tio saiu para a feira, e eu teria passado todo o santo dia sozinha...

— Ah é? Sozinhas? Então vai ver só, vou prepara uma festança para castigá-lo por ter saído justamente quando eu venho!

E mandando que ela não se movesse dali, porque não a deixaria fazer nada, como se naquele dia tivesse contratado uma criada, arregaçou as mangas e apanhou a vassoura. Passou por tudo, do dormitório à adega, da despensa à saída e, entre uma coisa e outra, organizou rapidamente toda a casa, descuidada em razão da doença de sua dona. Depois juntou as aves e buscou água para dois ou três dias, enquanto a sopa fervia na panela sobre o fogo; por fim, fez uma omelete com toucinho, que havia trazido de la Rambla, e se puseram à mesa. Enternecida, a tia chorava de gratidão, sempre se surpreendendo com aquela sobrinha que ela havia criado e que valia mais que ouro. Depois de comerem, lavou os pratos, deixando que a tia enxugasse as colheres, colocou a janta, já cozida, sobre o calor do fogão e se puseram embaixo do sol a tricotar. Conversa vai, conversa vem, consertou todas as roupas e as barras de algumas saias; mais tarde, pouco a pouco e oferecendo o braço à enferma para lhe ajudar a caminhar, foram em direção à horta. Quando por volta das quatro horas chegou o tio da feira, deram-se conta que já havia passado todo o dia sem perceberem e que quase havia se esquecido do dente do ancinho.

Depois de se despedir dos tios, foi correndo até o ferreiro.

— Eu não faço esse tipo de serviço, primogênita... se quiser, quando for a Figueras posso ver se fazem por lá.

— Vou conversar com meu pai... uma boa tarde, seu ferreiro. Até logo.

— Vai sair agora para casa? Chegará tarde...

— Que nada! Aperto o passo, se necessário... quando o estábulo a espera, até égua manca fica boa...

— Você é sempre boa, senhorita...

— Sorte sua que a ferreira não te ouve ou já teria levado uma bronca...

E sorrindo amavelmente se lançou costa abaixo com tamanha valentia que se não revelava a atração pelo estábulo, revelava o vigor de seus vinte anos.

De todo modo, o ferreiro tinha razão... ela havia perdido a hora... era preciso se apressar...

O copo de estanho, a taça de cristal e o cálice de ouro haviam se transformado em um vaso de cobre polido. Ao fundo, tudo era uma policromia diversa e quente de uma sinfonia outonal, tiras de fogo contornavam o perfil recortado das montanhas azuis e a grande quantidade de árvores verde escuro. Uma revoada barulhenta de andorinhas pretas, como gotas de tinta pulverizadas pelo céu, festejava o fogo aceso no campanário; as vacas voltavam dos cochos babando e observando com o branco dos olhos sua larga sombra sobre a terra; a abóboda celeste se aprofundava com finas espessuras de porcelana violeta e reflexos dourados; a estrada, como um novelo de lã branco, se estendia por toda a paisagem; os rebanhos baliavam preguiçosamente com a pelagem tingida de rosa... era tudo uma maravilha!

Na primeira parte do caminho, a primogênita se cansou de encontrar com pessoas conhecidas, que terminavam as suas jornadas diárias; depois, à medida que o volume e o relevo acidentado cresciam e se acentuavam, o número de homens e animais foram gradualmente diminuindo... os pilares do baixio já não tinham mais o tamanho correto e pareciam soldados enfileirados, como sentinelas; um montinho de nada parecia tão imponente quanto uma serra; o rumor da água se ouvia como o ímpeto de uma corrente...

Um pouco depois de Puntís, perfurou no céu limpo uma ponta de luz: a Estrela do Pastor...

A primogênita então apertou o passo, já um pouco aflita pela proximidade do anoitecer. Seu pai não gostava que ela andasse pelo bosque à noite, então temia ser repreendida.

Uma coruja começou a piar, e isso a tranquilizou, como a presença de uma companhia inesperada. Também se alegrou quando, passando próximo à baixada do Birell, um cachorro invisível, trancado em algum quintal, sentindo o seu cheiro pôs-se a latir ferozmente, como para um inimigo.

Um feixe de resplendor intenso por trás do castelo de Curriol, um espasmo luminoso no espaço, alguns respingos cor de sangue vivo sobre aquele pico e o outro cume e, em um átimo de segundo, o sol se pôs. Um pó finíssimo de cinzas esfriou tudo, o céu e a terra, as distâncias foram veladas como o hálito quente sobre um vidro e fez-se um minuto de absoluto silêncio, como se o mundo se recolhesse em si mesmo, amedrontado pela chegada de um mistério.

Ainda lhe faltava quase um terço do caminho e apertou o passo, embora, em virtude do cozinhar logo cedo, das caminhadas e dos afazeres do dia, o cansaço já se sentisse.

Dez minutos depois uma nova transformação maravilhosa aconteceu. As cinzas foram espalhadas por um leque invisível; uma falsa e semi-penetrável diafaneidade uniformizou a disparidade das coisas, afinou

os volumes tirando-lhes corpo, tornando os contornos imprecisos e fantasmagóricos...

De repente, um conjunto de estrelas brilhou no alto, o som de um sapo ressoou, uma rã coaxou, a uma distância incerta ressoou um som estridente de uma serra, dois corvos silenciosos, um atrás do outro, deixaram um rastro negro e fugaz no céu opala... por trás de uma janela, ou talvez de um relevo de alguma mureta, na metade da montanha, uma luzinha acendeu, oscilou e apagou...

Um vento gelado e penetrante, como um sorriso virgem, passou por sua pele em direção ao infinito...

O mundo agora era um cibório palidíssimo de prata, sobre o qual, como uma imensa pérola, a hóstia branca da lua estava suspensa... isso ocorreu no momento em que a moça se pôs bosque a dentro. Só mais dez minutos e os cães tratariam de avisar o pai que ela estava chegando... mas... o que era aquele cheiro de carne podre que açoitava o seu nariz?...

Em meio à aspiração, uma pilha de mata se mexeu e a fera saltou diante dela. O susto congelou, à flor do lábio, o seu grito... é ele, não há dúvidas. Não é capaz de vê-lo, mas percebe, ainda mais intensamente que de manhã, o forte cheiro de vinho tinto, de tabaco requeimado e imundice... e sua cabeça começa a queimar, como uma faísca elétrica, ao se lembrar daquela pobre criada que jurara ser inocente, que não tinha um pretendente, que um desconhecido havia surgido do nada... e uma outra lembrança ainda mais dolorosa: a morte tão precoce – tão precoce! – de sua mãe, atingida por uma doença misteriosa e inexplicável para todos, mas, revelada secretamente, antes de sua morte, para a tia de Suriola...

Isso lhe dá uma energia terrível para fugir do perigo; mas antes que pudesse fazer qualquer coisa, uma massa de chumbo lhe cai em cima, a derruba de costas e se esforça ferozmente para lhe segurar os braços e tapar a boca... como uma serpente golpeada por uma foice, ela se contorce e se agarra a ele, e atracados, um ao outro, saem rodopiando, ora ele, ora ela por cima... a primogênita sente que aquele não é um homem forte e que um esforço tremendo poderia salvá-la; morde, arranha e agita-se feito louca. Quando menos espera, sente um grito ofegante e o grilhão de ferro preso em suas costelas se solta imperceptivelmente... contorcendo-se violentamente, ela consegue tombar o monstro e põe-se em cima dele... agora ele é seu! O instinto a guia como um cão-guia a um cego... ela mesma percebe que o seu rosto deve provocar horror em quem a visse... ao vê-lo esgotado, vencido, em meio às suas pernas, ela se põe de pé com um salto... ainda lhe resta um pouco de razão para recolher a cesta e passar as mãos nos cabelos para ajustá-los...

Não sabe como foi capaz de percorrer, a pé, as centenas de metros que ainda faltavam, mas compreende que não é tão tarde quanto havia pensado, já que em casa ainda a esperam para o jantar, todos juntos na cozinha.

— Ah, não! — disse ela — Já jantei na casa da tia. E comer de novo, sabem? Além disso, como arrumei tudo por lá, estou exausta, vou direto para a cama, se não se importarem...

Disse isso à penumbra, sem que vissem o seu rosto e com uma voz abatida, que os outros atribuíram ao cansaço.

— Vai, filha, vai... você sempre trabalha demais quando vai a Suriola... vou dizer à tia que não deixe mais você trabalhar tanto... — disse o pai, benevolente.

— Espera, vou acender a luz — disse a criada velha.

— Já tenho os fósforos e a vela na mesinha... boa noite!...

E sem esperar que ninguém saísse, sobe as escadas no escuro. Passam-se um, dois, oito, dez dias...

A primogênita anda um pouco abatida, como uma rosa que permanece muito tempo em um vaso, e se queixa de enxaquecas; fora isso, nada acusa nenhuma novidade que se possa suspeitar do ocorrido.

Passado um longo mês, o boiadeiro da Fazenda Mitjà, que tem armadilhas para coelhos em sua propriedade, ao verificá-las, escondido em meio ao matagal, sente, de tempos em tempos, umas lufadas de mal cheiro que lhe provocam náusea... ao passar em frente ao Forat de la Rambla, as lufadas se tornam ainda mais intensas.

O Forat de la Rambla é uma caverna em meio aos rochedos do oeste, cerca de trezentos metros da Fazenda, mas na direção oposta. Ao enfiar sua cabeça na fenda, o boiadeiro vê um homem, tão grande quanto Deus queria que fosse, estendido no chão. E, pela aparência, estava morto, bem morto. Como se o estivessem perseguindo, enfurecido feito um touro, ele corre até a Rambla e conta a novidade; depois, em direção à Fazenda Mitjà e, chegando lá, conta outra vez; passa também por Rellissos e para que serve a língua senão para falar?... em 15 minutos, a notícia havia se espalhado como um incêndio... as pessoas vinham de todos os lugares... quando já havia uma aglomeração, chegaram o juiz de Suriola e o médico de Mollada.

Roget estava atravessado, logo à entrada da caverna, sobre um terreno plano que se havia quebrado em um degrau; por causa desse declive, a cabeça pende mais abaixo do que o corpo; com a boca entreaberta e o lábio torcido simula uma careta espasmódica que a morte acabou por petrificar. A barba, com pelos vermelhos e enrijecidos como ramos de palha seca, tem o comprimento de dois dedos, e nas narinas e em um de seus olhos — revirados e brancos —

moscas negras com reflexos metálicos estão grudadas como carrapatos...

O pai da primogênita cedeu um andor de madeira para que o corpo fosse transportado e, apesar do cheiro insuportável, acompanha junto aos demais a comitiva até o cemitério de Molleda, assistindo à preparação do corpo e à realização da autópsia preliminar.

Depois de um breve exame, o médico confirma o motivo da morte de Roget. Uma mancha de tom violeta do lado esquerdo do baixo ventre indica a passagem de um objeto perfurante, e essa perfuração não tratada provocou uma peritonite. A fome e a sede fizeram o resto.

Com a instauração da diligência, muitos se recordam que há cerca de um mês, Roget havia passado por aquelas regiões com um grupo de boêmios e que, próximo à baixada do Birell, haviam tido uma desavença – não se sabia por qual motivo – e depois, foi visto sozinho, andando pelas estradas. O mais racional parece ser atribuir o crime a uma vingança de seus antigos companheiros e a ordem de que aqueles homens fossem detidos ali ou em qualquer região é dada.

Como só Deus sabia por onde esses homens andavam, além de que com a morte de Roget não se perdia nada de bom, e a família não queria dar parte; o juiz, dando de ombros, autorizou o enterro do morto...

Ao voltar para casa, o pai da primogênita caminhava de cabeça baixa. Vendo-a sentada nos degraus da parte baixa da horta, ele se aproxima e senta-se ao lado dela. A primogênita nota o seu rosto pálido e cansado, como se houvesse passado a noite em claro.

– O que foi, pai? Não se sente bem?

– Filha, o que acabou fazendo com o dente do ancinho? – a primogênita sentiu o sangue gelar...

– Não se assuste e me diga a verdade...

– Eu o enterrei no terraceamento do bosque...

– Bem fundo?

– Sim, pai.

– Tem certeza que ninguém o poderia achar ali?

– Sim, pai.

– Está bem. À noite vou desmontar o ancinho e assim que possível me livrarei dele...

O pobre homem não se atreve a perguntar mais nada.

Quando estamos atados à vida, estamos atados ao nosso destino, que é o mesmo que a uma ordem de fatalidades predeterminadas.

Agora a primogênita tem filhas; são jovens e bonitas como botões de flor e vão a Suriola aprender a ler e a costurar. Cada vez que elas saem, a mãe sente palpitações sufocantes e não volta a respirar até que as tenha por perto novamente... e a primogênita é a herdeira da Rambla, que tem trezentos anos de tradição arraigadas naquelas terras e é a menina dos olhos de todos, e o futuro daqueles de agora e daqueles que hão de vir. Até mesmo o bosque parece sagrado e por nada no mundo cortariam uma árvore sequer.

Mais dia menos dia, talvez, as filhas passarão pelo mesmo assombro que passou sua mãe, que passou sua avó, que passou sua bisavó, talvez... e quem poderia evitá-lo? O destino é incontornável.

Agradecemos aos herdeiros de Caterina Albert i Paradís, especialmente a Benjamí Bofarull i Gallofré, por autorizarem a publicação da presente tradução. Agradecemos também ao Museu de l'Escala, sobretudo a Mariona Font, pelo recebimento acolhedor do projeto de tradução e a Anna Roura, da Cátedra Víctor Català da Universidade de Girona (UdG), pela comunicação cordial e disposição em auxiliar nos trâmites desta publicação. Moltes gràcies a tothom!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARBÓ, Ferran; SIMBOR, Vicent. *Literatura catalana del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.

CATALÀ, Víctor. *Drames rurals*. Barcelona: Educaula, 2012.

CATALÀ, Víctor. La pua de rampí. In. *Obres completes*. Barcelona: Editorial selecta, [s.d], pp. 775-786.

A TEMPESTADE

— KATE CHOPIN ¹

— ALEXANDER BARUTTI AZEVEDO SIQUEIRA ²

PREÂMBULO À TRADUÇÃO DE “A TEMPESTADE”, DE KATE CHOPIN

Apesar do estilo objetivo e da linguagem simples, traduzir um conto da escritora estadunidense Kate Chopin (1854-1904) está longe de ser uma tarefa isenta de desafios. Por trás da aparente simplicidade, encontra-se um vocabulário preciso, a palavra justa, que, da parte ao todo, do micro ao macro, constitui os duplos sentidos, caracteriza os personagens, ajuda a construir a ambientação e, ao fim e ao cabo, cria o senso de coesão e unidade indispensável ao gênero conto. A escolha cuidadosa das palavras também está subordinada à necessidade de cada tema trabalhado: em um conto como “A tempestade” (1898), a linguagem, cujos duplos sentidos são fundamentais para o clima de erotismo, mostra a influência do tempo que Chopin viveu na Louisiana, traços do dialeto Cajun e, sobretudo, a rusticidade da vida no tempo – os personagens empregam, além dos galicismos, uma linguagem que não se enquadra plenamente à norma-padrão. O registro linguístico do falar dos personagens permite entrever pistas do lugar de onde vêm e da classe a que pertencem, aspecto de especial importância em uma narrativa breve.

No conto escolhido para tradução, é possível observar elementos relevantes da obra de Kate Chopin, como o erotismo latente, o ponto de vista feminino e a revisão do papel da mulher na sociedade. Também é possível notar a influência de Maupassant: no conto, observa-se uma curva dramática característica do contista francês – a estabilidade inicial, o início da tensão, o clímax, a resolução da tensão e, enfim, o retorno à situação inicial, porém transformada.

A tradução da obra de Chopin, em domínio público, se justifica por sua contribuição ao conto estadunidense, uma vez que lhe traz um novo matiz: Chopin foi uma contista versátil, com narrativas que remetem a diferentes vertentes do conto, além da maupassantiana, como no caso de “A tempestade”; seu olhar crítico do papel da mulher na sociedade é um tema que reforça a atualidade da autora. Finalmente, a tradução se justifica também pela ainda reduzida disponibilidade da obra da autora em português.

[1] Kate Chopin (1850-1904), escritora estadunidense que se notabilizou por seus contos, nos quais aborda a experiência e a vida interior das mulheres no sul dos Estados Unidos. É considerada uma das precursoras da literatura feminista e destacada representante da tradição literária sulista estadunidense. Entre suas principais obras, podem-se citar os contos “A história de uma hora” e “A tempestade” e o romance *O despertar*.

[2] Alexander Barutti Azevedo Siqueira, mestrando do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Bacharel e licenciado em Letras pela mesma instituição. Atua como tradutor, revisor e preparador desde 2010.

Para levar a cabo a tarefa da tradução, não deixamos de considerar as diferentes questões debatidas nos estudos tradutológicos, como a invisibilidade do tradutor, as abordagens estrangeirizante e domesticadora, bem como o funcionalismo; sem, entretanto, tomarmos um partido *a priori*. Nossa preocupação foi encontrar alternativas na língua de chegada para os diferentes registros de linguagem, manter as marcas de oralidade e tentar produzir um *efeito* próximo daquele que imaginamos que o texto original poderia produzir no leitor – missão que sabemos ser fadada ao fracasso, mas que tentamos cumprir mesmo assim, renunciando a qualquer pretensão de sermos invisíveis. Nesse sentido, a ideia de tradução como transcrição, proposta por Haroldo de Campos, tem grande influência em nossa abordagem, na medida em que buscamos retrazar o percurso criativo na composição do conto e recriá-lo na língua de chegada. A desvantagem de não termos o gênio da escritora e tampouco a possibilidade de acessar o efeito produzido originalmente não nos impede, todavia, de embarcar em uma recriação do texto, procurando respeitá-lo tanto quanto nosso objetivo de oferecer, em língua portuguesa, uma experiência de leitura tão completa quanto a do leitor de língua inglesa, inclusive para fins acadêmicos.

Também é importante frisar que, não obstante considerarmos a tradução um exercício criativo e artístico, que traz algo de renovador para o texto – inevitavelmente, a tradução constitui uma reescrita, em um outro tempo, carregando, no nosso caso, marcas das transformações pelas quais a língua passa ao longo do tempo –, em uma perspectiva semelhante à de Ezra Pound, não pretendemos aqui “perfumar a rosa”, despir o texto original de eventuais aparas em favor de uma tradução mais elegante.

Do ponto de vista prático, estabelecemos os seguintes critérios: preservamos os períodos tais como no original; substituímos aspas por travessão; repetições e redundâncias foram preservadas; procuramos manter o ritmo do texto, observando quando a autora opta ou não por vírgulas e pontos-e-vírgulas, mas *não utilizamos as vírgulas exatamente como no original*. Em vez disso, atentamos para, além do ritmo, os diferentes sistemas de pontuação do inglês e do português: seguimos a gramática portuguesa quando Chopin segue a inglesa, e abdicamos da gramática de manual em favor do ritmo quando a autora assim pareceu decidir. Estrangeirismos foram mantidos como no original.

A TEMPESTADE

I

As folhas estavam tão paradas que até Bibi pensou que ia chover. Bobinôt, que estava acostumado a conversar em perfeita igualdade com seu filhinho, chamou a atenção da criança para certas nuvens sombrias que rolavam do oeste com uma intenção sinistra, acompanhadas de um troar mal-humorado e ameaçador. Eles estavam na loja do Friedheimer e decidiram permanecer ali até que a tempestade passasse. Lá dentro, sentaram-se sobre dois barris vazios. Bibi tinha quatro anos e parecia muito sábio.

- A mamãe vai ficar com medo – ele sugeriu, com os olhos piscando.
- Ela vai fechar a casa. Talvez a Sylvie esteja ajudando ela[3] esta noite – Bobinôt respondeu, tentando tranquilizá-lo.
- Não; ela não tá com a Sylvie. A Sylvie tava ajudando ela ontem – pipilou[4] Bibi.

Bobinôt se levantou e, indo até o balcão, comprou uma lata de camarões, dos quais Calixta gostava muito. Em seguida voltou para o seu poleiro[5] no barril e se sentou, impassível, segurando a lata de camarões enquanto a tempestade estourava. Ela chacoalhou a loja, que era de madeira, e pareceu arrancar grandes pedaços de terra no campo ao longe. Bibi pôs a mãozinha sobre o joelho do pai e não estava com medo.

[3] A incorreção gramatical se deve ao objetivo de manter, aqui e sempre que necessário, a oralidade dos diálogos, presente no texto original.

[4] *Piped.*

[5] *Perch.* O filho pipila, o pai senta-se em um poleiro.

[6] Ao optar por “dar-se conta”, pareceu melhor omitir *suddenly*.

II

Calixta, em casa, não sentiu inquietação pela segurança deles. Sentava-se à janela, costurando furiosamente na máquina de costura. Estava bastante ocupada e não percebeu a tempestade que se aproximava. Mas sentia-se muito quente e com frequência parava para secar o rosto, onde o suor se acumulava em grandes gotas. Ela afrouxou a gola branca. Começou a escurecer e, ao se dar conta da situação,[6] levantou-se apressada e saiu pela casa fechando janelas e portas.

Lá fora, na pequena varanda, havia pendurado as roupas de domingo de Bobinôt para secar e correu para apanhá-las antes que a chuva caísse. Assim que pisou no lado de fora, Alcée Laballière entrou cavalgando pelo portão. Ela não o vira muitas vezes desde o casamento, e nunca sozinha. Ficou ali parada com o casaco de Bobinôt nas mãos, e os grossos pingos de chuva começaram a cair. Alcée

conduziu o cavalo sob o abrigo de uma projeção lateral onde as galinhas haviam se juntado e lá havia arados e uma grade niveladora empilhados no canto.

– Posso esperar na sua varanda até a tempestade passar, Calixta? – ele perguntou.

– Pode entrar, seu Alcée.

A voz dele e a dela sobressaltaram-na como se tirando-a de um transe, e ela agarrou o colete de Bobinôt. Alcée, montando até o alpendre, apanhou as calças e agarrou a jaqueta bordada do Bibi, que estava prestes a ser levada por uma ventania repentina. Ele expressou a intenção de permanecer do lado de fora, mas logo ficou evidente que seria o mesmo que ficar embaixo da chuva: a água martelava sobre o teto e formava cascatas nas beiradas, e ele entrou, fechando a porta atrás de si. Fez-se necessário até colocar algo sob a porta para manter a água lá fora.

– Meu Deus! Que chuva! Faz uns dois anos que não chovia desse jeito – exclamou Calixta, enquanto enrolava um pedaço de anagem e Alcée a ajudava a enfiá-lo na brecha.

Ela estava com uma silhueta mais cheia comparado a cinco anos antes, quando se casou; mas não perdera nada de sua vivacidade. Seus olhos azuis ainda pareciam derreter-se; e seu cabelo loiro, desarrumado pelo vento e pela chuva, enrolava-se mais teimoso que nunca ao redor de suas orelhas e têmporas.

A chuva martelava sobre o telhado baixo, com uma força e um estardalhaço que ameaçavam abrir caminho e inundar a casa. Eles estavam na sala de jantar – a sala de estar – a sala de utilidades em geral. Adjacente a ela ficava o quarto de Calixto, com a cama do Bibi junto à sua. A porta estava aberta, e o quarto, com sua monumental cama branca, as cortinas fechadas, parecia escuro e misterioso.

Alcée se atirou em uma cadeira de balanço e Calixto nervosamente começou a pegar do chão os cortes do tecido de algodão que ela estivera costurando.

– Se continuar assim, *Dieu sait* se os diques vão aguentar! – ela exclamou.

– De que lhe importam os diques?

– Importam o suficiente! E tem o Bobinôt com o Bibi lá fora com essa tempestade – se ele pelo menos não tiver saído do Friedheimer!

– Vamos torcer, Calixta, para que Bobinôt tenha juízo o bastante para não sair em meio a um ciclone.

Ela foi até a janela com uma expressão de grande perturbação no rosto. Limpou o vidro, que estava embaçado com a umidade. O calor era sufocante. Alcée se levantou e se juntou a ela na janela, olhando por cima de seu ombro. A chuva caía aos borbotões, obscurecendo a

vista das cabanas ao longe e envolvendo a mata distante em uma névoa cinza. A atuação[7] dos relâmpagos era incessante. Um raio acertou uma alta amargoseira no limite do campo. Um clarão cegante preencheu todo o espaço e o estrondo pareceu invadir até o assoalho em que pisavam.

Calixta cobriu os olhos e, com um grito, cambaleou para trás. Alcée envolveu-a com o braço e, por um instante, trouxe-a para perto de si espasmodicamente.

– *Bonté!* – ela gritou, livrando-se do braço dele e se afastando da janela. – A casa é a próxima! Se eu pelo menos soubesse onde o Bibi tá! – Não queria saber de se controlar; não queria saber de sentar. Alcée segurou os ombros dela e olhou no seu rosto. O contato com o corpo dela, quente, palpitante, quando a abraçou sem pensar, excitou a antiga paixão e o desejo por sua carne.

– Calixta – ele disse –, não fique assustada. Nada pode acontecer. A casa é muito baixa para ser atingida, com tantas árvores altas por perto. Isso! Não vai se acalmar? Hein, não vai? – Afastou o cabelo dela do rosto, que estava quente, soltando vapor. Os lábios dela estavam vermelhos e úmidos como sementes de romã. O pescoço branco e o vislumbre de seus seios firmes e cheios perturbaram-no poderosamente. Conforme ela ergueu o olhar para ele, o medo em seus olhos azuis deram lugar a um brilho lânguido que inconscientemente traía um desejo sensual. Ele olhou nos olhos dela e não pôde fazer outra coisa senão juntar seus lábios aos dela em um beijo. Isso o lembrou de Assunção.

– Lembra – em Assunção, Calixta? – ele perguntou em voz baixa, entrecortada pela paixão. Oh! Ela lembrava; pois em Assunção ele a havia beijado e beijado; até os sentidos dele quase falharem, e para salvá-la recorreria a uma fuga desesperada. Ainda que não fosse uma pombinha imaculada naquela época, ainda estava inviolada; uma criatura apaixonada cuja fragilidade se tornara sua defesa, contra a qual a honra dele o impedia de prevalecer. Agora – bem, agora – os lábios dela pareciam de certa forma livres para serem provados, bem como o pescoço branco e roliço e os seios, ainda mais brancos.

Não ouviam as torrentes desabando, e o rugido dos elementos a fazia rir nos braços dele. Ela era uma revelação naquela alcova escura, misteriosa; tão branca como a cama em que se deitava. A carne firme, elástica, que conhecia pela primeira vez seu direito natural, era como um lírio leitoso que o sol convida a contribuir com seu sopro e seu perfume para a miríade da vida no mundo.

A abundância generosa da paixão dela, sem malícia nem trapaça, era como uma chama branca que penetrava e encontrava resposta em profundezas da natureza sensual dele que nunca antes foram alcançadas.

[7] *The playing.* A ideia parece ser a de uma peça, em que os relâmpagos desenvolvem um papel.

Quando ele tocou os seios dela, eles se entregaram em êxtase palpitante, convidando os lábios dele. A boca dela era uma fonte de leite. E quando ele a possuiu, pareceram desfalecer juntos na fronteira do mistério da vida.

Ele permaneceu aconchegado nela, ofegante, atordoado, enervado, com o coração batendo como um martelo sobre ela. Com uma das mãos ela segurou a cabeça dele, os lábios tocando suavemente a testa dele. A outra mão acariciava com um ritmo apaziguador seus ombros fortes.

O rugido dos trovões estava mais distante e diminuindo. A chuva batia suavemente nas telhas, convidando-os ao entorpecimento e ao sono. Mas não ousaram capitular.

A chuva havia acabado; e o sol transformava o mundo verde e cintilante em um palácio de pedras preciosas. Calixta, na varanda, observou Alcée ir embora sobre o cavalo. Ele se virou e sorriu para ela com o rosto iluminado; e ela ergueu seu belo queixo e riu alto.

III

Bobinôt e Bibi, arrastando-se para casa, pararam na cisterna para se fazerem apresentáveis.

– Meu Deus! Bibi, que que a sua mãe vai dizer! Você devia sentir vergonha. Você devia ter colocado as calças boas. Olha pra elas! E a lama no seu colarinho! Como é que você sujou de lama seu colarinho, Bibi? Nunca vi um menino assim! – Bibi era o retrato da resignação, digno de pena. Bobinôt era a personificação da solicitude, muito sério, enquanto se esforçava para remover de sua própria pessoa e da do filho os sinais da longa travessia sobre estradas lamacentas e campos encharcados. Ele raspou a lama das pernas e dos pés do Bibi com um graveto e cuidadosamente deixou as botinas livres de vestígios. Então, preparado para o pior – o encontro com uma dona de casa excessivamente escrupulosa –, entraram com cautela pela porta dos fundos.

Calixta estava preparando o jantar. Havia posto a mesa e estava passando o café. Ela se sobressaltou quando eles entraram.

– Oh, Bobinôt! Você tá de volta! Meu Deus! Eu tava preocupada. Onde vocês tavam durante a chuva? E o Bibi? Ele não tá molhado? Não tá machucado? – ela agarrou o Bibi e o beijou efusivamente. As explicações e pedidos de desculpa de Bobinôt, que ele estivera preparando ao longo de todo o caminho, morreram nos lábios dele conforme Calixta o examinava para ver se estava seco, sem expressar nada além de satisfação por terem voltado em segurança.

– Trouxe uns camarões pra você, Calixta – ofereceu Bobinôt, sacando a lata de sua ampla algibeira e colocando-a sobre a mesa.

– Camarões! Oh, Bobinôt! Você é tão bom! – E deu um beijo barulhento na bochecha dele, que ressoou. – *J’vous répons*, vamos fazer um banquete esta noite! Ummm!

Bobinôt e Bibi começaram a relaxar e aproveitar, e quando os três se sentaram à mesa riram tanto e tão alto que daria para ouvi-los na propriedade do Laballière.

IV

Alcée Laballière escreveu à esposa, nessa noite. Era uma carta de amor, cheia de terna solicitude. Disse a ela que não se apressasse, que, se ela e as crianças tivessem gostado de Biloxi, que ficassem mais um mês. Ele estava se virando bem; e, apesar de sentir a falta deles, estava disposto a aguentar a separação um pouco mais – a saúde e o prazer deles eram a primeira coisa a se considerar.

V

Da parte de Clarisse, ficou encantada ao receber a carta do marido. Ela e as crianças estavam bem. A companhia em que estavam era agradável; muitos de seus velhos amigos e conhecidos estavam na baía. E ver-se à vontade pela primeira vez desde o casamento pareceu restaurar a liberdade prazenteira dos dias de solteira. Devotada como era ao marido, a intimidade da vida conjugal era algo de que ela estava mais do que disposta a se afastar por algum tempo.

Assim a tempestade passou e todo mundo estava feliz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHOPIN, K. *The Storm*. Disponível em: <https://americanliterature.com/author/kate-chopin/short-story/the-storm>. Acesso em: 31 jul. 2023.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2014.

PYM, A. *Explorando as teorias da tradução*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TÁPIA, M.; NÓBREGA; T. M. (org.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Magma - Revista do Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 19, 2023.

Formato 21 x 29,7. Fontes: IBM Plex Sans e IBM
Plex Sans Condensed

eISSN: 2448-1769

ISSN: 0104-6330



fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO