

ESTUDOS: LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Dora Leal Rosa

VICE-REITOR

Luiz Rogério Bastos Leal

INSTITUTO DE LETRAS

DIRETORA

Risonete Batista de Souza

VICE-DIRETOR

Márcio Ricardo Coelho Muniz

O Corpo Editorial da revista *Estudos: Linguísticos e Literários* interfere apenas nos aspectos técnicos de formatação dos artigos.

A matéria veiculada nos artigos é da estrita responsabilidade dos autores.

Estudos: Linguísticos e Literários - n. 43 - Salvador: Programas de Pós-Graduação em Língua e Cultura e Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, janeiro/junho 2011

349 p. 15x21,5cm.

Semestral

ISSN 0102-5465

Letras - Periódicos I. Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia.

CDU 8 (05)

ESTUDOS: LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA



Número 43

janeiro de 2011/junho de 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

COORDENADORA DO PPGLIN C
Célia Marques Telles

COORDENADOR DO PPGLIT C
Sérgio Barbosa de Cerqueda

EDITORA
Suzana Alice Marcelino Cardoso

COEDITORA
Lígia Guimarães Telles

ORGANIZAÇÃO
Ivete Walty, Graciela Ravetti, Evelina Hoisel

CONSELHO EDITORIAL
Célia Marques Telles (UFBA/PPGLL)
Celina de Araújo Scheinowitz (UFBA/UEFS)
Décio Torres Cruz (UFBA/PPGLL)
Evelina Hoisel (UFBA/PPGLL)
Ilza Maria de Oliveira Ribeiro (UFBA/PPGLL)
Jacques Salah (UFBA/PPGLL)
Lizir Arcanjo Alves (UCSal)
Maria Helena Mira Mateus (Univ. de Lisboa)
Maria Teresa Abelha Alves (UEFS)
Myriam de Castro Lima Fraga (FCJA)
Norma Lopes (UNEB/FJA)
Regina Zilberman (UFRGS)
Rita Olivieri-Godet (Univ. de Rennes II)
Rosa Virgínia Mattos Oliveira e Silva (UFBA/PPGLL)
Serafina Maria de Souza Pondé (UFBA/PPGLL)
Sílvia Rita Magalhães de Olinda (UEFS)
Vanderci de Andrade Aguilera (UEL)

APOIO TÉCNICO-ADMINISTRATIVO
Robélia Alves Cabral Pinto

PROJETO GRÁFICO
Simone Silva



INSTITUTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Barão de Jeremoabo, 147
Campus de Ondina, CEP 40170-115, Salvador, Bahia, Brasil
Telefones (71) 3283-6781, Fax: (71) 3283-6208
E-mail: pgltb@ufba.br; estudos@ufba.br; robeliacabral@bol.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO7
Evelina Hoisel

INTRODUÇÃO

O PÚBLICO E O PRIVADO: LIMITES E

INTERPENETRAÇÕES 17
Ivete Walty
Graciela Ravetti

DENSIDADE DE NEGRO27
Ana Cristina de Rezende Chiara

DICÇÕES DO ABJETO NA CONTEMPORANEIDADE:

AS OBRAS DE MARCELO MIRISOLA E NUNO RAMOS 45
Ângela Maria Dias

FOLHETIM, ROMANCE E SUBJETIVIDADE –

RUÍNAS DO IMAGINÁRIO 69
Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO:

POLÍTICAS DA CRÍTICA BIOGRÁFICA97
Edgar César Nolasco

ESTRUTURAS E PROCEDIMENTOS LITERÁRIOS COMO ESCOLHAS ÉTICAS. O CASO *LOS SORIAS*, DE

ALBERTO LAISECA 121
Graciela Ravetti

TRANSITANDO ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO:

ESTRATÉGIAS FICCIONAIS DE ANA CRISTINA CÉSAR 151
Ilva Maria Boniatti

O ÍNTIMO E O PÚBLICO NA RUA 181
Ivete Lara Camargos Walty

**ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: TRANSPARÊNCIA E
OPACIDADE EM A CASA DE VIDRO, DE IVAN ÂNGELO.... 211**
João Manuel dos Santos Cunha

**PÚBLICO E PRIVADO: ESTRATÉGIAS FICCIONAIS
DE JUDITH GROSSMANN 231**
Lígia Guimarães Telles

O CORPO NEGRO COMO QUESTÃO ÉTICA E ESTÉTICA ...247
Maria Cândida Ferreira de Almeida

**EPPUR SI MUOVE: COSMOLOGIA E PERFORMANCE
NA OBRA KORSO, DE LUIS SERGUILHA267**
Olga Valeska

**DISCURSIVIZAÇÃO E ARENA REAL:
A CRÔNICA DO ÍNDIO EM MATO GROSSO DO SUL 283**
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

**DESEJOS E LIMITES TERRITORIAIS EM
SÃO BERNARDO DE GRACILIANO RAMOS 307**
Roniere Menezes

**HORROR E VIOLÊNCIA: ELOS RUMO AO DESEJO DA
POLÍTICA NAS LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA327**
Rosana Cristina Zanelatto Santos

Apresentação

Foreword

Evelina Hoisel

UFBA/CNPq

É com imensa satisfação que este número da Revista *Estudos Linguísticos e Literários* publica os resultados das pesquisas desenvolvidas no Grupo de Trabalho – GT – de Literatura Comparada da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística – ANPOLL –, durante a gestão de 2008 a 2010, sob a coordenação de Ivete Walt e Graciela Ravetti. Reunindo pesquisadores de diversas instituições do país, o GT debruçou-se sobre a temática proposta pelas Coordenadoras, desenvolvendo reflexões sobre as configurações das esferas públicas e privadas na literatura, em diferentes tempos e espaços, em suas interpenetrações e em suas interrelações com outros produtos culturais e outros códigos. A diversidade temática que se apreende no conjunto dos textos críticos aqui reunidos atesta a fecundidade do tema apresentado pelas coordenadoras do GT: *O público e o privado: limites e interpenetrações*, texto que antecede os diversos artigos, podendo ser considerado como um fio condutor a nortear a leitura dos quatorze artigos que constituem esta coletânea.

No ensaio intitulado *Densidade de negro*, Ana Cristina de Rezende Chiara (UERJ) examina a figura do negro em textos de crítica e de ficção de Silviano Santiago, a partir de uma perspectiva comparada. Recorrendo às noções de linha de fuga, de Gilles Deleuze, e de antropofagia, de Oswald de Andrade, a autora observa como o escritor e crítico constrói essa figura, tanto ao criar situações ficcionais em que o negro aparece como alteridade radical, como ao refletir criticamente sobre a abertura à força da “alegria”, à “sabença”, suscitada pela figura do negro em textos de Santiago, como a figura da negra Etelvina, do livro **Uma história de família** (1992), flagrada nos seus impulsos a partir de momentos paradigmáticos que conjugam a alegria e o êxtase, reinvestindo-se assim na negra de Mário de Andrade e na abertura da fuga para o outro.

A partir da abordagem da obra literária e visual de Nuno Ramos, com suas telas e instalações caóticas, cotejadas com a prosa agressiva e debochada de Marcelo Mirisola, Ângela Maria Dias (UFF), sob o viés da teoria de Hal Foster, desenvolve uma discussão sobre a arte abjeta da contemporaneidade, no ensaio intitulado *Dicções do abjeto na contemporaneidade: as obras de Marcelo Mirisola e Nuno Ramos*. Considera, portanto, a produção desses dois autores como exemplos excessivos e diferentes da arte abjeta contemporânea, situada na “encruzilhada promíscua” entre público e privado, sujeito e objeto, enunciação e enunciado. A noção de arte abjeta é desenvolvida a partir da definição de Julia Kristeva, que tem influenciado significativamente as teorizações sobre as práticas artísticas contemporâneas, à medida em que elas se vestem com o poder do horror para resistir ao abjeto.

Folhetim, romance e subjetividade – ruínas do imaginário, de Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (UERJ), estuda a narrativa romântica brasileira, especificamente os romances urbanos de José

de Alencar, no diálogo com o folhetim e na apropriação de matrizes culturais, verificando a repercussão de seus temas e construções estéticas na formação da sensibilidade e da modernidade do século XIX, no que diz respeito a estetização de sujeitos. Em seguida, observa como as consequências desses processos são percebidas na ficção do escritor Lima Barreto, que, preocupado com os efeitos das construções estéticas sobre o homem comum, sem espaço e sem voz na cultura brasileira, recria-as, questionando como, no cotidiano daqueles homens, reúnem-se os fios esfarrapados da memória cultural, em metáforas, ou ruínas, que definem o tempo, o espaço, a memória, os sujeitos.

Edgar César Nolasco (UFMGs) investiga o lugar e o papel da crítica biográfica, elegendo como ponto de partida para essa discussão os postulados filosóficos de Jacques Derrida, disseminados através dos livros *Políticas da amizade e Cartão-postal*. Salienta o autor do ensaio *Entre o público e o privado: políticas da crítica biográfica* que, nos textos do pensador francês, inscrevem-se conceitos básicos como “sobrevida” e “herança”, que são fundamentais para a discussão proposta em torno do lugar e do papel da crítica biográfica, configurada a partir de uma significativa mudança de paradigma. Baseado em uma vigorosa bibliografia sobre o tema, no rol dos autores citados, além de Derrida, Edgar César Nolasco recorre a Michel Foucault, Gilles Deleuze, Francisco Ortega, e aos textos de Eneida Maria de Souza, que representam estudos pioneiros no Brasil sobre a crítica biográfica. Da intelectual mineira, Nolasco apropria-se da noção de *natureza compósita* da crítica biográfica, simultaneamente híbrida, rizomática e heterogênea, e resultante da inter-relação entre vida, obra e cultura do sujeito analisado (escritor, artista, intelectual), bem como do crítico/intelectual que analisa.

Partindo da premissa de que a literatura ocupa o lugar do público e está condicionada tanto pelas pressões exercidas pelos grupos hegemônicos no poder quanto pela força de reação esboçada pelas dicções novas que tentam implodir o cânone e as condições gerais de produção e de recepção, Graciela Ravetti (FALE/UFMG-CNPq-Fapemig), em seu artigo *Estruturas e procedimentos literários como escolhas éticas. O caso los sorias, de Alberto Laiseca*, verifica como, no livro referido, escrito durante os piores anos de ditadura na Argentina, desenha-se um mural testemunhal e teórico sobre os limiares da existência. O romance solicita variadas claves de leitura, como a própria noção do poder político como uma auto-representação no espaço público implica que os agentes políticos performem a si mesmos como sujeitos, prontos a serem expostos à opinião pública. No desenrolar da sua abordagem, a ensaísta traça a relação entre procedimentos literários e escolhas éticas.

Em *Transitando entre o público e o privado: estratégias ficcionais de Ana Cristina César*, Ilva Maria Boniatti (UCS) elege como objeto de estudo as cartas de Ana Cristina César, incluídas na *Correspondência Incompleta* (1999) para, a partir desse *corpus*, estudar as estratégias ficcionais da correspondência da escritora, objetivando com este recorte dar visibilidade aos espaços públicos e privados na literatura contemporânea. Inicialmente, de uma perspectiva historicizada, Ilva Maria Boniatti apresenta o percurso teórico-crítico de definição desses espaços, recorrendo a uma bibliografia que passa por Hannah Arendt, Jürgen Habermas, Leonor Arfuch, Norbert Elias. Em um segundo movimento, registra a maneira como se interpenetram as esferas públicas e privadas na construção dessas cartas, escritas por Ana Cristina Cesar entre 1976 e 1980.

A partir da leitura dos livros *Os ratos*, de Dionélio Machado (1934), *Angústia*, de Graciliano Ramos (1936), *Noite*, de Érico Veríssimo (1954), Ivete Lara Camargo Walt (PUMG/CNPq) estuda a constituição das personagens dessas obras em seu trânsito pela cidade/romance, tanto no que se refere aos aspectos íntimos quanto aos públicos. *O íntimo e o público na rua* flagra a (des)construção do espaço público e do privado, sobretudo no que diz respeito às instituições em sua relação com a *polis*: a família, a repartição pública, o trabalho e a política, onde se inscrevem relações assimétricas de poder, a fortalecer ou borrar os limites entre o íntimo e o público, entre as subjetividades e as instituições. A rigorosa análise dos textos possibilita à autora de *O íntimo e o público na rua* concluir afirmando que as narrativas analisadas incorporam diferentes ritmos: “Cruzam-se os caminhos, as histórias em sua pluralidade de ritmos, como se cruzam caminhos de ratos e seus chaidos. A escrita, com suas reticências, sua sintaxe mista, seu jogo de luzes e sombras, impede o aplainamento e faz ecoar vozes diversas do eu, do outro, do outro do eu inserido no jogo social”.

João Manuel dos Santos Cunha (UFPEL) analisa o conto “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo, focalizando um período bastante recente da história política do país: a ditadura civil-militar pós-golpe de 1964. Neste contexto, *Entre o público e o privado: transparência e opacidade em “A casa de vidro”, de Ivan Ângelo* registra uma discussão que remete para os limites, tensões e embates entre o público e o privado, em um regime opressor que anula as fronteiras entre estas esferas, com o apagamento dos limites entre o visível e o invisível, simbolizados no texto de Ivan Angelo pelas paredes de vidro que não separam os espaços sociais e projetam o fora para dentro e o dentro para fora, corrompendo as relações entre o público e o privado nesse contexto de práticas autoritárias, a partir da construção de um edifício de paredes transparentes,

em cujo interior acontecem atrozidades práticas de repressão. Além da leitura do texto de Ivan Ângelo, o autor apresenta um quadro da produção literária do Brasil na época da ditadura, citando diversos escritores que produziram uma prosa “inquieta e problemática,” inconformada com a situação política nacional, bem como com os padrões estéticos estabelecidos, citando Antonio Callado, José Louzeiro, Rubem Fonseca, Paulo Francis, Sérgio Sant’Anna, Renato Pompeu, dentre outros.

A produção ficcional de Judith Grossmann, principalmente *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, serve de pretexto para Lúcia Guimarães Telles (UFBA/ILUFBA) desenvolver suas reflexões sobre a problemática das interrelações entre o público e o privado. Neste romance estas esferas se entrecruzam no processo de elaboração da própria escrita, que se efetua em um espaço público – um shopping center –, espaço este que passa a integrar-se à própria trama romanesca, efetuando-se a publicização do ato solitário da escrita, não mais circunscrito à área privada. Todavia, o ensaio *Público e privado: estratégias ficcionais de Judith Grossmann* atravessa diversos textos da escritora, flagrando os trânsitos operados em suas múltiplas esferas.

O corpo negro como questão ética e estética, de Maria Cândida Ferreira de Almeida (Universidad de los Andes, Colômbia), aborda as questões relacionadas à temática aqui proposta, tomando como objeto de estudo o corpo dos afrodescendentes. As reflexões são desenvolvidas a partir da poesia de Conceição Evaristo (nascida em Belo Horizonte, 1946), das instalações de Imna Arroyo (Guyana, Porto Rico) e da obra performática e plástica de María Magdalena Campos Pons (Matanzas, Cuba). Nesta abordagem, as obras dessas artistas funcionam como cenário para o enfrentamento das

dimensões pública e de poder, nas quais são necessárias a afirmação como mulher negra e o espaço íntimo/privado da criação estética.

Utilizando-se do conceito de *performance* como operador de leitura, Olga Valeska (CFET-MG), em seu artigo *Eppur si muove: cosmologia e performance na obra **Korso** de Luis Seguilha*, estuda a obra do escritor português. A parte inicial do artigo discute o conceito de *performance* como uma dinâmica na/da linguagem poético-ritual, que pode envolver a linguagem das artes cênicas, artes plásticas, da música e da poesia e que atua por meio de intervenções em espaços públicos, promovendo uma tensão entre as fronteiras que constituem a cena urbana e relativizando os limites estabelecidos entre a atuação do corpo e o espaço coletivo e entre a cena teatral e o cotidiano. Nesse contexto teórico, é analisado o poema *Korso*, de Luis Seguilha, que se constrói transpondo fronteiras importantes da organização social do espaço público e privado, seguindo a mesma lógica que joga com a potencialidade infinita do gesto criador em sua dimensão performática.

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD/CNPq) examina os processos de discursivização sobre o índio, a partir de um *corpus* constituído por matérias veiculadas em jornais do Estado de Mato Grosso do Sul, confrontando-as entre si e investigando, sob a perspectiva da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, como a questão indígena se constitui em um discurso que pode ou não “representar” os fatos de uma história recente e como eles revelam o próprio discurso da subalternidade étnica ou etnologia indígena como uma das vozes marginais que demandam pela constituição da Nação. Ao colocar em interlocução as matérias dos jornais que constituem o *corpus* da pesquisa, o autor do artigo *Discursivização e arena real: a crônica do índio em Mato Grosso do Sul* flagra e exhibe o contraste entre as vozes presentes na arena: de um lado, a

classe letrada/cidade letrada, e do outro lado, os sem voz, sem letra, expurgados para as margens da nação e para os rincões da pátria. Expõe, enfim, o constrangimento do intelectual de ter ainda que falar pelos “subalternos”.

Articulando elementos do discurso literário e da crítica cultural, e ainda noções teóricas provenientes do campo filosófico, o ensaio *Desejos e limites territoriais em São Bernardo*, de Roniere Menezes (CFET/MG), mapeia as diferentes imagens do espaço público e privado na narrativa de Graciliano Ramos, percorrendo as reflexões expostas no livro sobre o papel do intelectual e sobre as tensões entre as iniciativas e preocupações ególatras, relativas ao interesse pelo espaço privado e às ações e comportamentos voltados para o bem comum, o espaço coletivo. Roniere Menezes considera *S. Bernardo* uma espécie de exercício em que Graciliano Ramos assume a feição de um fazendeiro capitalista opressor, para denunciar essa face do capital no corpo social, bem como para analisar o espaço discursivo do poder com maior proximidade, como uma forma de compreender melhor o seu próprio lugar enquanto intelectual e analisar as distintas formas de percepção em relação à vida social, aos diferentes modos de atuação no espaço público e privado.

Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMGs/CNPq) parte das considerações de Hannah Arendt sobre as noções de horror e violência para abordar, nas literaturas de países colonizados de língua portuguesa, a correlação entre questões éticas, estéticas e políticas. Ao desenvolver estas reflexões em *Horror e violência: elos rumo ao desejo da política nas literaturas de língua portuguesa*, a autora focaliza sua abordagem em textos de Mia Couto, Gonçalo M. Tavares, Lobo Antunes, Bernardo Carvalho, para demonstrar como estes escritores não apelam para a benevolência ou para a solidariedade do homem, mas para a impossibilidade agônica das promessas

herdadas da modernidade e da pretensa superioridade da civilização ocidental e para a possibilidade do horror e da violência serem elementos constitutivos de um pensar na e da política. Constata a autora que, em um mundo que vive sob a égide da imagem, picos de audiência oferecidos por espetáculos de violência promovem a banalização dos efeitos do horror, transformando a morte, a dor, o sofrimento em produtos de consumo. Ao concluir as suas reflexões, afirma a necessidade de uma ética que analise os conceitos de maldade, bondade, mentira, verdade, relacionando-os aos modos de proceder do ser humano em contextos históricos, socioeconômicos e culturais sem emitir juízos ou prescrições.

Com esta coletânea, esperamos oferecer aos leitores da Revista *Estudos Linguísticos e Literários* um outro olhar sobre os limites e interpenetrações do público e do privado na contemporaneidade.

INTRODUÇÃO

O público e o privado: limites e interpenetrações

Public and private affairs:
limits and interpretations

Ivete Walty

Pontifícia Universidade de Minas Gerais/CNPq

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais

Esta publicação é resultado de uma pesquisa desenvolvida no seio do GT de Literatura Comparada da Anpoll, durante a gestão de 2008 a 2010, coordenada por nós. Nesse período ocorreram debates das propostas em dois encontros da Anpoll em Belo Horizonte. O texto que se segue dirigiu a elaboração desses vários projetos que se agruparam em torno do tema “O público e o privado: limites e interpenetrações”.

Uma linha importante da reflexão contemporânea (Ricoeur: 2000; Derrida: 2004; Nancy: 1986, 1991; Agamben: 2001) apresenta distintas perspectivas sobre a questão da comunidade, do comum, do individual e do coletivo, em sua relação com a memória e a história. Desde os anos 1940, Jorge Luis Borges, nos seus ensaios e na ficção, revelava as mesmas preocupações, tendo em vista certos acontecimentos fundamentais para o pensamento sobre as formas possíveis de viver no mundo. Esses acontecimentos ainda estão vivos e demandando reflexão e resposta: entre eles, os totalitarismos, as ditaduras, as explorações econômicas.

Como bem comenta Jean-Luc Nancy (1991, 2000), também o extermínio executado pelos nazis no século XX foi realizado em nome de uma comunidade e essa característica marca uma diferença decisiva. Podemos compará-lo com genocídios semelhantes, mais antigos, como o que se conhece como conquista e colonização da América, com o extermínio em grande escala de comunidades humanas, civilizações quase completamente extintas. No entanto, empreendimentos com poderosos lastros trágicos, como esses últimos, não tiveram compromettimentos explícitos com as comunidades a que pertenciam os exércitos e as forças chamadas atos de domínio. Tudo isso demonstra a complexidade do viver junto, transitando entre o público e o privado.

A 27ª Bienal de São Paulo, tendo como tema justamente o “Viver junto”, agrupou trabalhos artísticos sobre encontros e conflitos étnicos, culturais e sócio-econômicos. Entre eles a instalação do suíço Thomas Hirschhorn, intitulada “Restore now”, precedida de um cartaz de alerta ao visitante:

Esta obra apresenta imagens de mutilação humana e objetos perfuro cortantes. Não se recomenda a entrada de pessoas sensíveis ao conteúdo das imagens. Só será permitido o ingresso de crianças acompanhadas por seus responsáveis.

Assim, a pessoa que entrava no lugar da instalação não devia mais se surpreender com os objetos ligados à violência exibida em cenas fortes, mas se surpreendia com a mistura de livros de filosofia de autores de épocas diversas – Sartre, Deleuze, Nietzsche, Hannah Arendt, entre outros – espalhados entre tais objetos perfuro-cortantes. Intrigado, o visitante se perguntava como se relacionavam tais elementos. Intrigada, a curadora Lisette Lagnado havia já perguntado ao artista sobre o sentido da obra que julgava uma crítica aos filósofos ali representados. Vale conferir a resposta do responsável pela instalação. Depois de refutar a idéia de crítica aos filósofos ou à filosofia, propõe o artista:

Só que quero arriscar e ousar, quero arriscar e ousar a dar forma! “Restore Now” (para a 27ª Bienal de São Paulo) é um reservatório de ferramentas não arrumadas e um arsenal não arrumado, num caos e numa não-clareza potencial. Se em “Restore Now” há livros de filosofia ampliados, se há livros de filosofia colados com fita adesiva, se colei ferramentas nos livros de filosofia, se os confrontei com imagens de seres humanos destruídos ou feridos, é para dar forma à afirmação: as ferramentas que estão lá, nós as temos – vamos utilizá-las, utilizemos os martelos, os parafusos, furadeiras, os pé-de-cabra e utilizemos os livros de filosofia – para consertar, bricolar, tampar, construir, mas também para quebrar (as desigualdades), para lutar (contra o racismo, os ressentimentos), para lutar contra (as injustiças), é essa a mensagem de “Restore Now”: nós temos as ferramentas (é por isso que a responsabilidade é universal!), passemos à ação! (Entrevista a Lisette Lagnado, curadora da 27ª. Bienal de São Paulo e editora da revista Trópico - <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2803,1.shl> – visita em 26 de março de 2006)

Dois termos aparecem implícita ou explicitamente no texto acima: violência e ação, o que nos remete à teoria da também filósofa Hannah Arendt (2005), quando preconiza que a existência humana se desdobra em três atividades: o labor que assegura a

sobrevivência do indivíduo e da espécie; o trabalho e seu produto, o artefato humano, que emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano, e a ação que cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história. Esta última seria a condição humana de toda vida política, impedindo, através do uso da palavra, as relações de violência. A ação relaciona-se, pois, à capacidade humana de estar juntos, considerando os outros seus iguais, seus pares. Nesse sentido o espaço da ação seria, por excelência, o espaço comum, o espaço público, que vem tomando diferentes configurações no tempo e no espaço.

Outra dimensão implícita na instalação “Restore now” é a confiança na idéia de comunidade humana, e, dentro dela a da responsabilidade possível. Mas, tratar-se-ia de uma responsabilidade do porvir, daquilo do qual nada sabemos porque o futuro sobrevêm como acontecimento, como contingência. Por outro lado revela também a pouca ou nenhuma suspeita na relação, nunca facilmente negociável, entre arte e mundo, entre o encadeamento de experiência individual (a da arte) e coletiva (a do comunitário ou social), que, evidentemente não se excluem.

As sociedades grega e romana se organizavam em torno de duas esferas: a *oikos*, esfera particular a cada indivíduo, e a *polis*, esfera comum aos cidadãos livres. A primeira caracterizava-se como o reino da necessidade, era lugar de nascimento e morte, lugar de trabalho dos escravos e das mulheres. A segunda seria o reino da liberdade e da continuidade, em que tudo se torna visível a todos. (Cf. Habermas: 2003)

Para Hannah Arendt (2005), a organização política se oporia a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. A fundação da *polis* seria, pois, resultante da destruição

de todas as unidades organizadas unicamente à base do parentesco, tais como a *phratría* e a *phyle*.

Já Aristóteles considerava que, de todas as atividades necessárias e presentes nas comunidades humanas, somente duas eram consideradas políticas e constituintes do *bios politikos*: a ação (*práxis*) e o discurso (*lexis*), dos quais surge a esfera dos negócios humanos, que exclui estritamente tudo o que seja apenas necessário e útil. Mesmo que se considere que ação e discurso são dimensões da mais pura abstração e abrangência, no limite, o ser humano é ação e discurso, incluídos aí a não-ação (a quietude, o não fazer nada) e o silêncio como uma forma de fazer sentir a falta da palavra.

Mostrando que a diferença entre as esferas pública e privada tornam-se mais complexas nas sociedades modernas, Arendt afirma:

A distinção entre uma esfera de vida privada e uma esfera de vida pública corresponde à existência das esferas da família e da política como entidades diferentes e separadas, pelo menos desde o surgimento da antiga cidade-estado; mas a ascendência da esfera social, que não era nem privada nem pública no sentido restrito do termo, é um fenômeno relativamente novo, cuja origem coincidiu com o surgimento da era moderna e que encontrou sua forma política no estado nacional. (ARENDR, 2005: p.37)

Habermas, mostrando a diferença entre os conceitos de público e privado através dos tempos e espaços diversos, analisa a formação do espaço público burguês. Mostra, então, a vinculação entre os grandes centros de comércio e a troca de informações. Formam-se novas redes que correspondem a uma esfera pública onde a imprensa desempenhará um papel de primeiro plano. (HABERMAS, 2003: p.27)

Dá-se, pois, a substituição da palavra *oikos*, a casa, por mercado – as bolsas, o correio e a imprensa institucionalizam contatos permanentes de comunicação; a imprensa passa a ocupar lugar de destaque, desenvolve-se o público leitor e a produção de obras “como pontos de junção social de uma nova cultura da leitura” (p.31). Diz o autor:

Paralelamente ao nascimento de um Estado moderno, uma nova classe social aparece: a burguesia, que vem ocupar um lugar central no seio do público.

(...)

Esta camada ‘burguesa’ é o autêntico sustentáculo do público que, desde o início, é um público que lê. (HABERMAS, 2003: p. 33)

A esfera pública burguesa, segundo Habermas, é formada pelos letrados que se farão mediadores entre a população e o Estado, atuando através da palavra, seja pela imprensa, seja pelas artes. Nesse sentido, segmentos da população seriam excluídos da esfera pública, o que colocaria os iletrados, na sociedade moderna, no mesmo nível dos escravos e das mulheres na sociedade grega e romana.

Por isso mesmo, Habermas (1992) revê sua posição, concordando com seus críticos quanto à existência de uma pluralidade de esferas públicas. É então que passa a discutir também as mudanças ocorridas nessas esferas com o fortalecimento dos meios de comunicação de massa:

A partir do momento em que as leis do mercado que dominam a esfera das trocas e do trabalho social penetram também na esfera reservada às pessoas privadas reunidas em um público, a reflexão racional tende a se transformar em consumo e a coerência da comunicação pública se dissolve em atitudes, como hoje, estereotipadas, de recepção isolada. (HABERMAS, 1992: p. 169 – tradução livre)

Nesse sentido, Francisco de Oliveira afirma que, na verdade, enquanto o “espaço da informação cresce enormemente”, encurta-se de novo e com radicalidade o espaço público”. (2004: p. 59) Isso porque a informação não criaria novos interlocutores, mas um “movimento mimético, que se repete incansavelmente”. (p. 59)

Nesse sentido vale voltar a Arendt, quando, comentando as dificuldades de se separar as esferas pública e privada na sociedade moderna, afirma:

A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros e contudo evita que colidamos uns com os outros, por assim dizer. O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o fator fundamental; antes, é o fato de que mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las umas às outras e de separá-las. (ARENDR, 2005: p. 62)

No mundo contemporâneo tais instâncias mais do que nunca se confundem, como se pode ver em programas como Big Brother e seus congêneres, em que câmeras exibem os bastidores de uma casa pública; ao mesmo tempo em que se gravam cenas passadas nas ruas e nas praças públicas, pessoas mostram seus banheiros ou escrevem livros sobre intimidades, pessoais ou de terceiros. Ao mesmo tempo, formam-se redes que abalam fronteiras, relativizando pertencimentos geográficos e territoriais. Por outro lado, outras redes são geradas justamente por acirramento de fronteiras territoriais, étnicas, que levam a migrações em massa. Nesse mundo, ora móvel, ora estanque, vale, mais do que nunca, refletir sobre as fronteiras e as interpenetrações de tais instâncias.

Entretanto, mais do que discorrer teoricamente sobre as diversas configurações do público e do privado em diferentes tempos e espaços, importa-nos aqui verificar como a literatura, ela própria, transita entre tais esferas, já que, como vimos, a palavra é base do mundo público enquanto espaço de interação entre os homens, enquanto forma de “lidar com” o outro, de “viver junto”.

Seria, então, importante se perguntar qual o papel e o lugar do intelectual, do crítico e do ficcionista, do teórico e do poeta, nas ações que se vislumbram como projetos e que, de alguma forma, mesmo imprevisíveis, interferem no espaço público. A literatura, com sua possível força de desarticulação dos discursos hegemônicos e a disponibilidade de um espaço de experimentação, parece oferecer uma arena onde o homem se nomeia e nomeia o mundo, evidenciando a invisibilidade do invisível, como queria Foucault (1970: 1996). Além disso, ainda acolhe o fantasmático do que não pôde, até então, ser falado. Entre o privado – a mão que escreve, o olho que lê, a voz que declama – e o público – a instituição que acolhe ou rejeita a escrita, os lugares onde o escrito reverbera, os múltiplos leitores, transitam os efeitos da literatura nos imaginários sociais, as representações da esfera pública, seu efeito pedagógico e outros.

É este, pois, o propósito de um projeto da área da Literatura Comparada, que, abrangendo vários outros, quer refletir sobre configurações das esferas públicas e privadas na literatura, em diferentes tempos e espaços, sempre em interação com outros produtos culturais, outros códigos, outros domínios semióticos. Mesmo porque também esses domínios não se excluem e interessante seria estudar, por exemplo, como tais fenômenos se relacionam com a questão do público e do privado.

Montado o cenário, impõe-se a questão que move essa reflexão: como se conjugam leitura/literatura em relação à configuração do espaço público tomado como “um espaço simbólico onde se opõem e se respondem os discursos, na sua maioria contraditórios, dos agentes políticos, sociais, religiosos, culturais, intelectuais que constituem uma sociedade” (Wolton, p. 379-380).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona, Anagrama, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*, Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BORGES, Jorges Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- FOUCAULT, Michel (1970). *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

HABERMAS, Jurgen. *L'espace public*. Trad. Marc R. de Launay. Paris: Payot, 1993. (1962, 1^{ère} édition)

HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Bourgois, 2000. [1^a Ed. 1986]

NANCY, Jean-Luc. *Le mythe nazi*. L'Aube: La Tour d'Aigue, 1991.

NANCY, Jean-Luc. El cuerpo como objeto de un nuevo pensamiento filosófico y político. *Revista Anthropos*. Huellas del conocimiento. n^o 205, 2004.

OLIVEIRA, Francisco. Intelectuais, conhecimento e espaço público. In: MORAES, Denis (Org.) *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. São Paulo: Record, 2004, p.55 – 67.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007 [1^a. ed., em francês, 2000].

WALTY, Ivete L. C. Intelectuais e outros saberes. In: Walty, Ivete & CURY, Maria Zilda (Orgs.) *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Editora da FALE/UFMG, 2008, p.29 – 41.

WOLTON, Dominique. Espaço público. Trad. In: *Pensar a comunicação*. Brasília: EdUnB, 2004.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Densidade de negro

Black Density

Ana Cristina de Rezende Chiara

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Neste trabalho, examino a figura do negro em textos de crítica e de ficção de Silviano Santiago, em perspectiva comparada, deslocadora e antropofágica, com cruzamentos entre os conceitos de linha de fuga, de Gilles Deleuze, e de antropofagia, de Oswald de Andrade. Examino o rendimento que o escritor e crítico dá a essa figura, tanto ao criar situações ficcionais em que o negro aparece como alteridade radical e, também, ao refletir criticamente sobre a abertura à força da “alegria”, à “sabença”, suscitada pela figura do negro em textos de outros escritores

Palavras chave: Densidade de negro. Linha de fuga. Antropofagia. Corpo. Alegria

Abstract: In this work, I examine the black figure in Silviano Santiago’s critique and fictional work, based on a comparative, dislocating and anthropophagic perspective and comparing it to Gilles Deleuze’s concept of line of scape and Oswald de Andrade’s anthropophagic perspective. I examine the position given by the writer to this figure, when creating fictional situations in which the black figure appears as the radical otherness, and also when reflecting about the forced breach between “joy” and “knowledge”, as inspired by the black figure in other writers’ works.

Keywords: Black density. Line of scape. Anthropophagy. Body. Joy.

“O que, o que, o que? Por que se é ator, hein? só é ator quem não consegue se habituar a viver no corpo imposto, no sexo imposto. Cada corpo de ator é uma ameaça, a ser levada a sério, para as ordens ditadas ao corpo, para o estado assexuado; e se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. Uma outra economia do corpo que avança, que empurra a antiga, imposta.” Valére Novarina (Carta aos atores)

Ele, Derrida, se pergunta se não se está sempre na língua do outro. Eu me pergunto como estar na língua do outro? Eu pergunto sobre a Língua como potência, sobre a Língua como alteridade radical que me põe violentamente de pé e em guarda, desafio que parece sempre querer me expulsar dela, mas que, ao mesmo tempo, seduz com o sentimento de pertencer a algo além de mim mesma. Língua como o outro/a outra, a outridade de mim, pela qual me movo, por onde me movo, me comovo... ‘*moving on*’. De onde, para onde, salto sem proteção. Língua, aquela de Machado de Assis, elegante e irônica, ultrajante e recatada, aquela de Carolina de Jesus, desafiadora e larápia, reluzente e rude, esta língua é produzida além de mim, além de nós, além do horizonte da improvável identidade, da ideologia de Nação. Produz-se no sentimento íntimo, como disse Machado de Assis (1959), na comoção lírica de Mário de Andrade no poema Inspiração (ANDRADE, 1972, p.32), produz-se roçando a língua de Luis de Camões, segundo Caetano Veloso (1984). Essa língua escapa à dominação do monolinguismo que, segundo Jacques Derrida (DERRIDA, 2001, p.56), busca reduzir tudo à hegemonia do homogêneo, o que, nesse caso, trata de reduzir à instituição Língua Portuguesa, e também escapa por pequenas rebeliões, gestos que buscam reinventá-la. O que aqui estou evocando é a língua literária,

a língua da poesia: derrisão e dispêndio, resistência e responsabilidade política.

Ele, Jacques Derrida, se pergunta “O que é este estar em casa na língua em direção ao qual não cessaremos de voltar?” (DERRIDA, 2001, p.30) E eu estico a minha língua como ponte entre mim e o desejo de estar nessa língua outra, a língua do outro. A minha língua incha, língua lixa, deixa-se escorregar nos detritos de um multiculturalismo de fachada. Arrasto com minha língua detritos de palavras, balbucios, restos, a língua cansada da comunicação, do senso comum, das palavras de ordem, do desmazelo do uso. Minha língua quer dizer alguma coisa. Quer se desengastar, quer destrambelhar, quer ser aquela que “transporta tudo, este mar, e dos dois lados, enrola-se, arrasta e enriquece-se com tudo, volta a trazer, restitui, destitui e incha ainda com tudo o que extorque” (Ibidem, p. 30). Preciso não tropeçar em palavras, preciso comer a ponta destes dedos que digitam talvez irresponsavelmente apressados, fazendo saltos conceituais, preciso comer metade da minha língua, deixar que cresça outra metade sem proibições, sem salvaguardas, preciso dizer os nomes: preto, negro, crioulo, sem temer represálias à incorreção política do comportamento. Quero interiorizar do preto a sua cor, a sua pretidão, a negrura, a negridão, a sua luminosa escuridão.

Preciso trocar de filósofos, trocar um magrebino por outro francês. Agora troco Jacques Derrida por Gilles Deleuze; em fuga, para falar de antropofagia, para falar de literatura e antropofagia, para falar da língua como linha de fuga, falar de pretos, da língua de pretos, para falar da alegria como prova dos nove pretinhos, beijar suas bocas, provar suas línguas, comê-los, devorá-los, para estar neles, com eles, ultrapassar o meu monolinguismo, numa espécie de antropofagia inter-racial, intercultural. O que eu quero

é o impulso do corpo, o salto triplo carpado, o giro no ar, a mão que arrebenta no toque do surdo, a elegância dos quadris, a higidez da pele, da carne, a elegância do porte, das roupas, os santos orixás, a religião da magia, o Sol, o Sol, o Sol dos seres solares. Se desorganizo para isso as relações de poder, os discursos da exclusão, da culpa e do sofrimento, é para atingir o devir negro, preto, crioulo, não o lugar afrodescendente, não a doação proativa de cotas, mas a conquista da alegria no transe, pequenas epifanias, instantâneas. Aqui, a linha de fuga é o devir negro. Devir betume. Devir noite das noites com lua sorriso.

Deleuze, em fuga, (des)propõe a lógica binária, avança o jato do pensamento sem querer detê-lo, um jato como ejaculação, liberação de forças, vontade de potência. A linha de fuga sem escapadelas, linha de fuga para os possíveis, para possibilidades em aberto. Para Gilles Deleuze, a linha de fuga trata de fazer fugir algo, não se trata de fugir de algo: “Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário” (DELEUZE, 1998, p. 47). Fazer fugir é liberar o desejo do outro, o desejo para o outro. As linhas de fuga compõem, por sua fragilidade e extemporaneidade, perturbações numa ordem estratificada. Ao contrário da linha reta das revoluções, com seu desenvolvimento linear e progressivo, as linhas de fuga persistem no “pessimismo alegre” das pequenas rebeliões, espera serena de um devir de discretas, mas significativas, diferenças.

Quando me aproprio do conceito de linha de fuga, giro o pensamento de volta ao manifesto antropófago de 1928, de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (1976); projeto meu desejo no desejo do outro, busco formas plásticas que traduzam a dissolução do meu eu e a entrada no circuito do intempestivo nietzschiano, momento criador que

se abre graciosamente à possibilidade do riso, do gozo da alegria no corpo do outro. Deixo de lado as polidas maneiras do discurso ‘raciocinante’, pela sedução erótica, das forças liberadas pelo desejo antropófago, para estar “em comunicação com o solo”, desfazendo e criando roteiros, roteiros, roteiros... para fazer correr o rio ao contrário, como o fez Silviano Santiago ao pontuar:

Em momento preciso do final do século 20, a Antropofagia recebeu contribuição alvissareira na pesquisa propriamente teórica. Ela anunciava o casamento do conceito da vanguarda histórica brasileira com figuras da teoria pós-estruturalista. Refiro-me aos conceitos de *renversement* (reversão [do platonismo]) e de *décentrement* e de *déconstruction* (descentramento e desconstrução [da metafísica ocidental]), de Jacques Derrida. (SANTIAGO, 2008, p.15).

Fazer correr o rio para os afluentes é mudar um curso hidrográfico, recompô-lo ao inverso, no discurso, como quem anda contra o vento. Assim faz Caetano Veloso, no documentário *Coração vagabundo*, ao reconhecer o valor da música americana para que o músico brasileiro possa aparecer no melhor de sua força plástica. A sequência é composta com Caetano se deslocando pelas ruas de Tóquio, respirando o ar daquelas ruas e arfando um pouco, batimentos acelerados pelos deslocamentos, palavras inflamadas, irritação crescente. Caetano Veloso rebela-se contra o pretense nacionalismo de Hermeto Pascoal¹, desloca a noção, desafia preconceitos, ao

1 O cantor ainda discorre sobre a influência americana na música mundial e contesta uma entrevista de Hermeto Pascoal, que chamou Caetano de “musiquinho” e disse que a música brasileira é mais importante do que a americana. Na coletiva, Caetano Veloso completou: “A vida é assim. A própria obra do Hermeto justifica o fato de eu falar que a música americana é a mais importante do século 20. O poderio econômico é só mais uma peça da dominação”. In: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,coracao-vagabundo-mostra-caetano-veloso-na-intimidade,403679,0.htm>

dizer que o outro, Hermeto Pascoal, é o outro do outro, no caso, outro do músico americano; e só pode sê-lo por causa da música americana. Caetano Veloso, o mulato nato, neguinha, terceiro sexo, terceiro mundo, bebeu Oswald de Andrade e comeu Bahia, Jamaica, Trinidad Tobago em *Vamocomê* (1987). Faz, desse modo, fugir a questão da música brasileira do samba de raiz para outros ritmos, põe em fuga os preconceitos anti-imperialistas, deslizando pelas relações entre exterior e interior, de modo a confundir os limites. A colocação de Caetano Veloso retoma a afinidade da Tropicália com as posições antropófagas de Oswald de Andrade, e serve como ponte de onde salto: “Sempre fazer fugir, mais do que criticar” (DELEUZE, 1987, p. 85).

Quem me conduzirá nesse giro da manivela, ponto crucial em que me lanço numa viagem do pensamento? Quem desenhará esse mapa? Junto do poeta paulista e do filósofo francês, retomo alguns escritos de Silviano Santiago, numa espécie de triângulo equilátero, pirâmide onde me abrigo, bússola do meu pensamento aqui e agora. Muito antes de Caetano Veloso se irritar com Hermeto Pascoal, Silviano Santiago, no ensaio *Oswald de Andrade ou: o elogio da tolerância racial* (Jornal do Brasil, 09 set. 1990)², já chamara atenção para o processo de ‘interiorização do exterior’ necessário à formação cultural brasileira, ao reler criticamente o livro de Oswald de Andrade, *Poesia Pau Brasil*. Nesse artigo, o escritor e crítico percebeu que a antropofagia oswaldiana já antecipava questões ao fazer uma nova leitura da dinâmica interior/exterior, colonizado/colonizador. Silviano Santiago equacionou a questão deste modo: “Para o Brasil poder se exteriorizar com dignidade é preciso que acate antes o exterior em toda a sua concretude.

2 O texto está publicado no livro SANTIAGO, Silviano. Ora direis puxar conversa. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 2006.

A consciência nacional estará menos no conhecimento do seu interior e no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro.” (SANTIAGO, 2006, p.135). Tomo essa leitura como a linha de fuga proposta por Deleuze. Ainda nesse texto, Silviano Santiago rechaçava três formas de reducionismo crítico quanto à questão da formação étnico-cultural brasileira, a saber: a confusão entre a formação étnica e a forma excludente da colonização; a heroicização do indígena como símbolo nacional, pelo romantismo; e o recalque da condição de país escravocrata, em favor da tese da cordialidade nacional. Proponho então que essa busca do negrume perfaça, à maneira de Oswald de Andrade relido por Silviano Santiago, este movimento de interiorização do negro num outro patamar, numa “outra escala”, no giro da alegria, na interiorização de sua força plástica, antropofagia de sua vontade de potência: “bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos” (ANDRADE, apud TELLES, 1976, p. 208).

Em outros textos, Silviano insistirá nessas relações, mais flexíveis e complexas, de trocas entre subjetividades, culturas, esferas de atuação. Seu olhar é atento às posições ocupadas pelo negro no discurso cultural brasileiro. Tanto como crítico, quanto como escritor, as figuras do negro surgem em sua obra em perspectivas desconstrutoras, do preconceito eurocêntrico e do paternalismo piedoso. Muitas vezes, serão os seus pares escritores que darão oportunidade ao surgimento dessas figuras comentadas pelo crítico, outras surgirão em sua própria criação.

No seu belo texto *Suas cartas, nossas cartas*, sobre a correspondência de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, Silviano Santiago faz referência ao que, em Mário de Andrade, seria uma forma de espírito religioso, usufruído, por tabela, pela interação

com a “sabença”³ e o gozo corporal dos “despossuídos” (SANTIAGO, 2006, p.69)⁴. Silviano Santiago elege, recorta, aponta em Mário de Andrade o impulso de fazer fugir o desejo para o outro, na prática de puxar conversa. Mario de Andrade aprenderá, com a gente do povo, a alcançar momentos fugazes de alegria compartilhada na alegria espontânea do outro. Silviano Santiago dá estatuto formador do pensamento conceitual, crítico, político e estético de Mário de Andrade à vivência brevemente gloriosa do poeta paulista ao contemplar uma negra no carnaval. Cito Silviano Santiago, que cita Mario de Andrade: “Dançava com religião. Não olhava para lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. [...] Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade” (idem, p.69). Acompanho a reflexão de Silviano Santiago, por meio da felicidade auferida na dança da negra: Mário de Andrade buscava mais do que só uma catarse momentânea, buscava dar uma alma ao Brasil. A alma que o Brasil ainda não tinha seria conquistada na antropofágica incorporação da alegria do corpo solto da outra, isto é, à incorporação da outra (civilização), já que, para Mário de Andrade, “não há civilização: há civilizações” e “Nós temos de dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos de dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade”. (ANDRADE apud SANTIAGO, 2006, p. 71)

3 “[...] o mesmo Mario, repito, busca no vernáculo português uma palavra, sabença (etimologia latina: sapientia), para contrapô-la a uma nitidamente erudita e livresca, saber [...]”. SANTIAGO, Silviano. Mario, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. In: *Alceu*. v. 5, nº 10, jan-jun, 2005, p. 10 (5 a 17)

4 Esse texto encontra-se também como Prefácio. Carlos & Mário. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

Em outro recorte, no pós facio *Errata*, do livro *A coleira de cão*, de Rubem Fonseca, o crítico mineiro perceberá um correlato masculino à visão da negra de Mário. Nesse texto, ao refutar as críticas de baixa pornografia feitas a Rubem Fonseca, extrai das imagens descritivas do corpo humano, frequentes em Rubem Fonseca, a “força humana”.⁵ Segundo Silviano Santiago, leitor de Rubem Fonseca, a força humana irrompe de forma imprevisível e rompe com os limites do individualismo: “Algo muito íntimo e imprevisível, como a ‘força humana’ que leva o halterofilista a largar os exercícios físicos e solitários e ir ficar ‘parado no meio daquele monte de crioulos’ que dançavam em frente da loja de disco” (SANTIAGO, 1982, p.60).

A negra de Mário de Andrade e os crioulos de Rubem Fonseca, revistos pelos olhos de Silviano, como momentos paradigmáticos que conjugam alegria e, de modo profanador, certa religiosidade, fazem meu pensamento escapar até a *Antropologia da face gloriosa*, de Arthur Omar. Nas fotos dessa série, assim como nos exemplos anteriores, tudo é corpo, gozo, superfície da pele, poros abertos ao contato com o exterior, forma de transe, toque de betume e humor, corpo ganhando acesso a uma plenitude gozosa, corpos constituídos puramente de força e glória destituídos de outra simbolização. Como diz o fotógrafo: “glória são acontecimentos tão pequenos, tão finos, sutis, que passam pelos furos microscópicos da rede que a memória estende para capturar seus objetos” (OMAR, 1997, p.20). Capturo essas imagens na minha retina, como antecâmara do transe em que desejo entrar, colo meu corpo no corpo da negra, ligada nesse fluxo de imagens sucessivas do júbilo, a fim de explodir a minha carapaça intelectual, para estar aberta a esse local privilegiado da fuga para o outro.

5 Força humana é o título de um dos contos de *A coleira do Cão* (1965), de Rubem Fonseca. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Esses deslocamentos serão tema e procedimento recorrentes em Silviano Santiago, possibilitando “reversements”, reviradas pelo avesso, entre o dentro e o fora, o exterior e o interior, entre sujeito e objeto, no circuito interno e externo do próprio texto-corpo de sua obra. O tema da viagem, do deslocamento para o discurso do outro, a apropriação (antropofágica) com que opera em muitos de seus escritos ficcionais, constituem abertura, ativação do desejo, vontade de potência que contamina o leitor.

Menos preocupado com a transmissão da experiência, apontada como impossível por Walter Benjamin, Silviano Santiago recompõe como “sua carta/nossas cartas” a experiência do outro. A atividade mercurial, a trajetória do carteiro, do exu, é o que parece lhe interessar. Silviano Santiago se torna um lírico desapropriado de um “eu” personalizado ou personalista; torna-se um dramaturgo dispendendo cenas, mas também um ator que empresta seu corpo e o leva a limites extremos; um cavalo que incorpora as entidades, forças de natureza criativa; um instrumentista. Não se pense, obstante, num processo de escrita espontâneo, ativado somente pelo “inconsciente cultural”⁶ e pelo desejo de escrever, trata-se do procedimento que o mesmo Silviano Santiago, no recente romance *Heranças* (SANTIAGO, 2008, p.197), conceitua como “imaginação crítica”, a operação que “articula(va) dois objetos diferentes”, ou seja, o dom de “recompôr as imagens [...] com palavras explicativas e sábias”.

Interessa, por conseguinte, fazer o paralelo entre a ficção e a crítica nos escritos de Silviano, esse vazamento de uma para outra, essas letras vazadas, para compor uma moldura a partir do tema da incorporação, da devoração, da tradução crítica, perseguindo as

6 Refiro-me a uma observação do próprio autor em entrevista sobre o romance *Viagem ao México*. Ao explicar os bastidores da criação, ele admite uma certa ingerência de um “inconsciente cultural” na gênese criadora de sua ficção.

pistas do que chamo de “alegria como prova dos nove”: figuras de pretos, de negros, como aparecem aqui e ali nesses textos, como motor que ativa minha escrita.

Em *Viagem ao México* (SANTIAGO, 1995), o autor recria a posse pelo/do corpo-pensamento de Antonin Artaud, como já havia feito com Graciliano Ramos no livro *Em liberdade* (SANTIAGO, 1981). Os cruzamentos temáticos, revisitados por Silviano Santiago, são extremos: colonizado, colonizador, língua natal/língua do outro, tradição/modernização. A crise da escrita consiste em abrir-se para a experiência do desejo do dramaturgo-poeta francês de entrar em contato com a cultura xamânica dos índios mexicanos. O desejo do francês é sair de si, de seu corpo machucado, da Europa espoliada pela guerra, das confusões das diretrizes marxistas do movimento surrealista; desejo de tornar-se um iniciado nos rituais solares do Tuguri (“Não senti nenhuma dor, mas tive realmente a sensação de acordar a uma coisa para a qual eu estava até ali malnascido e orientado de errada forma, cheio de uma luz que eu nunca tinha possuído” (ARTAUD, 2000, p.12). O que move o francês é experiência reativada pelo escritor brasileiro, seu duplo, seu interlocutor, seu alterego; permitindo também que o narrador do romance, morador de Ipanema em 1994, possuído (pelo) e de posse do corpo-escrita artaudiano, abra-se a esses rituais, incorpore esse exterior, de modo antropófago tradutor, próximo ao coração da dor/alegria do artista francês. A busca do personagem corresponde a uma iniciação ritualística de “reclassificação do eu” (ARTAUD, 2000, p.11). O romance interrompe-se antes do contato de Antonin Artaud com os índios mexicanos, interrompe-se na própria experimentação do fracasso de Antonin Artaud entre os intelectuais mexicanos, suas rateadas. “Pergunto agora: de que adiantaria para vc., leitor, que eu desenhasse de maneira objetiva o mapa verdadeiro da circulação de Artaud pelos vários bairros da cidade do México? [...] Não estaria

[...] omitindo os lances inéditos da *dramaturgia dos bastidores*?” (SANTIAGO, 1996, 308).

Contudo, como numa ante-sala, vislumbramos a experiência desse contato religioso na passagem de Antonin Artaud por Havana, quando da sua experiência com a ‘Santería’ cubana. Antonin Artaud faz anotações contraditórias, enquanto explora a cidade:

Eu não esperava, acrescenta Artaud, virando-se para mim, que houvesse nos trópicos uma misteriosa densidade de negro, tanto masculino quanto feminino, que eu sempre acreditei ser característica das civilizações nórdicas, enrustidas e satânicas. Essa densidade de negro.

Corta a própria frase. Retoma-a por outro viés:

Aqui em Cuba o negro é expressão de paz e de frescor, de Vida.

Resolve retomar a frase primitiva.

Essa densidade de negro me fascina e me atormenta. (SANTIAGO, 1995, p. 228)

Antonin Artaud vai sendo cada vez mais atraído pela densidade do negro, até ser incorporado por Ogum numa cerimônia do Padê de Exu, no Dia de Nossa Senhora da Candelária, 2 de fevereiro, Iemanjá, Odôyabá! OdóIyá!, experiência em que perderá sua carapaça cultural europeia, como diz o narrador: “Artaud afina o seu olhar pelo olhar dos outros” (SANTIAGO, 1995, p.241). Boleado por um santo bruto, Antonin Artaud precisa dos cuidados do babalorixá e suas ekédis. Cito agora:

O corpo assassinado de Artaud vai renascer. Renascerá sem a antiga personalidade que o tinha conduzido a caminhos pouco propícios à plena realização. Dali ele sairá liberto das amarras que o prendiam aos antigos costumes e desejos. [...] O babalorixá lhe presenteia uma espada de Ogum, feita em metal dourado. [...] Ogum metá! (SANTIAGO, 1995, p. 244)

Esse trânsito do europeu à densidade negra da ‘santería’ cubana provoca uma inversão nos pólos das trocas antropofágicas com precedência da cultura negra tropical sobre a branca eurocêntrica. Lembro a frase de Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: “Uma sugestão de Blaise Cendrars : – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino”. (TELLES, 1972, p. 204)

Sigo ainda outras pistas, deixadas por Silviano Santiago, no texto *A democratização no Brasil (1979-1981) cultura versus arte*, em que revê relações entre as críticas cultural e literária e as mudanças a partir do momento em que as questões culturais-antropológicas assumem um lugar privilegiado na crítica literária. O fenômeno multicultural toma lugar nessa cena esquadrinhada pelo crítico. Racha-se o bloco esquerdista marxista e a crítica abre-se às perspectivas políticas situadas: corpo, homoerotismo e cultura dos “excluídos”. Interesse-me particularmente pela abordagem que Silviano Santiago apresenta da questão do negro com o estudo de caso da cientista social negra Lélia Gonzáles.

Lélia, em depoimento trazido por Silviano Santiago, faz uma crítica à militância do intelectual paulista que “já leu Marx”, mas desconhece a cultura negra. Cito as palavras de Lélia, recortadas por Silviano Santiago: “Mas de repente você pergunta: você sabe o que é iorubá? Você sabe o que é Axé? Eu me lembro que estava discutindo com os companheiros de São Paulo e perguntei o que era Ijexá [...] Ah! Não sabem? Então vai aprender que não sou eu que vou ensinar não, cara!” (SANTIAGO, 2004, p.140). Lélia reclama dos paulistas que não fazem, digo aqui metafóricamente, a viagem de Antonin Artaud ao centro da cultura e religião afro para que possam afinar o olhar com o olho dos outros. É justa a reclamação

dela. Lutar pela inserção do negro nas discussões democráticas da nova perspectiva crítica não pode elidir a interiorização do negro. Lélia chama atenção para o que Oswald reivindicava no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, ainda na tópica da inversão antropofágica: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”. (TELLES, 1972, p.203)

Deixei que até aqui o êxtase da negra de Mário de Andrade, a dança do crioulo e a iniciação de Antonin Artaud nos mistérios de Ogum, enviassem, soltassem o branco do meu olho na captação do outro, como Arthur Omar preconiza na sua série da face gloriosa. Foi assim que me soltei invadida pela luminosidade do negrume. Experiência de perda de mim mesma, abalo, crise do pensamento branco, acadêmico, letrado. Para recompor minhas saias, minha posição ereta na cadeira de onde escrevo, invoco a solene presença de outra negra.

Compartilho agora a cena com Etelvina. A figura da negra surge serena, silenciosa e coberta de sabença no livro *Uma história de família* (SANTIAGO, 1992, p.105). Trata-se da empregada da família, imagem de sombra recortada na luz como halo, como diadema, em duas letras C e F, dois significantes. A negra repete os gestos mais singelos e cotidianos, gesto de separar o joio do trigo, gesto de “catar feijão” como no poema de João Cabral. Etelvina é conforto no trânsito para o outro. É o aprendizado mais difícil, porque o mais simples. Ela me ensina a fazer as escolhas. No primeiro quadro, ela cata feijão; no segundo, separa os grumos do fubá para fazer um angu. E assim, por meio de uma alquimia, aprendida com o corpo, a negra entrega-se a essa festa de preparação culinária. Reparo na aura de Etelvina, que desce da cabeça para o colo:” No colo de

Etelvina uma peneira.” (SANTIAGO, 1992, p.105). A negra cumpre movimento diverso do “penso, logo existo”, invertendo a hierarquia entre corpo e espírito, desbancando o corpo só cabeça, entregue ao trabalho cotidiano. A imersão concentrada de Etelvina põe ordem no meu pensamento, pacifica meu corpo: vamos comer feijão, quero comer Etelvina, incorporá-la.

Silviano Santiago foi o olho que me ajudou a escolher, na linha de fuga para o pensamento negro, essas imagens. Agora posso deixá-lo descansando dessa exigência. Posso refletir sobre as minhas escolhas, meu desejo de trazer a face do negro e olhá-lo nos olhos. Posso rever minhas palavras, meu modo de dispor as peças desse quebra-cabeça e me fazer algumas indagações. Forcei a nota, à revelia das indicações de Silviano Santiago? Tropecei nas minhas próprias alucinações, fiz um samba do crioulo doido? Idealizei as condições da negrura, do negrume, da negritude? Passei por cima dos conflitos, dos embates, dos lombos na salmoura, dos gritos das negrinhas pulando nos rios?

Pois que o tenha feito, não como os românticos, em nome da nação, mas encarando, de frente, o dilema da minha pele branca contra o fundo negro do meu preconceito, da minha má consciência, na linha de fuga do que seria correto dizer. Pois que o faça agora na contramão dos negros que ainda se casam com brancas como afirmação, dos brancos (das brancas) que fodem com as negras; que o faça no transe da dor para a alegria, prova dos nove, que o faça como reativação do momento *blackpower*, dos panteras negras, dos punhos erguidos de Angela Davis, de Tommy Smith e John Carlos, nos jogos olímpicos de 68, de Diogo Silva, na beleza de Toni Tornado na BR6, na indignação e na consciência de MVBill, na alegria da dança da negra de Mário de Andrade e do crioulo de Rubem Fonseca, na compostura e correção de Etelvina e no rosto

deste crioulo com quem cruzo no sinal e de cuja pobreza tenho medo, medo, medo. Pois que seja a alegria que converta o medo em desejo e vontade de potência. Que o faça com força.

Referências

ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976 (203-208).

ARTAUD, Antonin. *Os tarahumaras*. Portugal: Relógio D'Água, 2000.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998

DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro: ou a prótese de origem*. Porto: Campo das Letras, 2001.

FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

OMAR, Arthur. *A antropologia da face gloriosa*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna: catálogo, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTIAGO, Silviano. “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”. In: *Alceu*. v. 5, nº 10, p. 5-17, jan-jun, Rio de Janeiro: PUC, 2005.

SANTIAGO, Silviano. “O começo do fim”. *Gragoatá*. Rio de Janeiro: EdUFF, nº. 24, p. 13-30, jan.-jun. 2008.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VELOSO, Caetano. Língua. In: VELOSO, Caetano. *Velô*. Rio de Janeiro: Polygram, 1984. 1CD.

VELOSO, Caetano. Vamocomê. In: VELOSO, Caetano. *Caetano*. Rio de Janeiro: Polygram, 1987. 1CD.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Dicções do abjeto na contemporaneidade: as obras de Marcelo Mirisola e Nuno Ramos

Views of the abject in
contemporarity: works from
Marcelo Mirisola e Nuno Ramos

Ângela Maria Dias

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Foster, ao comentar sobre a arte abjeta da contemporaneidade, observa que ela se processa em duas direções. A primeira opera a identificação com o abjeto, buscando tocar o fundo da ferida do real ou, em outros termos, tentando consumir a encarnação do corpo materno, submetido à lei paterna. A segunda propõe-se à representação do abjeto, esforçando-se no desencadeamento de sua dinâmica, ou, numa chave psicanalítica, “assumindo a posição infantilista de debochar da lei paterna” (FOSTER, 1996, p. 159). A citada bipolaridade apontada por Foster pode também ser considerada por outro viés. De uma parte, o prolongamento da postura identificadora distingue-se pelo caminho da *tradução*, isto é, da re-apresentação da alteridade numa língua estranha a ela. E, de outra, a representação do abjeto pode ser compreendida pelo ritual da *dissuasão cínica* e ou da *dramatização performática*. Partindo da contraposição

entre essas duas posturas, pretende-se cotejar a obra literária e visual de um criador como Nuno Ramos, com suas telas e instalações impositivamente materiais, caóticas e cumulativas e seus textos de alta voltagem poética, com a prosa agressiva, debochada e impertinente de um escritor como Marcelo Mirisola.

Palavras-chave: Arte abjeta. Tradução. Dramatização performática.

Abstract: When Foster discuss the abject art in Contemporarity, she observes it can be projected in two different directions. The first one operates an idea of identification with the abject, trying to “probe the maternal body repressed by paternal law” (não há referência), while the other tends to work on the representation of the abject, assuming “an infantilist position to mock the paternal law”. However, this bipolarity can also be analyzed through a different perspective. The former works operate the identification with the abject throughout the way of translation, which means the re-presentation of alterity in a foreign language. On the other hand, the latter ones develop the representation of the abject, what can be considered a kind of performative dramatization or cynical dissuasion. Considering the comparison between those two projections, my goal is to correlate the works by visual artist and writer Nuno Ramos and the aggressive, ironic and impertinent writings by Marcelo Mirisola.

Key-words: Abject art. Translation. Performative dramatization.

*Um escritor não pode se resignar aos fluxos, jamais pode abrir
mão de gritar como uma fera (ainda que insignificante)...
(Marcelo Mirisola)*

A atualidade dos fluxos vertiginosos, das metamorfoses digitais, dos simulacros em cadeia – em que nada é sólido ou seguro e os fantasmas em tempo real se substituem ao corpo do acontecimento – constitui a cena viva do que Julia Kristeva, em *Powers of Horror*, considera a dinâmica da abjeção, seu elemento: “Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba

a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O ‘entre-dois’, o ambíguo, o compósito” (KRISTEVA, 1985, p. 4). Em síntese: o abjeto, para a Psicanálise, se contrapõe à formação do objeto e, portanto, à distinção entre o sujeito e seus outros, reconduzindo o eu obstruído à regressão e à morte.

Na atmosfera neobarroca contemporânea, o paradigma tecnológico do dilúvio imagético dramatiza a fluidez, a indeterminação e o caráter errante do abjeto, ao mesmo tempo em que não impede que “o mal de arquivo” dos bancos de dados informáticos se reverta na pedra de toque do apagamento da memória pela pobreza da experiência, ou ainda por sua incerteza. É assim que o instantâneo e a velocidade das imagens-máquina circulantes, de um lado, seduzem pelo espetáculo ininterrupto e, de outro, empanam e simultaneamente reforçam a violência de um tempo tão desolado quanto o da alegoria barroca da história como ruína e morte.

O signo da morte também se inscreve no mundo atual, controlado pelo infinito da técnica e dinamizado pelo amorfismo do abjeto, que a indústria cultural pretende edulcorar como sublime. Certamente por isso, Julia Kristeva reconhece na literatura o “significante privilegiado” desse mecanismo de deformação subjetiva, já que nem o afluxo das seitas e da entrega mística, nem o eterno show da tecnologia, como alívios compensatórios, conseguem aplacar o nihilismo do novo século.

Por outro lado, como conseqüência da invasão das tecnologias avançadas sobre o espaço urbano, a sociedade perde a sua anterior integridade figural, em favor de uma topologia eletrônica, em que a massa, como sujeito descorporificado, constitui uma coletividade psíquica em torno de eventos midiáticos. O que vai gerar, segundo a reflexão de Hal Foster (FOSTER, 1996, p. 222), inúmeros paradoxos. O paradoxo espaço-temporal, causado por um tipo de imediação

desmaterializada entre sujeito e acontecimento. O paradoxo moral, vivenciado pelo espectador, dividido entre alívio e consternação, ou ainda entre desgosto pela calamidade do outro e superioridade pela própria posição inviolável. E, por fim, o paradoxo imaginário, do corpo despedaçado pela violência e ou mantido à segura distância pela mediação do mesmo dispositivo tecnológico responsável pelas fantasias que o desintegram.

Nos anos 30, em seu célebre ensaio sobre a reproduzibilidade técnica, Walter Benjamin (1985) já constatava que o desaparecimento da aura, como consequência da perda da distância entre o espectador e a imagem da obra de arte, não influenciaria apenas essa última, mas também recairia sobre o corpo. Da relação cirúrgica, por ele apontada, entre o homem e a câmera, ou entre o homem e as tecnologias visuais, em geral, o filósofo, baseando-se em Sigmund Freud, extrairá a teoria do choque. Encarado como um estímulo físico excessivo, ocasionado pela percepção do acontecimento traumático, e por isso desencadeador da angústia, como dispositivo de proteção, o choque será o responsável pelo empobrecimento existencial do homem moderno.

Para pensar o rendimento das figuras de Walter Benjamin, à luz do mundo atual, Hal Foster as relaciona com a concepção lacaniana de real como trauma. Entendido como experiência – fascinante ou terrível –, mas sempre alheia à possibilidade de simbolização, ou ainda, como um encontro sempre perdido, capaz apenas de ser repetido, o efeito-real começa a ser obsessivamente buscado na arte, depois dos horrores da 2ª Guerra Mundial.

A chamada arte abjeta, atraída pela manifestação da economia psíquica arcaica e anterior à formação do eu, é considerada por Julia Kristeva como uma espécie de alquimia que transforma a pulsão de morte em fonte de vida, na medida em que tenta recriar, pelo

poder da linguagem, a treva originária da repressão primária, onde sujeito e objeto entram em colapso e confundem-se (KRISTEVA, 1982, p. 17). Nesse sentido, a arte, em geral, pode ser tomada como um ritual, na medida em que, “tendo ocupado o lugar do sagrado (...) veste-se com o poder do horror para, simultaneamente, resistir (ao) e desvelar o abjeto” (Ibidem, p. 208).

Entre a deleitação e a perda, na falta de um objeto delimitado, o receptor se constitui, então, como o sujeito do sublime diante do inominável e do ilimitado, ou seja, fora da possibilidade de simbolizar o que experimenta. Entretanto, na arte contemporânea, a fascinação pela treva originária, que constitui o frágil limite da arquitetura simbólica característica do homem, só leva ao corpo, aos seus fluxos e à dissolução do dentro/fora que antes o integrava contra a morte e o não-ser.

A literatura, em particular, ao desdobrar-se como escrita, segundo Kristeva, consiste no espaço da perversão, ou seja, da corrupção da lei do simbólico ou do negaceio diante do autoritarismo da língua. O escritor é aquele que perverte a linguagem para transformá-la numa espécie de fetiche do vazio que o amedronta e o atrai. Por isso, ele torna-se sujeito e vítima da abjeção que põe em funcionamento.

O conceito de abjeção desenvolvido por Julia Kristeva – “que, sem dúvida, tem influenciado significativamente a recente teorização em relação à prática artística contemporânea” (BOIS & KRAUSS, 1997, p. 236-237) – vai funcionar no sentido de guiar a reflexão que pretendo desenvolver em torno das configurações assumidas pela literatura na sociedade contemporânea, em sua promíscua interação entre as esferas pública e privada, bem como entre os diferentes campos de atividade humana (política, ciência, religião, arte).

Dos anos 90 em diante, a produção de uma literatura – em grande parte, gravada pela influência da mídia televisiva e dos simulacros da sociedade do espetáculo, e/ou siderada pelo trauma das violências social, física e simbólica - manifesta dois tipos básicos de figuração: a constante da autobiografia, desenvolvida pelo teatro da autoficção, e a vertente da ficção da alteridade. A assídua implicação de ambos os motivos no trançado de uma mesma criação, ao tornar a aposta da representação de si mesmo e do outro, altamente problemática, pode encetar um tipo de plasmação da experiência, tanto distante do modo do narrador tradicional, quanto diferente do praticado pelo narrador pós-moderno.

Nem mais a sabedoria e o poder de pregnância do oleiro que compartilha a sua riqueza existencial com a comunidade, nem a “autenticidade”, como construção ficcional do narrador pós-moderno ao transmitir o relato “da observação de uma vivência alheia a ele”. (SANTIAGO, 1989, p. 40)

Essa hesitação (e/ou essa conjunção) entre a vivência da autoficção e a da ficção da alteridade, de um lado, apresenta uma forma de experiência complexa e cravada de incertezas, em que a auto-emulação projeta-se na figura do outro e com ele rivaliza, e de outro, produz a figuração do informe, como uma espécie de poética que rebaixa e perturba a forma, afastando-a tanto do finalismo da autobiografia, quanto do objetivismo realista. É o caso, por exemplo, da obra de Bernardo Carvalho, onde o narrador, frequentemente confundido com a figura do autor, não consegue traduzir a sua vivência do outro, nem concluir nada sobre a trajetória que percorreu em seu enalço e que constitui a narrativa, em seus deslocamentos e postergações. Exatamente essa indeterminação frustrante e insolúvel ocorre, por exemplo, em *Nove noites* e *Mongólia*.

Hal Foster, ao comentar sobre a arte abjeta da contemporaneidade, observa que ela se processa em duas direções. A primeira opera a identificação com o abjeto, buscando tocar o fundo da ferida do real ou, em outros termos, tentando consumir a encarnação do corpo materno, submetido à lei paterna. A segunda propõe-se à representação do abjeto, esforçando-se no desencadeamento de sua dinâmica, ou, numa chave psicanalítica, “assumindo a posição infantilista de debochar da lei paterna” (FOSTER, 1996, p. 159). Estendendo-se sobre essa última posição, o teórico anota a instabilidade do valor político em que radica, já que, pelas categorias de Peter Sloterdijk, tanto pode chegar à atitude de provocação social inerente à opção “kynical”, quanto à posição cínica, pela qual a degradação individual experimentada pode ser utilizada para proteção ou lucro do agente. (FOSTER, 1996, p. 160)

A citada bipolaridade apontada por Hal Foster pode também ser considerada por outro viés. De uma parte, o prolongamento da postura identificadora distingue-se pelo caminho da *tradução*, isto é, da re-apresentação da alteridade numa língua estranha a ela. E, de outra, a representação do abjeto pode ser compreendida pelo ritual da *dissuasão cínica e/* ou da *dramatização performática*.

Partindo da contraposição entre essas duas posturas, gostaria de cotejar a obra literária e visual de um criador como Nuno Ramos, com suas telas e instalações impositivamente materiais, caóticas e cumulativas e seus textos de alta voltagem poética, com a prosa agressiva, debochada e impertinente de um escritor como Marcelo Mirisola.

A obra desse contista e romancista recupera o ar de nosso tempo abjeto, com sua escrita em primeira pessoa, em que um pacto híbrido, característico da autoficção, constitui a marca preponderante. Sua dicção marcadamente pessoal tem um caráter ambivalente, pois

se desdobra entre o sublime, pela temperatura altamente poética de determinadas passagens, e o grotesco, devido ao destempero erótico-perverso de outras e à apropriação do banal, de mistura com um desenfreado auto-criticismo. Recuperando a dicção cínica acima aludida, o escritor encarna a performance infantilista, já aludida por Foster, no deboche da lei paterna, para protagonizar um personagem entre o psicótico e o artista de circo⁷.

Por sua vez, a arte de Nuno Ramos inegavelmente se dedica à “tradução intersemiótica ou à transmutação que interpreta, por exemplo, signos linguísticos por meio de não linguísticos” (DERRIDA, 2002, p. 23) e vice-versa, movendo-se pela busca de algo como uma reencarnação, ou seja, tentando dublar as coisas e desvelar o seu Ó.

Esse último e premiado livro constitui, do meu ponto de vista, uma incansável prática dessa obsessão, operando uma espécie de *mimesis* dos corpos e seres que apresenta por meio do verbo, numa espécie de distanciamento no qual a correspondência entre as palavras e as coisas aflora despida de qualquer particularismo. É como se a onomatopéia, compreendida como “onomatopoeia”, presidisse, na reduplicação dos sons naturais que opera, uma epifania, em que o dentro da língua se confundisse com o fora do mundo.

Como constata Derrida, comentando Benjamin: “A tradução promete um reino à reconciliação das línguas” (DERRIDA, 2002, p. 64). Esse possível aceno concilia o anônimo e o nome, “numa afinidade que não está jamais presente na apresentação”, em favor do anúncio de uma “linguagem pura na qual o sentido e a letra não se dissociam mais” (DERRIDA, 2002, p. 44-57). O hibridismo de Ó

7 A esse respeito, Foster (1996, p.160) declara que “o principal avatar do infantilismo contemporâneo é o palhaço obscuro que aparece em Bruce Nauman, Kelley, McCarthy, Blake e outros; uma figura híbrida, que parece tanto Kynical quanto cynical, parte psicótico, parte performer de circo”.

recupera, pela mistura dos gêneros – ensaio, prosa poética, conto curto, crônica, aforismos – o informe da experimentação plástica por meio de uma obra profusa, descomunal, em que a aglomeração dos materiais se adensa e briga, entre descontinuidades e discrepâncias, por uma regeneração.

A peça inaugural do livro, intitulada *Manchas na pele, linguagem*, desfia uma reflexão poética que, começando pelo reconhecimento da transitividade do corpo, “amálgama de carne e tempo”, em suas gradativas transformações, passa a tematizar a linguagem como “abrigo” à “energia insana de nossa alegria física” (RAMOS, 2008, p. 17). Em seguida, o texto avança várias hipóteses sobre a origem “dessa estranha ferramenta”, para mais adiante opô-la ao “fluxo” da natureza, em sua “própria e intensa atividade” (p. 21) metamórfica: “Toda matéria aceita um grau bastante alto de metamorfose, mas há um limite depois do qual não é mais reconhecível” (p. 29). Finalmente, o poeta imagina um grande cataclisma, como clímax desse processo transformista, ao fim do qual, os homens, “isolados em seu próprio corpo (...) procuraram então marcar, para cada coisa que sumira, um som próprio, que a substituísse e presentificasse, ainda que de modo incompleto” (p. 30).

Mais adiante, no texto *Bonecas russas, lição de teatro*, o fluxo incansável da natureza explica-se pela metáfora do título: “Quem põe uma boneca russa dentro da outra é o dia. E quem põe um dia dentro do outro sou eu. Assim (...) vamos escondendo bonecos iguais a nós mesmos, uns dentro dos outros” (RAMOS, 2008, p. 99). Na resistência a essa atividade incessante “de transferência literal de uma superfície para outra” (Ibidem, p. 109), a “pele impenetrável” da linguagem: “sabemos de sua potência - nuvem, de sua potência-ó, de seu destino voz. Este desperdício é que nos faz merecer nosso nome; este prejuízo é que nos faz únicos” (p. 104). A possibilidade

da memória e da duração radica, então, num teatro capaz de tornar as palavras inexpressivas e de fazê-las ganhar consistência, como no “velho jogo infantil de repetir indefinidamente um mesmo vocábulo até que perca completamente qualquer ligação com aquilo que procura indicar”. (p. 23)

Num texto como *Canhota, bagunça, hidrelétricas*, a questão do fluxo continua a ser tematizada. Ao utilitarismo e à eficiência da destra, opõe-se a canhota que “nasceu num sábado, tem sono e quer descanso” (...) “derrubando alegremente o que encontra, indecisa sempre entre servir e atrapalhar (RAMOS, 2008, p. 112). A bagunça que ela instaura “inib(e) o fluxo em direção a determinado objetivo” (p. 114) em favor da “potência completa e desimpedida de cada objeto” que mantém “o grito áspero da matéria” contra o tempo que passa. A tentativa sempre renovada de tradução da mão esquerda, através de uma cadeia de similitudes, prepara o passo final do texto que desemboca na reflexão sobre a “força da tecnologia” e sua capacidade de abolir toda ambivalência em favor de uma função única: “É isto que faz o avião voar, a roda do carro girar, a lâmpada acender – o assassinato do possível. A tecnologia não é a falsa maravilha, mas a mais violenta delas, já que cala todas as demais”. (RAMOS, 2008, p. 115)

Em “Coisas abandonadas, gargalhada, canção da chuva, previsão do tempo, tecnologia, ida à Lua, ida a Marte”, a consideração sobre os efeitos e finalidades da tecnologia continua em pauta. Sua face encoberta de agressividade e regressão, a partir da banalidade de rotinas cotidianas, como a previsão do tempo, desponta gradativamente: “(talvez toda tecnologia seja isto – um milagre banalizado, que só produz espanto quando falha, explode, mata)”. O reconhecimento da finalidade bélica, sob o verniz da “homogeneização profilática” (RAMOS, 2008, p. 124) que os recursos da tecnologia

imprimem ao mundo, em sua eficiência codificada e simplificadora, desponta conjugado ao singular comentário sobre a ida à Lua como “talvez a principal operação de encobrimento da face regressiva de toda tecnologia” (p.216). A realização do “sonho dos xamãs – ver a tribo do alto, olhar nos olhos de um pássaro” (p. 216) constitui, de fato, o lado feliz “de um impossível que temos agora o privilégio de usufruir”. (p. 217) Mas a “alma profunda de todo artefato” é por fim identificada com “o *exílio*, a separação de tudo o que é habitual e nosso, o trampolim para um estranho duplo onde não há carne nem afeto, mas eficiência e solidão”, onde seremos “habitantes eternos de uma natureza que nós mesmos teremos criado”. (p. 218)

Em contraposição a esse lugar desencarnado que a tecnologia nos reserva, a literatura de Nuno Ramos se propõe à busca de um encontro com o mundo na forma de uma epifania intranscendente em que o corpo das coisas adquira a sua voz, o seu Ó. Assim, em cada um dos sete fragmentos com esse título, o poeta, divertindo-se com a própria miopia (RAMOS, 2008, p. 270), luta por “dar uma alma e não um nome, um caráter a cada detalhe mas sem uni-los num corpo completo e funcional” (p. 204). Exatamente como, na condição de artista plástico, combina materiais num tipo de justaposição acumulativa, que, de um lado, preserva, de maneira ostensiva, a diversidade deles e, de outro, faz realçar as diferenças de entre cor, textura e substância, desde a mais explícita fisicalidade, até a transparência do vidro ou a volatilidade da palavra enunciada.

Numa espécie de xamanismo avesso à ventriloquia, Nuno Ramos insistindo em despossuir-se “do mando e do verbo” (RAMOS, 2008, p. 118) empenha-se em “dar à voz a matéria – tinta, pano – dar à matéria a sua voz” (p. 155), independente de qualquer causa estranha a ela, mas, ao contrário, pronunciada “pela concentração mineral dos seus esforços (centelha molhada, guardada no fósforo)” (p. 90).

Animais em extinção, de Marcelo Mirisola (2008), por sua vez, assumindo a dramatização performática, encena uma orgia, numa narrativa em que o narrador em primeira pessoa desempenha o papel do algoz. O enredo desenvolve-se pela fala loquaz de um narrador delirante que elege uma prostituta-criança como testemunha de sua própria rememoração. O tom da narrativa é bizarro, uma combinação de ironia ácida com cínico criticismo diante da sociedade e da vida literária brasileiras, numa espécie de sátira desabrida a toda espécie de convencionalismo.

A linguagem, repleta de gíria e pornografia, e a distância entre autor e narrador, de tal forma dissolvida, podem levar a crer um leitor menos atento que a obra não passa de uma brincadeira ou de uma piada excessiva. Marcelo Mirisola é, sem dúvida, um autor provocativo de obra controversa, capaz de suscitar reações bem díspares. Vanusa, a prostituta-criança, que é chamada pelo narrador de “Sherazade às avessas”, é sacrificada, e o narrador, depois de sua morte, tenta ocupar o seu lugar, confirmando o que Georges Bataille já afirmou sobre o processo que envolve o sacrifício: “Aquele que sacrifica é livre – livre para abandonar-se ao mesmo fluxo, livre para continuamente identificar-se com a vítima, e vomitar seu próprio ser como vomitou um pedaço de si mesmo ou um absurdo” (BATAILLE, 2004, p. 70).

O reconhecimento da desigualdade na relação entre o narrador – auto-denominado “pedófilo desastrado” e “escritor genial” (MIRISOLA, 2008, p. 115) – não impede o seu caráter reversível. Assim, ora a polaridade cruel é reconhecida sem pejo, ora o relacionamento é invertido.

Inicialmente, o narrador afirma: “O lastro de Vanusa era o *trottoir* na praia. Eis a questão. O que ela me oferecia era uma alma quase sem pelos e condenada de antemão à lata de lixo. Quarenta quilos

de miséria brasileira contra mil toneladas da minha corrupção em estado avançado de degenerescência.” (MIRISOLA, 2008, p. 51).

Logo mais adiante, numa antecipação da postura masoquista que iria adotar, reconhece que: “Eu precisava daquele bichinho para me acusar... para me diminuir-ignorar ou até para me salvar de mim mesmo” (MIRISOLA, 2008, p. 52). E, em seguida, explicita a natureza ambivalente da relação, na sua perspectiva egocêntrica e alucinada: “Para mim, ela era uma Sherazade às avessas. Com um adendo: sem saber salvava a sua pele e a pele do seu senhor que, na verdade, não passava de um escravo” (p. 54).

O cinismo do estilo recicla a bipolaridade entre as posturas “cynical” e “kynical”, tais como concebidas por Peter Sloterdijk (1997). De acordo com o filósofo alemão, a posição cínica, de um lado, recupera “as operações da razão iluminista na história (...) concebidas como o eterno retorno do mesmo” e, de outro, encena a postura “do poder e suas instituições”, ao utilizar critérios normativos abstratos em situações concretas de prática de valores. (SAFATLE, 2008, p. 53)

No seu antípoda, a “revolta *kynical*” constitui o antídoto da falsa consciência do homem iluminista, na medida em que encarna a tradição do “anarquismo somático” e da sátira desabrida aos costumes de Diógenes, o grego *kynical* (SLOTERDIJK, 1997, p. XVI). A inteligência corrosiva do narrador de Marcelo Mirisola situa-se de maneira ambígua, já que, às vezes, põe em prática a herança do grego filósofo – sua “vibrante gargalhada” e sua postura desafiadora contra a corrupção da esfera pública – e, outras, pela própria intensidade do tom pornográfico e abusado, situa-se na encruzilhada cínica por usar o escândalo de certas posturas como provocação e a desmedida confessional como desfaçatez.

A afetação e o narcisismo dos heróis da mídia constituem, segundo Marcelo Mirisola, uma espécie de “jardim de infância”, onde todos os assuntos são banalizados e discutidos numa maneira superficial e infantilizada. Seu trabalho constitui uma crônica ácida, na qual os comportamentos sociais e as mentalidades são criticadas a partir de uma perspectiva bem subjetiva e peculiar.

A combinação de gêneros – lirismo, narrativa, diário, crônica – concebe uma espécie de autoficção, na qual o tom expressionista manifesta “a experiência da subjetividade como uma dinâmica fundamentalmente imprevisível” (MURPHY, 1999, p. 18). Por isso mesmo, o ponto de vista idiossincrático do narrador constitui o centro do enredo e sua verdadeira motivação, o que ocasiona a disposição errática e fragmentária da trama, não necessariamente vinculada a um conflito específico.

A “poética iconoclasta” (MURPHY, 1999, p. 39) desse romance desenvolve um programa de “desestetização” da memória narrativa. Nesse sentido, Sherazade não encarna a heroína imemorial que é responsável pela nobre tarefa de renovar a vida através da capacidade de desdobrar narrativas. Ao invés disso, ela é então subvertida e desclassificada, ao transformar-se em Vanusa, uma prostituta criança e analfabeta, que é testemunha do desespero e da cínica desolação do narrador.

Assim, as lembranças e reminiscências da voz narrativa são transformadas em *Animais em extinção* e a positividade da atitude memorialista é testemunhada por uma criança sacrificada e cativa, completamente incapaz de entender o que ouve. Essa versão rebaixada do narrador tradicional benjaminiano anula a sabedoria de quem fala, colocando o narrador na pervertida posição de quem se aproveita e maltrata uma criança prostituída e, de sobra, sequestra a propalada transmissibilidade da experiência, já que não

há comunidade e nem comunicabilidade. O que resta, o refugo, o intratável sobejo, é então o romance de Marcelo Mirisola, escritura da solidão de um narrador corrupto, no limite da pornografia.

De acordo com Richard Murphy, esse projeto de “dessublimação” é desenvolvido pelas tendências vanguardistas não idealistas e constitui “uma subversão cínica da arte, misturando-a ao nível mais banal da vida, por meio da destruição do mais remoto sentido de harmonia estética e estruturação orgânica” (MURPHY, 1999, p. 34). Nessa linha de reflexão, Marcelo Mirisola pode ser visto como um legítimo herdeiro da dessublimação expressionista, aproximando, de acordo com a hipótese do ensaísta, em *Theorizing the avant-garde: modernism, expressionism and the problem of postmodernity*, a literatura contemporânea da herança vanguardista em várias e significativas direções: a negação da autonomia da arte e de sua estetizada distinção frente à vida, a ruptura radical com o discurso da tradição humanista, a guerra à totalidade da obra orgânica e o ceticismo diante de todo significado transcendental ou “meta-narrativo”, para usar a expressão de Jean-François Lyotard, em seu celebrado ensaio sobre a pós-modernidade.

O caráter fragmentário do enredo, constituindo uma picaresca série de “causos” envolvendo o autor-narrador – a imaginação melodramática da enunciação, o rocambolesco de determinadas situações e invectivas do narrador, a intensidade de seu tom, a tentação monologista – pela contínua projeção das emoções e impressões subjetivas no universo criado, sem dúvida confirmam a fatura neo-expressionista dessa desconcertante e alucinada crônica ficcional.

A forma não orgânica do discurso, em que os diversos blocos, unificados em torno da figura do narrador-autor, remetem muito diretamente aos mais variados contextos extra-literários, favorece a superposição entre a autoficção e a ficção da alteridade, na medida

em que a voz autoral desata suas lembranças, falências e abismos sobre cada situação ou personagem, engolfando o mundo supostamente objetivo numa *overdose* subjetiva.

O tratamento da alteridade obedece a um efeito bastante característico da poética expressionista: a identificação redutora do outro com um único atributo de caráter, típica da desumanização e da desfamiliarização, inerentes à técnica da sinédoque (MURPHY, 1999, p. 90). Assim, a situação básica do enredo desenha uma polarização em fortes tintas: o poder cínico, machista e branco do “escritor genial” versus Vanusa, a “negrinha”, criança e prostituta-mirim:

Às vezes a solicitava aos assobios, e a chamava de “Pequena Nativa” (isso era mais prazeroso do que o sexo, a bem da verdade). Às vezes me dava a sensação de que eu era um inglês enfadado em plena Índia colonial do século XIX (MIRISOLA, 2008, p. 40-41).

Assim, Vanusa encena o “correlato objetivo” (MURPHY, 1999, p. 90) da desvalida espoliada pelo “turista” (MIRISOLA, 2008, p. 42), em férias sexuais no litoral da Paraíba – “de frente para o mar, olhando para o burrico que pasta mansamente na grama da praia” (MIRISOLA, 2008, p. 27).

Aliás, a recorrência dessa situação – “lembranças de frente para o mar” (MIRISOLA, 2008, p. 22) – na obra de Marcelo Mirisola é significativa. Se, em *Animais em extinção*, o litoral é nordestino, em *O azul do filho morto* (MIRISOLA, 2002), a praia, ainda que mais ao sul, permanece como condição de possibilidade para o derramamento tumultuado e intenso da memória e seus desfalecimentos. Já Gaston Bachelard, no seu *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1997), reconhecendo o quanto os “poetas sentiram a riqueza metafórica de uma água contemplada *ao mesmo tempo* em seus reflexos e em sua profundidade”, declara que “o passado de nossa alma é uma água profunda” (BACHELARD, 1997, p. 55).

A literatura expressionista de Marcelo Mirisola, ao alimentar-se da imaginação material da água, como símbolo maternal (p. 75), subverte a matriz romântica do devaneio poético, rebaixando-a com os excessos e as deformações da pornografia, do melodrama e do cinismo. Assim, em *Animais em extinção*, o narrador transformado “num velho árabe de olheiras azuis, de frente para o mar, a lembrar, lembrar” (MIRISOLA, 2008, p. 139), vai locupletar-se, em sua ânsia desmedida, de Vanusa – como um “um ponto para o qual todos os outros pontos convergiam”, um “Aleph-mirim” (p. 137) – e, numa espiral orgiástica, “sorver seus líquidos-mirins, a lembrar, lembrar”. (2008, p. 39)

A força da água como elemento material, em “seus símbolos ambivalentes de nascimento e morte” (BACHELARD, 1997, p. 93) vai desencadear o final bufo, entre farsa e melodrama, em que o narrador-autor, teatral e megalomaniaco, engolfado no próprio solipsismo, compara-se a Ernest Hemingway, pelo impulso suicida, depois de assassinar a menina-prostituta, por *overdose* de calmantes.

Gaston Bachelard comenta que “para certos sonhadores, a água é o cosmos da morte” (BACHELARD, 1997, p. 93), como foi o túmulo de Ofélia, lembrada por Jules Laforgue: “Esses reflexos sobre a água melancólica... A santa e danada Ofélia flutuou assim a noite inteira” (p. 92). No romance, a “ofelização” de Vanusa é bem degradada. Ela finalmente morre depois de ingerir repetidas doses de Dramin e Lexotan, misturados a Nescau e a esperma (MIRISOLA, 2008, p. 85).

E pouco mais adiante, o narrador, “triturado pelas lembranças” (MIRISOLA, 2008, p. 103), começa a tresvariar: “O meu medo é que, sem Vanusa, aconteça aquilo que eu temia. Aos poucos – e isso já é concreto – vou perdendo o fio da meada ou o freio das lembranças”

(p. 138). A situação final do romance, para não desmentir a importância da água, vai apresentar o narrador na praia, “depois de um mergulho nas águas quentes de Cabo Verde” (p. 173), que, desfeito pelo excesso de bebida e inconsolável pela ausência da menina, interrompe num tom tragicômico o seu relato: “Estou ou estava (não lembro mais) pronto para ser Hemingway. Para enfiar um balaço na garganta. Pronto para qualquer coisa! Ah, meu Deus! Quanto custa uma negrinha? Quanto? Quanto custa?” (p. 174).

A dinâmica dilacerada da memória, aqui misturada ao fluxo das águas e ao esperma, dramatiza o sacrifício como rito paradoxal capaz de reverter, de maneira simultaneamente grandiloqüente e cínica, o algoz em vítima. Esse sujeito descentrado, deslizando entre papéis opostos e incompatíveis, impede qualquer identificação e põe em cena a imagem de um indivíduo em pleno processo de desagregação⁸.

Nesse sentido, *Animais em extinção* cumpre atributos expressionistas paradigmáticos, segundo a visão de Murphy (MURPHY, 1999, p. 134). Ao funcionar como uma reflexão satírica sobre a contemporaneidade e suas mitologias, revela-se como um prolongamento recente do exercício de crítica da linguagem, característico da polêmica expressionista contra a racionalidade burguesa. Por isso o escritor, num típico desabafo desaforado pode, além de “pedófilo desastrado e escritor genial”, considerar-se “mais um desempregado nesse país de bons moços politicamente corretos e bem-sucedidos” (MIRISOLA, 2008, p. 116). Ainda nessa linha, a imagem do escritor permanentemente votado à revolta e à rebelião contra o estabelecido se apóia na assiduidade de afirmações

8 A esse respeito, consultar o interessantíssimo comentário de Murphy sobre a visão expressionista do corpo como uma “mera posta de carne decaída” (MURPHY, 1999, p. 61).

desabusadas e afrontosas, como a seguinte: “(...) Em sendo assim, diante dos paradoxos e da hipocrisia social, temos, a meu ver, três opções, quais sejam, a piada, o terrorismo e a pedofilia”. (p. 92) Ou ainda, afirma um padrão insubmisso pela insistência de reflexões na linha da permanente resistência anárquica a tudo o que existe:

Um escritor não pode se resignar aos fluxos, jamais pode abrir mão de gritar como uma fera (ainda que insignificante)... e mais: não adianta nada tentar despistar a própria omissão usando metafísica e/ou outras engenhocas do gênero. (...) Também não basta enfeitar-se com a própria inteligência e elegância. O resultado pode até ser um móbil genial, mas é nada diante do pouco tempo que temos nessa merda de vida e que nos pede – no mínimo – uma reação violenta.

Tampouco é tarefa do escritor dar notícia do mundo e se apartar dele como se fosse outro dentro de um (especialidade de Borges...). Para tanto temos a tábua das marés, as clepsidras, Fátima Bernardes e até os pores do sol bregas ao som de sax&violino na Praia do Jacaré, aqui em João Pessoa. Antes de qualquer coisa, o escritor tem que dizer “não”. (MIRISOLA, 2008, p. 160-161)

A vocação contracultural é dominante e bem marcada por algumas referências literárias como Charles Bukowski (p. 108) ou *A filosofia na alcova* (p. 116), de Sade. O talento maldito, a inclinação para o deboche e a sátira como procedimentos de dessublimação do consagrado, através do tratamento desidealizado do corpo e de sua irreverente recodificação como signo da decadência do espírito, perfazem a versão expressionista e paródica do neobarroco contemporâneo. Daí a proveniência da idiossincrática metáfora constante do título do romance: “Suor e modorra correlatos, me sentia assim, eu e todas as inhacas, lembranças e desfazimentos que carregava comigo: eu e meus animais em extinção” (MIRISOLA, 2008, p. 52).

A esse respeito, Richard Murphy assinala a correlação entre a “intensidade da expressão oferecida na imagem” e “a crescente autonomia do significante, nos usos agudamente arbitrários e idiosincráticos da metáfora na poesia expressionista” (MURPHY, 1999, p. 66). Citando o alemão Kurt Pinthus, o ensaísta americano enfatiza o peso da intensidade na conformação de uma arte anti-estética e iconoclasta em relação aos modos tradicionais de percepção e experiência (MURPHY, 1999, p. 66).

A performance exagerada de um sofrimento fingido ou de um fingimento sofrido recicla, com *overdose* de cinismo, o tom melodramático inerente à grande parte da vanguarda expressionista.

As reiteradas referências a alguns de seus outros livros – *O azul do filho morto* e *O homem da quitinete de marfim* – durante o fluxo da rememoração em *Animais em extinção*, aproximam de maneira insuspeita o narrador, em diversas passagens auto-denominado de MM, e o autor Marcelo Mirisola, num deslizamento que é certamente uma das marcas mais características de sua literatura.

A linhagem do escritor-cronista, sempre empenhado no comentário engajado da atualidade, que o autor costuma reivindicar para si, confirma a descontinuidade do enredo e acentua o caráter híbrido de uma ficção que, reiteradamente, se resolve como depoimento, testemunho ou desabafo contra o *status quo* e seus protagonistas, os “medalhões” contemporâneos.

Inicialmente, esse cotejo entre as obras de Nuno Ramos e de Marcelo Mirisola visou ao teste da hipótese enunciada na parte introdutória desse artigo: a contraposição entre as duas formas de arte em torno do ponto de vista da abjeção, a dramatização performática, entendida como representação do abjeto, e a tradução, tomada como identificação com o abjeto.

Ou seja, a desafiadora postura diante do simbólico, desenvolvida pelo autor de *Animais em extinção*, por meio da aposta na iconoclastia de uma vontade indomada de negação, distingue-se com nitidez da atitude do autor de *Ó*, envolvido com o mergulho na alteridade, em sua mais radical recusa do manequim opressivo das projeções da subjetividade.

Assim, dispôs-se, de um lado, a tradução poético-metafórica de Nuno Ramos, no esforço ingente de capturar as vozes estranhas à sua linguagem e fazê-las compreensíveis, sem a traição do ventriloquismo. E, de outro, a invasão autoficcional abusada e performática de Marcelo Mirisola, no deboche agressivo e frequentemente ofensivo de uma publicidade, transformada em significativa da indignância moral e intelectual que busca denunciar. São dois extremos diferentes e excessivos da vertente abjeta da criação contemporânea, situada ambigualmente na encruzilhada promíscua entre público e privado, sujeito e objeto, enunciação e enunciado – ou ainda entre ficção, depoimento, confissão e devaneio poético.

Entretanto, tal contraponto terminou por revelar uma constante emergente em ambos: uma postura íntegra de experimentação que prolonga determinadas manifestações das vanguardas do início do século XX, na contemporaneidade. Cada um, à sua maneira, configura o sublime contemporâneo através de tratamentos diferenciados da materialidade do corpo e do mundo.

Marcelo Mirisola decide-se com radicalidade pelo rebaixamento físico do espírito, numa disposição francamente expressionista. Nuno Ramos, numa dicção divergente, elege a animização da matéria entrópica, e/ou a captura de seu balbucio, buscando dar voz ao informe e submeter a linguagem à sua indeterminação. O apelo da fisicalidade do mundo, em seu peso ostensivo, em sua descontinuidade e tensão, dota a sua arte visual e/ou literária de

uma abertura à dimensão anárquica do dadaísmo, ou ainda, ao infinito deslizamento de significantes, na busca eterna da tradução impossível, característica do surrealismo.

A investigação do desdobramento das provocações vanguardistas na produção contemporânea, a partir da fatura problemática dessas obras diferenciadas e complexas, propõe um estimulante caminho à reflexão sobre a maneira pela qual a atualidade situa-se diante da interrelação arte & vida, que, então, constituiu a pedra de toque dos movimentos do início do século XX.

Richard Murphy, a esse respeito, observa que se as vanguardas falharam na reintegração proposta, diante da autonomia da arte, incensada pelo Modernismo, no nosso tempo, as duas esferas, a do artístico e a do real, interagem e entrecruzam-se. De uma parte, a estetização da vida social nas suas mais distintas áreas, da publicidade à política, é um fato inegável, e de outra, a realidade é hoje constituída como uma constelação de signos e simulacros (MURPHY, 1999, p. 268). Trata-se, como se constata, da dinâmica da abjeção referida no início deste artigo, como moldura para o mundo contemporâneo.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BATAILLE, Georges. *Visions of excess: selected writings. 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless a user's guide*. New York: Zone Books, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

MIRISOLA, Marcelo. *Animais em extinção*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MURPHY, Richard. *Theorizing the avant-garde modernism, expressionism and the problem of postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Folhetim, romance e subjetividade – ruínas do imaginário

Feuilleton, novel and subjectivity –
ruins of imaginary

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este ensaio pretende considerar a peculiaridade do romance romântico brasileiro, especificamente os romances urbanos de José de Alencar, no diálogo com o folhetim, nos temas, escritura e apropriação de matrizes culturais para a estetização de sujeitos. As consequências desse processo são percebidas na ficção do escritor Lima Barreto, que, preocupado com os efeitos das construções estéticas sobre o homem comum, sem espaço e sem voz na cultura brasileira, recria-as, questionando como, no cotidiano daqueles homens, reúnem-se os fios esfarrapados da memória cultural, em metáforas ou ruínas, que definem o tempo, o espaço, a memória, os sujeitos.

Palavras-chave: Romance. Folhetim. Subjetividade. Memória. Lima Barreto. Alencar.

Abstract: This essay aims to consider the peculiarity of the Brazilian romantic novel, specifically the urban novels by José de Alencar, through

the dialogue with his feuilleton, on the themes, scripture and appropriation of cultural sources for the aesthetic construction of the subject. The consequences of this process are noticed in Lima Barreto, a fiction writer concerned about the effects of aesthetic buildings on the common, low social class men, who are voice and spaceless in Brazilian culture. He recreates them, wondering how in the everyday life of those men, the tattered threads of cultural memory gather together in metaphors, or ruins, which define time, space, memory, subjects.

Keywords: Novel. Feuilleton. Subjectivity. Memory. Lima Barreto. Alencar.

[...] somos tanto constituídos de lembranças de imagens às quais a experiência nos remete quanto de lembranças de experiências às quais as imagens nos remetem. (JOLY, 1996, p. 132).

A experiência do leitor brasileiro marca-se por imagens, vindas especialmente do romance romântico do século XIX, que se tornaram lembranças poderosas e modeladoras, tanto da tradição cultural quanto da atuação da mídia, em nossos dias.

Num país de analfabetos e com forte presença do capitalismo como cultura, o romance adquire uma feição singular, realizando um interessante diálogo com os protótipos da narrativa tradicional, os recursos do folhetim, a estética romântica e os aspectos do romance realista e do romanesco, com atualização da linguagem ao dinamismo da imprensa e dos inventos óticos. O seu maior realizador, o escritor José de Alencar, adotou todos esses recursos, simultaneamente, para criar uma forma de expressão em meio às contradições do pensamento e da cultura brasileiros, produzindo até, em algumas situações, “um recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco,

O UR-EPOS”, na expressão de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1992, p. 68).

No caso dos romances classificados pela historiografia e pela crítica como romances urbanos,⁹ o autor apresenta um diálogo intenso com os protótipos das grandes narrativas que se projetaram das manifestações populares aos folhetins. É sabido que, na história da cultura ocidental, a arte de contar tornou-se cada vez mais rara, porque ela centrava-se na transmissão de uma experiência em seu sentido pleno. Suas condições de realização inviabilizaram-se na sociedade capitalista moderna. No entanto, outras narrativas, ou formas de contar, manifestaram-se após a perda da experiência coletiva e da confiança numa tradição comum. O romance aparece justamente como expressão dessa busca do sentido da vida, da morte e da história, uma vez que tais sentidos não são mais presupostos. Na tentativa de continuar narrando, sem a totalidade do sentido que se perdeu, fragmentos, cacos ou ruínas das matrizes de cultura tradicionais serão apropriados permanentemente, quer por melodramas e folhetins, quer pelo romance. No caso brasileiro, os folhetins terão significativa importância no resgate e atualização dos protótipos das grandes narrativas.

Apesar de um público leitor formado muito mais por ouvintes do que por leitores, no início do século XIX, lia-se no Brasil e, entre as leituras, estão as muitas traduções de folhetins, que aqui chegaram em torno de 1840. Nascido na França, o folhetim a princípio referia-se a um lugar do jornal – o rodapé –, geralmente da primeira página, para preencher um espaço destinado ao entretenimento (MEYER, 1996). Em franca circulação, apareciam nos jornais brasileiros as traduções de *Os mistérios de Paris*, de Eugène

⁹ Trataremos, aqui, especificamente, dos romances *Diva*, *A viuvinha* e *Sonhos d'ouro*.

Sue, seguido de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e *Rocambole*, de Ponson du Terrail, concomitantes à publicação de *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa.

São muitos os depoimentos de escritores brasileiros em crônicas, cartas, prefácios ou posfácios acerca da presença e forte influência dos folhetins como alimentador de sonhos, também responsável pela educação sentimental dos jovens leitores. Em sua extensa pesquisa sobre o gênero, Meyer (1996, p. 311) chama a atenção para “as influências concretas do folhetim à francesa na elaboração do romance ‘oficial’ brasileiro.” Recursos quase cinematográficos, com senso de corte e movimento, a hábil maneira de trabalhar o subentendido, “imaginação folhetinesca nos detalhes das artimanhas, laços, fitas, setas e cordas” (MEYER, 1996, p. 311), mesclados à comicidade, lembranças de fundo popular e imagens do cotidiano, encontram-se reunidos no romance romântico alencariano, segundo a autora de “Folhetim – Uma história” (MEYER, 1996).

O êxito dos folhetins deveu-se, em grande parte, à sua vinculação aos protótipos da narrativa tradicional, que pertencia a todos e a ninguém, porque relacionada à oralidade das histórias transmitidas de geração a geração. Na perspectiva de Walter Benjamin (1989a), a lenta transformação da narrativa relaciona-se a mudanças no processo de trabalho e na organização sociocultural, que podem ser percebidas nas instâncias literárias e nas alterações da percepção e sensibilidade. Nesse contexto, compartilham-se experiência, linguagem e interpretação de mundo e dos sujeitos, a partir da integração de várias narrativas, num processo que dá ao ouvinte uma participação ativa.

Roland Barthes (2000) situa nos anos em torno de 1850 a explosão da unidade da escritura, devido a três fatos históricos: a inversão da demografia europeia, a substituição da indústria têxtil

pela indústria metalúrgica e a ruína definitiva das ilusões do liberalismo. É aí, então, que as escritas começam a se multiplicar. Entre elas, há o folhetim, que fende o próprio ato de escrita e desloca a figura do escritor para a do jornalista, além de implicar um modo de escrever marcado pela exterioridade da periodicidade e um modo de leitura que situa o escritor no espaço de uma interpelação permanente, por parte dos leitores (MARTIN-BARBERO, 2003). Por isso, para compreendê-lo mais profundamente, é preciso levar em conta o lugar da leitura.

Considerar a mediação constituída pela leitura significa perceber no texto do folhetim traços de incorporação do mundo do leitor, situando o literário dentro da cultura, no espaço dos processos e práticas de comunicação. Nessa perspectiva, gêneros tornam-se estratégias de comunicabilidade, fato cultural articulado às dimensões históricas em que são produzidos e apropriados. Aspectos como a fragmentação da leitura, a organização por episódios, a estrutura aberta – escrever conforme um plano flexível diante da reação do leitor e permeável à atualidade –, suspense, mistério e redundância calculada são alguns dispositivos de enunciação que indicam as marcas do leitor no texto e configuram, para Martin-Barbero (2003), o folhetim como narrativa de gênero cujas convenções permitem a relação da experiência com os arquétipos.

Seus procedimentos, em geral, traduzem efeitos não da escritura, mas da narração, isto é, de uma linguagem voltada para a sua capacidade de comunicar, o que faz da escritura um espaço para *contar a*, para a narração.¹⁰ Assim, constitui o folhetim uma

10 A aparente contradição nos termos “escritura” e “narração” é assim explicada por Martin-Barbero (2003): a narração tradicional apresenta a linguagem voltada para fora de si própria, para a sua capacidade de comunicar, o que é precisamente o contrário de uma escritura que se volta para o texto. Nos procedimentos folhe-

experiência literária acessível às pessoas que têm um mínimo de experiência verbal prévia, enquanto leitoras.

Paradoxalmente, o estatuto da comunicação literária efetiva-se, no Brasil, um país de poucos leitores, pela imprensa, o que implica a presença de técnicas de mediação da estrutura jornalística, do aproveitamento dos dispositivos do folhetim e da esdrúxula mistura de romance e informação, com orientação de um olhar estetizante para a cultura e para os sujeitos; recursos estético-literários que indicam os traços, ou indícios, do mundo do leitor incorporado na escritura.

Incorporar as técnicas e estruturas do folhetim não significa uma deturpação ou desqualificação do romance enquanto gênero, uma vez que, considerado acanônico (BAKHTIN, 1988), o romance possui, entre as suas características de formação, o plurilinguismo, a plasticidade e a autorreflexão e, nessa perspectiva, considera sempre a autocrítica. O caráter inacabado marca, segundo Mikhail Bakhtin (1988), o centro da orientação literário-ideológica do romance, fundamentada no nível de uma realidade atual, fluida, exploradora do presente, que permite tornar o aspecto subjetivo do homem objeto de experiência e de representação. Ao lado da reconstituição histórica e/ou descrição dos costumes, o romance permite, ainda, o aprofundamento da investigação acerca do eu, da educação da sensibilidade e do controle das emoções.

A coexistência e interpenetração entre romance e folhetim apresentam-se como particularidades da experiência cultural brasileira, fundada, primeiramente, no predomínio de um romantismo com

tinescos, aparece uma relação outra com a linguagem: aquela que, quebrando as leis da textualidade, faz da própria escritura espaço de decolagem de uma narração popular, de um contar a.

dualismo de forças sociais, que sempre se resolve com solução mágica, com aventuras e intrigas dissolvendo as contradições sociais, recurso ideal para uma cultura que almeja a feição cosmopolita e modernizadora, feita de trabalho escravo. Por outro lado, características literárias, como a facilidade e a ênfase, coadunam-se com um público de auditores, numa sociedade de iletrados, analfabetos e poucos afeitos à leitura. Segundo Antonio Candido (CANDIDO, 1980, p. 81), “a grande maioria de nossos escritores de prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas.” Para esses leitores ouvintes, a presença do romanesco, ao lado do realismo, é necessária.

Enquanto o romanesco justifica o recurso ao maravilhoso, à violação das leis naturais, como explica Sandra G. Vasconcelos (VANCONCELOS, 2002, p. 31) – “o romanesco opera por justaposição de episódios e sua lógica obedece a exigências diversas, uma vez que ali toda a ação se centra no estabelecimento da heroicidade do herói, posta à prova um sem-número de vezes e sempre a ser testada e comprovada” –, a escolha realista caracteriza o romance, em suas diferentes fases, na medida em que possui como referências o cotidiano e a descrição objetiva da vida social quando, a partir do século XVIII, afirma-se com o propósito de apresentar um relato completo e autêntico da experiência humana, oferecendo detalhes de épocas e locais de ação, bem como particularidades dos sujeitos envolvidos, com o emprego de linguagem mais referencial do que em outros gêneros. (WATT, 1990)

Em meio a tais dilemas de âmbito formal, o romance realiza-se, no Brasil, na convergência do capitalismo como cultura, perceptível no cotidiano oitocentista – da moda à música –, com um mercado consumidor bastante movimentado, aliado à tecnologia da imprensa feita de uma cultura visual de muitos anúncios, que orientam

o consumo e as atitudes, tudo reunido para formar o cenário de brasilidade. Contexto complexo que levou o crítico Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1988, p. 29) a afirmar que “o romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros.”

Assim como o romance, o jornal – e a notícia quase romanceada – constituiu mecanismo fundamental para alicerçar a relação imaginada entre o indivíduo (leitor) e a comunidade de leitores, na criação de laços de identidade cultural. Nessa perspectiva, o romance é um mecanismo poderoso de internalização das normas sociais e, entre elas, a de refinar a percepção para a simultaneidade temporal.

Os protagonistas, tanto de romances quanto das notícias dos jornais – com informes muitas vezes romanceados –, executavam ações “ao mesmo tempo no relógio e no calendário, mas por agentes que não precisam se conhecer, e esta é a novidade desse mundo imaginado que o autor invoca no espírito de seus leitores.” (ANDERSON, 2008, p. 56). Nesse quadro, o setor editorial busca o mercado como forma de empreendimento capitalista e “o livro foi a primeira mercadoria industrial com produção em série ao estilo moderno” (Ibidem, 2008, p. 66), objeto distinto de outros produtos industriais, conhecidos a partir da segunda metade do século XVIII, porque contido em si mesmo e, ao lado do jornal, infiltra a ficção “contínua e silenciosa” (Ibidem, 2008, p. 66) na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato, que constitui a marca registrada das nações modernas.

Num contexto de urbanização crescente e exploração da intimidade, mostrar a vida através do tempo tornar-se-á a marca do romance. As cidades já apresentam os avanços técnicos de comunicação e transporte, inventos óticos variados, acesso ao consumo para as camadas médias, que, nos espaços públicos e vitrines, assistem

ao espetáculo das mercadorias, em movimento nas ruas, nas lojas, nos sujeitos. Um conjunto que expressa o paradoxo que, ao começar no século XVIII, configura todo o pensamento do século XIX – a abstrata insistência sobre a utilidade e a convivência cotidiana, em uma realidade cada vez mais psicomórfica. Ruas, vitrines e casas repletas de produtos industrializados e, no caso brasileiro, ao lado do trabalho escravo.

A personalidade torna-se categoria social, modulada pelos riscos e incoerências da cidade, em meio a um processo de mistificação que investiu objetos e fenômenos públicos com atributos de personalidade humana ou o que Karl Marx denominou de caráter fetichista da mercadoria. Locais como uma Exposição Universal e galerias, com seus edifícios e objetos envoltos em auréola luminosa, nos cartões postais da época, intensificam ainda mais o efeito fantasmagórico do novo e inquietante modo de ser dos objetos, celebrando o mistério que, segundo Giorgio Agambem (2007), tornou-se, hoje, familiar nas ruas e supermercados: a epifania do inapreensível.

A otimização técnica, possível graças à invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens, além da disseminação de transportes mecanizados, do telégrafo, da eletricidade e do fluxo migratório para as cidades, garantiu outro ritmo às notícias e à escrita e, conseqüentemente, à modernização da percepção, no século XIX. Como desdobramento desse processo, compreende-se o incremento das marcas de estetização em diversos níveis: no espaço urbano, submetido a frequentes embelezamentos; modos de comportamento baseados num estilo de vida estético; a vivência emocional e o entretenimento tornam-se as linhas diretivas da atividade cultural, estratégia econômica para, a partir das modas estéticas, vender não mais o produto em si, mas uma atitude, um estilo, um padrão de comportamento; e a emoção e o prazer tornam-se molas

propulsoras dos valores culturais e das mentalidades. Entende-se aqui a estética, portanto, não mais como um fenômeno superficial, mas de profundidade, conforme reflexão de Welsh (1997),¹¹ cujo conceito de estetização desdobra-se em diversos níveis, desde o embelezamento de fachadas no espaço urbano (o que denomina estetização superficial) e a estetização de nossa realidade social e material pela tecnologia e meios de comunicação, até a estetização igualmente profunda ou radical de nossos posicionamentos na vida, de nossas orientações morais e, por último, a estetização epistemológica. Nessa linha, podemos considerar que o romance realiza uma espécie de estetização profunda na consciência dos sujeitos, acompanhando o fenômeno estético de superfície, isto é, o embelezamento de ruas e vitrines que marca o século XIX e alcança os nossos dias.

Apesar de servido por escravos, o brasileiro da classe mais favorecida, no século XIX, tem a percepção e a sensibilidade aguçadas para o consumo, numa sociedade que já se organiza diante de imagens. A especificidade do capitalismo, na periferia, transforma o entretenimento e a vivência emocional em diretrizes da atividade cultural. Nesse contexto, não se vende ou se adquire apenas um produto, mas um estilo associado ao produto, que se diversifica, desde o piano até o figurino das modistas francesas, os objetos de decoração das residências, o gestual, atitudes e mentalidades.

Considerando-se que a sociedade brasileira, à época de José de Alencar, já fala a língua do progresso, com expressões e atitudes que respiram ares ingleses, franceses e até alemães, compreende-se a singularidade necessária na configuração das heroínas – misto

11 Em seu livro *Undoing aesthetics* (Desfazendo a estética), Welsh (1997) apresenta a estetização como recurso para desvendar o sistema de embelezamento que invade os meandros da sociedade e dos sujeitos, na sociedade contemporânea.

de traços folhetinescos no singular cenário urbano brasileiro –, fundamental para promover a orientação estética do cotidiano das senhoras e jovens leitoras. Afinal, é preciso também acompanhar o turbilhão da vida moderna, “do tempo que tudo aferventa a vapor”, cuja mobilidade observa o escritor: “Quantas cousas esplêndidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de toda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?” (ALENCAR, 1959a, p. 694).

Os salões são os espaços para a educação da sensibilidade através de histórias de amor – ingrediente herdado das narrativas populares –, e espaços e heroínas são apresentados com minúcias, numa riqueza de pormenores e detalhes próprios, contraditoriamente, da intenção realista, com um tom de objetividade de um narrador onisciente e personagens exteriores.

Descortinam-se casas com interiores ricamente decorados, em cenas de jantares, almoços e bailes, em que se movimentam jovens pares que, alegremente, conversam, dançam e consomem charutos, ostentam vestidos desenhados por modistas francesas e adereços importados, junto a móveis e mármorees suntuosos, salas e jardins fartamente iluminados e “criados” (a terminologia para mascarar a escravidão) que servem, entre outras coisas, o chocolate e o gelado.

Assim como o gênio possui, na perspectiva romântica, o talento inerente para a expressão artística, “as senhoras elegantes” são as artistas da sala, “artistas que por cinzelarem imagens vivas e talharem em seda e veludo, não são menos sublimes que o escultor quando talha no mármore a beleza inanimada.” (ALENCAR, 1959b, p. 474).

Entre os assuntos mais frequentes do romance brasileiro, em seu período de formação, está a tematização do amor em suas diversas nuances, tons e gradação, com um aspecto em destaque:

a motivação para o sentimento e as atitudes daí derivadas possuem inspiração nas leituras de ficção, projetando, ao mesmo tempo, uma orientação para o cotidiano, na educação para a sensibilidade; personagens que desenham o perfil da mulher como espelho diante do qual a leitora, ou ouvinte, buscará sua própria imagem.

É preciso lembrar aqui que, desde a época vitoriana, o amor representava um conceito central para a consciência de si e, através dele, os sujeitos podiam conhecer melhor a si mesmos e ao outro. O amor funcionava, portanto, como um modelo de expressão autêntica, ainda que restrita, do mundo interior dos sujeitos, um meio quer para alcançar a perfeição espiritual, quer para o autoconhecimento (ILLOUZ, 2009). O princípio do amor romântico guarda um impacto no imaginário coletivo, uma vez que carrega uma força subversiva e de transgressão na defesa dos direitos inalienáveis da paixão. Por outro lado, apresenta uma ligação com a utopia e uma afinidade profunda com a experiência do sagrado.

No romance romântico urbano de José de Alencar, os movimentos do amor não representam, todavia, aprofundamento ou mudança no estado interior das personagens, que, completamente exteriorizadas – entre sua verdadeira essência e o aspecto interior não há contradição –, produzem, no entanto, um poderoso efeito de projeção-identificação sobre o leitor, na superposição de cenas e quadros que evocam sensações e sugerem movimento.

O resultado aparece no perfil de mulher modelado para as leitoras, marcado de ambiguidade e sutileza, com sensualidade e inocência, tons claro-escuro que desenham o “espírito de mulher”: “Nos seus olhos negros e brilhantes radiava o espírito, esse espírito de mulher cheio de vivacidade e malícia. Nos seus lábios mimosos brincava um sorriso divino e fascinador.” (ALENCAR, 1959c, p. 263). De imaginação bem educada, em geral lia muito e

[...] penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada: ela desenhava bem, sabia música e a executava com mestria; excedia-se em todos os mimosos labores de agulha, que são prendas da mulher. (ALENCAR, 1959b, p. 474).

Em meio a festas, ruas e divertimentos, amantes à meia-luz, véus, lenços, cortinas, sombras e mistérios, ondas de perfume, desfilam nos romances de José de Alencar as imagens de amor romântico, com jogos de sedução e de namoro com o gótico, projetando-se intensamente no imaginário de jovens leitoras brasileiras. Tudo reunido na força da palavra que guarda o impacto da imagem, num diálogo com a narrativa tradicional, e seus protótipos, em cenas que sugerem movimento, leveza e evanescência, como exemplifica a imagem da noiva que se projetará às jovens leitoras: “Envolta nas suas roupas alvas, no seu véu transparente preso à coroa de flores de laranjeira, os seus olhos negros cintilavam com um fulgor brilhante entre aquela nuvem diáfana de rendas e sedas.” (ALENCAR, 1959b, p. 248).

A educação completa-se, assim, através do amor, com suspiros, desmaios, tormentos e lágrimas mesclados à beleza, graça e um berço privilegiado. Desde cedo, as heroínas românticas aprendiam a amar a imagem do amor que vence obstáculos, supera diferenças sociais e constitui reforço necessário à definição do lugar da mulher na sociedade patriarcal – matrimônio e maternidade. Nessa perspectiva, o predomínio de faculdades afetivas tornava-as menos aptas para o trabalho intelectual do que para a condução da família. Esse conteúdo da cultura impressa romântica do século XIX integrou-se, modificando-se paulatinamente, à cultura de massas do século XX e, no caso brasileiro, alimentará ainda hoje o conteúdo dos folhetins televisivos.

Ora, em um país de analfabetos, escrever romances significava também recorrer à estrutura do contar estórias – próxima à narrativa tradicional – que sugerisse, ainda, os recursos imagéticos. Tudo parece em movimento constante, cenários e sujeitos, e o leitor torna-se espectador de quadros em sucessão, justaposição, cortes e intercalações, recursos presentes nos folhetins que prenunciam o olhar sob muitas lentes, entre elas, a do cinema. É preciso observar, ainda, que na segunda metade do século XIX a sociedade brasileira já experimentava a adaptação do olho às lentes, no movimento das ruas, no desfile de produtos caros e de inventos óticos, como o diorama, panorama e estereoscopia, além da fotografia já no seu início, produzindo uma estranha combinação de fantasia e realidade no cotidiano.

Por isso, pode ser absolutamente necessário e coerente apresentar ao leitor a imagem de cascatas de luz no luxo dos salões e, no seu centro, a jovem deusa, cujos passos sugerem um “sereno deslize”, como o movimento “do cisne sobre as águas”.

[...] A casa do negociante encheu-se pela primeira vez de uma multidão de convidados. A festa começou de manhã e acabou em um baile esplêndido no alvorecer do dia seguinte.

À noite uma cascata de luz, borbotando dos salões, despenhou-se pelos jardins e alamedas da chácara. Os repuxos de mármore esguichavam rubis e diamantes líquidos. As folhas, que a brisa balouçava, eram nesse adereço do baile as esmeraldas, tremulando entre áscuas de ouro.

Que magnificências de luxo, que pompas a natureza e a arte não derramavam sobre aquela festa noturna! Um céu abriu-se ali; e a deusa dele atravessa com gesto olímpico a via-láctea dos salões resplandecentes. Seu passo tinha o sereno deslize, que foi o atributo da divindade; ela movia-se como o cisne sobre as águas, por uma ligeira ondulação das formas.

A multidão afastava-se para deixá-la passar sem eclipse, na plenitude de sua beleza. Assim, por entre o esplêndido turbilhão ela assomava como um sorriso; e era realmente o sorriso mimoso daquela noite esplêndida. (ALENCAR, 1959b, p. 510).

Pode-se perceber que o conjunto de imagens não tem o propósito de descrever o visível, mas de suscitar e sugerir diferenças de intensidade na experiência sensorial, o que permite ao romance oferecer uma abertura para a capacidade da apreensão sensorial dos leitores, refinando-lhes a sensibilidade, em um mundo no qual tudo está em circulação, pelo deslocamento do observador e pela articulação de muitos e já simultâneos pontos de vista (CRARY, 1990). Instrumentos dessa nova visualidade frequentam os salões, as ruas, a intimidade de personagens e seus leitores abastados. São muitas as referências a álbuns e figurinos, cartões postais, ou as chamadas “vistas”, dioramas, estereoscopia e fotografia.

Além disso, o romance propicia até a educação para a arte de usufruir a vida – o ócio prazeroso ou devaneio –, virtude dos que não precisam trabalhar, presente de maneira mais forte na cultura ocidental, depois de *Os devaneios do caminhante solitário*, de Jean-Jacques Rousseau. O ócio, mercadoria cara e ainda rara, num contexto de trabalho industrial da Europa, na primeira metade do século XIX, torna-se a regra nos romances românticos brasileiros, como orientação de um estilo de vida estético em que os comerciantes (e, não, donos de indústrias) predominam, tendo a escravidão como contraponto.

As senhoras ficaram na sala, vendo álbuns e figurinos, conversando sobre modas, ou tocando e cantando. Alguns cavalheiros resistiam ao perfume do havana para gozarem por mais tempo da amável companhia das moças.

[...] Na varanda os capitalistas e negociantes discutiam sobre o estado da praça; apreciavam as transações mais importantes da semana finda; faziam conjeturas sobre a alta e baixa do câmbio, caindo por fim no assunto inesgotável de todas as conversas daquele tempo, por ser a preocupação constante de todos os espíritos: a conclusão da guerra do Paraguai, que o intrépido Câmara acaba de selar com a última vitória.

Além, desdobravam-se as mesas de jogo à espera dos apaixonados do solo e voltarete; mais longe, se ajustavam passeios a pé ou a cavalo, ou visitas aos hóspedes do amável Sr. Bennett. (ALENCAR, 1959d, p. 758).

Em meio à complexa e, no caso brasileiro, paradoxal vida urbana do século XIX, produz-se uma nova modalidade de observador, com a reorganização da visão pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens. Nesse contexto, a visão é redefinida como a capacidade de ser afetado pelas sensações que não têm, necessariamente, ligações com o referente, desestabilizando os sistemas clássicos de representação, tais como o modelo da câmara obscura – vigente até o século XVIII –, que se tornou obsoleto, pois consistia em uma experiência ótica a partir de um referente estável e inflexível (CRARY, 1990).

Alencar já apreende a adaptação do olho diante dessas novas formas racionalizadas do movimento e seu diálogo com as estratégias do folhetim permitiu a apreensão, numa espécie de instantâneo, da complexa simultaneidade de costumes, caracteres, conflitos, linguagens e espaços diversos, em uma mistura de gêneros. Afinal, no século XIX, os folhetins imitam, segundo Walter Benjamin (1989b, p. 33), “o primeiro plano plástico e, com seu fundo informativo, o segundo plano largo e extenso dos panoramas”. Realizam uma mescla reunindo desde as formas populares de representação à sofisticação das imagens vindas das lentes dos inventos óticos,

extraídas da moda, das ricas vitrines, da sobreposição de suportes, tempos e espaços diversos nas ruas.

O diálogo com o folhetim enriqueceu, pois, o romance brasileiro em seu processo de formação, permitindo-lhe apreender a nova percepção que condensa, num instantâneo, a complexa modernidade do século XIX. Na esdrúxula confluência entre circulação e consumo de produtos do capitalismo industrial, educação e controle das emoções, inventos técnicos e trabalho escravo, através de estratégias folhetinescas mescladas à tradição realista, o romance romântico constitui, no Brasil, um observatório privilegiado para se verificar as nuances da formação da sensibilidade, especialmente porque o dinamismo da vida que se moderniza prende-se, paradoxalmente, a arcaicas estruturas econômicas, que limitam a expansão do sujeito através de rígidas hierarquias sociais. O amor romântico, nesse contexto, acena para a sonhada mobilidade social e para a expansão da subjetividade.

Ruínas de romances românticos: o amor

Preocupado com os efeitos das construções estéticas sobre o homem comum, sem espaço e sem voz na história e sociedade brasileiras, o escritor Lima Barreto (1881-1922) realiza um questionamento sobre a herança do romance que projetou a identidade cultural, através da estetização de materiais (da moda das ruas ao interior das casas) e estetização dos sujeitos, reeditando uma relação primária com o mundo. É preciso reconhecer a perspicácia do escritor na percepção das ruínas do imaginário popular – presentes no folhetim e no romance do século XIX e que produziam, nos leitores, a identificação entre romanesco e real – nas novas produções culturais, das primeiras décadas do século XX.

Estudos recentes sobre comunicação e arte observam essa continuidade de conteúdos, caracterizando a cultura de massas do começo do século XX como herdeira do movimento cultural das sociedades ocidentais.

A cultura industrial nascente – imprensa popular e cinema mudo – não faz senão investir na corrente do imaginário popular. Nenhuma ruptura, portanto. Os romances-folhetins e os filmes folhetinescos se multiplicam sobre os mesmos modelos. E, efetivamente, o público das primeiras décadas do cinema é o público popular, o mesmo que o dos folhetins de grande tiragem. (MORIN, 1987, p. 60).

Aspecto bastante interessante, portanto, na ficção de Lima Barreto consiste em revelar-nos que o processo de estetização deixou ruínas e relíquias em nosso imaginário. Dessa maneira, pode-se compreender a missão maior da sua “literatura militante”: desvendar as ilusões ou ficções culturais, sobretudo as que moldaram valores, almas, sonhos, atitudes e mentalidades. Por isso, insiste no significado do papel da consciência, da educação que a modela, das leituras que a influenciam.

São, nesse sentido, bastante interessantes os seus estudos acerca do processo de projeção-identificação do leitor com personagens e tramas. Há, nos *Retalhos*,¹² muitas anotações de leituras da psicologia conhecida à época, de obras de Theodore Ribot e Jules Gaultier. Esse último desenvolveu estudos sobre o chamado bovarismo, inspirado na protagonista de Gustave Flaubert, do romance *Madame Bovary*. Entendido à época como o poder de o indivíduo conceber-se outro que não se é realmente, na obra de Lima Barreto o

12 Conjunto de anotações manuscritas, mescladas a recortes de jornais, revistas e livros, que se encontra na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional e foi intitulado *Retalhos* pelo autor. Publicado sob o título *Diário íntimo*, com organização diversa da disposição original.

bovarismo recebe outra conotação. Trata-se do movimento interno, por que passam os leitores, de formação de expectativas moldadas pela literatura e outras construções simbólicas culturais.

No contexto cultural da Primeira República, o observador descentrado, a dispersão da visão, a separação dos sentidos e sua alienação já são exigências do econômico, que necessita da rápida coordenação do olhar e do conhecimento preciso da capacidade ótica e sensorial humana (CRARY, 1990). As personagens de Lima Barreto acionam as matrizes culturais inseridas em um contexto no qual dispositivos óticos migraram das casas ricas e exposições para as ruas e subúrbios e solicitam novas formas de percepção na nascente cultura do espetáculo.

A cidade exige um novo regime de atenção, com formas variadas de temporalidade e uma intensa estimulação sensório-motora dos sujeitos, o que resulta em crescente fragmentação da percepção, favorecendo a configuração de novo tipo de observador: esse possui uma atenção tão flutuante quanto a sua interioridade, que passará a ser investigada, esquadrinhada e quantificada para fins de controle e domesticação. Tudo o que é percebido pelo olhar tem caráter de instabilidade e, apesar de os novos padrões de vida indicarem os primeiros sinais de padronização, as relações humanas tornaram-se mais complicadas e as mudanças rápidas derrotam a noção de estabilidade. No entanto, as personagens de Lima Barreto dialogam com as matrizes culturais, a fim de reencontrar um sentido para si mesmo, para o amor e para a busca da felicidade. Encontram essas matrizes nos ecos dos textos românticos, que foram lidos em voz alta com imagens repetidas à exaustão, presentes nas modinhas populares, nas conversas, nos folhetins e nos sonhos de futuro esboçados no dia a dia.

São muitas as personagens não leitoras, mas ouvintes de modinhas populares, que reproduzem os temas e sonhos do amor romântico, no diálogo com a memória cultural. Clara dos Anjos, Cló, Ismênia ou Lívia – a protagonista do conto do mesmo nome, que sonha com um casamento como único recurso para tirá-la da rotina do trabalho doméstico –, todas exemplificam a atualização das imagens do amor no cotidiano e, como *bibelots*, esfacelam-se, silenciosamente, em inúmeros fragmentos de dor e decepção. Interessante perceber os efeitos da junção entre as imagens do folhetim romântico do século XIX e as modinhas e canções populares, difundidas com sucesso nos subúrbios pobres, numa espécie de prenúncio do alcance do rádio e, posteriormente, da televisão.

No entanto, as formas de amor tornam-se mais complexas, quando, na cidade moderna das primeiras décadas do século XX, a subjetividade manifesta-se flutuante, condicionada por temporalidades e processos físicos e psicológicos diversos. A imagem da prostituta exemplifica a alteração dos sentidos do amor, quer por ter na transitoriedade e na volatilidade a sua marca, quer por sintetizar imagens de compra e venda num só produto, o seu corpo, que funciona como alegoria do processo geral que atinge os valores e sentimentos humanos.

As consequências desse processo são percebidas na ficção de Lima Barreto e, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, há figuras exemplares na representação dos efeitos da construção sociocultural da sensibilidade e da emoção.

Podemos ver, no romance, Ismênia, a jovem filha do general, vizinha de Quaresma, jovem suburbana que, sem ser feia, até bem simpática, “com sua fisionomia de pequenos traços mal desenhados e cobertos de umas tintas de bondade” (BARRETO, 1956, p. 43), encontrou o sentido da vida na convenção social sintetizada na

frase “Então, quando te casas?”, a ela destinada por onde passasse. Era preciso responder à pergunta alheia para dar significado à existência. O espaço doméstico, pelo casamento, torna-se espaço de formação identitária, de realização pessoal e promessa de felicidade. A ideologia do amor confere ao casamento uma aura de romantismo, que expressa também o anseio por uma melhoria das condições da vida íntima, com menos violência, opressão e medo (SCHPUN, 1977).

No romance, quando se evidencia para a personagem Ismênia a impossibilidade de resposta para a pergunta “Então, quando te casas?”, que lhe carimbava uma identidade, esfacela-se em inúmeros fragmentos e silenciosamente. Um silêncio só quebrado quando o leitor percebe a interessante associação entre o título do capítulo V, da primeira parte do romance, e seu último parágrafo – “uma figurinha de *biscuit*, que se esfacelou em inúmeros fragmentos, quase sem ruído.” (BARRETO, 1956, p. 111).

Ismênia representa uma espécie de derrota, de completa dissolução do eu – dissecado, dividido – diante das formulações sociais, moralistas, impiedosas, poderosas, onipresentes. A dualidade entre o seu eu, sua personalidade, o clichê e o rótulo de “casada” criara-lhe profundas tensões que cobravam um alto preço: Ismênia enlouquecera, “de uma loucura mansa e infantil” (BARRETO, 1956, p. 217). Inúmeros recursos, de médicos a rezadeiras, para diagnosticar o seu mal foram tentados, mas, como antecipa o narrador no título do capítulo, “e tornaram logo silenciosos”. O mistério que situa os limites da razão, desrazão, tornou-se preponderante sobre a ciência, a moral, a religião. Exausta, enfraquecida, feito espectro, na sua luta silenciosa, a personagem alcança o sublime na morte. Não conseguiu desempenhar o papel previsto no roteiro traçado para as jovens mulheres de sua classe social pelas construções intelectuais.

Ismênia despertou: viu, por entre a porta do guarda-vestido meio aberto, o seu traje de noiva. Teve vontade de vê-lo mais de perto [...] Viu os seus ombros nus, o seu colo muito branco... Surpreendeu-se... Era dela aquilo tudo? Apalpou-se um pouco e depois colocou a coroa. O véu afagou-lhe as espáduas carinhosamente, como um adejo de borboletas. Teve uma fraqueza, uma cousa, deu um ai e caiu de costas na cama com as pernas para fora... Quando a vieram ver, estava morta. (BARRETO, 1956, p. 258-259).

Se o amor, como tema, aponta, apesar da modernização, para a necessidade do casamento, o trágico fim de Ismênia representa a amplificação do tema a ser explorado em inúmeras situações ficcionais, criadas por Lima Barreto. A ênfase no amor torna invisível o processo de formação, educação e possibilidades de realização destinadas às jovens de classe média ou às ricas, como Olga – personagem de *Triste fim de Policarpo Quaresma* –, que ainda podem usufruir de um relativo nível de escolha, embora sem garantia de realização pessoal e felicidade. Olga pode encontrar em outras esferas da vida formas diversas de afeto e reconhecimento. Para a maioria, muito pobre, restam a solidão, o abandono, a prostituição e a doença.

As jovens amigas da personagem Ismênia confirmam, em suas conversas, a ansiedade em torno do casamento, única oportunidade real de ascensão e reconhecimento social para a mulher. Falam muito às claras sobre os enxovais, o que devem conter, onde adquiri-los, as “casas barateiras”, as peças “mais importantes”, mas às escondidas, em meio-tom, abafavam curiosidades e impulso da vida sexual.

Estefânia, a doutora, normalista, que tinha nos dedos um anel, com tantas pedras que nem uma joalheria, num dado momento chegou a boca carnuda aos ouvidos da noiva e fez uma confidência. Quando deixou de segredar-lhe, assim como se

quisesse confirmar o dito, dilatou os olhos maliciosos e quentes, e disse alto:

– Eu quero ver isso... Todos dizem que não... Eu sei... (BARRETO, 1956, p. 67).

Para Ismênia, as normas sociais e as expectativas de casamento tornaram-se a medida de sua individualidade, tomando-a por inteiro, enquanto Olga, a rica afilhada de Policarpo Quaresma – leitora de romances franceses, Goncourt, Anatole France, Daudet, Maupassant –, por seu amor à ousadia, aos riscos, aos arrojados, possui o discernimento capaz da emancipação e da crítica. Mesmo assim, reconhece ainda, no matrimônio, o aval socialmente necessário para articular novos voos, convenientes e longe do fatalismo dos contos de fada. Por isso, Olga “casava por hábito da sociedade, um pouco por curiosidade e para alargar o campo de sua vida e aguçar a sensibilidade.” (BARRETO, 1956, p. 102).

A tragicidade de Ismênia é construída no romance sem a evidênciação grandiloquente e enfática dos sentimentos, tudo inserido na banalidade monótona do cotidiano, em que nada de excepcional acontece, mas tal vazio pesa e ameaça.

Coerente ao teor de autorreflexão crítica, próprio do romance, o autor apresenta a personagem moldada para a expectativa do amor e do casamento, mas a impossibilidade de concretização das funções previstas para o seu papel resulta na eliminação da personagem Ismênia e apresenta um duplo movimento para o leitor: de um lado, a crítica à personagem idealizada pelo amor e o questionamento de sua presença no gênero romance; por outro, a frustração e o fracasso da ideologia do amor.

Numa mistura de estilos, que traz a leveza do riso, dignidade e seriedade em vários tons, os pormenores significativos são apresentados com impacto imagético, para a expressão de dor, desalento, angústia, o que torna a interpretação da situação contida em si mesma. “Não é noite, não é dia; não é o dilúculo, não é o crepúsculo; é a hora da angústia, é a luz da incerteza. No mar, não há estrelas nem sol que guiem; na terra as aves morrem de encontro às paredes brancas das casas.” (BARRETO, 1956, p. 226). A vida que flui pesadamente é apresentada por um discreto narrador, atento aos movimentos imperceptíveis dos *bibelots* que se esfacelam, nos subúrbios, nos espaços domésticos, insuportavelmente carregados de tensão.

Lima Barreto estabelece um diálogo com o romance romântico, como formador da sensibilidade, com seus dilemas, orientando o exercício do autocontrole e autoconfiança. Do piano às modistas francesas, do saber vestir-se, caminhar, falar, agir, possuir bens representativos de prestígio, todos são elementos que sinalizam, nos romances, a educação para o amor, destinada à afirmação identitária para a classe alta e média, índices, portanto, de um reconhecimento econômico e social.

Romances, folhetins, jornais e modinhas populares impulsionaram um ideal utópico de amor que orientava, como acessível a todos, um matrimônio emocionante e romântico, para sempre, mas especialmente acessível ao casal de classe privilegiada. Tais imagens, quando projetadas à sociedade como um todo, alimentam os sonhos de realização pessoal, tornando invisível a impossibilidade, projetada de antemão, ao(à) brasileiro(a) pobre, sem dinheiro e tempo livre para usufruir as benesses do amor. A possibilidade de um casamento para galgar melhores condições sociais é alimentada

pelos folhetins televisivos, hoje, e neles a desigualdade social não impede a realização de sonhos e a felicidade.

Compreender a estreita vinculação entre romance e folhetim, no século XIX, relacionada à percepção das consequências desse processo, no imaginário e nas ações cotidianas dos sujeitos, expressa na ficção de Lima Barreto, permite-nos reencontrar as camadas subterrâneas que chegam aos nossos dias. Hoje, o amor romântico é ressignificado em clichês da indústria cultural, assimilados por meninas brasileiras que, desprovidas de condições de existência dignas para a aprendizagem e vivência do amor, tornam-se reféns de um erotismo pastiche,¹³ difundido pelas histórias vinculadas pela televisão e feito de ruínas, resíduos, cacos e fragmentos das matrizes culturais. Para muitas meninas brasileiras, paradoxalmente, o amor romântico de um “príncipe encantado”, reeditado todas as noites nos folhetins televisivos, é a única possibilidade de sonhar com uma vida melhor.

O diálogo com as ruínas dos romances românticos propicia à ficção de Lima Barreto o exercício de um processo de crítica e autocrítica ao próprio gênero romance e ao seu papel na cultura brasileira. Aos leitores, fica a profundidade histórica para compreender os elementos de formação da sensibilidade, que, ao lado da retórica do amor, desenharam almas, atitudes e sonhos que ainda se projetam nos sujeitos contemporâneos.

13 Segundo estudos com base em pesquisa sociológica sobre os mitos e ilusões que refletem o modo como as pessoas, inclusive os miseráveis, veem a si mesmas e explicam a vida, a história, a cultura. Como exemplo, o capítulo A miséria do amor dos pobres, escrito por Emanuelle Silva, Roberto Torres e Tábata Berg, publicado por Jessé Souza, em *A ralé brasileira* (2009).

Referências

- AGAMBEM, G. Marx ou a exposição universal. In: AGAMBEM, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALENCAR, J. Bênção paterna. In: ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959a, v. 1.
- ALENCAR, J. Diva. In: ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959b, v. 1.
- ALENCAR, J. A viuvinha. In: ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959c, v. 1.
- ALENCAR, J. Sonhos d'ouro. In: ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959d, v. 1.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1988.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a, v. 1.
- BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989b, v. 3.
- CAMPOS, H. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- CRARY, J. *Techniques of the observer*. Massachusetts: MIT Press, 1990.

- ILLOUZ, E. *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Tradução de Maria Victoria Rodil. Madri: Katz, 2009.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- BARRETO, A. H. Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. In: BARRETO, A. H. Lima. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Abril Cultural, 1956.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- ROUSSEAU, J.-J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SCHPUN, M. R. O amor na literatura: um exercício de compreensão histórica. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n.º 8-9, p. 177-209, 1977.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.
- SOUZA, J. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- VASCONCELOS, S. G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WELSH, W. *Undoing aesthetics*. London: Sage, 1997.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Entre o público e o privado: políticas da crítica biográfica

Between the public and the private:
politics of biographical criticism

Edgar César Nolasco

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Resumo: A crítica biográfica vem, cada vez mais, ocupando terreno no campo da crítica brasileira e latino-americana. Tal presença deu-se devido à consolidação da crítica cultural no contexto latino-americano depois dos anos 90. Em vista do exposto, este ensaio procurará traçar o lugar e o papel demandados pela crítica biográfica, ou melhor, pontuar os tópicos inerentes a uma crítica de natureza compósita como o é a biográfica. A discussão dar-se-á embasada nos postulados filosóficos propostos por Jacques Derrida, apesar de o mesmo não ter se detido de forma explícita na questão. Por mais contraditório que possa parecer, entendemos que a reflexão do filósofo, sobretudo as pontuadas nos livros *Políticas da amizade* e *Cartão-postal*, além de conceitos básicos como “sobrevida” e “herança”, são fundamentais para a discussão proposta em torno do lugar e do papel da crítica biográfica. Qualquer reflexão voltada para o campo do *bios* dá-se atravessada pelo que é da ordem do público e do privado, ao mesmo tempo.

Palavras-chave: Crítica biográfica. Público e privado. Jacques Derrida.

Abstract: The biographical criticism is crescently becoming part of the Brazilian and Latin American criticism field. Its presence was due to the consolidation of the cultural criticism in the Latin American context after the 90s. Considering this, the article aims to trace the place and the role required by the biographical criticism, by punctuating the topics inherent to a composed criticism such as the biographical one. The discussion will be based on the philosophical postulate proposed by Jacques Derrida, even though the author did not detain on this question explicitly. This may seem contradictory, but we understand that the reflection of the philosopher, mainly on the mentioned questions from the books “Politics of Friendship”, “The Post-card: from Socrates to Freud and beyond”, but also on the concepts as “afterlife” and “heritage”, is essential to discuss the place and role of the biographical criticism. Any reflection towards the bios idea will be crossed by the concepts of public and private in its interaction.

Keywords: Biographical criticism. Public and private. Jacques Derrida.

Para Eneida, sempre.

A vida de um homem, única assim como sua morte, sempre será mais do que um paradigma e outra coisa que não um símbolo. E é isto mesmo que um nome próprio sempre deveria nomear.
DERRIDA, *Espectros de Marx*, p. 7.

A maior quebra de paradigma da crítica biográfica nessa virada de século foi a inserção da figura do intelectual no ensaio crítico, a presença mesma de sua *persona*, a ponto de poder-se propor a réplica *existo, logo penso* ao cogito cartesiano. Discussões de natureza vária saíram das ciências humanas, que contribuíram para a guinada que será privilegiada pela crítica do *bios*, a exemplo do que disse Jacques Derrida em *Políticas da amizade* (1994), *O monolinguismo do outro: ou a prótese de origem* (1996) e *Da hospitalidade* (2003); Michel Foucault, em *O uso dos prazeres* (1984),

O cuidado de si (1984) e *Ditos e escritos* (2006); e Gilles Deleuze, com *Conversações* (1992). Já no Brasil, as leituras pioneiras sobre a crítica biográfica são de autoria de Eneida Maria de Souza, principalmente, com os livros *O século de Borges* (1999), *Pedro Nava: o risco da memória* (2004), *Tempo de pós-crítica* (2007), o ensaio *Notas sobre a crítica biográfica*, do livro *Crítica cult* (2002), e o recente livro *Janelas indiscretas* (2011) que, não por acaso, é o primeiro livro no Brasil a sinalizar, desde o subtítulo, tratar-se exclusivamente de “ensaios de crítica biográfica”. Também merecem destaque os *Cadernos de estudos culturais: crítica biográfica* (2010), sobretudo, por serem o primeiro periódico brasileiro a se dedicar exclusivamente ao gênero da crítica biográfica no país. No rol de autores por mim elencados, merece destaque a trilogia do espanhol Francisco Ortega: *Amizade e estética da existência em Foucault* (1999), *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault* (2000) e *Genealogias da amizade* (2002). Por fim, quero mencionar o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, por contribuições significativas que se encontram em livros como *O laboratório do escritor* (1994), *Formas breves* (2004) e *O último leitor* (2006). O campo do *bios*, ou melhor, da crítica biográfica, é regido por um saber biográfico resultante da inter-relação entre vida, obra e cultura, tanto do sujeito analisando (escritor, artista, intelectual) quanto do analista (crítico, intelectual).

Endossa nossa reflexão a afirmativa de Eneida Maria de Souza de que a crítica biográfica é de *natureza compósita* (SOUZA, 2002, p. 111). Tendo por base essa natureza híbrida, rizomática e heterogênea que mina e alicerça o campo variegado da crítica biográfica, este ensaio, para melhor aferir o campo aqui em discussão, propõe duas *razões* que se complementam, posto que ambas permitem, juntas, uma leitura circunscrita ao campo da crítica biográfica: *razões de princípio e razões do coração*. Os termos são de Jacques

Derrida, mas aqui serão empregados num sentido um pouco diferente. Tais razões são sempre da ordem da lei, do direito, da ética, do compromisso e do amor, e estão relacionadas ao papel e lugar do crítico biográfico.

Condenadas que estão, numa primeira instância, a burlar toda ordem de direito e de justiça, essas razões, que sofrem duma ausência de regra, de norma e de critério, pelo menos aparentemente, e que se encontram, por conseguinte, numa situação de fora da lei, unem-se, por uma *força de lei*, (DERRIDA, 2010) na tarefa que consiste em interrelacionar o que é da seara de ambas as razões. Queremos entender que a “irreduzibilidade” da justiça ao direito, proposta por Derrida em *Força de lei*, pode ser correlata ao que é da ordem de princípio e da ordem do coração.

Do campo das *razões de princípio*, podemos elencar a literatura, o ensaio, a crítica, o valor, a lei, o direito, o documento, a obra, o arquivo, a biografia etc.; já do campo das razões do coração, destacamos a escolha pessoal, as imagens, as amizades, a escolha, a dívida, a transferência, a herança, a recepção, a vida, as paixões, o arquivo, a morte, a experiência, as leituras, a biblioteca, as viagens, os familiares, as fotografias, os depoimentos etc. Talvez reste-nos dizer que, se estamos separando as razões, tal separação é somente para contemplar uma proposição do próprio ensaio, já que, na elaboração de uma leitura crítica biográfica, essa separação esboroa-se na articulação demandada por esse tipo de crítica.

Entre os vários tópicos encontrados nas razões mencionadas, ou que podem a elas ser agregados, mencionaremos de agora em diante aqueles que, de nosso ponto de vista, mais presentes se fazem no campo minado do *bios*, ou que mais nos ajudam a elaborar o campo compósito atinente à crítica biográfica.

Nunca falo do que não admiro

Jacques Derrida faz essa afirmação no momento em que discute “a escolha de sua herança”, ou seja, sua relação com seus amigos, seus precursores, sua dívida com uma tradição. Sobre sua herança, Jacques Derrida diz que sempre agiu de forma fiel e infiel ao mesmo tempo. Chega a afirmar: “me vejo passar fugazmente diante do espelho da vida como a silhueta de um louco (ao mesmo tempo cômico e trágico) que se mata para ser infiel por espírito de fidelidade” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 12). Postula o filósofo que, apesar de o passado permanecer inapropriável, é preciso fazer de tudo para se apropriar dele. Aproximamos aqui essa apropriação de uma filiação, de uma plêiade de amigos, de uma cultura a serem escolhidos e, por conseguinte, herdados. Não se trata somente de aceitar tal herança escolhida, mas de mantê-la viva no presente. Não escolhemos essa ou aquela herança; antes é ela que nos escolhe, sobrando-nos, apenas, escolher preservá-la viva. Jacques Derrida chega a ponto de amarrar, definir a vida, o ser-em-vida, a uma tensão interna da própria herança. Mantém-se viva a herança por meio de uma filiação, que se assemelha a uma eleição, uma seleção, ou uma decisão. O crítico biográfico escolhe, elege e toma decisão ao mesmo tempo em que é escolhido pelo outro. Nesse contexto, a vida, ou melhor, a palavra “vida”, deve vir sempre entre aspas, alertando-nos de que todo cuidado é pouco. E também porque a vida não seria mais *própria*, nem mais de um único sujeito, mas uma herança que se herda no presente. “Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário”, alerta-nos Jacques Derrida (2004, p.13).

Na esteira das proposições do filósofo, des/construir a vida de alguém, tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, não deixa de ser uma declaração amorosa do crítico, onde se inscreve

uma admiração, uma dívida impagável, um reconhecimento. Essa relação dá-se atravessada por uma fidelidade à herança, visando sua reinterpretação e reafirmação, as quais não se dão sem uma infidelidade. Se a herança impõe ao crítico biográfico, por exemplo, tarefas contraditórias (como a de receber e escolher a vida de um outro que veio antes e ao mesmo tempo reinterpretar essa vida), isso mostra que ela atesta a finitude do próprio crítico (nossa finitude). Por sermos finitos, estamos condenados, obrigados a herdar, a falar do outro, isto é, a tratar discursivamente daquilo que independe de viver ou de morrer. Nesse sentido, o campo compósito da sobrevivência prepara o terreno para o discurso da crítica biográfica. A própria crítica biográfica, enquanto uma responsabilidade designada a falar, ou responder pelo outro, inscreve-se como uma herança, antes mesmo de se ver como responsável por uma herança. O crítico biográfico encontra-se numa condição de duplamente endividado: é responsável pela vida que veio antes de si (pela vida de outrem), da mesma forma que é responsável pela vida que está *por vir*. Tomar a figura do crítico biográfico como um herdeiro é querer entender que ele não é apenas alguém que recebe, mas é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir sobre o outro, sobre a vida do outro e sobre a sua *própria* vida.

A herança, atravessada pela crítica biográfica, demanda a presença de uma fidelidade infiel (DERRIDA, 2004). A figura de um amigo, ou melhor, qualquer amizade, demanda, desde o princípio, uma aliança, um compromisso sem *status* institucional, reservando o espaço necessário à crítica. Esse espaço já é o lugar onde o crítico habita, trabalha, escreve e ensina, por exemplo. O crítico encontra-se nesse espaço e dele demanda a presença do amigo. Um espaço político, por excelência, para fazer alusão ao livro *Políticas da amizade*, de Jacques Derrida, no qual o crítico herda uma herança e o direito de justiça de falar infinitamente dessa herança recebida

e escolhida ao mesmo tempo. Por tudo isso, o crítico biográfico padece de uma fidelidade infiel:

a fidelidade me prescreve ao mesmo tempo a necessidade e a impossibilidade do luto. Insta-me assumir o outro em mim, a fazê-lo viver em mim, a idealizá-lo, a interiorizá-lo, mas também a não consumir o trabalho de luto: o outro deve permanecer o outro. Ele está efetivamente, atualmente, inegavelmente morto, mas, se o assumo em mim como uma parte de mim e se, por conseguinte, “narcisizo” essa morte do outro por um trabalho de luto consumado, aniquilo o outro, amenizo ou denego sua morte. A infidelidade começa aí, a menos que assim continue e se agrave mais (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 192).

Qualquer discussão em torno dessa fidelidade infiel, dessa herança, dessa escolha, dessa amizade fiel e infiel, dá-se atravessada por razões de princípio e do coração ao mesmo tempo, pela lei e sua recusa, pela justiça e sua ausência. O mundo semovente e compósito do *bios*, em parte, estrutura-se aí. O crítico biográfico precisa saber disso. Sendo infiel, mesmo que movido por um espírito de fidelidade, o exercício da herança é uma experiência de uma desconstrução que nunca acontece “sem amor” (DERRIDA, 2004), e essa experiência, por sua vez, começa naquele momento em que se rende uma homenagem àquele a quem a própria experiência (herança) está presa.

Nunca falar do que não admira e a herança nunca acontecer *sem amor* mostram que as relações humanas afetivas (e críticas) são determinadas por uma transferência entre os sujeitos imbricados nessa relação. Nesse sentido, podemos dizer que a política da crítica biográfica resume-se, pelo menos em parte, na tarefa de propor, ou estabelecer, relações transferenciais entre a produção do sujeito analisado, sua vida e a vida do próprio crítico. Em uma abordagem psicanalítica, Susan R. Suleiman assim conceituou transferência:

Emaranhamentos entre pessoas, personagens, textos, discursos, comentários e contracomentários, traduções e notas de rodapé e outras notas de rodapé de histórias reais e imaginadas, cenas vistas e contadas, reconstruídas, revistas, negadas; emaranhamentos entre o desejo e a frustração, o domínio e a perda, a loucura e a razão [...] Resumindo numa palavra, amor. Que alguns chamam de transferência. Que alguns chamam de leitura. Que alguns chamam de escritura. Que alguns chamam de *écriture*. Que alguns chamam de deslocamento [displacement], deslizamento [slippage], fenda [gap]. Que alguns chamam de inconsciente (SULEIMAN *apud* ARROJO, 1992, p. 38).

Essa relação amorosa entre pessoas pontuada por Susan Suleiman, na qual histórias vividas e imaginadas se misturam e se fundem, atravessadas ambas pelo desejo, encontra endosso na conceituação que Jacques Lacan faz do que entende por transferência. Para ele, segundo Rosemary Arrojo, “transferência e amor são indistinguíveis”:

Considerarei necessário defender a ideia da transferência como algo indistinguível do amor, com a fórmula do sujeito suposto saber. Não posso deixar de sublinhar a nova ressonância que essa noção de conhecimento recebe. A pessoa em quem presumo existir conhecimento adquire meu amor [...] Transferência é amor [...] Insisto: é amor dirigido, dedicado ao conhecimento (LACAN *apud* ARROJO, 1992, p.158-159).

Dessa relação transferencial amorosa instaurada entre eu e o outro, interessa-nos aqui pensar na condição necessária entre o crítico biográfico e o objeto escolhido ou o outro e a vida desse outro. Como aquilo que o crítico biográfico deseja saber da vida do outro analisando está nesse outro, e seu trabalho é buscar esse conhecimento, ou seja, aquilo que ele, enquanto analista, não sabe sobre a vida desse outro, então, resta ao crítico biográfico pôr-se na condição de *sujeito suposto saber*: desse lugar, ou condição, ele

imagina saber os segredos da vida do outro, inclusive aquilo que o outro mesmo não sabe sobre sua vida. A questão que se impõe nessa relação dá-se em querer saber como separar aquilo que o crítico biográfico “descobre” da vida do outro do que ele “inventa”, acresce de sua própria vida. Apropriando-nos do que diz Rosemary Arrojo, mas num sentido meio inverso, diríamos que a descoberta e a interpretação que o crítico biográfico faz da vida do outro sempre trará algo que precisa ser analisado naquilo que o crítico atribui a essa vida “alheia”, porque o que ele descobre e interpreta na vida do outro é, em última instância, algo que o crítico dessa natureza quer e precisa dizer. É nesse sentido que tratar criticamente a vida de um outro é também uma forma de se encontrar em análise, submetido que está às seduções desse outro, seus caprichos e desejos. Nesse sentido, a materialização do trabalho crítico é o tornar público as consequências dessa relação amorosa envolta a amor e ódio. Mas depois voltaremos à figura do crítico biográfico como aquele que ocupa o lugar do “sujeito suposto saber”.

Esse emaranhamento que prende o crítico biográfico à vida de um outro, na tentativa de “descobrir” como se arquiteta a vida alheia, encontra respaldo também no que Jacques Derrida entende por desconstrução:

Desconstruir um texto [acrescentaríamos uma vida] é revelar como ele funciona como desejo, como uma procura de presença e satisfação que é eternamente adiada. Não se pode ler sem se abrir para o desejo da linguagem, para a busca daquilo que permanece ausente e alheio a si mesmo. Sem um certo amor pelo texto [pela vida], nenhuma leitura seria possível. Em toda leitura, há um *corps-à-corps* entre leitor e texto, uma incorporação do desejo do leitor ao desejo do texto. (DERRIDA *apud* ARROJO, 1992, p. 157).

Desconstruir, no contexto aqui usado, não pode ter o sentido de decifrar a vida do outro, mas, antes, revelar a forma como essa vida alheia funciona como um jogo, um desejo do outro (e agora do sujeito crítico envolvido na relação), enfim, a vida como uma procura de algo jamais encontrado e que, ao mesmo tempo, satisfaz o sujeito crítico nessa busca sem objeto definido. O trabalho do crítico biográfico não se resume apenas a um desejo preso à linguagem ensaística, mas também àqueles princípios que são tanto da ordem do coração como da razão, quando se trata da vida de outrem e, mesmo assim, sempre ficará algo dessa vida que permanecerá ausente do conhecimento do crítico e alheio ao seu domínio enquanto crítico. Com base na passagem mencionada de Jacques Lacan, podemos dizer que o outro, o analisando, o biografado, enfim, aquele que se presume existir o conhecimento sobre sua própria vida, adquire o amor do crítico biográfico, permitindo, por conseguinte, que esse descubra, “invente” e narre a vida do outro como se fosse, em certo sentido, sua própria vida. Nesse caso, é pelo conhecimento da vida do outro ser sempre “aquilo que desejo no outro” (ARROJO, 1992, p. 159), ou melhor, por ele *ser o que já existe, mas sempre no Outro* (1992, p. 144), que o crítico biográfico ocupa, sempre, o lugar do “sujeito suposto saber”: aquele que não sabe sobre a vida do outro, mas precisa fingir que sabe, para que aí se instaure a descoberta daquilo que nenhum dos dois sujeitos envolvidos na situação crítico-analítica sabiam *a priori*. Enfim, é somente ocupando o lugar do “sujeito suposto saber” que está facultado ao crítico biográfico saber o que ele quer e precisa saber sobre a vida do outro (amigo).

Na esteira da leitura esclarecedora que Rosemary Arrojo faz de Jacques Derrida, diríamos que não pode haver nenhuma relação entre o crítico biográfico e o sujeito biografado sem a inscrição da imprevisibilidade inerente a um relacionamento de natureza

biográfica, “sempre motivado e determinado pelo desejo – esse atributo essencialmente humano que marca todas as nossas produções com o desenho de nossa própria história” (ARROJO, 1992, p. 129). Mais do que o desenho, diríamos que vai se esboçando, em pano de fundo, a história mesma do sujeito crítico. Nessa relação de amizade, recheada de amor e ódio e atravessada por desejos pessoais, ocorre uma ação parricida e protetora ao mesmo tempo: o crítico biográfico deseja tomar posse do lugar e da vida do biografado ao mesmo tempo em que visa a mantê-lo *sobrevivo* em outro momento histórico (o da recepção crítica). A cada relação proposta pelo crítico biográfico, uma história pessoal alheia é invadida pelo “decifrador de vidas alheias” e, por conseguinte, um “romance familiar” é estabelecido por meio do “intrujão” que usurpa o lugar, o desejo e, às vezes, a vida do outro. É nesse sentido que entendemos que qualquer produção de natureza crítica biográfica é, em algum sentido, a escritura de uma autobiografia (do próprio crítico).

Escrever sobre a vida de um outro se, por um lado, mostra a problemática inerente a esse tipo de crítica do *bios*, por outro, põe em cena uma briga restrita à questão autoral sobre quem tem direito de e sobre a vida do outro. Nesse campo minado por relações sempre perigosas, onde se demanda e se dramatizam as relações imbricadas, a presença do crítico biográfico torna-se uma exigência mais do que necessária, posto que é ele quem “assina o que eu [o analisando biografado] digo e o que escrevo” (DERRIDA *apud* ARROJO, 1992, p.67), uma vez que a assinatura somente pode ocorrer “no lado do destinatário”:

A assinatura de Nietzsche não ocorre quando ele escreve. Ele diz claramente que ela ocorrerá postumamente, em consequência da linha de crédito infinita, que ele abriu para ele mesmo, quando o outro vem assinar com ele, se aliar a ele e, para que possa fazer isso, escutá-lo e compreendê-lo. Para escutá-lo, tem que se ter

um ouvido aguçado. Em outras palavras, [...] é o ouvido do outro que assina. O ouvido do outro fala de mim para mim e constitui o autos de minha autobiografia. Quando, muito mais tarde, o outro terá percebido com um ouvido suficientemente aguçado o que eu terei dirigido ou destinado a ele ou a ela, aí minha assinatura terá ocorrido. (DERRIDA apud ARROJO, 1992, p. 67).

O que Derrida afirma sobre a autobiografia de Friedrich Nietzsche vale para pensar o lugar do crítico biográfico enquanto o outro, o destinatário, aquele, enfim, que assina pelo biografado. Na esteira do que diz o filósofo, podemos afirmar que a assinatura do biografado somente acontece quando o crítico biográfico escreve sobre a vida desse outro, num gesto sempre a *posteriori*. Nesse sentido, a escrita biográfica é, em certa medida, sempre póstuma e epitáfica: como póstuma, seria aquela que nasceu depois da morte do pai, do autor (biografado), justificando, por conseguinte, a briga autoral que se instaura entre o crítico biográfico e o outro. Como inscrição do epitáfio, está-se sempre, de algum modo, tecendo elogios breves mas ininterruptos a um corpo morto, uma vida consignada que se exuma. Quase sempre notada de uma intenção poética, presta homenagem a um morto como se estivesse vivo, podendo ocorrer também o contrário: trata de um vivo como se estivesse morto. Póstuma ou epitáfica, em ambos os casos o que retira a escrita biográfica dessa condição de *post mortem* é o fato de ela ser sempre da ordem da *sobrevida*. Nem pós-morte, nem pós-vida, a escrita biográfica deixa sempre a idéia de uma escrita póstera, que ainda vai acontecer, da ordem de um *post-scriptum*. A linha de crédito infinita, que o escritor, que o artista de um modo geral, deixa aberta para si mesmo, é a porta de entrada pela qual passa, mais tarde, o crítico biográfico para, depois de escutar e compreender a vida desse outro, assinar a vida alheia. Já sua vida, como crítico biográfico, será assinada somente muito mais tarde por um outro.

Mais do que um bom entendedor, o crítico biográfico precisa ser um bom escutador, porque é por meio de sua escuta que ele assina a biografia do outro. Quer seja no caso do biógrafo, quer seja no caso do sujeito biografado, sempre “é o ouvido do outro que assina”. Como explica Jacques Derrida, “o ouvido do outro fala de mim para mim e constitui o *autos* de minha autobiografia”. Na direção do que afirma o filósofo, podemos dizer que, à medida que o crítico biográfico escreve a biografia do outro, constrói-se, simultaneamente, sua própria autobiografia. É por meio dessa textualidade entre vidas própria e alheia, entre textos de si, entre desejos comuns, é por meio do ouvido sempre afiado que o crítico biográfico deve ter que, à medida que ele escuta e escreve sobre a vida do outro, esse mesmo ouvido denuncia o “parentesco indissolúvel” entre as vozes e as vidas diferentes dos amigos que se encontram atravessados por essa relação transferencial e desejante. Não é por acaso que, para Derrida,

Todo texto [e aqui acrescentaríamos toda vida] responde a essa estrutura. É a estrutura da textualidade em geral. Um texto é assinado apenas muito mais tarde pelo outro. E essa estrutura testamentária não acontece a um texto como que por acidente, mas o constrói. É assim que um texto acontece. (DERRIDA apud ARROJO, 1992, p. 67).

Queremos postular a ideia de que a escrita de e sobre uma vida acontece devido a essa textualidade feita da sobreposição de vidas e de assinaturas, interesses e desejos comuns, onde papéis autorais são trocados por conta de brigas nem sempre declaradas. Nessa relação onde se instaura um “parentesco indissolúvel”, onde há uma linha de crédito infinita, bem como uma história de um débito nunca quitado, onde remetentes e destinatários oscilam de papéis, um “empréstimo” liga o devedor (o crítico biográfico) àquele de

quem tomou emprestado (o biografado). Aliás, como afirma Jacques Derrida, “o empréstimo é a lei”:

Sem tomar emprestado, nada começa, não há fundos adequados. Tudo começa com a transferência de fundos e há juros ao se tomar emprestado [...] Tomar emprestado lhe dá um retorno, produz mais-valia, é o principal agente de todo investimento. Sempre se começa, portanto, com uma especulação, apostando-se num valor para se produzir como se fosse a partir do nada. E todas essas metáforas confirmam, como metáforas, a necessidade do que dizem (DERRIDA apud ARROJO, 1992, p. 110).

A relação transferencial na qual se encontra o crítico biográfico permite a ele tomar emprestado tudo o que lhe interessa da vida do biografado. Se tomar emprestado da vida do outro, por um lado, gera um juro impagável, por outro, permite a instauração de um fundo sólido textual e culturalmente falando que, depois de tornado público, resulta na produção intelectual do crítico biográfico, o que equivale ao retorno, à mais-valia, enfim, ao resultado final de um investimento iniciado por uma mera *especulação*. Na verdade, o que a crítica biográfica faz é *especular*, no sentido derridaiano do termo, sobre a “história interminável” da construção de um nome, sobre uma vida *por vir*, na tentativa de “recontar um contar impossível, a história de um débito e de uma culpa inevitáveis” (DERRIDA, 2007, p. 416). Nesse recontar crítico, o crítico biográfico aposta no que não sabe, no que não conhece sobre a vida do outro, mas que precisa supor saber para, assim, construir narrativamente a vida desse outro. Parodiando o final da passagem derridiana acima, diríamos que é somente metaforicamente que o crítico biográfico aproxima-se e apropria-se da vida do outro: o crítico biográfico, como um “especulador”, especula e metaforicamente ocupa o lugar

do “legatário” e de forma especular – *sobrevida*¹⁴ narra essa vida para além da morte da vida. Como se vê, o que fascina o crítico biográfico, enquanto especulador da vida do outro, é o que essa vida tem de inconcebível: essa vida alheia se impõe ao crítico biográfico no momento de escrever (e nesse momento ela é “questão da vida da morte, de prazer-desprazer e de repetição”), obrigando-o que ele *elabore* para si e para o outro essa vida/conceito inconcebíveis. Uma vida alheia, um conceito inconcebível, uma produção biográfica da ordem do indecível. *Sobrevida*.

Viver é aprender a morrer

O conceito de *sobrevida* de Jacques Derrida é sumamente necessário para a articulação proposta pela crítica biográfica, sobretudo, porque propõe uma discussão que se dá para além da dualidade hierárquica vida e morte. Na direção do que defende o filósofo, podemos afirmar que a escrita ensaístico-ficcional, que ancora a crítica biográfica, não seria, pois, “nem a vida nem a morte” do texto da vida/morte do biografado, mas, antes, sua “sobrevivência, sua vida após a vida, sua vida após a morte” (DERRIDA apud ARROJO, 1992, p. 780). Em entrevista concedida, intitulada *Estou em guerra*

14 Faço aqui referência ao título do livro de Jacques Derrida, *Especular: sobre “Freud”*. “O especulador deve assim sobreviver ao legatário, e essa possibilidade está inscrita na estrutura do legado e até mesmo nesse limite da auto-análise, cujo sistema sustenta a escritura um pouco como um caderno quadriculado. A morte precoce e, logo, o mutismo do legatário que nada pode contra isso, eis uma das possibilidades do que dita e faz escrever” (DERRIDA, 2007, p. 339). Sobre o conceito e a palavra “especulação”, Derrida é levado a se perguntar: “O que fazer com esse conceito inconcebível? Como especular com essa especulação? Por que ela fascina Freud, sem dúvida de modo ambíguo, porém irresistível? O que é que fascina sob essa palavra? E por que ela se impõe no momento em que é questão da vida da morte, de prazer-desprazer e de repetição?” (DERRIDA, 2007, p. 306).

contra mim mesmo, Jacques Derrida diz que sempre se interessou pela temática da sobrevida, “cujo sentido *não se acresce* ao fato de viver e ao de morrer. Ela é originária: a vida *é* sobrevida. Sobreviver no sentido corrente quer dizer continuar a viver, mas também viver *depois* da morte” (DERRIDA, 2004, p. 13). Nessa direção proposta pelo filósofo, podemos dizer que o biografado *continua* a sobreviver, mesmo depois de morto, na biografia crítica que se esboça no trabalho da crítica biográfica. Com base no que diz Jacques Derrida, podemos dizer também que o biografado sobrevive não só à sua morte, mas à sua obra, assim como um livro sobrevive à morte de seu autor. Depois de afirmar que *a sobrevida não deriva nem de viver nem de morrer*, conclui Jacques Derrida que “todos os conceitos que me ajudaram a trabalhar, sobretudo o de rastro ou o de spectral, estavam ligados a “sobreviver” como dimensão estrutural” (DERRIDA, 2004, p. 13). A sobrevida, em Derrida, está muito presa à herança e essa, por sua vez, a uma plêiade de amigos que, de uma forma bastante única, marcou a vida do sujeito para sempre. É nesse sentido que um *ethos* da sobrevida se inscreve no rol das razões, antes mencionadas que, de alguma forma, estruturam a reflexão na qual se assenta o campo da crítica biográfica. Toda a *política da amizade* que se desenha em torno da vida de um sujeito parece *admir* (dever) dessa condição de sobrevida. Mais adiante, nos deteremos especificamente nessa questão em torno da amizade. “Estou em guerra contra mim mesmo”, se, por um lado, mostra uma condição pessoal na qual se encontra o homem Jacques Derrida, por outro, também reforça a ideia de que, para todo o projeto da desconstrução do filósofo, *a sobrevida não é simplesmente o que resta, é a vida mais intensa possível* (DERRIDA, 2004, p. 17).

Também em *Torres de Babel*, Jacques Derrida detém-se na questão da sobrevida. Ali, o autor centra-se na tarefa do tradutor, via Walter Benjamin. Aqui, podemos dizer que a figura do crítico

biográfico é correlata à do tradutor, na medida em que ambos encontram-se na condição de “sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como sobrevivente ou agente de sobrevivência”. (DERRIDA, 2004, p. 33) A condição de herdeiro endividado do crítico biográfico o obriga a ter que tratar das obras e da vida do outro, inclusive, e aqui diferente da tarefa do tradutor, da condição autoral do outro. Ao discutir a tarefa do tradutor, Jacques Derrida transcreve esta passagem de Walter Benjamin:

Da mesma forma que as manifestações da vida, sem nada significar para o vivo, estão com ele na mais íntima correlação, também a tradução procede do original. Certamente menos de sua vida que da sua ‘sobrevivência’ (‘Überleben’). Pois a tradução vem depois do original e, para as obras importantes, que não encontram jamais seu tradutor predestinado, no tempo de seu nascimento, ela caracteriza o estado de sua sobrevivência [Fortleben, desta vez, a sobrevivência como continuação da vida mais que como vida post mortem]. Ora, é na sua simples realidade, sem metáfora alguma [in vollig unmetaphorischer Sachlichkeit], que é preciso conceber para as obras de arte as idéias de vida e de sobrevivência (Forleben). (BENJAMIN apud DERRIDA, 2004, p. 32).

Na esteira do que propõe Walter Benjamin, compete, entre as tarefas que são da responsabilidade do crítico biográfico, saber que as manifestações da vida do biografado se, por um lado, em nada possam interessar ao biografado, apesar da íntima correlação entre as manifestações e sua vida, por outro lado, podemos dizer que tais manifestações interessam sobremaneira ao crítico biográfico, sobretudo porque quase tudo que é do estofamento dessa crítica advém de um “original”, mesmo que alheio/não comprovável em sua essência, denominado vida. Como a (na) tradução, interessa mais à crítica biográfica aquilo que advém mais do campo da sobrevivência que da vida mesma. Como a uma tradução, a leitura crítica biográfica

vem depois da vida *original*, e essa sua condição de a *posteriori*, uma vez que a figura de um crítico biográfico predestinado e ideal não existe, permite que ela seja, ou ocupe o lugar de “sobrevida” daquela vida *original*. Mais nesse sentido, mas pensamos em todos os sentidos, o que propõe a crítica biográfica é sempre uma continuação daquela vida (que volta). Quando Walter Benjamin diz que é preciso tomar as ideias de vida e de sobrevida sem metáfora alguma, queremos entender que o que é da ordem da “sobrevida” excede a vida e esbarra no espírito e, sobretudo, no histórico. Nesse sentido, Jacques Derrida reitera que Walter Benjamin “convoca a pensar a vida a partir do espírito ou da história e não a partir apenas da ‘corporalidade orgânica’”:

É reconhecendo mais a vida em tudo aquilo que tenha história, e que não seja apenas teatro, que se faz justiça a esse conceito de vida. Pois é a partir da história, não da natureza [...] que é preciso finalmente circunscrever o domínio da vida. Assim nasce para o filósofo a tarefa (Aufgabe) de compreender toda vida natural a partir dessa vida, de mais vasta extensão, que é aquela da história. (BENJAMIN *apud* DERRIDA, 2004, p. 32)

Pensar, compreender a vida do outro a partir do espírito ou da história é tomar a sobrevida como aquele momento no qual a “vida” existe para além da vida ou da morte. É com base nesse mundo da sobrevida, que se circunscreve tendo em pano de fundo a história, o espírito e as obras, que se desenha o único conceito de vida que interessa à crítica biográfica. Nesse sentido, qualquer domínio que o crítico biográfico venha a ter da vida do outro (do biografado) passa pela compreensão histórica dessa vida. Como a um tradutor de vidas alheias, aí reside a tarefa de todo crítico biográfico. Há pouco falávamos do crítico biográfico como um sujeito endividado. Tal endividamento dá-se, não entre textos, como na tradução, mas entre vidas: a vida *original* do biografado e a vida do biógrafo.

“O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar”, adverte-nos Jacques Derrida. Por trás desse endividamento está a lei estrutural da transferência, um “duplo *bind*” que *liga* as duas vidas pelos nomes (assinatura), que permite que a vida original de um *sobreviva* e se transforme na do outro.

Viver é aprender a morrer dialoga com a velha injunção filosófica platônica “filosofar é aprender a morrer”, mencionada por Jacques Derrida em *Estou em guerra contra mim mesmo*. O filósofo diz *acreditar nessa verdade sem a ela se entregar inteiramente*. Sobre o aprender a viver, confessa que nunca aprendeu a viver e que “aprender a viver deveria significar aprender a morrer, a levar em conta, para aceitá-la, a mortalidade absoluta” (DERRIDA, 2004, p. 13). *Estou em guerra contra mim mesmo* pode ser o lugar, ou melhor, a condição na qual o sujeito (Jacques Derrida) se encontra entre o *sobreviver à morte* e o *continuar a viver*. Jacques Derrida abre seu livro *Espectros de Marx* exatamente se perguntando sobre quem sabe, quem pode dar lição sobre o *aprender a viver*: “aprender a viver, aprender por *si mesmo*, sozinho, ensinar a *si mesmo* a viver (“eu queria aprender a viver enfim”) não é, para quem vive, o impossível?” (DERRIDA, 1994, p. 10). Uma política da vida, da memória, dos fantasmas e dos espectros, da herança e das gerações ronda “o mundo fora dos eixos” que constitui o campo da sobrevivida perseguido pela filosofia de Jacques Derrida. Talvez seja atravessada por essa política da vida que, em Jacques Derrida, a amizade (*philia*) começa pela possibilidade de sobreviver: “sobreviver é então ao mesmo tempo a origem e a possibilidade, a condição de possibilidade da amizade, é o acto enlutado do amar. Este tempo do sobreviver dá assim o tempo da amizade”. (DERRIDA, 2003, p. 28)

Políticas da crítica biográfica

Não se pode amar sem se estar vivo e sem saber que se ama, mas pode amar-se o morto ou o inanimado que assim nunca o saberão. É mesmo pela possibilidade de amar o morto que uma certa amância vem a decidir-se. (DERRIDA, *Políticas da amizade*, p. 24)

Chegamos, assim, ao livro *Políticas da amizade*, cujo título serviu-nos para pensar, desde o começo, as políticas que se armam no entorno das discussões sobre a crítica biográfica. Não é demais lembrar que esse livro de Jacques Derrida, que a história da filosofia nos legou no século XX, é o que temos de melhor não somente sobre a história da amizade no Ocidente, como também a reflexão mais cabal sobre a política no mundo moderno dito democrático. Não nos convém, aqui, arrolar todos os adjetivos que qualificam o livro como tal, obrigando, inclusive, que qualquer crítico, seja o da crítica biográfica ou não, o insira no rol de suas leituras políticas contemporâneas. Da perspectiva da crítica biográfica, sobressaem, de nosso ponto de vista, duas considerações que se impõem quando a discussão se pauta nas relações de amizade: uma delas dá-se sobre a conceituação da fraternização e as relações nela imbricadas, com a democracia, família, *irmão* etc. Ao se perguntar por que seria o amigo *como* um irmão, Jacques Derrida diz que “sonhamos, nós, com uma amizade que se eleva para além desta proximidade do duplo congêneres. Para além do parentesco, tanto do mais como do menos natural, quando ele deixa a sua assinatura, desde a origem, tanto no nome como no duplo espelho de um tal par. Perguntemo-nos então o que seria a política de um tal ‘para além do princípio de fraternidade’”. (DERRIDA, 2003, p. 10). Resumindo, de forma brevíssima, a questão, o amigo não estaria para o irmão, justificando, por conseguinte, que a crítica biográfica que leva em conta a questão *fraternal* pode estar propondo um engodo no livre-arbítrio

das relações (humanas) intelectuais que ela estabelece na cultura. Nesse sentido, a política da crítica biográfica teria muito a aprender com as *políticas da amizade* propostas pelo filósofo, sobretudo no tocante às relações fraternais demais que, quase sempre, escamoteiam o político que subjaz em toda amizade e em toda crítica de natureza biográfica. Francisco Ortega, ao discutir a política da amizade proposta por Jacques Derrida, mostra a diferença entre a amizade e a fraternidade: “a amizade exprime mais a humanidade do que a fraternidade, precisamente por estar voltada para o público. Ela é um fenômeno político, enquanto a fraternidade suprime a distância dos homens, transformando a diversidade em singularidade e anulando a pluralidade” (ORTEGA, 2000, p. 31).

A outra consideração que interessa sobremaneira à crítica biográfica refere-se à “boa amizade” que, segundo Jacques Derrida, supõe a desproporção:

Exige uma certa ruptura de reciprocidade ou de igualdade, e também a interrupção de toda a fusão ou confusão entre tu e eu. [...] A ‘boa amizade’ não se distingue da má senão ao escapar a tudo quanto se acreditou reconhecer sob o mesmo nome de amizade. [...] A boa amizade nasce da desproporção: quando se estima ou respeita o outro mais do que a si mesmo. O que não quer dizer, precisa Nietzsche, que se o ame mais do que a si mesmo [...]. A ‘boa amizade’ supõe, claro, um certo ar, um certo toque de ‘intimidade’, mas uma intimidade sem ‘intimidade propriamente dita’ (DERRIDA, 2003, p. 74).

A “boa amizade” proposta por Jacques Derrida demanda uma política da amizade da “boa distância”. Na verdade, é essa política da “boa distância” que vai permitir à crítica biográfica estabelecer relações de fundo metafórico entre autores e obras, por exemplo. Por todo o decorrer deste ensaio, falamos das relações transferenciais (amorosas), mas, por nenhum momento, sequer mencionamos

a palavra “intimidade”. No caso específico da crítica biográfica, o crítico precisa saber manter uma “boa distância” dupla: uma, quando estabelece comparações ou aproximações entre os objetos estudados e/ou autores. A outra, manter a *devida* distância entre o sujeito biografado e o próprio crítico. As vidas se complementam na diferença. O que diz Francisco Ortega é esclarecedor para pontuar a relação entre o crítico biográfico e o biografado: “é preciso aprender a cultivar uma ‘boa distância’ nas relações afetivas, um excesso de proximidade e intimidade leva à confusão, e somente a distância permite respeitar o outro e promover a sensibilidade e a delicadeza necessárias para perceber sua alteridade e singularidade” (ORTEGA, 2000, p. 82). Friedrich Nietzsche, em *Humano, demasiado humano*, já advertia que “a boa amizade surge quando nos abstermos prudentemente (*weislich*) da intimidade propriamente dita e da confusão do eu com o tu” (NIETZSCHE *apud* ORTEGA, 2000, p. 82). Na esteira do que postula Francisco Ortega, diríamos que compete ao crítico biográfico, sobretudo, na cultura contemporânea dominada pela ‘tirania da intimidade’, preservar um *ethos* da boa-distância quando põe *sub judice* a vida do outro.

Da desconstrução da amizade fraternal e clássica, como faz Derrida por todo o livro, emerge um novo tipo de amizade que é da ordem do impossível, por *constituir a experiência mesma do impossível*. Três elementos conceituariam essa amizade: a inconstância, a imprevisibilidade e a instabilidade (Cf. ORTEGA, 2000, p. 83). Tais adjetivos seriam da ordem das relações, mas devem ser também da parte do próprio crítico biográfico, isto é, seu trabalho estrutura-se nesse campo atravessado pelo inconstante, pelo imprevisível e pelo instável. Como a amizade, a crítica biográfica assim articulada está aberta para o acontecimento, para o novo, para a invenção e para a experimentação.

A crítica biográfica como um *exercício do político* constitui uma nova forma de ler as relações pessoais, sociais e culturais de modo crítico diferente. Sobretudo por estar baseada no cuidado e na preservação da boa-distância que precisa ser mantida. Em vista disso, o crítico biográfico aceita o desafio de pensar as relações de amizade para além das amizades propriamente ditas, do *bios* para além do *bios*, mesmo que esteja condenado a passar, primeiro, por esse *bios*, pouco importando que esse seja seu ou do outro.

Para fechar a discussão, pelo menos por enquanto, valemo-nos de uma pergunta conclusiva que Jacques Derrida se faz, quase ao final de *Políticas da amizade*: “a pergunta ‘O que é a amizade?’, mas também ‘quem é o(a) amigo(a)? não é outra que a questão ‘O que é a filosofia?’” (DERRIDA, 2007, p. 245). Valemo-nos, pois, dessa pergunta para nos perguntar: o que é a crítica biográfica? A resposta pode ser da ordem do *impossível*. Mas qualquer reflexão crítica de natureza biográfica passa por razões que são da ordem de princípio e do coração, como dissemos logo de início.

Referências

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago. 1993.
- CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica. Campo Grande: Editora UFMS, n.º. 4, v. 2, jul-dez. 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. Estou em guerra contra mim mesmo. *Revista de Cultura Margens/Márgenes*, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador n.º. 5, p. 12-17, jul.-dez. 2004.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Políticas da amizade*. Porto: Campo das letras, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

NOLASCO, Edgar César; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio (Org.). *A reinvenção do arquivo da memória cultural da América Latina*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida e Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

RODRIGUES, Valéria Aparecida; NOLASCO, Edgar César. O bios nas fábulas de Clarice Lispector. In: GUERRA, Vânia Maria Lescano; NOLASCO, Edgar César (Org.) *Formas, espaços, tempos: reflexões linguísticas e literárias*. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Estruturas e procedimentos literários como escolhas éticas. O caso *Los sorias*, de Alberto Laiseca

Literary structures and procedures as ethical choices. The story “Los sorias”, by Alberto Laiseca

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: A literatura ocupa, nas comunidades organizadas ou mesmo nas nações, o lugar do público, e está condicionada tanto pelas pressões exercidas pelos grupos hegemônicos no poder quanto pela força de reação esboçada pelas dicções novas que tentam implodir o cânone e as condições gerais de produção e de recepção. Comento, aqui, a relação entre certos procedimentos literários e escolhas éticas.

Palavras-chave: Literatura latino-americana. Teoria da literatura. Crítica literária. Literatura argentina. Laiseca. Romance extenso.

Abstract: Literature occupies, in organized communities or even in Nations, the public sphere, and it is conditioned both by the pressure of hegemonic groups of power as well as by the strength of the reaction

outlined by new forms that attempt to implode the Canon and the General conditions of production and reception. I comment, here, the relationship between certain literary procedures with ethical choices.

Keywords: Latin American literature. Theory of literature. Literary criticism. Argentine literature. *Laiseca*. Extensive romance.

A narrativa realista, o *novel*, parece ter surgido e se institucionalizado de forma radical para dar vazão à experiência do indivíduo enquanto tal, colada como está no seu próprio presente, sobretudo a partir da consolidação da certeza de que politicamente só existimos no plural. A literatura ocupa, nas comunidades organizadas ou mesmo nas nações, o lugar do público, e está condicionada tanto pelas pressões exercidas pelos grupos hegemônicos no poder quanto pela força de reação esboçada pelas dicções novas que tentam implodir o cânone e as condições gerais de produção e de recepção, quando aceitos mais ou menos oficialmente no campo específico do que é considerado literatura. Evidentemente, toda organização institucional do literário depende das formas de inteligibilidade vigentes, quer dizer, só o que pode ser formulado a partir da crítica e do comentário – especializado ou não –, aquilo que logra ser identificado e localizado no mapa cognitivo da arte de uma época, é que pode ser institucionalizado e incluído, seja no nível que for. Portanto, qualquer movimento que venha mesmo a desestruturar posições estáveis jamais será incluído de forma automática, precisamente porque não pode ser formulado em termos hermenêuticos ou sistêmicos de signo reconhecível. A partir dessas premissas, justifica-se facilmente o fato de que o que realmente institucionaliza a literatura de cada época é o que, de acordo com certos raciocínios, datados já, pode-se definir como Literatura Comparada. Isso porque as ondas de inteligibilidade nunca são só locais. Dependem, por sua imbricação, entrelaçamento e entrecruzamentos, dos traçados

de compreensibilidade que surgem e se desenvolvem em outras geografias, uma verdadeira teia de homologias e saltos com base na persistência de uma tensão contínua entre as diferentes regiões, aceitando-se que os esboços e as tentativas que se conseguem em uma zona social ajudam o entendimento do que é construído em outras. Esse fator, entre o público e o individual na literatura, justifica, também, as demandas por transdisciplinaridade porque é na interseção das diversas áreas de pensamento – política, história, psicanálise, ciências duras, biologia, informática e outras – a arena onde se apóiam os diálogos com outras disciplinas e artes, na qual os argumentos teóricos e as negociações com as expectativas referenciais acontecem.

Encravada na dinâmica de operacionalização de seus elementos individuais (obras e autores, gêneros e realizações, temáticas etc.) é como se o *continuum* da história da literatura se visse todo o tempo truncado pela necessidade de dar conta de indivíduos aceitos e *branqueados* pela formulação crítica e teórica, exemplos insólitos e desconcertantes, verdadeiros paradoxos pragmáticos, cuja emergência procura sempre um espaço nas sucessivas classificações e golpes de consagração que marcam o ritmo da passagem historiográfica da literatura.

A tensão individual/público passa também pelas condições impostas pela língua na qual são escritas e recepcionadas as obras, as políticas explícitas e implícitas de cada Estado ou comunidade, a atuação da censura ou a liberdade de expressão, os níveis vigentes de erudição e estado da arte, da escolarização de cada comunidade, o desempenho dos meios de comunicação de massa e sua influência, o exercício da função crítica e outros fatores.

O romance extenso contemporâneo – como *Los sorias*, do escritor argentino Alberto Laiseca (1998) – está ancorado no árduo trabalho da imaginação explícita e da fantasia em suas diversas maneiras de se consolidar, explorando possibilidades que textos mais antigos oferecem: a ficção científica, em suas múltiplas e variadas formas e conteúdos e, ainda, com seus diversos sentidos e diálogos com o homem e a sociedade das épocas nas que foram escritos; a historicidade de coerência fictiva que pretende mostrar as idiossincrasias de épocas e dar relevância às necessidades historiográficas do público leitor, assim como proporcionar definições não lineares e causalistas do passado; o conhecimento formal do que a literatura já empreendeu e conseguiu no passado e as ambições estruturais, linguísticas e discursivas que ficaram sem formulação, como mandato para as próximas gerações; a experimentação com as convenções que permite fricções de leitura. A ficção científica de que falo aqui pode sugerir uma resposta ética a uma época organizada em grande parte como regimes de força, impunidade, barbárie e, em forma sumária, como contradição à clássica definição de humano.

O romance extenso oferece um campo imenso onde é possível que os autores dediquem seus esforços a uma experimentação radical de elementos de retórica narrativa para metabolizar todo tipo de conteúdo. Sem perder de vista os terríveis sucessos históricos vividos durante o século XX e que se prolongam no século XXI, são peças importantes, no laboratório do romance extenso, as dúvidas e os enigmas que o povo acalenta no que se refere aos destinos do dinheiro que o trabalho produz; as chamadas “conquistas tecnológicas”, que dificilmente trouxeram algum bem concreto às maiorias; as tragédias ecológicas e as guerras, implementadas, muitas vezes, por conta precisamente das novidades científicas e tecnológicas, realizadas com verbos cuja origem e destino são misteriosos e entram no reino das elucubrações – entre o delírio e o fantástico, entre o

maravilhoso e o trágico – mais estapafúrdias e sobre as quais não existe nenhuma esperança de controle. Pode-se afirmar que um romance-soma genuíno sempre contém elementos de protesto, um componente importante de projeção comumente denominado utópico, a encenação das tensões da história e a visão de outra sociedade possível sem descartar imagens e construções distópicas.

O vetor de análise que estou desenvolvendo aqui quer mostrar a capacidade do romance extenso de abrigar a multiplicidade do mundo sensível misturada à heterogeneidade de possibilidades retóricas e de procedimentos de que a literatura dispõe, aproveitando tudo de forma pantagruélica a efeitos de se oferecer como uma soma ou enciclopédia mais ou menos séria, mais ou menos irônica, um pouco como sátira e muito como afirmação de formas de vida. Mas é inegável que, ao se propor não só como extenso e, sim, como totalidade, ainda que sujeito aos predicados de dissonante e monstruoso, o romance extenso não deixa de ter que se defender e se livrar de certas ressonâncias de signo negativo. Houve (e há) desejos e projetos de produzir efeitos de “identidade total” e de “todos orgânicos” a partir de ideologias e processos totalitários, como a cartilha nazista para produzir o Estado como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). A ideia de uma arte diretriz que partisse de um governante forte e “total” para dar forma às massas passivas foi e é um ponto muito analisado por autores como Jean-Luc Nancy (2002), Lacoue-Labarthe (2002) e Rancière (2005), dentre outros. E este é um dos aspectos que justamente *Los sorias* – assim como a maioria dos romances extensos aqui considerados – desenvolve com bastante intensidade: ataca esses tipos de projetos que querem espetacularizar a política para efeito de um maior e total domínio do povo, e isso tanto nos regimes considerados de direita quanto nos de esquerda. Enquanto, no caso dos fascismos e nazismos, as consignas utilizam os lemas que valorizam supremacias nacionalistas

e racistas de diversos signos, nos regimes comunistas, a densidade performática apóia seus instrumentos e construções na interpelação dos anseios populares de domínio social e se vale, para a mobilização das massas, de ideias expostas de maneira esquemática e apelativa, como são as frases “o povo no poder”, “a tirania das maiorias” etc.. Hannah Arendt (ARENDR, 1958, p. 363) mostrou muito claramente como o totalitarismo é uma ideologia que substitui o debate e a polêmica pela encenação proliferante do poder que leva a uma descaracterização da vida cotidiana da população com celebrações, cerimônias, rituais sempre inventados para conseguir adesões multitudinárias. Esse tipo de comportamento foi próprio das ditaduras argentinas e de regimes como o peronista (durante parte das décadas de 1940 e 1950), que inundou o imaginário nacional com esses tipos de performances totalizadoras, fantasmáticas e supostamente integradoras. Essa prática de estetização da política promove uma distância estratégica entre populares e poderosos, contrária a qualquer pretensão de promover a reflexão crítica e, muito menos, a estimular a participação consciente na arena pública, características essas identificadas como perigosas para um percurso político de dominação, para o qual é muito mais útil despertar de forma triunfante sentimentos regrados pela unicidade, a homogeneidade, a supremacia estonteante, a fascinação pelas figuras do poder e a submissão à força estrondosa da riqueza. É evidente que para o romance extenso que analiso aqui e sobre o qual apoio minha argumentação, todas essas construções políticas da totalidade são uma fonte constante de alimentação no que se refere a figurações, temas, discursos e dicções, e constituem um dos principais focos do que é satirizado, ironizado e colocado em evidência como silogismos de uma lógica entre cínica e perversa, mas que acaba se auto impondo como realismo cru. O total da estetização totalitária que procura construir o Estado como uma obra de arte

para efeito de dominação é de signo totalmente oposto a uma ideia de totalidade que pretende incorporar sem hierarquias, incluir as dissonâncias enquanto tais, as diferenças e as analogias, sabendo que, se há sistemas ou se há estrutura, elas devem se manifestar à percepção e não serem impostas à força.

Em *Los sorias*, a história gira em torno de vários eixos, porém, todos convergem na grande guerra entre as potências do mundo e nos desenvolvimentos maquínicos tecnocientíficos que impactam as pessoas e suas ações, o tempo e seu decorrer, o espaço e a percepção que dele pode ter qualquer humano e de sua utilização como arma. Já no final do livro, quando a guerra está perdida, o narrador principal de *Los sorias* explica que as abandonadas seções regionais que a seção “Instrumentos” possuía em Tecnocracia Septentrional, ficariam como inacessíveis máquinas do tempo projetadas ao porvir. Quiçá algum habitante do futuro viria a ter acesso a uma delas mediante perfurações ou graças a algum movimento tectônico que produzisse uma greta bastante profunda como para tocá-las. Essa possibilidade era uma espécie de sentimento de utopia ardente, sobretudo para os amantes desinteressados da ciência, que sonhavam que um dia os inúmeros segredos tecnológicos e políticos que permaneciam sepultados viriam a ser conhecidos pela posteridade. A tremenda maquinaria e as poderosas obras de arquitetura e engenharia realizadas, especialmente em Tecnocracia, e o poder absurdo das armas que se utilizam – que oscilam entre o que é da ciência *mecânica* e o que é da ciência *mágica* – não conseguem evitar o gigantesco conflito, pelo contrário, é um forte indício de motivação da guerra. E é precisamente Tecnocracia, o lugar onde a sofisticação tecnocientífica e mágica é mais relevante, a que é massacrada ao fim da guerra. Na verdade, no desfecho do romance, com a imagem de um filme que se autodestrói, o leitor fica sabendo que esse mundo

ao qual se acostumou durante a leitura é uma civilização perdida cuja memória foi apagada.

A atividade de leitura é uma performance decisiva para o exercício de se conectar com a experiência da dor, do trauma e da derrota da vítima. Experiência que se impõe tanto como compromisso quanto como desafio das possibilidades epistemológicas da época em que nos toca viver. Tal performance tem, então, a forma de um “colocar-se em situação de” mediante uma prática que estabelece uma ponte que aciona a imaginação como operadora e o reconhecimento – *anagnorisis* – do que está de alguma forma depositado no arquivo de experiências próprias. Poderia, no entanto, falar-se de *anagnorisis* plenas quando – ou pela imaginação ou pelo reconhecimento do próprio arquivo (pessoal ou comunitário) – a conexão com a dor alheia produz-se efetivamente. Há também o tipo de *anagnorisis* imperfeita, aquela que, no ato da leitura, vai ao encontro, por exemplo, das memórias da guerra, ao remeter a algo em última análise devastadoramente amargo, que pode tomar a forma de uma fisionomia hermética e impenetrável, que se configura como trauma. Para muitos leitores – incluídos aí acadêmicos – é preferível, no caso da *anagnorisis* imperfeita, recorrer a convenções esteticistas de recepção que enfeitem esses fragmentos e os projetem como pedras poéticas insolúveis, brilhando em si mesmas, como sem referencialidade, nem sequer hipotética. Retira-se, assim, a historicidade e a produtividade política gerada pelo texto.

Claudio Magris comenta que foi certo o diagnóstico de Fichte, retomado por Lukács, sobre o romance como gênero literário da época moderna, época

da culpa, da ‘completa pecaminosidade’ ou da liberdade vazia, do feroz conflito que desagrega toda ordem, da luta egocêntrica e cruel de todos contra todos, da anarquia dos particulares desenraizados de qualquer totalidade. (MORETTI, 2009, p. 1019).

De acordo com Fichte, Claudio Magris lista uma série de condições que são da época e são da arte dessa época, especialmente no que diz respeito ao romance moderno. Do momento histórico, destaca a condição geral da impossibilidade de acreditar e de sustentar valores e de encontrar um sentido da vida, o caos e a angústia generalizada, a melancolia da vítima vivida como culpa e, especialmente, o traço de violência produzido pelo progresso e as transformações que o realizam e, ainda, o indivíduo ameaçado por um anonimato completo. O romance, afirma Claudio Magris, nasce da desconexão produzida pela falta de um código ético e estético e de valores fundantes, e reproduz esse estado de coisas (p. 1020). Porém, acredito que o romance ganha forças quando vira os olhos ao que era o historicismo – que, como dizia Walter Benjamin, é quase literalmente uma filosofia da história como vitória, com a qual fica comprometida a relação entre verdade e poder – para pousá-los na história como uma arena de contradições, de reconstituições entre verdade e poder. A heterogeneidade e o espírito proteico do romance recolhem as marcas do sensível para inventar modos de ver e de falar, de dizer, com o qual, pragmaticamente, é possível criar formas correlativas de visões por sobre as cegueiras constitutivas do olhar conformado pelas forças hegemônicas ditatoriais de qualquer signo.

No caso de um livro intimidador como *Los sorias*, porém, várias e diferentes claves de leitura podem e devem ser ativadas, como é o caso do discurso do eu, a escrita de si e o impulso autobiográfico que aparecem claramente no romance como marcas das profundas contradições que produz a luta entre o ser e o anti-ser, entre o bem e o mal, nas consciências e nas subjetividades em jogo no romance. A figura do grande ditador é emblemática nesse sentido. Entra em conflito ora com o discurso do homem político com poder total, ora com o silêncio e o mutismo próprio das vítimas, ou de quem passou

pelas experiências de hecatombes e tragédias. O muito dizer, a fala interminável que é este romance parece se candidatar a ser lida como uma contrafigura do silêncio traumático das vítimas. O compromisso do romance é que, se a história deve ser contada – apesar do silêncio da vítima, e esse é um imperativo ético da máxima importância –, a ficção do eu acaba se convertendo em um procedimento performático eficaz para *representar* e elaborar *esteticamente*, o campo de batalha não visível que se trava nas consciências. A partir dessa perspectiva, diversos fragmentos de *Los sorias* poderiam ser lidos como alegorias de suas possíveis leituras. A própria noção de poder político como uma autorrepresentação no espaço público implica que os agentes políticos *performem* a si mesmos como sujeitos integrais, prontos para serem expostos à opinião pública por vários e decisivos motivos. Em primeiro lugar, para a manutenção do poder político; em segundo, para que a violenta separação entre o eu individual e o público do governante – especialmente no caso dos ditadores – permita a preservação daquilo que lhe dará condições de sobreviver como pessoa; em terceiro, porque esse *self* exposto servirá não só de modelo exemplar para o indivíduo, como também será útil para identificações coletivas, e é por isso mesmo que o ditador tem que se imolar, tem que se oferecer em sacrifício público, que é um dos vetores mais importantes sobre os quais seu carisma se assenta.

Esse discurso de si, que proponho denominar *delírios testemunhais*, assume uma feição interessante em *Los sorias*: apesar da gigantesca extensão da obra, há a proliferação de um estilo críptico e minimalista nas assertivas sobre certos temas que, aparentemente, são caros ao autor. No mar de palavras e de discursos que é a obra, pode-se resgatar uma dicção do mínimo intercalado. E de que fala, sobre que discorre essa discursividade que é confessional e testemunhal em seus interstícios, que é filosófica em suas observações e

pensamentos agudos e geralmente polêmicos e ambíguos, longe de se acomodar a um pensamento politicamente correto, esse *delírio testemunhal*? Fala das vidas das personagens em relação com as ações públicas e a projeção que isso tem no conjunto das comunidades; das guerras, das revoluções, dos movimentos de força na busca do poder e no uso da violência para manter o controle das posições de dominância; dos modos da técnica, da ciência e da magia, das religiões, da literatura e da arte. Como testemunha de alguns dos movimentos violentos mais desgraçados do século XX, os discursos mais consistentes e duros que encenam as guerras ideológicas do século são trazidos à tona no romance, uns contra os outros, até chegar a uma dissolução completa, que fica longe de qualquer esperança dialética. A instância autobiográfica, diluída entre várias personagens, mas bastante concentrada em Personagem Iseka e no Monitor, incorpora também o que seria uma autobiografia performática porque dá conta, como uma prosopopeia, da autobiografia do século mesmo. Paul De Man afirma que a figura dominante do discurso do epitáfio e da autobiografia é a prosopopeia: “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech” (DE MAN, 1984, p. 81) (FELMAN, 1999, p. 217). Nada mais apropriado que esse desenho demaniano para o tema, tal como acredito que está organizado em *Los sorias*, no qual essa figura macabra, a prosopopeia autobiográfica, adquire uma relevância mortuária e uma catastrófica e patética feição que a aproxima muito da figuração trágica da própria aniquilação da humanidade, inebriada por suas mais macabras lutas por domínio político e destruição massiva.

O leitor de *Los sorias*, eu mesma, tem, de saída, que se confrontar com o problema criado pela instância autobiográfica nesse romance, assim como acontece também em outras narrativas do

autor. A questão dos sobrenomes de todos os habitantes de Tecnocracia – Iseka – assim como inúmeras circunstâncias da vida de Laiseca acabam por tornar-se quase como uma ascese ficcionalizadora, dotada de forte persuasão e hiperbólica exposição. Esse impulso, que ressoa como um detonador de autobiografia, funciona, nesse romance, quase como uma linha de espelhamento e auto-reflexibilidade da própria narrativa, para além dos protocolos objetivizantes e paródicos, e abre nichos teóricos que podem ser lidos tanto como pistas de leitura quanto como quase imposições do autor para determinar a recepção. Isso acontece quando se fala de determinadas personagens sobre as quais, ao mesmo tempo em que se conta brevemente a biografia, propõem-se certas hipóteses.

Enrique Kratel, *Kratos de las Lenguas*, no capítulo 150, é um bom exemplo do procedimento em duplicata – autobiografia/biografia – e as projeções e marcas de leitura que esse formato concretiza. Nas situações nas quais o *Kratos* fabulava um possível diálogo com Monitor ou com qualquer outra autoridade, arrolava a fantasia necessária para alicerçar seu discurso e se auto-investir de segurança para enfrentar momentos cruciais como esses encontros. Enrique Kratel percebia, nesses momentos, como sua posição estava sempre sendo enfraquecida pelos materiais do seu “inconsciente”, habitado pelas imagens provenientes de sua infância de extrema-pobreza e carência de elementos imprescindíveis para circular nos âmbitos do poder. E aí o narrador enceta uma de suas peças teóricas minimalistas:

Todos nosotros, cuando nos esforzamos por imaginar situaciones que leemos, diálogos entre personajes o lo que fuera, a menos que exista una descripción muy precisa por parte del autor, tendemos –sin poderlo evitar – a introducir a quienes efectúan el coloquio dentro de un ambiente construido con

materiales de nuestros recuerdos infantiles: la casa donde nacimos, por ejemplo.

(...)

Así, cuando el Kratos fabulaba un posible diálogo entre Monitor y él mismo, u otro Kratos, o con los generales, su fantasía era empobrecida por los materiales del inconsciente. De esta manera, sumamente fastidiado, veía al Monitor en un cuarto con paredes de madera, goteras en el techo de chapa, sillas incompletas y despintadas, piso de tierra e iluminado con velas, hablando sobre la producción de lingotes de acero, barras plásticas en miles de toneladas, y qué harían el año próximo si se perdía el wolframio de Chanchelia. “Como las cosas sigan así, esta puta imagen va a coincidir con la realidad”, pensó amargado. (LAISECA, 2004, p. 1133)¹⁵

O tropo da autobiografia está inextricavelmente vinculado aos outros domínios da organização textual, como a descrição de objetos, personagens, ações, tramas e cenários sem o anteparo de nenhuma possibilidade de *mímese* convencional, no sentido de tomar os modelos do real em bruto ou mesmo de forma convencional. No entanto, é possível pensar que há pelos menos três aspectos que dão suporte à imaginação nesse texto: as histórias de vida, em forma de autobiografia, enunciadas pelas personagens, ou de biografias esboçadas pelo narrador; a recopilção de fontes textuais variadas na forma, na temporalidade de origem, no tipo de discurso, na arte na qual se inscrevem esses materiais; e, finalmente, os estímulos, especialmente visuais e auditivos, provenientes das imagens sociais e públicas disponíveis ao longo dos anos que levou a escrever o romance.

15 Sobre as citações do romance *Los sorias*, adotei o seguinte critério: (a) nas de mais de três linhas, deixei no espanhol original e (b) nas de menor extensão, eu fiz a tradução.

Estendido a outras personagens, o testemunho delirante como princípio heurístico alterna peças de escrita de si minimalistas com as longas e intermináveis falas que constroem o ciclopismo romanesco que caracteriza *Los sorias*. Nesse sentido, o primeiro capítulo do romance – que narra a partida de Personagem Iseka do território de Soria em direção a Tecnocracia – muito lembra o início de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal; o de *Ulisses*, de James Joyce; e até, no limite, poderia ser aproximado à estrutura em saídas de *Don Quijote*. Às atividades de rememoração de Personagem Iseka se segue um momento de fixação do eu para logo após tomar a decisão de partir. Personagem pensa, em típico delírio performático:

Yo, en mis Orígenes, era una persona eminentemente agrícolanadera. Sembraba extensiones inmensas de trigo y maíz. Un día aparecieron las langostas. No quedó ni una brizna. Me dediqué entonces a comerme a los insectos responsables: hacerlos papilla en un mortero y, ya en forma de tortas secadas al sol, mitigar mi escasez de alimentos. Luego de perder sucesivamente varias cosechas de la misma guisa, surgió en mi mente la idea de industrializarlas. Vale decir: no luchar ya infructuosamente contra los *ortópteros locustas* sino, como en el judo, aprovechar el impulso del enemigo y volcarlo a favor mío. De esta manera sembré más trigo y maíz que nunca para que los animalitos se los comiesen. Llegué a establecer cadenas de industrias. De los bichos sólo obtenía pan y aceite al principio. Luego, por progresión, toda la industria pesada. (p. 28)

Durante esse momento de interiorização reflexiva de Personagem Iseka, o longo monólogo interior, de fôlego totalizante e paródico, que pretende revelar os seus pensamentos, traz uma espécie de alegoria debochada de uma época marcada pelas carências insuperáveis, ao mesmo tempo em que se evidencia também um tipo de especulação do tipo “estratégia do pobre” radicalizada, no bojo

do qual também grande parte dos fundamentos temáticos e formais da obra são explicitados. Voltando à citação anterior, é evidente o correlato ficcional e paródico ou imagético das motivações para a escrita da personagem que vive “por uma pureza mal entendida”, na fronteira entre Soria e Tecnocracia. A república onde fixou sua residência – um quarto compartilhado com dois detestáveis sorias – e o seu ofício no momento – peão de limpeza – está no “limite entre o ser e o anti-ser, expulso como foi para o Este de Mozart” e “colocado na fronteira entre o sexo e o nada”. Anjos wagnerianos o impedem de sair de sua jaula. “Aprender un poco de astucia es lo que me hace falta”, pensa, “y humor”. Durante o passeio primeiro pelo quarto de pensão, depois pelas adjacências do edifício e, mais tarde, entre a multidão que percorre a cidade, carregando folhas para rascunho e uma caneta – como qualquer escritor às voltas com uma obra potencialmente grande e materialmente extensa e pesada – decide partir para Tecnocracia. “Fez um pacote com suas obras e escassos pertences e se internou nos domínios de Monitor, Tecnocracia”. (p. 29)

Personagem Iseka não conta fragmentos de sua vida como um simples relato em tempo passado e, sim, como rememoração presente de coisas passadas. Descobre, assim, que de formas e de sensações não é possível se liberar de repente (p. 31) e evoca a pessoa passada que ele foi e que coexiste com a que é no presente, alterada em múltiplas consciências – procedimento e vivência performática –, concebidas como um proliferar e mistura de interioridade/exterioridade em tantos outros sujeitos/personagens quantos sejam possíveis.

Le pareció descubrir, en un momento dado cuando su vida se desplazaba entre los extremos de un sistema de luces de neón, que los Soria no eran sólo dos ex compañeros de cuarto, sino la expresión de una propiedad teológica de desgaste. Como si en

algún lugar del Cosmos estuviera un Dios del Mal dedicado sin descanso, día y noche, a la tarea de producir sorias y cagarle la vida a la gente. ¿No habrá un Dios que trabaja infatigablemente – en horas extras, sábados y domingos incluidos – en sus enormes laboratorios y fábricas celestiales, para conseguir mil sorias por cada ser humano y así sobresaturarnos? Posible. Y a medida que lo pensaba, más le parecía que así era. Porque si no todo ese desgaste y sufrimiento al pedo carecía de explicación. (p. 31)

Personagem percebe a quase impossibilidade de desentramar o passado, que lembra como caótico e cruel, e cujas consequências tornam-se agudas no seu presente miserável. Na sua entrada a Tecnocracia, Personagem se depara com a figura do “déspota fanático denominado Monitor. Título supremo este, quase um nome próprio” (p. 32). As imagens-ideias da ditadura; as da “autoridade carismática”, em relação com a noção de Max Weber; as da “anomia”, em certa sintonia com os conceitos de Durkheimer; e a reflexão sobre a dualidade da natureza humana, ao mesmo tempo individual e social, privada e pública, são linhas conhecidas de pensamento filosófico do século XX que parecem ter algo a acrescentar na apreciação dos desenvolvimentos do romance de Laiseca. As personagens dos ditadores carismáticos, em *Los sorias*, estão elaboradas com bases no pensamento e nas práticas imaginárias da esfera religiosa, na reversão do conteúdo rotulado como mítico ainda vivo na cultura contemporânea, na magia, na política – especialmente aquela muito vista durante o século XX, a dos irracionalismos totalitários. Com viva emoção, Personagem se pergunta pelo mistério do carisma e, com isso, “entra em delírio”, tal a surpresa e a admiração que sente por esse fenômeno que foge a suas habilidades racionais e, assim, em delírio, projeta seu eu a entrar em simbiose com uma suposta interioridade de Monitor. E essa intensidade toma conta dele, nesse encontro intensivo, e transforma-se em uma perspectiva inusitada. Personagem, enquanto trabalha com ardorosa dedicação, sente e

descreve o modo de atuar dos sorias, ao mesmo tempo em que plasma uma sutil interdifusão de duas consciências, uma perspectiva nova: ele mesmo incorporando o Monitor, à maneira de uma alucinação. “No obstante, Personaje Iseka, sin darse cuenta, comenzó a distraerse. No de inmediato, pero sí de manera cada vez más perceptible” (p. 33). Reproduz-se a continuação de um monólogo interior que só pode ser de Personagem Iseka, mas que descreve como próprios as perplexidades e os problemas técnicos e espirituais de Monitor. Como uma “fantasia descontrolada”, tendo recebido como por encanto os pensamentos e reflexões mais íntimos de Monitor, o narrador retorna à perspectiva de Personagem Iseka, que tinha começado a ser organizada a partir de sua chegada a Tecnocracia. São introduzidos, então, dois dos temas fundamentais do romance: 1) a guerra, a descrição (invenção, fantasia) do instrumental bélico e do sinistro mundo de aparências que é o cenário da poderosa nação e, revela-se, ainda, o espírito em jogo nessas frenéticas ações; 2) o mundo da magia e dos feitiços, paralelo ao real, ainda que intimamente imbricados um no outro.

Personagem, sumido em seu trabalho de rememoração, procura achar os elementos de continuidade que poderiam unir seus dois *efeitos de identidade* – até então dilacerados –, e para isso sustenta uma exploração admirada e persistente dos novos fatos com que se depara. Seu propósito é o de disfarçar sua condição de intelectual/escritor num emprego como operador telefônico para, “antes de publicar um livro ou conseguir trabalho em um jornal ou na gigantesca Monitoria das línguas, na de Campo de Marte ou em qualquer outra, queria conhecer mais” (p. 43). Laiseca procede por elipses desconcertantes, fusões de discursos conflitantes, movimentos insólitos que se constroem com humor satírico, linguajar revulsivo e fantasia tecnofictícia desmesurada. Como resultado de uma desbordante improvisação poética, o homem em solidão, o

sujeito cindido por suas repentinas epifanias temporais, exala um alento profético que o projeta em direção tanto ao passado quanto ao futuro, como agente de uma missão poética que embala o romance nos seus alicerces profusamente diluídos na fala exuberante e intensamente confusa. A lucidez do narrador, só por momentos encampando a perspectiva de algumas personagens, alterna entre o testemunho reflexivo de Personagem Iseka, a descrição da “Civilização Laiseca” e as turbulências anímicas e espirituais de Monitor. Esse último que, entre outras, tem a característica da curiosidade, de querer ver tudo, está realizando secretamente um filme e para isso procura “materiais insólitos”. Monitor divide-se muito entre ceder a esse seu veemente interesse em ver e participar das mais bizarras realizações humanas, ou se render às tímidas demandas éticas e morais que o preocupam – isso no início do romance, antes de viver sua transformação espiritual – ou fazer valer as prerrogativas draconianas de seu papel como líder/ditador, ao mesmo tempo cruel e carismático.

De outra parte, os delírios testemunhantes sustentam o equilíbrio ambíguo do romance, tanto cognitivo quanto estético, por manter ativo o contraste criado pelo jogo permanente entre o que ameaça a integridade pessoal – e que gera tanto o delírio quanto o testemunho – e o efeito retórico que encena uma disrupção contínua, uma crise de crises, na qual a dramaticidade da luta do indivíduo por sua sobrevivência subjetiva perde toda sua possível relevância frente à grandeza e à contundência dos conflitos entre as grandes potências mundiais. As precárias articulações narrativas estão aí para apontar a forma como a simples ideia de testemunho já seria delirante, visto que ninguém quer ou pode escutar o outro, razão pela qual a figuração sintagmática frustra qualquer desejo de nitidez por parte do leitor e tende a uma evanescência fantasmática permanente, que funciona também como o modelo impossível de

uma épica totalizante, que só pode ser imaginada no registro da ficção científica, da performance escrita, da prosopopéia/autobiografia e do mal de arquivo. Não se trata de loucura nem de paranóia, pensados da perspectiva da biologia e, sim, das experiências agônicas do homem com a racionalidade hegemônica do século XX, que exclui tudo aquilo que ameaça qualquer tipo de perturbação da ordem, duramente conseguida.

O caráter altamente agônico de alguns capítulos, sobretudo os finais, pelo menos a partir do capítulo 163, viabiliza a passagem de tom de discurso, que mobiliza a poética das intensidades do mecanismo do gigantismo mais ou menos paródico e intensamente grotesco em direção de uma perturbação também incomensurável. Esse movimento delicado requer um tom melancólico e oblíquo para descrever e inscrever a morte, a derrota, o desaparecimento e a esperança que restam, ainda que no meio de confusões maiores de ótica e de perspectiva. Tudo se passa como se o legível ocultasse e, ao mesmo tempo, assinalasse para outra cena em sombras, uma obscenidade, porém, de uma poderosa figuração e força. Especialmente no que se refere a Personagem Iseka, as imagens ideias da morte repetida e do renascer são capazes de alçar alguns dos vários problemas teóricos que o romance explicitamente aborda em outro nível de complexidade e universalidade. Vejamos a seguinte citação:

Personaje Iseka, desde su casita de guardián de campo, participó al lado de su Maestro y del legendario Decamerón de Gaula en la última gran batalla mágica de la guerra. Ahora estos dos últimos estaban muertos, como muchos otros, y él mismo permanecía vivo por gracia providencial. Atrincherado tras sus máquinas – muchas de creación suya –, supo resistir los ataques y actuar como importante centro de apoyo logístico para quienes lo superaban en grado. Sin embargo, esta hazaña le había costado la destrucción de todas sus armas mágicas y dispositivos de

defensa. Si ahora lo atacaban estaba frito, pues ya no estaría su Maestro para defenderlo. (p. 1251)

Uma dobra técnico-sentimental surge como uma peça autônoma, literalmente, uma última maquinaria se apresenta como uma máquina-avó que, com sua abnegação, comove a Personagem. Produz-se, então, uma primeira conversão: renovam-se os ímpetus bélicos de Personagem, que parte para a batalha final acompanhando velhos e jovens, ainda que saiba que nada poderá mudar o desfecho da guerra: “Foi a mesma coisa que tentar destruir um elefante com um machado de borracha” (p. 1255).

As duas mortes que o paciente leitor aguarda ainda são a de Monitor e a de Personagem Iseka, cujas vidas, como linhas paralelas, se desenvolvem ao longo do romance. O final de Personagem Iseka é anunciado no título do capítulo 165. Lá pela páginas 1273 em diante, embalado pela derrota de Wotan, de *O anel do Nibelungo*, de Richard Wagner, Eusebio Aristarco, Kratos de Campo de Marte, observa a derrota de Tecnocracia, ao longo dos dias, impulsionado pelo único sentimento puro que conserva: a curiosidade. A princípio, Aristarco só vê o caos, até que certa tarde começa a acreditar que alguma coisa está mudando: “O espetáculo que dava Monitoria em sua agonia era inacreditavelmente estético” (p. 1277).

Con respecto a la música misma, ahí estaban Wagner, Mendelssohn, Bach (pequeñísimos fragmentos; discontinuidades casi imperceptibles, para apreciar las cuales resultaba indispensable poseer un oído entrenado). Quienes en un primer momento supusieron que presentarían sus partituras completas o poco menos, fueron Béla Bartók, Schönberg, Honegger. Se preparaban para encontrarse a sus anchas. Sin embargo, el original y joven compositor, demostrando su garra, supo resistir las influencias nefastas. Tenía mucho que decir. Realmente ofrecía un nuevo mundo sonoro, capaz de superar el viejo conflicto entre armonía

y disonancia. “La vida imita al arte” (como dijo Wilde), pero no tanto. (p. 1278)

Na visibilidade pictórica, as cenas da catástrofe pareciam um quadro de Vincent Van Gogh que, de forma paulatina, perdia seus contornos inteligíveis e ia se tornando abstrato, com planos cromáticos e diferentes intensidades. Quanto aos sons, a partitura era impossível de escrever, só podia se adivinhar.

Aquello que fue compuesto para ser ejecutado mediante todos los instrumentos que alguna vez existieron, incluyendo los exóticos y antiquísimos, de antiguas civilizaciones, cuya esotérica construcción ya se ha perdido, y también los más modernos: ondas Martenoth, sintetizadores, órganos como los que usaba J. S. Bach (pero gigantescos; o bien muy pequeños, como cajitas de música o cajas de fósforos), electrónicos, etc. Ciertos pasajes orquestales eran interpretados por aparatos que aún no habían sido inventados. Otros pertenecían a civilizaciones extragalácticas. (p. 1277-1278).

E comparecem Richard Wagner, Mendelsohn, Johann Sebastian Bach. Tudo regido pelo original e jovem compositor, que se vale de uma rigorosa montagem, guiado por sua decisão de oferecer um novo mundo sonoro, capaz de “superar o velho conflito entre harmonia e dissonância” (p. 1278). Essa fala do narrador e a grandiosa imagem evocada lembram o Schelling do *Discurso sobre a mitologia* quando se exalta dizendo que “... a mais elevada beleza, a mais elevada ordem é, justamente, a do caos, um caos que só espera o contato do amor para se desdobrar em um mundo harmônico...” (BENJAMIN, 1993, p. 51).

Personagem acaba voltando ao mesmo lugar em que começou o romance, quase um congelamento induzido por uma estrutura que parece estar, nesse momento da narrativa, revelando seu caráter cíclico ou a impossibilidade de progressão. E vai se encontrar,

para o último combate, para a última luta corpo a corpo, com seus inimigos mais desprezados, os irmãos Juan Carlos e Luis Soria, seus antigos detestáveis colegas de quarto da pensão onde tudo começou, agora alçados a titãs da guerra. Nesse momento, quando Personagem sabe que não tem nenhuma possibilidade de vencer, o medo o abandona por completo e um novo renascer o arrebatava. O primeiro tinha sido ante a abnegada última máquina de guerra que lhe brindara aconchego e lhe assegurara a determinação de defendê-lo de todos os perigos. O segundo renascer acontece na iminência da morte.

Y la bayoneta estaba a veinte centímetros de Personagem Iseka. No con palabras ni pensamientos completos tal como yo voy a consignarlos a fin de hacerlos comprensibles, pero sí mediante procesos fragmentarios, discontinuos del sentir, Personaje pensó: “Estoy frito. Me pudo.” Bayoneta a quince centímetros. “Te quiero sin que me importe quién sos, Liliana. Solo me importa el hecho de que sos una mujer real. Te quiero toda entera, pese a tu locura. Con toda tu dulzura y fantasía cuando me acariciás.” Y la bayoneta, que estaba a diez centímetros de la tapa de su corazón, acercándose a velocidad infinita, no obstante, quedó congelada en lo que respecta a cierta dimensión. Y empezó la eternidad de Personaje Iseka. Eternidad en la cual, aparte de otras cosas, había un pensamiento larvario, entre saltos de planos virtuales: “Quizá ahora mismo un proyectil tecnócrata, de la clase que sea, se dirige a este lugar, a fin de interceptar la trayectoria *nibelungen*. Tal vez, gracias a un milagro como nunca se vio, salve mi mundo pese a que todo recomienda abandonar tal esperanza”. (LAISECA, 2004, p. 1306)

A outra conversão é a da personagem Monitor que, em sua primeira fase no romance, é apresentado como ditador cruel e insensível e se revela, ao mesmo tempo, um artista performático. No seu monologismo autoritário, Monitor manifesta estar confeccionando um enorme mural e explicita sua teoria artística, que consiste em

postular que na arte nada é mais importante do que plasmar a luta entre o ser e o anti-ser via os homens.

Lo que dentro de dos minutos escucharás es algo que por haber compuesto yo, claro, resulta el fragmento de un Juego *Magister*. Mediante estos mosaicos vidriados estoy confeccionando un enorme... “mural”, por así decir, que ayudará a justificar la existencia de la criatura humana sobre la Tierra, hasta un punto. Porque como sabrás y si no sabes te informo, no hay nada más importante en el arte que plasmar la lucha entre el ser y el anti-ser vía hombres. (p. 120)

No trecho acima, o *grande ditador* está desenvolvendo uma performance musical que leva por título “Sinfonia da vítima conclusa”, na qual se escutam sons gravados de vozes falando em chinês, instrumentos, ruídos típicos de tortura, gritos, choro, desespero. Para a elaboração dessa personagem muito colaboraram, evidentemente, materiais provenientes de filmes de orçamento baixo, do tipo daqueles dos anos entre 1931 e 1954, como *Frankestein*, *Drácula*, *Homem invisível*, *Múmia*, *Fantasma da ópera* e *Monstro da Lagoa Negra*. Filmes nos quais as personagens principais apresentam uma encarnação complexa, não representando só o mal, mas também certa integridade humana, vivendo pulsões e sentimentos contraditórios, razão pela qual tocam o auditório e o comovem.

Pasaron unos segundos. Súbitamente un alarido. Un ruido imposible de escuchar en la naturaleza, salvo cuando el hombre lo produce artificialmente en una sala de torturas. Como si le hubiera sido arrebatado al Universo un sonido que antes no existía. Era un bramido interminable que sólo cesó durante uno o dos segundos, a causa de agotarse el aire de los pulmones de quien lo exhalaba. (p. 120)

É esse um trecho mais que adequado, sem dúvida, para evidenciar um dos problemas centrais do romance: o que cobre a trajetória da *Besta*, que é também artista e adquire um conteúdo explosivo e

confuso, como a personagem sinistra que se converte em humanista, no final do romance.

Quando sea el momento hablaremos de una sutil pero profunda transformación que se fue produciendo en el Déspota. Tan grande fue el cambio, en efecto, que se arrepintió de las barbaridades que había cometido. Al efecto puso a trabajar a sus biólogos para que devolvieran a los damnificados las partes arrebatadas. (p. 137)

Em um arranque delirante, como são frequentes nessa personagem, Monitor fala em “razões de sobrevivência biológica. Aqui tem demasiados intelectuais com o sentir travado. Preferiria governar um país de gente bruta. Estão mais perto da natureza” (p. 137). A figura de Monitor lembra muito o Big Brother de 1984, assim como a organização administrativa de Tecocracia lembra, por exemplo, o Ministério da Verdade (Miniver, na Novilíngua), ou a Polícia do Pensamento, do mesmo livro.

A ambiguidade de Monitor – artista e político, criador e ditador – reforça o caráter performático desse romance. Um dos delírios secretos de Monitor, que não compartilhava com ninguém, era que “uma vez finalizada e ganha a inevitável guerra mundial que era iminente”, ele iria abdicar de sua monitoriatura. Seu vislumbre é que, para seu futuro, não planeja continuar com as pompas de máximo dignatário e as grandiosidades das ações teatrais da conservação do poder, mas tenciona a retirada completa do mundo da ação, para “se transformar em um simples particular” e dedicar-se ao cinema. Seu primeiro futuro filme tem até título, “As torturas e os gozos”, e consistiria na narração de uma semana na vida de um homem que, por meio de um poderoso aparelho de proteção, assiste e participa das “luxúrias mais desaforadas e as torturas mais espantosas”. Como explica longamente o narrador, enquanto ele

traduz os pensamentos mais íntimos de Monitor, o tal filme está programado em minúcias:

Una especie de *Comedia Humana* de Balzac, pero captada solo en sus puntos más interesantes y altos, cada proceso sin principio ni fin, únicamente tomado en el medio, para luego unir todos los pedazos dispersos mediante un artificio continuo a inventar posteriormente, cuando dejara de ser Monitor y tuviese tiempo. En caso de que no pudiera resolver el aspecto de la continuidad tomaría prestado de una realización ajena: “Hay ciertos plagios que son una necesidad histórica, es como la anexión de los territorios de ultramar, sostenía. (p. 119)

Semelhante *ars poética* (assim como outras que aparecem ao longo do romance) não fica longe do que qualquer leitor mais ou menos atento nota como alguns dos procedimentos mais evidentes utilizados para a construção de *Los sorias* e, assim, confirma ser esse um romance voltado sobre si mesmo e que trata aberta, ainda que não explícita ou claramente, de sua própria gênese.

A trajetória-conversão de Monitor convoca a reflexão sobre ética, violência e poder. Como cronista-ficcionista-romancista de uma Civilização que se afasta de sua própria tradição para contemplá-la de fora, Laiseca recria perspectivas variadas e possíveis e as desenvolve, especialmente posições sobre a natureza do poder, o que lhe permite elaborar um contrapeso a essa tradição. Os valores mais ou menos hegemônicos, os desejos enrustidos, encontram no romance suas últimas consequências. Essas cenas e personagens, afetos e emoções monstregos – o realismo delirante – estruturam-se na lógica dos valores e ideais conjugados com os mais sinistros pensamentos e as piores afeições, tudo levado aos extremos, razão pela qual se tornam quase irreconhecíveis. Mais do que isso, inaceitáveis.

Los tecnócratas, en realidad, podrían haber aniquilado todo si se hubiesen empeñado. Tal vez su falta de eficiencia destructiva, su dejar algunos cabos sueltos como pistas conductoras hasta lo que ellos habían sido en realidad, se debió a un esperanzado anhelo, no en todos los casos consciente, de que el rompecabezas volviera a ser armado otra vez por alguien a partir de unas pocas piezas dispersas. (p. 1205).

O público e o oculto, com a secularização do Ocidente, invertiram seus papéis e a teologia política é a que procura a proteção do esotérico querendo marcar uma subjetivação do sagrado na figura do déspota. O desfecho inesperado do romance parece reunir os cabos soltos do texto, levando a narrativa a dar uma espécie de prova da lógica da imagem como lógica da história e da escrita, no contraste que cria, com sua reviravolta inesperada – mas, o que pode ser considerado “inesperado” na tessitura grotesca e paródica que é o todo narrativo que o antecede? Não é por acaso que ao longo do gigantesco romance há uma persistente discussão sobre a obra de Richard Wagner e suas óperas, como contraponto formal e de conteúdo. Tal como ficaremos sabendo no final, tudo não passou de uma grandiosa imagem encarregada de restituir a verdade dos fatos, talvez tomada por algum daqueles magos que *Don Quijote* achava que caminhavam ao seu lado, invisíveis, mas atentos, anotando seus feitos, para depois passá-los, num ato performático que coordenava magia e literatura, a um romance emblemático que contaria ao mundo e à posteridade a vida e os feitos do cavaleiro de La Mancha. No desfecho de *Los sorias*, de repente

Pero entonces, justo en ese momento, toda la escena se volvió roja, como si para filmar se hubiese utilizado únicamente ese color. Duró unos pocos segundos. Fue casi un flash. Después de todo azul, verde, negro (no como si se filmara una escena nocturna, sino que *el cromatismo* era negro), blanco, amarillo. En la proyección aparecieron agujeros que se agrandaron y

comieron la película con el Monitor y Kundry. En un cine esto habría hecho chillar a los espectadores, convencidos de que algo anda mal en la sala de máquinas. Luego pudo verse que era intencional. Debajo de la película que se destruía apareció otra, exactamente igual, como una segunda capa de piel, y luego una tercera y una cuarta. Cuando ya no quedaron pieles apareció la sangre y la carne viva. Los huesos empezaron a asomar. Fémures, tibias, peronés y el lugar donde los bloques óseos se sueldan unificando los parietales.

Los blindados rusos y el Soriator III pusiéronse rojos como el fuego. Se fundieron. Se transformaron en gas. Es decir, continuaron marchando pero se quemaron las películas que los contenían. Los soldados sorias, chanchinitas, soviéticos, se transformaron en papel carbónico, en copias o en negativos cinematográficos. Las largas cintas se llenaron de agujeros con sangre coagulada, las cenizas se mezclaron con el agua, y escuchóse la música del *Walhalla*, allá a lo lejos. Y *La redención por el Amor*, esta sí, en toda la casa cósmica. (p. 1306)

O que sobrou de toda a experiência narrada é a retirada de tudo em direção a uma desintegração que é transgressão e morte, a perda da experiência, a descorporificação, o esquecimento em seu mais literal e radical sentido. E ainda mais, trata-se aqui de uma imagem ela também em derrisão. Por isso, não haverá, então, nenhuma habilidade que permita ler a imagem, ler a história na imagem porque nem imagem restará.

Percursos da literatura absoluta como textualidade, para demonstrar que o lugar do poder, a partir do qual Laiseca pensa e faz sua literatura, simplesmente não lhe permite a paródia, nem um humorismo inconsequente. Sua tendência o leva em outra direção: a da procura se não da verdade, pelo menos da honestidade, que seria a de confrontar o autoritarismo político, em suas bases ideológicas, imaginárias e formais. Os heróis voltam à existência e sobrevivem,

não graças à sabedoria proporcionada pelo conhecimento da história, mas pela literatura e pela arte (o cinema).

Entre os desdobramentos mais interessantes de uma construção desse tipo, acha-se a possibilidade de fazer evidente o efeito não calculado de uma tarefa da qual se perde o controle, ou como agentes de um mecanismo cujos componentes enlouquecem. Nesses termos, no caso então de buscar um tropo capaz de traduzir essa *mise-en-abyme*, pode-se recorrer a uma passagem que pode servir de ponto de articulação para quase tudo o que se segue, seja no vertiginoso final, seja no que respeita às tentativas de representá-lo. Como o desfecho de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, sob a aparência de enlace unificador, quase como a descoberta inevitável a que o texto nos levou, que faz também ver com outros olhos o suposto percurso errático. Acrescente-se, porém, que a menos que se queira transformar a convergência em indiferenciação, é preciso ter o cuidado de que, a partir dessa chance de sinopse que a *mise-en-abyme* cria, a peculiaridade da ocorrência desse tropo, sobretudo no modo como a própria escrita avança e se trunca, se contrapõe e confunde, o romance deixa à mostra sua condição de artefato ostensivamente fictivo.

Cabe aqui uma reflexão de Roland Barthes como *quase* corolário:

É bem possível que a literatura, apesar de sua sobrevivência na cultura de massa, seja pouco a pouco privada, pelo próprio trabalho dos escritores, de seu status tradicional de arte realista ou expressiva, e realize sua própria destruição para renascer na forma de uma escritura que já não estará exclusivamente ligada ao impresso, mas será constituída por todo trabalho e toda prática de inscrição. (BARTHES, 2004, p. 99)

Finalmente, e retomando o tema do sacrifício, quero enunciar uma última ideia: a renúncia à própria onipotência, o grande sacrifício humano para conseguir a organização em sociedade resulta equivalente à renúncia artística de quem, como Laiseca, tira da ficção tudo o que ele pode e depois entrega sua própria obra à demolição ficcional. Os anos intermináveis que consumiu a escrita da obra – o mesmo que aconteceu com Marechal e seu *Adán Buenosayres* – coincidem quase perfeitamente com os anos da pior ditadura na Argentina (*Los sorias* leva inscrita sua data escriturária: 27 de fevereiro de 1982, como assinatura de término dos trabalhos de redação). Assim, ainda que dada à publicação nos anos finais da década de 1990, o livro foi todo escrito como que acompanhando os anos da ditadura. Pelos caminhos sinuosos e complexos da criação artística, um mural testemunhal e teórico sobre os limiares da existência se desenha nessas páginas.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *The origins of totalitarianism*. Nueva York: Meridian Books, 1958.
- BARTHES, Roland. *Inéditos*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. [Trad. Introd. e Notas: Márcio Seligmann-Silva.] São Paulo: Ed. Iluminuras/Edusp, 1993.
- DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- FELMAN, Shoshana. Benjamin's silence. *Critical Inquiry*. Chicago, vol. 25, nº. 2, p. 201-234, winter 1999.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe; NANCY, Jean-Luc. *El mito nazi*. Tradução de Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.

LAISECA, Alberto. *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola, 2004.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n.º 85, p. 201-215, nov. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Transitando entre o público e o privado: estratégias ficcionais de Ana Cristina César

Transiting between public and private spaces: Ana Cristina César's fictional strategies

Ilva Maria Boniatti

Universidade de Caxias do Sul

Resumo: O ensaio *Transitando entre o público e o privado: estratégias ficcionais de Ana Cristina César* tem como objeto de estudo as estratégias ficcionais presentes na correspondência da poetisa, missivista e tradutora Ana Cristina César, com o intuito de dar visibilidade aos espaços públicos e privados na literatura da contemporaneidade. Como fonte de pesquisa dos novos limiares existentes entre esses espaços, foi escolhida a obra *Correspondência incompleta*, de 1999. De uma perspectiva historicizada, o ensaio traça, primeiramente, o percurso teórico-crítico de definição desses espaços. Em seguida, analisa alguns exemplos, tomados das cartas, para apresentar essa nova concepção de limites entre esses espaços, isto é, de seu entrecruzamento, oferecendo o ponto de vista da Literatura.

Palavras-chave: Literatura. Correspondências. Ana Cristina César. Espaço público e privado na contemporaneidade.

Abstract : This essays aims to study the fictional strategies, presented in the epistles by the poet, writer and translator Ana Cristina César, in an attempt to give visibility to the public and private spaces in contemporary literature. Due to the possibilities of researching new thresholds between those spheres, Ana Cristina's collection of epistles entitled *Correspondência incomplete*, from 1999 was chosen. From a historical perspective, this work presents, at first, the theoretical and critical trajectory of the concepts studied. It then analyzes some examples, taken from the letters, to present a new concept of limits between the two spaces, comprehended as the intersection of both, from the Literature perspective.

Keywords: Literature. Epistles. Ana Cristina César. Contemporary public and private spaces.

Introdução

As novas tecnologias vêm acelerando o rompimento das fronteiras entre o público e o privado.

As formas públicas e privadas de cultura não estão isoladas entre si. Existe uma circulação real de formas. A produção cultural, frequentemente, envolve publicação – tornar público formas privadas. Por outro lado, os textos públicos são consumidos ou lidos privadamente. (JOHNSON, 1999, p. 47)

A existência dessas formas públicas e privadas apresenta-se, comumente, do ponto de vista etnológico e antropológico, como uma partição clássica de um binômio, no qual um de seus elementos pressupõe certa negatividade. Essa dicotomia invoca uma série de valores significativos associados às categorias de interior e exterior, de próprio e de comum, de um eu e de um nós, de indivíduo e de sociedade, exigindo, dessa forma, uma explicitação com relação ao seu uso.

O público e o privado: percurso teórico-crítico

De uma perspectiva historicizada, do ponto de vista da filosofia política, Hannah Arendt (2005) ilustra a diferença entre o sentido primordial do público, já na polis grega, na qual o espaço público associava-se ao político, à liberdade, enquanto o espaço privado reservava-se ao doméstico, à produção material pelo trabalho escravo e à reprodução da vida. No entanto, é com o surgimento da sociedade burguesa que a administração do espaço doméstico – com suas tarefas e problemas – invade o espaço público, apagando definitivamente o limiar entre o espaço público e o privado.

Com um processo de produção cada vez mais socializado, o privado desliga-se, paulatinamente, desse processo para se afirmar como esfera da intimidade e, com o auge do individualismo moderno, perderá sua conotação de privação. O público, por sua vez, desdobra-se no social e no político, e o privado, no doméstico e no íntimo. A autora frisa que o privado, enquanto espaço do íntimo, não será mais contraposto ao político e, sim, ao social, e o espaço da intimidade só poderá se materializar através do seu desdobramento público.

Eis, então, que o século XVIII testemunha o delineamento do privado a respeito da família, dos costumes cotidianos e do desenho de uma moralidade menos ligada à fé, dando origem a outro tipo de relações entre as pessoas, a uma nova afetividade intersubjetiva. Para Jürgen Habermas (1989), esse século pode ser definido como um século de intercâmbio epistolar, no qual as cartas são o desafo do coração, estampa fiel da alma. A carta é o meio através do qual o indivíduo se robustece em sua subjetividade, definindo os novos tons da afetividade, o decoro, os limites do permitido e do proibido e as incumbências dos sexos. Para o autor, essa invasão do privado no público, que implicaria no imaginário da separação

nítida entre as duas formas, não faz senão colocar em evidência a complexa articulação entre o individual e o social, uma vez que vidas privadas fogem ao pertencimento de seus sujeitos para aparecer como manifestações de condutas e valores coletivos, solicitando estruturas comuns de personalidade.

Indissociável da consolidação do capitalismo e da burguesia, a aparição de um “eu”, enquanto expressão da interioridade e afirmação de “si mesmo”, vê-se submetido, então, à cisão dualista entre o público e o privado, entre o sentimento e a razão, entre o corpo e o espírito, entre o homem e a mulher. Na tensão entre a indagação do mundo privado e sua relação com o novo espaço social, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, começa a se delinear a especificidade dos gêneros autobiográficos. Deste modo, confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de auto-reflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos de Ocidente; porém, essa ênfase na singularidade é, ao mesmo tempo, uma busca da transcendência, uma vez que os métodos biográficos desenham uma cartografia da trajetória individual, que procura, sempre, seus acentos coletivos.

Consequentemente, o retorno dessas fontes do “eu”, segundo Leonor Arfuch (2010), e essas retóricas e valores reconhecíveis, não envolve apenas uma perspectiva histórica e sociológica de indagação, mas, também, abre uma vertente crítica para as conceitualizações filosóficas e políticas clássicas em torno das esferas do público e do privado. Trata-se, pois, de ir além da clássica antinomia entre o público e o privado, em que um dos termos implica certa negatividade, para postular, pelo contrário, um enfoque não dissociativo entre ambas as esferas, permitindo, assim, considerar

a crescente visibilidade do íntimo/privado, articulada, de maneira complexa, com a invisibilidade dos interesses privados, não como um excesso ou como uma causa desestabilizadora de um equilíbrio “dado” e, sim, como substancial a uma dinâmica dialógica e historicamente determinada, na qual as duas esferas se interpenetram e modificam incessantemente. Nessa dinâmica, então, o biográfico define-se como um espaço intermediário, às vezes como mediação entre o público e o privado e, outras vezes, como indecidibilidade na constituição de ambas as esferas.

Habermas concede grande importância ao desdobramento da subjetividade expressada nas diversas formas literárias do século XVIII, pois os leitores descobrem um novo e apaixonante tema de ilustração, isto é, a representação de si mesmos nos costumes cotidianos, e não mais a fabulação em torno de personagens míticos e literários.

O caráter dialogal ganha um peso determinante. Surgem as cartas entre amigos para serem publicadas nos periódicos; surgem as cartas dos leitores e as cartas literárias. O caráter íntimo da correspondência e a suposta veracidade, anunciada pelos seus autores, despertam, nesse momento, maior interesse. Servindo de marco para a constituição da subjetividade burguesa, essa forma marca, fortemente, os intercâmbios do espaço público e do privado. Essa forma epistolar muda, substancialmente, as relações entre autor, obra e público, adquirindo, portanto, o caráter de interrelações íntimas entre pessoas interessadas no conhecimento do humano e, por conseguinte, no autoconhecimento. Em outras palavras, o espaço do privado requer, para sua constituição, a inclusão do leitor no relato, como co-participante de aventuras secretas, através da leitura solitária de transcrições quase imediatas de sentimentos sobre

experiências do cotidiano, por meio de uma linguagem desprovida de ornamentos, mais próxima da linguagem do leitor.

A literatura apresenta-se, assim, como meio transgressor do privado, tendo o privado como garantia, ao torná-lo público. No dizer de Hannah Arendt, a narração acentuada da intimidade cruza, definitivamente, a fronteira entre o público e o privado, a partir do lugar explícito da autoexploração. O relato da própria vida, a revelação do segredo pessoal, a promessa de fidelidade absoluta e a percepção do “outro” como destinatário traçam a topografia do espaço autobiográfico moderno.

O surgimento do espaço biográfico, pois, é essencial para a afirmação do sujeito moderno, para o traçado de um limiar incerto entre o público e o privado e, conseqüentemente, para a nascente articulação entre o individual e o social.

Para Norbert Elias (1994), constitui uma fase peculiar do processo civilizatório o enfrentamento em cena do “eu” contra os “outros”. Esse processo afirma-se com uma “trilogia funcional” de controle da natureza, da sociedade e do indivíduo em que, pela via da imposição dos costumes, se acentua a cisão dualista entre indivíduo e sociedade. Contudo, esse processo é em si mesmo contraditório, pois o “eu” que se enuncia a partir de uma absoluta particularidade busca já, ao fazê-lo, a réplica e a identificação com os “outros”, aqueles com os quais compartilha interesses comuns.

Para Jürgen Habermas, o surgimento da esfera privada, em que se perfila a subjetividade nascente do íntimo, tem um papel decisivo na configuração da esfera pública burguesa. Os públicos do século XVIII, associados em espaços comuns de conversa e discussão, exercitam nesses âmbitos não apenas um raciocínio político, para impor limites ao poder absolutista, mas, também, de maneira

indissolúvel, um raciocínio literário, alimentado pelas novas formas autobiográficas, entre elas, o gênero epistolar. Assim sendo, a paixão pela relação entre pessoas e a descoberta intersubjetiva da nova afetividade unem-se ao hábito da polêmica e da discussão política, renunciando os espaços futuros de representação.

Mas esse equilíbrio no qual o privado, o raciocínio e as pessoas privadas ganham vital importância na configuração do público, enquanto coexistência da individualidade em torno do interesse público, altera-se, definitivamente, com o advento da sociedade dos meios de comunicação de massa que, com sua lógica de equivalências do *advertising*, como coloca Leonor Arfuch, causa a perda da densidade crítica e da fiscalização racional do poder da velha esfera da publicidade burguesa, produzindo uma dissolução do político. Em termos argumentativos, essa dissolução do político na primazia da conversa, da interação discursiva, relaciona-se, nesse caso, à ascensão do âmbito privado e ao encaixe de ambas as esferas, com uma marcada derivação para o íntimo. A personificação da política, o peso decisivo que adquire a vida privada, a dimensão subjetiva e o carisma na construção da imagem e da representação pública são conseqüências disso.

Atualmente, o conceito de privado remete às questões do mercado e da privacidade do indivíduo e, por outro lado, o público passa a ser identificado com o Estado ou o espaço onde ocorrem as relações políticas da sociedade.

O estado das coisas nos permite perceber questões não resolvidas, sejam elas econômicas, políticas ou sociais. Em suma, o público e o privado não atendem mais às demandas de uma sociedade complexa contemporânea.

O tempo decorrido e, sobretudo, as transformações políticas acontecidas nas últimas décadas, o novo traçado da cartografia mundial e o desdobramento incessante e imprevisível das tecnologias alteraram definitivamente o sentido clássico do público e do privado. A configuração atual de tais esferas apresenta-se sem limites nítidos, sem atribuições específicas, e está submetida à constante experimentação.

Longe de meras partições dicotômicas e concordando com as posições de Norbert Elias e Leonor Arfuch sobre a interdependência entre o pessoal e o social, isto é, entre o indivíduo e a sociedade, pode-se afirmar que ambos os espaços – conservando suas distinções operativas – se entrecruzam sem cessar, numa e noutra direção. Nesse caso, não só o íntimo/privado invadiria territórios do público, mas, também, o público, em seus velhos e novos sentidos: o político, o social, o de uso, de interesse e bem comum, não atingiria, o tempo todo, seu estatuto de visibilidade. Às vezes transformada numa dialética, essa dinâmica conjura contra todo conteúdo próprio e designado. Os temas e seus formatos seriam então públicos e privados, segundo as circunstâncias e os modos de sua construção. A aceitação dessa ambigüidade não pressupõe o cancelamento desses espaços, nem a renúncia à crítica sobre seus funcionamentos efetivos e, sim, “uma reflexão mais atenta sobre a atualidade, sobre os modos cambiantes de expressão, manifestação e construção de sentidos; modos que tornam ‘públicas’ certas pessoas e ‘privadas’ certas cenas coletivas”. (ARFUCH, 2010, p. 96)

Vários autores discutem a tendência acentuada de “politizar” (no sentido de trazer a público) a vida privada e de privatizar o que classicamente seria da vida pública. Os espaços privado e público passaram a fazer parte um do outro, o que por si só nos confunde e desnorreia.

Segundo Hannah Arendt, ao espaço público estariam associadas algumas palavras-chave: liberdade, multiplicidade de pensamentos e ações, unidade de condições na diversidade e co-presença física. De acordo com a autora, o termo público denota dois fenômenos correlacionados, porém, não idênticos: significa, em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Em segundo lugar, o termo público significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Esse mundo, contudo, não é idêntico à Terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto das mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem.

Essa questão da fronteira entre espaço público e espaço privado abre caminho à reflexão sobre o modo como as novas tecnologias da informação, que incluem as mídias, participam da redefinição da fronteira entre público e privado, ao misturarem permanência, lugares e atividades públicas e privadas. A ideia de que as novas tecnologias da informação participam da redefinição da fronteira entre público e privado é argumentada com as relações tecnológicas, a comercialização da comunicação, a fragmentação dos públicos e, ainda, com a globalização dos fluxos de informação.

Há uma tendência detectada na contemporaneidade, quando as instâncias públicas e privadas se confundem, mostrando que os antigos paradigmas que identificavam o “público” como protetor de interesses estatais e o “privado” como protetor de interesses individuais, já não são mais válidos. Antigos parâmetros têm sido revistos, tanto no direito quanto na filosofia e nas ciências sociais, assim como na arte, mostrando que a dicotomia público/privado

não pode mais ser mantida, a não ser em termos de uma relação de tensão e de complementaridade entre o que é público e o que é privado.

A esfera pública é o espaço da visibilidade, enquanto a esfera privada é o espaço do ocultamento. O que emerge no domínio público pode adquirir realidade, mas não o que emerge no domínio privado. (FRANCISCO, 2007)

O espaço privado, embora abrigue várias pessoas, abriga uma só perspectiva e uma só preocupação, aquela com a vida, enquanto que o espaço público abriga várias perspectivas. Apesar da troca de atribuições primordiais e a complexa relação entre os espaços públicos e privados contemporâneos, o percurso traçado nesta pesquisa se afasta da ideia de desequilíbrio, ou de uma relação quase causal em prol de uma pluralidade de pontos de vista. Essa pluralidade pressupõe

um enfoque não dissociativo, tanto do público/privado como do individual/social, compatível com a concepção bakhtiniana da interdiscursividade, em que o que ocorre num registro está dialogicamente articulado com outro, sem que possa se definir, com rigor de verdade, um 'princípio'. (ARFUCH, 2010, p. 98-99)

Assim, essa escalada do íntimo/privado, na esfera pública, poderia ser lida, também, como resposta aos desencantos da política, ao desamparo da cena pública, a monotonia das vidas "reais" em oferta. Talvez, o divórcio existente entre as aspirações sociais e as possibilidades concretas de sucesso acentue a disputa pela singularidade do eu numa sociedade que não aceita a diferença. Ao mesmo tempo, se a exaltação da individualidade tende a desarticular laços sociais, a consolidar o poder do mercado e a utopia consumista, poderia propiciar o surgimento de uma nova intimidade como terreno de

manifestação de políticas da diferença, rejeitando o modelo único das vidas felizes.

Entretanto, nesse espaço, está também em jogo esse vazio constitutivo do sujeito, que provoca a necessidade constante de identificação, a busca, por meio da literatura, de uma completude hipotética. Portanto, pode-se falar não apenas de perdas, mas de oportunidades, não apenas do excesso de individualismo, mas, também, da busca de novos sentidos na constituição de um nós, porque não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade. Por conseguinte, todo relato da experiência é, de certa forma, coletivo; é expressão de uma época, de um grupo social, de uma geração, de uma narrativa comum de identidade.

Portanto, para Leonor Arfuch, é essa qualidade coletiva, enquanto marca impressa da singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais.

A notável expansão do biográfico, da narrativa vivencial e de seu deslizamento crescente para os âmbitos da intimidade expressam uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea. Deslocamento e migração, ao invés de fronteiras estritas; tramas intertextuais, híbridas e heterogêneas conformam o espaço biográfico enquanto horizonte de inteligibilidade; espaço esse que produz desdobramentos na cena contemporânea, exigindo uma leitura transversal, simbólica, política e cultural.

Cabe à literatura, então, fazer uma leitura, através da reflexão interdisciplinar e interdiscursiva, das estratégias ficcionais que permitem o trânsito entre o público e o privado.

O público e o privado na correspondência de Ana Cristina César

Sendo as cartas registros da intimidade revelados ao leitor através de um jogo de imagens de conteúdo e de forma, contidas em espaços privados e públicos que se abrem e fecham nesses textos e preservando a funcionalidade operatória e as atribuições próprias de cada espaço, este ensaio pretende discorrer sobre as estratégias ficcionais presentes na epistolografia de uma figura emblemática da poesia brasileira contemporânea, a poeta, tradutora e professora de literatura Ana Cristina César.

Organizada por Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda (1999), a obra *Correspondência incompleta*, de Ana Cristina César, escolhida, neste ensaio, como fonte de estudo do entrecruzamento do espaço público e do privado, compila algumas cartas e cartões postais enviados por Ana Cristina César para três professoras e grandes amigas: Clara Andrade Alvim, Maria Cecília Londres e Heloísa Buarque de Hollanda. Da mesma forma, contém missivas para sua amiga Ana Candida Perez, com quem traduziu, do inglês, poemas de autores contemporâneos, e para quem propôs publicar parte da correspondência contida nessa obra.

As cartas selecionadas para o livro foram escritas pela autora entre 1976 e 1980. A maioria delas pertence ao tempo em que Ana Cristina César fazia seu mestrado em *Theory and practice of literary translation*, na Universidade de Essex. Segundo seus organizadores, nessa edição, foram cortados apenas os trechos que, do ponto de vista das destinatárias e deles próprios, pudessem causar constrangimento para as pessoas citadas nas cartas e para suas respectivas famílias. Os colchetes e as reticências foram usados para indicar as supressões, as palavras ininteligíveis e certos nomes, que foram reduzidos às respectivas iniciais. Grifos e aspas

são mantidos como no original, tentando preservar a ênfase do texto manuscrito; os termos em línguas estrangeiras foram colocados em itálico. Empregou-se, também, o *sic* quando a forma utilizada era um recurso de estilo.

Esse livro de correspondências pode ser considerado parte da biografia da poetisa e o exercício da fascinação pelo que ela chamava de “o irrestritamente real”, isto é, do gênero biográfico; fascínio do qual toma conhecimento através da ávida leitura de inúmeras obras e autores representativos da ficção autobiográfica e epistolar. Nas suas cartas, Ana Cristina César não apenas confessa seus sentimentos, seus sonhos, seus desejos mais íntimos e detalhes de sua intimidade amorosa e sexual, aproveitando a literatura como espaço público, mas, também, falando sobre ela. O tempo todo, a autora discute, comenta, opina sobre gêneros literários, obras, autores, abordando questões sobre teoria e crítica literária, teoria e prática da tradução literária, disciplinas essas que pertencem, também, aos espaços públicos.

A correspondência revela, a todo momento, a matriz de sua produção artística e poética. Observam-se nela extensos trechos de seu fazer poético, como também de seu talento tradutório e exercícios de sua prosa. Suprimindo destinatário e remetente, algumas cartas e cartões postais parecem poemas, os quais revelam seu lirismo peculiar. Ao longo da correspondência, observa-se uma oscilação de sua assinatura: de Ana, Ana Cristina, Ana C., até o desaparecimento total da mesma. Aprecia-se, também, o uso do pseudônimo Júlio. Com relação a esse fato, no prefácio do livro, Armando Freitas Filho exprime que, possivelmente, o uso do pseudônimo representa a parte masculina de Júlia, que é quem escreve e assina a carta solitária de *Correspondência completa*. Segundo Armando Freitas Filho, não se trata de uma heteronímia incipiente, mas, sim, da tentativa, na

correspondência e na obra, de criar uma *persona* que mascarasse parcialmente sua figura, como acontece, comumente, nos diários pessoais enquanto fonte primária de sua literatura.

Seguidamente, são apresentados, neste ensaio, cartas e fragmentos de cartas de *Correspondência incompleta*, visando ilustrar a maneira em que se interpenetram as esferas públicas e privadas nessa obra.

2.1.80

Helô, querida,

O turismo está me deixando anômica. O Natal, com suas maldições, passou, enfim. Sonhei que o Marcos me trocava pela Carolina e eu esfumava de raiva e perda e tal. Descubro a malignidade de certas freiras, horror. Acabo a década em Florença com o tal Giovanni, que não pode furar outra vez. Leio o livro do Gabeira nas noites do convento. É lindo, triste, cheio de japoneses, aqui na Pedra fria na Praça de São Pedro.

Mil beijos

Ana (CÉSAR, 1999, p. 85)

A carta anterior manifesta os novos limiars entre as esferas do público e do privado, isto é, o entrecruzamento de ambas. Sentimentos, sensações e sonhos entrelaçam-se com imagens de belos sítios visitados pela autora durante uma viagem turística a Roma. Torna-se interessante sua percepção sobre o fenômeno do turismo e do Vaticano como atração turística (local movimentado, porém triste). Há um sentimento, explicitado pela escritora, de estar à deriva, de experimentar uma espécie de vazio de significado no cotidiano dessa atividade; de estar participando inconscientemente do processo coletivo e, ao mesmo tempo, social do turismo como atividade pública.

4.1.80

Helô, *dolcezza*,

*Finalmente sento di essere arrivata in un “paese europeo”.
Il mio romanzo progredisce e io parlo già un po’ di italiano.
Ricordati quando noi leggevamo Benjamin? E Parigi, come
sara? Dopo domani andrò là.*

Molti bacci

Ciao

Ana

Em Roma, em dezembro 79, antes da permanente.

(CÉSAR, 1999, p. 85)

Ainda nessa viagem a Roma, Ana Cristina César escreve a carta acima em italiano para sua amiga Heloísa Buarque de Hollanda, manifestando seu interesse pela língua e pela cultura italiana enquanto componentes pertencentes ao âmbito social, entendido aqui como o público. Nessa curta missiva, a autora expressa a sensação de encontrar-se, finalmente, num país europeu, com todo um arcabouço de heranças culturais construído ao longo dos séculos. Ao mesmo tempo, deixa entrever sua curiosidade e sua ansiedade por visitar Paris, cidade que já consta em seu roteiro, como próxima atração turística. O público e o privado se entrelaçam harmoniosamente, uma vez que as lembranças de leituras passadas que fizera com sua amiga Helô e seu fazer literário se misturam com a língua, a cultura e o local.

Sem data

Helô, coração,

Tô por aqui nessa Grécia curtindo os astrais do verão. Aproveitando o pouco de mar e sol que restam nessa Europa. Decidi transar um barco e me mandar para Ios, uma ilha incrível no mar Egeu.

Por aqui é tempo de estio e o sol está em leão. Danço samba nesse baile absurdo, e me visto de mim quando preciso e quando não preciso. E que tudo mais vai para o inferno, meu bem!

Acho em fim que é provisório ser da condição dos avessos.

Amor para todos.

Beijos + Saudades

Júlio (CÉSAR, 1999, p. 88)

Novamente, a autora exprime, nessa correspondência, a natureza anômica do turismo. Constata-se que ela percebe a perda provisória do referencial cultural, que pauta sua identidade cultural, perante as diferenças e as tradições gregas. Contudo, assume essas diferenças, reforçando seus próprios valores culturais. Fazendo uso do intertexto, ou seja, de um dos versos da canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, “e que tudo mais vá pro inferno meu bem!” expressa, resumidamente, sua vontade de esquecer todos os seus problemas, suas preocupações, seus receios e o impasse da diferença cultural em meio à beleza e à alegria típica do verão na ilha grega. Mais uma vez, as tênues linhas que definem o âmbito do público e do privado estão articuladas.

6/8/80

Cecil, querida,

Dá um sinal de vida.

Acabo de chegar de Yorkshire, onde visitei a terra das irmãs Brontë, morros, morro dos ventos uivantes... Não sei como abordar o assunto “volta” estou meio vencida por uma sensação de HOMELESSNESS muito grande.

Penso em você.

Beijos nos meninos, no Gelson.

Saudades, Ana (CÉSAR, 1999, p. 194)

A paisagem da terra das irmãs Emily Brontë e Charlotte Brontë, enquanto espaço público, aludido na carta por Ana Cristina César, é desenhada através de uma imagem fornecida pelo intertexto “morro dos ventos uivantes”, que intitula o romance de Emily Brontë. Em outras palavras, a autora convida tanto o destinatário quanto o leitor dessa missiva para imaginar e recriar essa paisagem em suas respectivas mentes, a partir da prévia leitura do romance ou das possíveis lembranças deixadas pelas imagens da versão cinematográfica. Por outro lado, e com relação ao âmbito do íntimo, sua viagem a Yorkshire une-se a um sentimento de emoção e de impossibilidade de lidar com outra viagem: a viagem de volta para o Brasil, vinculada à sensação de quem não encontrou ainda seu próprio lar; sensação à qual alude usando a palavra *homelessness*, do inglês, que significa “sem-abrigo”, em português.

14 de maio de 76

Cecília, muito querida,

[...] Outro dia teve um encontro (pacato) de poetas na Casa do Estudante, onde esse pessoal foi imprensado pelos poetas fudidos, mulatos, do subúrbio, que esses sim se consideram verdadeiros opositores do regime, tanto no verso quanto na posição de classe. Criou-se desconfortável contradição: poetas de Ipanema x poetas do subúrbio. Quem não se incluía tentava segurar a discussão, que se perdia em agressões. Chico Alvim estava, e falou, e depois fomos para os bares do Leblon. Cacaso não abriu a boca, mas ouvia de olhos bem abertos. É engraçado estar participando ao vivo “da história literária” (pretensão?). Helô está com medo que a antologia seja também apreendida. O bobo do Juan já devia ter publicado há muito tempo. Enquanto isso vamos lendo Antonio Candido (CÉSAR, 1999, p. 98).

Domingo 22 de agosto 76

Cecil, querida,

[...] Não sei se você tem acompanhado o noticiário sobre o Brasil, mas tudo indica que estamos por pouco de uma virada para a extrema-direita – pronunciamentos facistóides de José Bonifácio, bombas na ABI e na OAB (sem vítimas), véspera de eleições municipais onde o MDB não pode ganhar. São só indícios e rumores, mas dá a impressão que o Geisel está sem poder nenhum. Resta ver. Por tudo isso acho imprescindível vocês se demorem o máximo que puderem (ou o Gelson tem data certa para Brasília?). Sem querer te aumentar os conflitos quanto à volta, as incertezas e tal... Mas porra está uma barra este continente aqui, nunca se viu a direita tão por cima por toda a parte. Atualmente faz até sentido apoiar o Geisel (como faz o Carlos Castello Branco), porque há uma linha muito mais dura com o pé encima. As bombas foram distribuídas juntamente com panfletos de organização anticomunista, mas Zé Bonifácio as atribuiu aos comunistas. Ele parece um idiota, mas como o Castello disse, não se trata do bobo da corte, mas do porta-voz de grupos poderosos. (CÉSAR, 1999, p. 121)

Em reiterados momentos de sua correspondência, a autora transita pelo âmbito político da esfera pública, revelando seus sentimentos. Ela opina, comenta, manifesta sua inconformidade e seu temor a respeito da situação econômica, política e social no Brasil da ditadura militar. Denuncia a censura, a apreensão e a proibição de muitas produções artísticas e literárias na época, consideradas subversivas pelo governo. Comenta também a repressão, a perseguição, a prisão sob falsas alegações e a tortura de homens e mulheres, entre eles, alguns dos seus amigos e de seus conhecidos. Manifesta, também, o receio de que essa situação sufocante pudesse não ter um fim. Por outro lado, há momentos em que, influenciada pelas leituras de Walter Benjamin e de Bertolt Brecht, reconhece a importância de possuir a lucidez e a militância políticas necessárias para dar sentido global a tudo o que se faz, incluindo a própria prática da literatura. Como mostra o primeiro dos dois fragmentos

anteriormente expostos, Ana Cristina César expressa, também, a satisfação de estar engajada, junto aos seus amigos e colegas, no fervor das discussões da intelectualidade da época, e de estar participando ao vivo da história literária brasileira.

4 dezembro 76

Minha querida,

[...] Acabamos no cinema, vendo a bobagem que é Dona Flor. É bobagem, mas não me deu raiva como Xica, que é cretino. Pelo menos é coerente, retilíneo, todos são caricaturas. A Dona Flor é uma figura idealizada, é na verdade a Sonia Braga. Engraçado que os tesões loucos acabam mortos e bem mortos, ninguém vê ou finge que não vê o Wilker nu pelas ladeiras da Bahia, eu acho que estavam todos fingindo e fingindo mal. Que conciliação mais boba! E literal, esquemática. Não adianta me dizerem que é fantasia. Não é não. A multidão tava só fingindo que não via o fantasma de Zé Wilker. Acho que vou ler o livro e escrever uma coisa, ou pelo menos meditar no assunto, eu que nunca li Jorge Amado. Tem um ranço de “cultura nacional” que eu acho chato, mostrar receitas, sobrados, igrejas coloniais. Vê e me diz (CÉSAR, 1999, p. 134).

No fragmento da carta anterior, Ana Cristina César incursiona de uma perspectiva pessoal na arte cinematográfica, enquanto espaço público de comunicação, para criticar e questionar a concepção e produção do filme *Dona Flor e seus dois maridos* e, com a autoridade de quem conhece e faz arte, propõe-se realizar a tarefa interdisciplinar de aproximar a leitura da versão cinematográfica feita do romance de Jorge Amado à sua própria leitura do original.

14 de maio de 76

Cecília, muito querida,

[...] Dessa vez “atrasei minha correspondência”, deixei acumular; enquanto isso chegava carta da Clara, de Brasília. Não escrevi logo porque me deu um enjôo do meu excesso de verbalização, das minhas tortuosidades – eu queria escrever claro, puro, sem circunlóquios, sem metalinguagens, sem arrepios & desvios. O que te soa galopante & solto (ou você está sendo eufemística?) para mim é tortuoso & preso. Como “escrever puro” não se faz por programa, estou de volta à pena, praticando correspondência outra vez. [...] Hoje estou escrevendo noite adentro, ruídos de sexta-feira em Copacabana, apartamento silencioso. Eu sinto nostalgia de outra linguagem (já te disse isso) – queria escrever poemas longos, com versos longos e fluentes, como quem escreve carta – como o Pessoa, ou o Capinan de Anima (você conhece? Vai sair na antologia). Mas só consigo raros ritmos curtos, entrecortados, pontos e vírgulas a cada esquina. Queria te escrever com longos versos, ritmos fluentes.

O meu medo me paralisa, sim. E tensiona os ombros e os pulmões. Verbalizo de pura paralisia.

Minha lente pula e fica brilhando sobre a mesa (CÉSAR, 1999, p. 95).

Questões autorreferenciais e meta-literárias também afloram nesse entrecruzamento entre o espaço público e o privado, uma vez que a escritora se vale do que a própria literatura pode oferecer através da epístola, isto é, daquele espaço que permite tornar públicas confissões sobre seus anseios, sua vontade de experimentar novas formas de escrita. Apelando às sensações e aos estados da mente, a artista descreve o processo de concepção de sua criação literária: tensão nos ombros e pulmões, verbalização de pura paralisia.

Talvez, uma das associações mais complexas apresentadas pela escritora entre o público e o privado é a que diz respeito a um traço psíquico característico de sua personalidade: a neurose. O fragmento subsequente expressa essa interpelação.

21 junho 76

Cecília, minha querida,

[...] A coisa mais pública que pode existir: a neurose. Escapa por todos os poros. Mas aí tem uma virada que eu acho que estou passando: quando a neurose fica mais privada que pública. Aí fico mais só – ou sem me iludir quanto a isto, para dizer a verdade, ando completamente só. Os laços que tenho são fracos e desajeitados e pouco confiantes. A todo o momento acho que os amigos estão me rejeitando. O pior é que possivelmente é verdade. Não se trata de uma “rejeição” como eu quero fazer crer – mas da percepção às vezes sutil da minha falta de espontaneidade & carinho & confiança (a transparência da neurose). Eu mesma não tenho procurado tanto as pessoas, recusando a afeição aflita de antes (quando eu procurava manter a aparência de que certos eleitos amigos estavam apaixonados por mim). E agora? Não sei se nesse meio todo dá para você pressentir, por exemplo, a aflição de falar ao telefone contigo. Na verdade não consigo te pôr em lugar nenhum dessa história, dessa recente e real solidão.

A desconfiança que eu falei me fazia não entender bem o que acontecia contigo – pra mim as pessoas só se ligariam a mim por um traço perverso, e vice-versa. E aí? Constatado que não apenas a perversão estava em jogo, ficamos com o que? (CÉSAR, 1999, p. 115-116).

Nesse fragmento, a definição do que é público e do que é privado fica na indecidibilidade, pois se trata aqui da descrição do que a psicanálise definiria como sintomas de internalização e de projeção da doença. Alude-se aqui a uma possível ruptura dos vínculos físicos e afetivos do “eu” que representa o íntimo com os “outros”,

isto é, com o social, com o público, e a provável incapacidade de interação do indivíduo com os outros. Torna-se difícil delinear quais são os sentimentos e os problemas que ela guarda no seu íntimo, ou seja, aqueles que ela não projeta na sua relação com os outros, uma vez que, nesse jogo dialógico entre o público e o privado, são precisamente aqueles sentimentos ligados à afetividade: a solidão, a falta de espontaneidade, de confiança e de carinho, que tornam a doença pública, perceptível para os outros.

3 de dezembro de 1976.

Você se grila de receber cartas datilografadas? Eu acho legal porque bato rápido e não tenho muito tempo de pensar, sai quase como um papo. É claro que eu estou sabendo da pouquíssima falta de inocência de uma carta. Mas os papos também não são inocentes. Meu Deus, o que eu estou falando! Tem também o lado tátil: é gostoso bater despreocupadamente, os dedos tocando, batendo, *stroking*. O que me inspirou sentar a esta hora e te escrever do meio deste calor foi um pensamento súbito: (aqui eu finalmente engasguei e parou o tictac ritmado) dou um espaço para lembrar o tempo

o pensamento de que cada próxima relação fica enriquecida pela anterior, fica mais livre.

(Não estou conseguindo desenvolver. É engraçado como os engasgos, por escrito, ficam muito mais grilantes e patentes do que num papo.)

(CÉSAR, 1999, p. 238-239).

Tentando reproduzir por carta, enquanto espaço público, e por meio de sua máquina de escrever, o ritmo fluído de uma conversa falada, a autora exprime, para sua amiga Ana Cândida Perez, as vantagens de pôr a tecnologia a serviço da literatura. Influenciada pelo movimento concretista dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, a autora deixa, no fragmento anterior, um espaço em branco

na página. Esse espaço é significativo, pois, como produtor de sentido, indica o espaço de tempo no qual se produz a ruptura de seu pensamento lógico, o lapso mental e a subsequente tentativa de retomar o ritmo do discurso interrompido.

3 de dezembro de 1976

Estou com muitas frases literárias na cabeça para te escrever. Lembra da Meditação sobre o Tietê? “Incêndio de amor estrondante, enchente magnânima, que me inunda,/ Me alarma e me destroça, inerte por sentir-me/ Demagogicamente tão só!” Passei o ano em Teresópolis com amigos do Adrian, Lauro Escorel que namora Marina Mello e Souza, verdejantes, chás a todos os momentos. Fizemos uma visita inesquecível a um casal de velhos, ele inglês de 70 anos, jardinagem, carpintaria, amor aos pequenos ouriços e colibris; ela alemã de 95, belissimamente cadavérica, jocosa da própria decrepitude. Todas as manhãs ela no piano e ele na flauta fazem um concerto. Costumavam ler um para o outro: ele lia em inglês para ela, ela em alemão para ele. Casados há 40 anos com essa incrível diferença de idade. [...] Sinto uma grande fraqueza de vez em quando, Carências maternas. Aqui paro um tempo em frente da máquina. Os assuntos que ocorreram: Vilma, Cecil, Clara. “És demagogia em teu coração submisso./ És demagogia em teu desequilíbrio antisséptico/ É antiuniversitário./ És demagogia. Pura demagogia. (CÉSAR, 1999, p. 237).

Meditação do Tietê, de Mário de Andrade, é o poema base, que serve de inspiração e modelo para escrever o fragmento acima. Seguindo os moldes do poema *Meditação...*, Ana Cristina César constrói sua carta-poema, na qual experimenta inserir alguns versos de Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que cria os seus. De maneira peculiar, a poetisa leva ao público leitor suas impressões sobre o ano novo que passara com seu namorado em casa de amigos e, também, da visita que fizera ao casal de idosos.

Entre versos entrecortados e metáforas, Ana Cristina César traça o perfil do velho casal de amigos: ele, afeiçoado pela carpintaria e pela jardinagem, e ela, cadavérica e jocosamente decrépita. A autora descreve, também, sua surpresa com os fatos que narra, isto é, o fato de terem bebido chá a toda hora por ocasião das festas de ano novo em casa de amigos e, logo, pelo fato de o casal permanecer casado por tantos anos, apesar da significativa diferença de idade. Ao mesmo tempo, exprime, também, certa indisposição física e anímica, a qual justifica através de uma possível carência materna, derivada de um sentimento de dependência da mãe.

Em muitas ocasiões, e no que diz respeito ao que deve ou não constar no papel, Ana Cristina César manifesta uma transparência de opiniões sobre os outros que faz questão de revelar. O trecho seguinte expõe esse aspecto.

14.2.80

Helô, *love*,

[...] Estou lendo *Envy and Gratitude*, é aterrador. Tomo cada linha ao pé do ouvido e fico paralítica de medo.

Ai, ai.

Acho Augusto de Campos meio antipático, é impressão minha ou verdade?

De resto Klein explica.

Beijos + beijos

Ana C.

PS. Minhas cartas são confidenciais.

PS. 2. Adotado de vez meu nome de guerra.

PS. 3 Quero a puta carta que se perdeu nos caminhos da vida!!! (CÉSAR, 1999, p. 40)

São encontradas, ao longo de suas missivas, critérios e opiniões, seja através do questionamento ou de avaliação direta, de algumas figuras da arte e da literatura e de suas produções artísticas.

Surpreende, também, a maneira aberta e sem preconceitos da autora para falar publicamente de questões de foro íntimo como são seus flertes, relacionamentos amorosos e sobre fazer sexo nas cartas. No fragmento seguinte, a autora advoga pela política de não-sexo, como resposta desesperada à falta dele.

Eu e Mike andamos mais ou menos na fase do grude. Imaginamos coisas cada um por seu lado. Mas a graça está em não transar, é o que penso até me dar certa melancolia exasperada. E além do mais ele não tem o menor encanto. E me dá aulas de fonética. Enjoei do Giovanni e me intrigo com a velha contradição: homem mau & sexy x homem bom & plain. Faço planos para desenvolver uma política de não-sexo. “*What relations I have had with men and women, such encounters as have interested me most profoundly, have not occurred in bed. I’m extremely sexual in my desires: I carry them everywhere and at all times. I think that from that arises the drive which empowers us all*”. (W.C. Williams, *Autobiografia*). (CÉSAR, 1999, p. 267)

Valendo-se do depoimento do poeta W. C. Williams em seu livro *Autobiography*, Ana Cristina César confessa que, dos encontros que teve com homens e mulheres, os que mais lhe interessaram não aconteceram na cama. Mesmo assim, possui desejos sexuais que carrega em todas as ocasiões, acreditando que, desses desejos sexuais, surge a força que nos potencializa como indivíduos.

São encontradas, também, cartas onde expõe seu trabalho como tradutora, principalmente, aquelas nas quais divide a tarefa de traduzir com sua amiga e tradutora Ana Cândida Perez. O trecho subsequente fala sobre as traduções feitas da obra poética da norte-americana Sylvia Plath.

Domingo de Páscoa. 18 de abril 1976.

Silvia Plath:

1 – os poemas foram previamente escolhidos pelo organizador da antologia. Vou propor *Elm* a ele, com “sua insatisfação”. Não fui eu quem arranjou!!! (os poemas)

2 – *Ariel*: cheguei a fazer uma tradução antes de ver a tua, e então misturei as duas. Ficou difícil porque senti que a tua estava pronta. E encontramos soluções muito diferentes para as estrofes 4 e 5. Gostei muito da tua compreensão. O problema é que realmente eu não tinha entrado numa. Tua leitura sexual fez viver o poema para mim (o grito da criança/ escorre pela parede é ótimo, torniquete, orgasmo/ desamparo/ gosma).

Vê se aprova a mistura. [...]

3. Gostei muito do toque sobre o meu medo/ literalidade. “Perigosamente colada” no original!!! E também da tua didática paciência.

4. Gostei também (e adotei imediatamente) das sugestões para *Bee Box*, exceto, “que horror”. Não entendi por que imediatamente não dá. Aprove a versão.

Beijos (CÉSAR, 1999, p. 204-205)

A escritora apresenta, ao longo dessa carta, os originais dos poemas da Silvia Plath: *Ariel*, *A chegada da caixa de abelhas* e *Palavras*, com suas respectivas traduções comentadas. Oferece, também, como tradutora e como poetisa, sua avaliação crítica da poesia dessa artista norte-americana: tom grave, muito forte, imagens que cegam, hálito suicida, toque sádico, conjunto que produz mal-estar. A carta é um verdadeiro exemplo de como tornar público o exercício da arte tradutória e de seu produto: a tradução.

Finalmente, o fragmento seguinte proporciona critérios sobre um dos processos que tornam a literatura um espaço público, ou seja, de sua editoração e comercialização.

28.11.80

Helô, coração,

[...] Queria vender meu livro, fazer dinheiro (usei papel bom, mas sóbrio; os chiques eram absurdamente caros). Estou enjoada dele e leve medinho. Me manda uns endereços úteis (inclusive Cacaso) para eu fazer chegar o exemplar. Idéias para a circulação. Eu podia esperar até eu chegar, mas já vi que é um livro que fatura a minha própria ausência, então dava certo eu não ter chegado. Um produto importado. Aqui não há satisfações a dar, o que a gente sente como... despolitizado. (CÉSAR, 1999, p. 75)

Observam-se aspectos subjetivos a serem considerados nesse processo que envolve publicação e fortuna crítica do livro da autora. O livro precisa vender, pois além da necessidade de fazer uma arrecadação extra, Ana Cristina César está com receio e medo de que não chegue a circular. Igualmente, a ideia de ser um livro importado e escrito por uma escritora ausente do Brasil vende bem. De certa forma, Ana Cristina César critica o excesso de censura publicitária existente no Brasil ditatorial, quando diz que, na Inglaterra, não há satisfações a dar nesse sentido.

Considerações finais

Espaços públicos e privados que se entrecruzam num abrir e fechar do texto. Limiares que se tornam tênues e, por vezes, permanecem ocultos. Imagens que transitam por ambos os espaços em incessante ida e volta. Linguagem que oscila do profundo lirismo ao extremamente coloquial. São essas características que distinguem o voo literário de Ana Cristina César em *Correspondência incompleta*.

Genuína representante do fazer literário contemporâneo e talentosa missivista, Ana Cristina César vai ao encontro das exigências ficcionais de seu tempo. Os exemplos fornecidos ao longo deste ensaio manifestam diversas estratégias, as quais possibilitam a leitura interdiscursiva, intertextual e interdisciplinar dos espaços públicos e privados, hoje, fortemente articulados e reformulados.

Referências:

ANA CRISTINA. Direção de Cláudia Maradei. São Paulo: Taipiri Vídeo, 1988.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. FREITAS FILHO, Armando, HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

DEL PRIORY, Mary. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. In: CERCLE D'ÉTUDES ARCHITECTURALES. 1967. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em 17 set. 2007.

FRANCISCO, Maria de Fátima Simões. *Aristóteles enquanto fonte das concepções de espaço público e espaço privado de Hannah Arendt*. Notandum, 14, CEMOrOCFeusp/IJI. Universidade do Porto, 2007.

Disponível em: <<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Coimbra/27/Coimbra27-05.pdf>>.

HABERMAS, Jürgen. *Identidades nacionales y posnacionales*. Madrid: Tecnos, 1989.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) *O que é, afinal, Estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César*. São Paulo: Annablumme; Fapesp, 2006.

MARTINS, Moisés de Lemos. Espaço público e vida privada. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, nº 27, p. 157-172, 2005.

RODRIGUES, Alexandre de Oliveira. *A midiatização do espaço público*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Paulista. São Paulo, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4.

WALTY, Ivete L. C. Intelectuais e outros saberes. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Org.) *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Editora da FALE/UFMG, 2008.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

O íntimo e o público na rua

Private and public domains on the street

Ivete Lara Camargos Walty

Pontifícia Universidade de Minas Gerais/CNPq

Resumo: Entendendo que a literatura não só acolhe o movimento da rua, como ela própria faz-se rua em sua contradição entre o aplainamento e a diversidade, busca-se examinar como, nesse espaço social e narrativo, inscrevem-se relações assimétricas de poder a fortalecer ou borrar os limites entre o íntimo e o público, entre as subjetividades e as instituições. Para tal, será procedida uma leitura/análise dos livros *Os ratos*, de Dionélio Machado; *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Noite*, de Érico Veríssimo, publicados respectivamente em 1934, 1936 e 1954, com o objetivo de observar a constituição das personagens em seu trânsito pela cidade/romance.

PALAVRAS-CHAVE: rua, aplainamento e diversidade, textualidade e recursividade

Abstract: Assuming that literature not only welcomes the movement of streets, but also becomes the street itself, in its contradictions between leveling and diversity, I intend to examine how asymmetric power relations are inserted into this social and narrative sphere, either to reinforce or blur the lines between private and public domains, between subjectivities and institutions. Therefore, I aim to conduct a close reading/analysis of

Os ratos, by Dionélio Machado (1934), *Angústia*, by Graciliano Ramos (1936), and *Noite*, by Érico Veríssimo (1954), focusing on the constitution of the characters during their transit through the city/novel.

Keywords: Street. Leveling and diversity. Textuality and recursiveness.

Em meus estudos sobre o lugar da rua na história da literatura brasileira, pude observar como, no Brasil, no final do século XIX e início do XX, a rua, “modernizando-se”, aplaina-se, ao afastar aquilo que era indigno de nela figurar: o lixo, os pobres e similares. Assim, ao mesmo tempo em que se controlam os fatores dados como responsáveis pela doença, seja física, seja social, controlam-se manifestações políticas. As cidades brasileiras da época passaram por processos de intensa urbanização, com a reforma de ruas e casas, construções de avenidas, visando à higienização e o embelezamento. Outras cidades foram erigidas, como ocorreu com Belo Horizonte, sob o modelo ordenador do positivismo.

Discorrendo sobre o modelo maior, a Paris do século XIX, Eliana Kuster e Robert Pechman observam que sobre o esforço de modernização

Mais o boulevard foi se transformando numa metonímia da cidade, da modernidade, da civilização, da urbanidade e do progresso, mais a rua se tornou assunto de polícia. Conter a rua! Enquadrar a rua! Controlar seus excessos, limitar sua sociabilidade são questões que atravessaram o século XIX e se derramaram pelo século XX. (Disponível em: <http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/KUSTER_PECHEMAN2.pdf. Acesso em: 01/05/2010>)

Nesse sentido, vale recorrer a três conceitos de Doreen Massey (2008), o de espaço, o de cidade e o de modernidade. Para a autora, o espaço é uma construção relacional, aberta, múltipla, não acabada e sempre em devir, marcando-se pela coetaneidade, pela

imbricação de trajetórias e de histórias. As cidades se constroem como intensas e heterogêneas constelações de trajetórias, exigindo uma negociação complexa. Por outro lado, a modernidade tenta justamente reprimir trajetórias e histórias, fazendo convergir espaços e temporalidades rumo a um único modelo. Citando Claude Lefort, a autora lembra ainda que o espaço público é o espaço social onde, na ausência de um fundamento, o significado e a unidade do social são negociados – ao mesmo tempo constituídos e colocados em risco. (LEFORT apud MASSEY, 2008, p. 218). A autora recorre ainda a Jean-Luc Nancy, quando “oferece a noção do político ‘como uma comunidade sofrendo, conscientemente, a experiência de seu compartilhamento’” (MASSEY, 2008, p. 219).

Interessante exemplificar com a história da Rua do Ouvidor da passagem dos “tempos do rei”, de Manuel Antônio de Almeida aos momentos de transformação gradativa rumo à modernidade, suas vitrines e modas. Joaquim Manuel de Macedo, acolhendo essa metáfora/metonímia, ilustra o aplainamento da rua, palco de encontros e desencontros, entre o popular e o elitista, entre a sujeira e a higienização, entre o público e o privado. Machado de Assis, em sua escrita, faz operar o encontro do *boulevard* e da rua ou da rua e do beco, como melhor convém ao caso brasileiro, permeando sua escrita da ambigüidade que povoa a rua, a despeito da tentativa de aplainamento.

Nesse sentido, há que se recorrer ainda a Walter Benjamin, quando, discorrendo sobre a relação público/privado, representados pela casa e pela rua, no advento/fortalecimento da modernidade, afirma:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto

os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com ‘*défense d’afficher*’ (proibido colocar cartazes) são sua escrivadinha, as bancas de jornal, suas bibliotecas. (BENJAMIN, 1989, p. 194)

Entendemos que a literatura não só acolhe o movimento da rua, como ela própria faz-se rua em sua contradição entre o aplainamento e a diversidade, entre a pavimentação e a presença de buracos. Na construção desse espaço, inscrevem-se as relações assimétricas de poder a fortalecer ou borrar os limites entre centro e periferia, seja nas marcas percebidas dentro do próprio país, seja naquelas vistas entre o país e seus modelos.

As narrativas até então investigadas em minha pesquisa, sob a ótica da pobreza e da exclusão social, apontam para um jogo entre o privado e o público, seus “limites e interpenetrações”, contando uma história do poder em suas ramificações. Pretendo continuar a examinar esse jogo, agora com uma nova pergunta que diz respeito à construção das subjetividades nesse processo, ainda na modernidade. Para tal, será procedida uma leitura/análise dos livros *Os ratos*, de Dionélio Machado, *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Noite*, de Érico Veríssimo, publicados respectivamente em 1934, 1936 e 1954, com o objetivo de observar a constituição das personagens em seu trânsito pela cidade, tanto no que se refere aos aspectos íntimos quanto aos públicos. Nesse trânsito, serão observadas a presença/ausência de histórias e trajetórias, espacializações e temporalidades.

Será, então, levada em consideração a (des)construção do espaço público e do privado, sobretudo, no que tange às instituições em sua relação com a polis: a família, a repartição pública, o trabalho e a política no sentido lato e estrito. Entre elas, um indivíduo fragmentado em busca de algo: amor, prestígio, dinheiro ou de si próprio.

Nesse processo, pode-se afirmar que a figura moderna do *flâneur* sofre transformações não somente nas cidades e narrativas contemporâneas, como bem mostra Régine Robin (2009), mas já no momento da publicação dos romances em pauta. O homem que se perde na cidade não a vê, mas nos faz vê-la. A quebra da subjetividade da personagem itinerante nos três romances faz-se metonimicamente quebra das relações sociais urbanas, apontando buracos e sombras que aí permanecem a despeito da tentativa de aplainamento. Caminhantes e fracassados penetram nos interstícios da cidade/sociedade encarnados em vagabundos, gigolôs, prostitutas, agiotas, políticos e prósperos comerciantes.

Vale, pois, recorrer a Luís Bueno (2006), quando, ao estudar o romance de 30 em suas novas formas, detém-se sobre a figura do outro em romances que fugiriam ao predomínio do social, acolhendo a introspecção. É, então, que afirma:

(...) esse interesse pelo fracassado foi responsável direto por uma das maiores conquistas do romance de 30 para a ficção brasileira que viria a seguir: a incorporação das figuras marginais, aquelas que aparecem referidas neste livro como “o outro”. (BUENO, 2006, p. 80)

Nessa linha, é importante salientar que, mais do que a questão temática, importa-nos a construção dos romances, no interior de outra instituição, a literatura, por sua vez, no seio da modernidade em crise. O conceito de outro, porém, será alargado, assim como a ideia de fracasso, mesmo porque não tratarei apenas do romance de 30. O outro é paradoxalmente elemento de construção e desconstrução, tanto da subjetividade e da sociedade como do próprio romance.

A afirmação de Adélia Bezerra de Meneses sobre *Angústia* pode ser alargada para abranger os outros dois romances, mesmo que esses não utilizem a técnica do monólogo interior: “o romance mistura eventos, reflexões, fatos acontecidos, alucinações” (MENESES, 1995, p. 169). Nesse movimento, misturam-se o íntimo e o público, o eu e o outro, o funcionário e o vagabundo, a casa e a rua, a repartição e o prostíbulo. Assim, a ideia de subumanidade e despedaçamento que Régine Robin (ROBIN, 2009, p. 103) aponta na figura que se segue à do *flâneur* na contemporaneidade está já presente não em uma figura única que transita na cidade, mas no jogo de espelhamento que se dá entre o caminhante e aqueles que encontra pelo caminho.

Considerando com Mikhail Bakhtin, Umberto Eco, Iser e outros teóricos que mostram como a literatura encena a linguagem, construindo uma imagem do processo mental que a sustenta, vale a pena observar como os romances em pauta, sobretudo *Angústia*, teatralizam tal processo. Para isso, importa lembrar que, ao caracterizar a linguagem como um sistema adaptativo complexo, Edgar Morin acentua a ideia de circuito que a caracteriza, apontando para o processo recursivo. Diz então:

A ideia de circuito não significa apenas reforço retroativo do processo sobre si mesmo. Ela significa que o fim do processo alimenta o início: o estado final se tornando de alguma forma o estado inicial, mesmo permanecendo final, o estado inicial se tornando final, mesmo permanecendo inicial. É dizer ainda que o circuito é o processo em que os produtos e os efeitos finais se tornam elementos e características primordiais. Isto é um processo recursivo: todo processo cujos estados ou efeitos finais produzem os estados iniciais ou as causas iniciais. (MORIN, 2003, p.227 e 231)

Interessante observar como os citados romances constroem-se recursivamente em um movimento de projeções que nos leva a uma figura parabólica, ou, mais do que isso, como uma figuração parabólica em que parábolas se cruzam repetida e reiteradamente.

Os ratos: entre o público e o privado: o vazio

Na fortuna crítica de *Os ratos*, há quase uma unanimidade em se apontar a interseção entre o mundo interior e o exterior, entre a questão social e a psicológica, entre o eu e o outro. Luis Bueno chama a esse processo de uma conquista do romance de Dyonélio Machado no universo do romance de 30.

Não por acaso, Davi Arriguci (2009) fala de uma narrativa paranóide a equilibrar elementos sociais e psicológicos em “círculos concêntricos da mesma ideia fixa”; em uma apresentação literária da realidade através das relações entre a interioridade de Naziazeno e o mundo exterior. (ARRIGUCI, 2009, p. 102). Interessante observar o prefixo “para” nos termos parábola e paranóia, ligando-os pela ideia de proximidade e repetição.

Arrigucci assinala ainda com propriedade a relação entre o que se conta e o como se conta, já que “o próprio discurso mimetiza a figura do rato, tornando-se entrecortado, miudinho, entranhando por assim dizer na tessitura fina do texto o gesto animalesco” (ARRIGUCI, 2009, p. 106).

Também para Cleusa Passos, a obsessão miúda sustenta “o plano semântico e determina o jogo da escritura, provocando a deformação da perspectiva de Naziazeno que, por sua vez, contamina o foco narrativo e a linguagem” (PASSOS, 1989, p. 126; 127).

Comparando Naziazeno com Luís da Silva, de *Angústia*, Luís Bueno afirma que o primeiro “parafusa os mesmos pensamentos e as mesmas lembranças dos acontecimentos do dia, analisa até a exaustão os menores ruídos. As palavras repetidas e o uso de reticências intensificado, numa espécie de suspensão constante do discurso no mesmo ponto, cuidam de dar forma a esse lento passar do tempo” (BUENO, 2006, p. 582).

Sem discordar da leitura de nenhum dos autores, importa acentuar o movimento recursivo na construção da narrativa, cujas linhas se cruzam como parábolas, fazendo a interseção de trajetórias e histórias. Assim, a história de Naziazeno Barbosa acolhe outras histórias atravessadas pelas relações de poder, sempre assimétricas. Nesse sentido há que se acolher a posição de Luís Bueno quando observa que o fracasso não se reduz ao de um proletário, antes se estende a todos aqueles fechados no círculo do capitalismo. Acrescente-se, no entanto que, justamente por ser atravessada pelo desejo, a história do proletário não se fecha em seu lugar social. É que esta célula sempre em movimento invade outras, contaminando todo o sistema. Daí o uso reiterado de reticências que deixam na frase o oco, o vazio da vida de Naziazeno, a acolher paradoxalmente muitas vidas, assim como o bonde que atravessa a cidade em que a pessoas entram e/ou de que saem: o bonde leva uma “outra gente”. Não a que ele está acostumado a ver, às nove ou dez horas, a “sua” hora (MACHADO, 1983, p. 21)¹⁶.

O bonde, elemento que atravessa a cidade e a narrativa é, ao mesmo tempo, “prolongamento do bairro e da casa” (p. 29) e forma de se afastar do fator de opressão, já que a cidade parece diluir os problemas do devedor acuado. Na cidade, seja na rua e nos cafés,

¹⁶ Todas as citações referem-se à edição do texto ora utilizado e doravante virão seguidas apenas dos números de páginas.

seja na repartição, os diversos tipos se encaixam: o Duque e sua face marginal tão útil a Naziazeno; o Alcides, aparentemente fraco e ridículo, como que uma face do companheiro de desventura; o diretor Dr. Romeiro em seus mistérios e possíveis falcatruas, entre outros. O devedor teme ficar nu “no meio da rua, rodeado de espaço e de sol por todos os lados”, o que “seria a suprema vergonha” (p. 41). O que ocorre é que, mesmo buscando se esconder dos olhares alheios, exhibe-se nu no meio da rua, fazendo com que outros também se exibam. Não há dicotomias na cidade; as diferenças econômicas e sociais não deixam de existir, ou melhor, ficam mais claras quando desvelada a ilicitude das relações de poder. O dinheiro movimenta não apenas o dia da personagem, mas sua história e as outras que a cruzam.

Por isso mesmo, assim como o bonde, a mente de Naziazeno é cruzada por muitas linhas, a despeito do ponto fixo de suas idéias, o leiteiro:

Há, por vezes, um alívio. É só a existência vaga e dolorosa duma coisa que ele sabe que existe, como uma vasa, depositada no fundo da consciência, mas que não distingue bem, nem que distinguir... um sofrimento confuso e indistinto pois... Logo, porém, cortam-se outra vez linhas nítidas, associações triangulares bem definidas...

(...)

As “linhas” unem os “pontos”, como num quadro-negro de colégio: “Liguemos os pontos e a linha... os pontos a e a linha ao ponto...” (p. 28)

Esse jogo de linhas domina a narrativa em que uma cena prenuncia outras, em que uma frase que prevê metonimicamente outras, semeando sensações ligadas aos cinco sentidos, como a ideia do crepitar miudinho ou a imagem do focinho, que encaminham a cena

final de devoração do dinheiro pelos ratos. Tateando o dinheiro no bolso, imaginando-o roído pelos ratos, Naziazeno tasteia a sociedade, escrutina suas instituições em um movimento de esconder e revelar.

O movimento de projeções, seja para o passado, seja para o futuro, enreda outras trajetórias, aproximando chefes e empregados, agiotas e respeitáveis cidadãos, a casa, a repartição e o café. Nesse processo observa-se com facilidade o jogo de luz e sombra que marca a narrativa:

A luz amarela agora encheu todo o céu... Em torno daquela cúpula amarelo-ocre a sombra vai se enchendo de nuances, que começam com o amarelo lívido. Bem embaixo aquela muralha espessa é negra... Os objetos recebem por cima uma luz cor de enxofre, como uma poeira... As casas, as pessoas estão mergulhadas nessa luz amarela... (p. 133)

Do Sol que persegue e é perseguido por Naziazeno à lamparina que lhe atrapalha o sono, tudo confirma a relação entre linhas e cores que costura o tecido narrativo:

Tudo está sendo envolvido por uma claridade opaca, dum amarelo meio sangüíneo. Com os olhos fechados, já não tem mais defronte da pálpebra aquela bola amarela, translúcida. É tudo opaco, escuro... Repara na lamparina: o pingo de luz fininho e comprido foi substituído por uma bolinha de chama, uma chama em que já há um pouco de brasa... (p. 156)

O capítulo sobre o jogo, também já bem analisado por vários críticos, reforça a ideia de composição móvel com a figura da roleta e da bolinha do *croupier*, em seu movimento intermitente. Na verdade, todas as relações entretecidas por Naziazeno envolvem a imagem do jogo; negociar e jogar não se distinguem. Duque tem sempre um negócio entabulado e se safa de suas dificuldades; ele joga melhor que o companheiro. Por outro lado, o jogo propriamente dito é descrito como “um trabalho comum, de responsabilidade”

(p. 73): “Parece que lá dentro (no cassino), estão ocupados num trabalho árduo e concentrado.” (p. 72)

O trânsito nas ruas e entre as ruas, marcado pela oscilação da luz, entre o Sol e a sombra, indicia o jogo entre o público e o privado, o social e o íntimo, o popular e o nobre, sem se deter em um dos elementos dos pares. Por isso mesmo, a incidência das palavras esquina e canto aponta para o entremeio na cidade; ora o vazio, ora o cheio, ora a luz, ora a sombra, ora o barulho, ora o silêncio, como na cabeça de Naziazeno.

Em função disso, observa-se no texto a recorrência das palavras do campo semântico de vazio como no caso do estômago roído pela fome ou pela tristeza:

A sua tristeza tem sempre esse rebate no estômago e no peito: sente dentro de si um oco dolorido, ao mesmo tempo que as feições se lhe repuxam... E pela segunda vez nessa manhã, a impressão da solidão, do abandono. (p. 45)

Importa notar a enfática repetição da expressão “ao mesmo tempo”: “A sua cabeça está oca e lhe arde, ao mesmo tempo”. (p. 51). A ideia de vazio não é sempre negativa: “Àquela hiperaguda fixação num ponto, em que estivera até então, como é bom suceder um período vazio... vazio...” (p. 51). O espaço e o tempo têm ângulos plenos e esvaziados: “(...) Tudo desconhecido... tudo desabitado... como aquela esquina do seu tempo de guri... (p. 61)”.

Paradoxalmente, o vazio pode ser então o cheio: “Àquela ideia de que vai chegar em casa com as mãos abanando. Naziazeno sente um gelo, ao mesmo tempo que a sua cabeça se enche dum turbilhão.” (p. 98) “Sabe que tem a cabeça ao mesmo tempo vazia e pesada.” (p. 135)

Os exemplos seriam muitos, mas o que interessa é acentuar a intercorrência do íntimo e do social em um mesmo movimento narrativo que impede a percepção de que há uma separação entre esses dois níveis, assim como a história contada pelo narrador é cuidadosamente armada pelo escritor a povoá-la de vazios e ocios, ao mesmo tempo plenos e pesados.

O movimento narrativo é, pois, mais do que paranóide, parabólico, o que se prenuncia, por exemplo, na frase: “o zumbido dum mosquito descreve um arco (um arco!) por cima da sua cabeça”. (MACHADO, 1983, p.138). Na verdade, a leitura do texto de Dyonélio projeta não um arco, mas vários sobre a cabeça do leitor.

Angústia: entre o público e o privado: o muro

No caso de *Angústia*, mais do que a ideia de *mise-en-abyme*, tão bem explorada por Lúcia Helena (1983) no livro cujo título *A ponta do novelo* evoca o movimento parabólico, importa-nos apontar como tal processo contém a relação público/privado sem a dicotomização que as abordagens psicanalíticas ou histórico-sociais podem engendrar.

Não por acaso, da imagem do muro e/ou da parede, recorrente no texto, pode-se fazer um operador de leitura marcado pelo paradoxo: aquilo que separa une. A porosidade das fronteiras abarca a relação entre Luís da Silva e o outro, representado por todos os personagens que cruzam o texto; entre a casa e a rua, entre o rural e o urbano, entre a lei e o crime, entre o íntimo e o público, entre a língua popular e a literária.

Em relação ao primeiro elemento, Lúcia Helena, trabalhando com a ideia de duplo, mostra como Julião Tavares, objeto de aversão e admiração, seria uma face do narrador. Diz a autora:

De costas para o rival, vê no espelho refletida não a sua imagem aparente, mas a do seu avesso que ele quer ignorar e desprezar, porque, não sendo ele, esta imagem representa tudo aquilo que intimamente deseja alcançar e não consegue (CARVALHO, 1983, p. 66).

Se contrapomos, no entanto, essa duplicidade com outra cena de espelhamento como a dos vagabundos, podemos asseverar que não se trata de explicitação de conteúdos latentes presentes no inconsciente, mesmo porque a ideia não é de superfície e profundidade, tudo está à tona do texto, girando recorrentemente, seja para positivar, seja para negar. Não sem razão, o segundo parágrafo do livro já alude aos vagabundos:

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa. (RAMOS, 1983, p. 7)¹⁷

Em outras cenas, são outros os que vão lhe dar ordens, o chefe da repartição, por exemplo: “Estava tão abandonado neste deserto... só se dirigiam a mim para dar ordens:” (p. 26)

Luís da Silva, seja recusando estar com o outro, seja submetendo-se a ele ou perdendo-se no meio de outros, espelha não desejos íntimos a se oporem a normas e condutas sociais, mas o jogo experiencial da linguagem marcado pelo movimento parabólico e recursivo. A imagem do delírio condensa essa organização textual em que tudo é começo e fim:

17 Todas as citações referem-se à edição do texto ora utilizado e doravante virão seguidas apenas dos números de páginas.

16384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16384. Íamos descansar. Um colchão de paina.” (p. 235)

Luís Bueno, em arguta análise de *Angústia* no contexto do romance de 30, mostra, como vivendo entre duas ordens político-sociais, “para Luís da Silva (...) absolutamente todos são o outro (...)”. “O mesmo não há, só o outro” (BUENO, 2009, p. 636).

Rogério Silva Pereira, em tese sobre o romance de Graciliano Ramos, discute o lugar de Luís da Silva como intelectual, também entre duas ordens. Conclui, no entanto, que Luís da Silva, intelectual impossibilitado de falar, mudo como o papagaio de Vitória, opera uma revolução privada e leva para seu colchão de nuvens somente os vagabundos, daí excluindo o avô e o pai e sua ordem opressiva. Diz Rogério Silva, referindo-se à imagem do sururu utilizada por Luís da Silva em sua autoimagem:

A imagem do sururu, o mexilhão de Alagoas com que Luís da Silva se compara (...), mais do que representar um homem fechado em si mesmo, serve para marcar essa reclusão na intimidade e na vida privada – entendida como oposta à vida pública. (SILVA, 2003, p. 175)

Se em lugar de nos fixarmos no personagem/narrador Luís da Silva como figura autônoma, tomamo-la como estratégia textual, como enunciador construído pelo autor com faces diversas, sempre no jogo entre o eu e o outro, podemos perceber que é justamente por isso que, como observa o Luís Bueno, Graciliano Ramos “logra a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir” (BUENO, 2006, p. 641). Na verdade, não se trata de fusão, pois nenhuma das duas instâncias se apaga do início ao fim da trama romanesca. Trata-se, sim, de uma intercorrência. Isso porque o texto se constrói como um

processo de cruzamento de histórias e de trajetórias, concretizando o que Doreen Massey (2008) conceitua como espaço, essa construção relacional, aberta, múltipla, não acabada e sempre em devir, marcando-se pela coetaneidade. Nesse sentido, Graciliano Ramos move-se em rumo contrário à tendência aplainadora da modernidade, pois a história de Luís da Silva não é apenas sua, de Marina e de Julião Tavares, nem só de seu avô, pai, Quitéria e outros a ele diretamente ligados, mas da mulher que lava garrafas e do homem que enche as dornas, da prostituta da Rua da Lama ou da grávida em quem esbarra na rua. Histórias de proprietários de terra com nome e sobrenome, ao lado daquelas de anônimos, de autoridades como os desembargadores e de criminosos, trajetórias de comerciantes e capitalistas atravessadas por vagabundos e andarilhos. Não se faz necessário nomear aqui essas várias histórias e trajetórias, importa antes mostrar algumas estratégias que confirmam esse movimento de interseção, esse cruzamento de parábolas, que faz divergir espaços e temporalidades, rompendo com a força centrípeta de um modelo único.

Voltemos, então, à figura do muro e/ou da parede para percebermos como, paradoxalmente, por meio dessa imagem de limite, se processam tais interseções, levando o íntimo e o público a dialogarem recursivamente no texto, tanto no espaço como no tempo.

A relação de D. Rosália e do marido viajante ilustra um dos aspectos do íntimo que se faz público, não só porque a atividade sexual atravessa as paredes do quarto com seus ruídos, mas porque atravessa também as paredes do eu a se exibir em desejos:

Estávamos os três na mesma peça, eu rebolando-me no colchão estreito, picado de pulgas, respirando o cheiro de pano sujo e esperma, eles agarrados, torcendo-se espumando, mordendo-se.

Aquilo ia prolongar-se por muitas horas. Depois o silêncio, o cansaço, a luz da madrugada, o sono, a parede, nos afastariam.

Não havia regulamento, nem janela, nem mostruário. O que havia eram duas camas próximas”.

O que se passava na cama de D. Rosália era quase público (...). (RAMOS, 1983, p. 106-108)

Assim como na infância, da escola Luís via a casa defronte, atravessando-a com seu olhar, na idade adulta, ouve os ruídos da cena de sexo, vivenciando-a. Assim, mais do que aquele que vê, como observa Luís Bueno, o narrador exercita também os sentidos da audição e do olfato para aproximar instâncias de ordens diversas. As cenas do banho de Marina ilustram com propriedade esse mesmo movimento:

O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. Seu Ramalho chega tossindo, escarra e bate a porta com força. (...) D. Adélia vem docemente, lava-se docemente e canta baixinho: – “Bendito, louvado seja...”. Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé-de-vento e despia-se às arrancadas, falando alto. (...) Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. (p. 138)

Os ruídos configuram ações, percebe-se o arrancar de botões, o ato fisiológico ou, mais tarde, o cuspe, as apalpadelas no ventre e nos seios intumescidos pela gravidez.

Outra parede, outro muro se concretiza como suporte da frase revolucionária: “Proletários, uni-vos”. Frase essa que, para o narrador, “seria copiada a carvão no muro de uma igreja de arrabalde.” Interessante retomar o texto de Walter Benjamin antes citado:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com ‘d’éfense d’afficher’ (proibido colocar cartazes) são sua escrivadinha, as bancas de jornal, suas bibliotecas. (BENJAMIN, 1989, p. 194)

Veja-se, na narrativa em análise, que o muro do bairro sujo, cheio de lixo, morada de maloqueiros e “crianças barrigudas e amarelas” faz-se cartaz a incitar ações políticas. Mas, mais do que isso, registra uma sintaxe outra: “Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço?” (RAMOS, 1983, p. 170). Inicialmente, ressalta-se a oposição entre o narrador e os revolucionários e sua sintaxe desregulada. Essa contraposição, porém, é rasurada na medida em que aquele que diz ter-se afastado dos vagabundos por sua língua escrita cuidada e regulada se interroga sobre seu lugar no mundo:

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

- Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje. (RAMOS, 1983, p. 170-171)

O intelectual que já questionara sua função de escritor de encomenda, de frases certinhas e bem arrançadas no papel, é ironicamente colocado diante do muro que o interpela: quatro interrogações, ao lado de duas vezes a expressão “pois sim” evidenciam

a possibilidade de outra sintaxe, de outra ordem social. O mesmo mecanismo pode ser verificado em *Memórias do cárcere*, na cena relativa à sintaxe dos paranaenses a incomodar o escritor. Se o movimento da narrativa, tanto no referido livro, como no aqui analisado, prima pelo jogo entre atração e repulsão, confirma-se o diálogo entre as sintaxes possíveis, entre as ordens sociais possíveis.

A esse respeito, vale nos deter sobre a imagem do parafuso também intermitente na narrativa. Ao contrapor-se aos vagabundos ressaltando a impossibilidade de diálogo entre eles e culpando a literatura por isso, o narrador registra a interrupção de algumas trajetórias, daqueles “mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas.” (p. 118) É então que faz sobressair à imagem do parafuso:

Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só. (p. 118)

Mais uma vez o questionamento atinge o eu e o outro, o narrador e o escritor, em sua constante interrogação sobre seu lugar social. Mais do que isso, no entanto, o que se observa é que as voltas do parafuso na narrativa nunca estão em um lugar só, antes configuram-se como um movimento espiralado, em que o que volta, mesmo que semelhante, nunca é igual. É o mesmo movimento narrativo estrategicamente utilizado pelo autor, quando faz o narrador se pintar como uma das criaturas encaracoladas “que, tendo corrido mundo, se resignam a viver num fundo de quintal. Olhando canteiros murchos, respirando podridões, desejando um pedaço de carne viciada?” (p. 119)

Daí a importância de se examinar com mais cuidado o quintal e o lixo em sua relação com a rua, outra contraposição que parece opor privado e público, quando, na verdade, os aproxima. O quintal da rua do Macena contém metafórica e metonimicamente elementos da vida íntima do narrador, da família, da repartição, da vida sócio-econômica.

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanções desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra. (p. 40)

Outra vez a cerca não é suficiente para separar o cá e o lá, o eu e o outro; os sentidos captam o lixo, seu cheiro, aproximando-os. Além da casa de Marina e tudo que ela significa de atração e repulsa, há a mulher que lava garrafas e o homem triste que enche dornas, o jogo de gato e rato, há o dinheiro enterrado de Vitória. Tudo isso representa metonimicamente as relações sociais e o próprio sistema capitalista, além de conter as rasuras desses relacionamentos e os germes da revolução.

Bom lembrar com José Carlos Rodrigues (1995) que o lixo ameaça, não apenas pelo risco de doenças, mas principalmente por sua natureza disforme, inclassificável e incontrollável. No lixo está a desordem que, paradoxalmente, contém aquilo que é dado como ordem representado em seus restos, é justamente como a sintaxe sem vírgulas e traços. Na cena do que seria o delírio final, tais elementos se aproximam mais marcadamente, não por acaso em superposição com a imagem da parede:

Moisés levantava-se, despedia-se. Eu escondia as mãos na cobertura, enrolava o pano debaixo do queixo e tremia, pedia-lhe com os olhos que não me deixasse só entre aquelas paredes horríveis. Agora Moisés havia me abandonado, e eu batia os dentes como

um caititu. As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se, deixavam espaços para serem preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando a composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greves, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um ao outro lado do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beijos com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes. (RAMOS, 1983, p. 233-234)

A longa citação justifica-se por resumir a reflexão aqui conduzida, já que a parede do quarto encena o processo da escrita, seu jogo recursivo, na medida em que letras e personagens já não se distinguem como os elementos do lixo. Tudo se deforma, ressaltando outro traço da narrativa, seu traço expressionista.

O piche que escorre alterando letras e faces concretiza a alteração do traço antevisto na percepção dos pés do pai morto ou das ancas de Marina por trás da cerca do quintal, projetando as “sombras que se misturam à realidade e (me) produzem calafrios” (p. 7). O mundo “empastado e nevoento” contém os enforcamentos vividos e imaginados com suas cobras e cordas, ou seja, todas as histórias retalhadas, todas as trajetórias em interseção.

A imagem da grávida, de “barriga monstruosa” sintetiza bem esse traço expressionista: “Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço de cara” (p. 137). Mais do que a contra-face de Marina ou da própria mãe, interessa ressaltar o jogo narrativo a aproximar intermitentemente imagens distintas, em um movimento de ordem

e desordem, nomeação e anonimato, alienação e revolução, íntimo e público. Movimento esse que pode ser relacionado ao que Doreen Massey, citando Jean-Luc Nancy, associa, à noção do político que advém de “uma comunidade sofrendo, conscientemente, a experiência de seu compartilhamento”. (MASSEY, 2008, p. 219)

Nesse sentido, apontar o caráter expressionista da obra como derramamento do íntimo sobre a realidade seria, mais uma vez, fixar na personagem narradora e, não, na elaboração textual. Pode-se falar de expressionismo, sim, mas há que se quebrar a dicotomia entre interior e exterior, mudando o conceito de realidade. A anamorfose reforçada pela nebulosidade, pela fragmentação, pela intermitência mostra antes o processo cognitivo humano via linguagem em sua organização da realidade, sempre construída. Assim, não há prioridade do íntimo, já que esse não se separa da ordem social em toda a sua complexidade. Importa, pois, realçar, usando as palavras de Maria Luiza Ramos, que “a luta contra a burguesia foi também um dos temas comuns na pluralidade de frentes abertas do expressionismo, que se afirmou desde o início como um movimento essencialmente político”. (RAMOS, 2000, p. 197) Assim, mais do que “a aspiração de se manifestar o interior do eu” (RAMOS, 2000, p.198), o que contrariaria a concepção de linguagem com que aqui se trabalha, interessa apontar no caráter expressionista da narrativa o jogo entre realidade e fantasia, lembrando com Roland Barthes que a fantasia não é o contrário de racional e lógico. (Cf. BARTHES, 2003, p. 10)

Graciliano Ramos mostra, pois, como o íntimo é parte integrante da ordem social e o caos, parte integrante do cosmos. Por isso mesmo, a cidade, ordem em que se insere o país no momento de enunciação do livro em questão, exhibe irreversivelmente a relação eu/outro e sua natureza política em sua difícil natureza de viver juntos.

Ao percorrer as ruas fazendo o trajeto entre a casa e a reparição, passando pelos cafés, frequentando a Rua da Lama ou a do Sol, Luís da Silva, como Naziazeno, é metonimicamente um elo da rede política a incorporar o rural e o urbano, a ordem conservadora e o sonho revolucionário. O muro é então metáfora metonímica do próprio livro, barreira e porosidade, em que as letras se movem, deixando espaços para serem preenchidos.

Noite: entre o público e o privado: a escuridão

A despeito do contexto político algo diferente, a novela *Noite*, de Érico Veríssimo, dialoga com o chamado romance de 30, como bem mostra Flávio Loureiro Chaves ao situar a novela na obra de Érico Veríssimo:

... é evidente que aí se constitui o termo mais radical da indagação sobre a vida urbana, e o ambiente alucinatório desta novela está intimamente vinculado com o ‘realismo social’ dos romances publicados entre 1933 e 1943”. (CHAVES, 1976, p. 107)

Em vista disso, assinala-se, no labirinto urbano em que se movem as personagens, a questão identitária dada na relação eu X outro. Nesse sentido, Maria Eunice Moreira, também situando a narrativa na obra do autor, afirma que

(...) *Noite* instaura uma duplicidade para apontar ou sugerir que nada tem um lugar determinado ou que ninguém possui uma única face. O que determina a aparência é o ângulo com que se mira um acontecimento, uma situação obviamente, a própria pessoa. (MOREIRA, 1992, p. 95)

O verbo “mirar”, utilizado pela crítica, indicia o aspecto especular da narrativa, dado pelos deslocamentos não só da personagem principal, mas de todos com quem se relaciona, o que insere em sua trajetória outras histórias de vida. Daí a força do anônimo no

texto, também ele marcado pelos pontos de (des)encontros na cidade habitada por sombras e vultos, pelo “tropel e vozes indistintas” (VERÍSSIMO, 1957, p. 3)¹⁸. Encontrões (p. 5), empurrões (p. 6), tropeços (p. 8) são vocábulos significativos a assinalar o conflito e as dissensões.

Cidade e personagens não se distinguem, o que já se percebe em sua definição como “ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada” (p. 3). Como em *Os ratos*, de Dyonélio Machado, os vazios são parte do enredo marcado pela desmemória e pela narrativa, paradoxalmente, plena de vazios, em um jogo de luz e sombra.

E de novo se perdeu num território crepuscular, povoado de vozes e vultos vagos, iluminado de quando em quando por súbitos e inexplicáveis clarões. (VERÍSSIMO, 1957, p. 19)

A perda de identidade acentua o jogo especular em que um eu se vê no outro, ou vê a si mesmo como outro: “... achando estranha a própria voz como achara estranha a própria imagem” (p. 17). A vitrine, elemento fundamental na ordem capitalista da modernidade, reflete não apenas a imagem do homem perdido na cidade, mas do homem perdido na ordem social:

Sobressaltou-se ao avistar o homem que o observava lá no fundo... Um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso aos lábios... Levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. Começou a fazer gestos que o outro repetia. O outro era ele. Mas ele era... assim? (p. 16-17)

18 Todas as citações referem-se à edição do texto ora utilizado e doravante virão seguidas apenas dos números de páginas.

Por isso mesmo, esse jogo reduplica-se na relação com o mestre e com o anão, faces sociais a exibirem pontos da rede urbana, como as instituições que a sustentam. As falas do anão, não por acaso uma figura grotesca, vão desvelando a falência da família, da igreja, da política: “Detesto a virgindade, o pudor me dá náuseas, os chamados homens de caráter me matam de tédio.” (p. 33) Na apresentação do mestre, cada qualidade anunciada tem como avesso a ordem social fraturada:

O amigo tem a maioria desses burgueses presos pelo rabo. Conhece os podres de todos eles e é por isso que os figurões não lhe negam nada.

Se quisesse podia ser um deputado, era só dizer que estava eleito.

Não se ordenou porque foi expulso. Uma verdadeira injustiça. Quem perdeu no fim das contas foi a Igreja, porque ele podia ser um sacerdote de primeira ordem.

O mestre não é, mas poderia ser deputado, padre, policial. (p. 35-38)

A cena no prostíbulo de luxo condensa outras, na medida em que, além de acolher figurões da sociedade e mulheres casadas dadas como de respeito, instaura no seio do casarão a imagem do Coração de Jesus, que paira sob aquilo que seria o avesso da família: “Nada de mal pode acontecer a esta casa, que está sob a proteção do Coração de Jesus. Além disso a madama vai todos os domingos à missa e toma comunhão pelo menos uma vez por mês.” (p. 97) Além disso, é aí nesse ambiente ambíguo que é discutida a questão da guerra e seus benefícios, como se pode conferir na fala do Comendador:

Somos uma classe sacrificada – murmurou. – Impostos de todos os lados, contribuições decorrentes das leis sociais, e mais impostos contínuos aumentos de salários! Temos um lucro mínimo

a par de riscos fabulosos. No entanto somos o eterno alvo da má vontade das massas e o bode expiatório dos demagogos. (p. 108)

É no prostíbulo que a fratura se faz exposta, pois metonimicamente ali não se vendem apenas os corpos, mas a alma sócio-política do capitalismo. Tal fratura associa-se às feridas do pronto-socorro, atravessado por “cocainômanos, morfinômanos, fumadores de maconha, ébrios, doidos, possessos”. O pronto-socorro pode ser associado ao quintal cheio de lixo, em *Angústia*, ou à perseguição ao dinheiro dos agiotas, em *Os ratos*. Não sem razão, os signos ligados à perda do desmemoriado são a carteira, cheia de dinheiro, o lenço e um molho de chaves, metonímias do capitalismo e a força da propriedade.

As falas do anão e do mestre vão assim montando “a história secreta da cidade”, aquela que seria contada “do ângulo do Pronto Socorro”. (p. 124,127) A escrita do texto, como em *Os ratos* e em *Angústia*, incorpora em sua sintaxe a sintaxe social e psíquica. Observe-se, na passagem abaixo, em que cenas se superpõem de forma análoga aos delírios de Naziazeno e Luís da Silva, como a ausência de pontuação acelera do ritmo narrativo a incorporar o ritmo da alma, do inconsciente:

(...) viu uma grande estepe cinzenta e deserta onde ele buscava aflito a estrada e por mais que olhasse só via atrás de si uma parede e à frente e dos lados a planura a perder de vista e agora sobre a areia diante dele caminhava uma sombra sem corpo e seu próprio corpo não tinha sombra e ele sentia a angústia de ter perdido a sombra e quando eu me juntar com ela tudo vai ficar bem de novo e passará a sede esta aflição porque sofro de caminhar nas areias de fogo e agora lá no meio da estepe uma essa um defunto uma vela imensa ardente e ereta latejante uma mosca a sombra da mosca a moça dona da sombra debruçada sobre o caixão de defunto o berço com uma criança a mosca na cara da criança agora a mulher caminhando com sua sombra

e a vela na mão e não sabendo do precipício e ele queria gritar não vá! E não tendo voz e a moça sem nome deixando na areia rastro de sangue escorrendo das entranhas, fonte, ele queria beber sede a moça a sombra caminhavam para o precipício e de repente ele lembrou do nome, ia gritar... (p. 118-119)

O íntimo e o público funcionam no texto como a banda de Moebius, deixando entrever simultaneamente os dois lados, que, por isso mesmo, não são apenas dois. Interessante observar que, se em *Os ratos* a personagem central é um proletário e em *Angústia* um funcionário público que perdeu o lugar de proprietário de terras, em *Noite*, a personagem é um burguês. O curioso é que na figura desse burguês refletem outras constitutivas do cenário político-social do país. Uma delas, como no romance de Graciliano Ramos, é a prostituta pobre e desvalida.

A prostituição pode ser vista como outra metonímia do capitalismo já que o corpo faz-se mercadoria alienada. No caso de *Noite*, a Madame que recebe o Comendador, a Ruiva e o Passarinho são faces desse corpo de que não deixa de fazer parte também sua esposa – Virgem, Virgem, Virgem (p. 189) e/ou “uma cadelinha no cio” (p. 201), “uma cadelinha cercada de cachorros” ou “cadela indecente”. Outra figura importante no jogo é da mãe e suas contra-faces, as três tias, “as três velhas, as três sombras, os três corvos”. (p. 179) Observe-se, então, que o corpo do capitalismo é também parte do corpo do desconhecido, de sua memória, de seu eu. Não sem razão, a ambiguidade que permeia a narrativa acolhe a Virgem Maria e a marafona, a pureza e a contaminação, o macho e o impotente, o sexo/crime: “Uma mulher em cima numa cama, toda lavada em sangue – o sangue de sua mãe, o sangue de sua mulher, o sangue daquela moça, o sangue de todas as mulheres...” (p. 113-114). Daí os sonhos e pesadelos do caminhante, que exibem seus desejos

e seus medos, bem sintetizados na figura do centauro, “monstro mitológico, metade homem, metade cavalo”. (p. 193)

O anão, o mestre e o homem da flautinha são duplos do desmemoriado; a história da noite, das “galerias de marafonas”, dos bares, dos pronto-socorros, é a sua história olhada com olhar do outro de si mesmo. Daí o viés expressionista da narrativa, marcada pela figura do olho, sempre arrancado da face:

Os olhos do Desconhecido andavam do caboclo para os boiões e ele agora imaginava como ficaria aquela cabeça separada do corpo e posta em conserva dentro dum boião – o rosto dessangrado, os olhos vidrados, a pele já com verdor de pepino.

Agora era de novo menino e estava acororado no meio da rua a jogar gude com os olhos do outro.

Remexia-se, procurava olhar para os lados, mas era inútil: tinha de encarar o outro. Por fim, como último recurso, arrancou os olhos de ágata de suas órbitas e distraiu-se a brincar com eles.

De novo teve nas mãos os olhos de ágata. Agora não brincava com eles: esmagava-os, sentindo-os visguentos nas pontas dos dedos. (p. 25-49)

Todas as passagens acima ilustram o jogo entre o eu e o outro, elementos da cadeia de intersubjetividade em que circula a personagem e suas contra-faces: o inconsciente, a memória afetiva atravessada pelo desejo pela mãe, interdito pelo pai, a cidade, com seus prostíbulos e igrejas, seus parques e vitrines, suas quermesses e velórios, a sala de espera do pronto-socorro.

O que se observa, pois, na conjunção dos três livros aqui analisados é que, na noção do político “como uma comunidade sofrendo, conscientemente, a experiência de seu compartilhamento”, de que fala Massey (2008, p. 219), citando Jean-Luc Nancy, insere-se o compartilhamento do sujeito e seu outro em um movimento da

banda de Moebius. A *polis* e seus habitantes são exibidos pelo olhar daquele que saiu de si, arrancando seus olhos. Nesse movimento de exterioridade do eu, paradoxalmente, insere-se o olhar para dentro de forma intercorrente, sem dicotomias. Não há contrários, há coetaneidade. Naziazeno, Luís da Silva e o Desnomeado têm suas histórias contadas em cruzamento com outras histórias, o que não deixa perder as subjetividades, mesmo aquelas refugadas. Não sem razão, as narrativas incorporam diferentes ritmos, apontando para o que Roland Barthes chama Idiorrítmico, o que, para ele, seria um pleonasma, “pois o *rhythmós* é, por definição, individual: interstícios, fugitividade do código, do modo como o sujeito se insere no código social (ou natural)”. BARTHES, 2003, p.16) Cruzam-se os caminhos, as histórias em sua pluralidade de vozes, como se cruzam caminhos de ratos e seus chiados. A escrita, com suas reticências, sua sintaxe mista, seu jogo de luzes e sombras, impede o aplainamento e faz ecoar vozes diversas do eu, do outro, do outro do eu inserido no jogo social.

Referências

ABRIATA, Vera Lúcia. Nazareno e a submissão ao discurso do outro em Os ratos. *Revista de Letras*, São Paulo: v. 31, p.127-136, 1991.

ARRIGUCI, Davi. O cerco dos ratos. In: ARRIGUCI, Davi. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. A interação verbal. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução: Michel Laud; Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Willy Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Barbosa; Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak; Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução: Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Uma jornada noite adentro. In: CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução: Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- MACHADO, Dyonelio. *Os ratos*. São Paulo: Ática, 1983.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução: Hilda Pareto Maciel et al. São Paulo: Bertrand Brasil, 2009.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 2004.
- MOREIRA, Maria Eunice. Noite: uma sociedade oculta. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 27, p. 87-98, mar. 1992.
- MORIN, Edgar. *O método 1: a natureza da natureza*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MORIN, Edgar. *O método 2: a vida da vida*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

PASSOS, Cleusa. A obsessão miúda em *Os ratos*, de Dyonélio Machado. *Língua e literatura*, São Paulo, v. 17, p. 123-142, 1989.

PEREIRA, Rogério Silva. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*. 2004. 224p. Tese (Doutorado em Letras: literaturas de língua portuguesa) Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1983.

RAMOS, Maria Luiza. Um latente manifesto: uma leitura de Amar, verbo intransitivo. In: RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ROBIN, RÉGINE. *Mégapolis: le derniers pas du flâneur*. Paris: Stock, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: NAU, 1995.

SCHNITMAN, Dora Fried (Org.) *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Tradução: Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

VERÍSSIMO, Érico. *Noite*. Porto Alegre, Globo, 1957.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Entre o público e o privado:
transparência e opacidade em
A casa de vidro, de Ivan Ângelo

Between the public and the private:
transparency and opacity in Ivan
Ângelo's *A casa de vidro* [The glass house]

João Manuel dos Santos Cunha

Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Este ensaio analisa, por meio de interpretação contextualizadora, o conto *A casa de vidro* (1979), de Ivan Ângelo, levando em conta possíveis fricções havidas nas relações entre o público e o privado em período específico da história recente do país: a ditadura civil-militar pós-golpe de 1964. Operando refinada pesquisa metalinguística, a narrativa atinge estágio de experimentação formal que definiria, de forma paradigmática, a literatura alegórica e metafórica dos anos setenta, ao falar de uma prisão-centro de tortura edificada sem janelas, mas com paredes de vidro. Trazendo para a cena literária práticas autoritárias e repressivas, problematiza convenções da representação em literatura, ao mesmo tempo em que embaralha as fronteiras já corrompidas da relação público-privado nesse contexto.

Palavras-chave: Literatura comparada. Público-privado. Autoritarismo. Ivan Ângelo.

Abstract: The present essay proposes a contextualizing interpretation of Ivan Ângelo's short story *A casa de vidro* [The glass house] (1979), taking into account the possible occurrences of friction between the public and the private spheres during a specific period in the recent history of Brazil: the post-1964 civil-military dictatorship. Through a sophisticated use of metalinguistic research, the narrative reaches a stage of formal experimentation that would define, in paradigmatic form, the allegorical and metaphorical literature of the seventies, as it describes a prison-cum-torture center building whose walls are windowless albeit made of glass. Bringing to the literary scene the depiction of authoritarian and repressive practices, the short story problematizes the conventions of literary representation, as it scrambles the already corrupted borders between the public and the private in this context.

Keywords: Comparative Literature. Public and private. Authoritarianism. Ivan Ângelo.

O regime civil-militar brasileiro, desde sua instauração com o golpe de 1964, perpassando o período de repressão e autoritarismo mais violento, nos anos setenta, caracterizou-se pelo cerceamento da liberdade de expressão, pela censura, pela tortura e pela perseguição institucionalizada aos opositores do governo golpista, afetando, inclusive, a produção cultural e estética brasileira e a sua livre circulação. (GASPARI, 2002)

São questões como essas que conferem interesse específico, na cena dos estudos literários, aos textos produzidos a partir da instalação da era dos generais ditadores. Regimes autoritários sempre produzem efeitos perversos no quadro da produção estética, em nações amordaçadas pelo arbítrio da supressão das liberdades individuais, como foi o caso da brasileira. A partir da vigência do

AI-5 (1968), inicia-se o período que Elio Gaspari vai chamar de “a ditadura escancarada” (GASPARI, 2002, p. 13), marcado pela cassação dos direitos políticos não só de membros do antigo governo, mas também de centenas de intelectuais, professores, escritores, jornalistas e artistas, submetidos à repressão cultural, e pela apreensão e queima de livros, jornais e revistas. Centenas exilam-se. Os que permanecem no país resistem, no cotidiano difícil ou na clandestinidade.

Enquanto os exilados são a voz da resistência no exterior, circunstância que, pelo bem e pelo mal, coloca a realidade brasileira no quadro da cultura universal, chamando a atenção do mundo para os fatos por meio de conferências, entrevistas, traduções de livros proibidos no Brasil, apresentações artísticas e atividades acadêmicas, os que restaram vêem-se na urgente e incontornável tarefa de falar de aqui para aqui. Análises circunstanciadas da produção cultural e estética dessa época já evidenciaram que uma das invenções formais que possibilitava aos autores falarem sobre os acontecimentos proibidos, sem a ameaça de terem seus textos totalmente censurados ou mutilados, era o uso de linguagem simbólica no limite da convenção metafórica, tendendo para a codificação cifrada de circulação restrita. Exacerbava-se, nessas condições, o trabalho com a linguagem, praticada, então, no arco tensionado da criação estética experimental. Por meio da intertextualidade paródica e do *remake* de textos clássicos, por exemplo, inalcançáveis pela boçalidade da censura oficial, falava-se de uma situação histórica determinada para esclarecer uma outra realidade não-determinada, ou, pelo menos, não nominável. Criaram-se, nesse quadro, alguns dos mais importantes e sublimes textos da arte brasileira, da música popular ao teatro, das artes plásticas à literatura e ao cinema. Ainda que tal exercício de invenção exigisse dos autores a superação dos seus próprios limites criativos, não se deixou, entretanto, no período

mais agudo de autoritarismo e censura, de se escrever e publicar livros. É o que observa Silviano Santiago, ainda que refletindo em outra via, quando analisa a produção dessa época; diz ele: “a censura não afeta, em termos quantitativos, a produção artística, ela, no entanto, pode propiciar a emergência de certos desvios formais que acabam sendo características das obras do tempo” (SANTIAGO, 1982, p. 52).

Consequência do violento regime repressivo da ditadura brasileira, a partir do final dos anos sessenta e durante os setenta, no âmbito das artes, seria, então, justamente, a de aguçar a capacidade de invenção dos autores e a de refinar a percepção dos leitores para a fruição da obra de arte, ainda que, reconheça-se, a prática do discurso alegórico, metafórico e de lógica onírica seja uma das vertentes mais caras aos textos literários da modernidade. O que ocorreu, na verdade, foi uma agudização dos meios e dos métodos estilísticos e formais pelo retorno violento dessa opção de escrita ficcional, fincada na necessidade de referenciar os fatos da atualidade, sem o risco de que o texto fosse censurado ou proibido. Ainda que tal estratégia possa ter reduzido ainda mais o número de leitores para o texto literário, ela teve o mérito de manter ativa outra voz, em contraponto à única voz permitida: a do governo da ditadura. Mais: para ouvir e entender o que dizia essa voz, parcela do público leitor teve que afinar o senso de percepção e ampliar seu repertório estético, livrando-se, assim, do estado de “minoridade intelectual”, para usar termo cunhado por Silviano Santiago (1982), que o sistema lhe reservara.

Produzida no período de pouco mais de uma década, essa literatura foi gerada *no* social e não como *consequência* do social. Os fatos que ela recupera não são os fatos lembrados pela memória, mas acontecimentos que são a própria memória do tempo diegético

presente; memória como registro para o não esquecimento, como tentativa de entendimento. Comparada com a prosa memorialista dos anos oitenta, que buscou atualizar o período dos “anos de chumbo”, essa literatura da urgência coloca, para os estudos literários, outros problemas tão instigantes quanto aqueles criados pelos textos testemunhais.

Como ler esses textos de um presente histórico, instalados que estamos em um presente que precisa do passado para lembrar, para constituir-se como memória? A resposta pode ser de Beatriz Sarlo: “Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado (...) é um advento, uma captura do presente.” (SARLO, 2007, p. 9) O que vale dizer: é a presença do passado no presente que assegura a imprescindível e humana persistência da memória. Ler esses textos, gerados em um presente diegético que hoje se constrói como passado na memória da nação é, portanto, produzir sentido para o próprio tempo da leitura contextualizada no presente.

Ainda que se deva reconhecer, como postula Roberto Schwarz, que “em seu conjunto, o movimento cultural dessa época é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem” (SCHWARZ, 1978, p. 89), um quadro recortado da produção narrativa dessa época passada deve incluir, no presente, obrigatoriamente, a obra dos muitos escritores que impuseram à ditadura uma prosa inquieta e problemática, tanto não-conformada a padrões estéticos como inconformada com o estado da situação nacional, os quais criaram novos paradigmas teóricos e patamares formais para o romance e o conto brasileiros, a partir da própria impossibilidade de livre expressão cultural e

artística. Dentre eles, destaca-se Antonio Callado, que produz pelo menos duas obras-primas nesse período, o alegórico *Quarup* (1967) e o exaustivo exercício de subversão de modelos romanescos, manancial consequente de intertextualidades, *Reflexos do baile* (1976). Ou Ignácio de Loyola Brandão, com, principalmente, seu “romance pré-histórico” *Zero* (1979), proibido para todo o território nacional antes mesmo de ser publicado e levado para a Itália pela historiadora Luciana Stegagno-Picchio (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 632) e lá traduzido por Antonio Tabucchi, causando enorme repercussão internacional e chamando a atenção do mundo para a cena brasileira. Já José Louzeiro, com sua literatura parajornalística assestada na mira dos esquemas policiais paramilitares colocados em cena pela ditadura, fala pelas frestas da alegoria ficcional em textos como *Acusado de homicídio* (1967) e *Infância dos mortos* (1977). Rubem Fonseca, um dos alvos preferidos da censura nos anos setenta, traduz em ficção uma realidade brasileira que os guardiões públicos da moral e dos bons costumes – de uma família brasileira que não pediu para ser protegida – insistem em escamotear da visão do público. Dessa época, são emblemáticas as narrativas curtas de *Feliz ano novo* (1975), *A coleira do cão* (1965) e *O cobrador* (1979). Um insuspeitado contador de histórias de seu tempo, Paulo Francis, jornalista cultural e comentarista político, ao transitar para a literatura de ficção, realiza o estupro do texto reticente da grande imprensa para a logorréia de uma narrativa que emula as técnicas da linguagem jornalística, em *Cabeça de papel* (1977) e *Cabeça de negro* (1979). Sergio Sant’Anna, com *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária* (1975) e *Notas de Manfredo Rangel, repórter: a respeito de Kramer* (1973), insere a apropriação paródica de textos clássicos do passado no domínio da barbárie social vigente no presente do país.

A esse conjunto de obras e autores nos quais se podem identificar marcas formais e ideológicas da literatura de resistência conformada pela urgência de um tempo de opressão e de fragilização das forças intelectuais e culturais da sociedade brasileira, seria pertinente ainda alinhar obras de Renato Pompeu (*Quatro olhos*, 1976, uma história entre a alienação do sujeito e a radicalização dos discursos nos anos setenta); de Tabajara Ruas (*A região submersa*, publicado primeiramente no exterior, na Dinamarca e em Portugal, em 1978) e de Renato Tapajós (*Em câmera lenta*, 1977). Ou, ainda, de João Gilberto Noll (*O cego e a dançarina*, 1980) e Caio Fernando Abreu (*O ovo apunhalado*, 1975), em cujos textos curtos se reconheceriam o que Flavio Aguiar interpretou como “a sensação de marginalidade política que largos setores da classe média descobriram no fundo do baú de miçangas da publicidade milagreira” (AGUIAR, 1997, p. 180), fator circunstancial e fundamental para a desintegração do sujeito no espaço brutalizado da vida dos grandes centros urbanos, nos anos do milagre econômico brasileiro, a outra face do horror institucionalizado pela ditadura.

Ivan Ângelo, jornalista e escritor de refinada pesquisa metalinguística, atinge, com os livros *A festa* (1976) e *A casa de vidro* (1979), um estágio de experimentação formal que definiria, de forma paradigmática, a literatura alegórica e metafórica dos anos autoritários, ao falar de uma festa que não houve e de uma prisão com paredes de vidro, embaralhando as fronteiras já corrompidas da relação público-privado.

Mesmo na obra de autores não vinculados a tendências ficcionais surgidas a partir dos anos sessenta, como as da literatura jornalística e as do chamado “realismo mágico” – as quais serviram à necessidade de falar sobre os fatos sociais e políticos, respectivamente, pelo viés de um realismo documentado ou pelo da alegoria

exacerbada –, é possível detectar textos que, inventando narrativas, a partir da *atualidade*, no olho do furacão social e político brasileiro, tangenciaram o tema da repressão, da perseguição ideológica, da tortura e do cerceamento das liberdades individuais durante a ditadura militar. Nesse contexto, alargado dos anos sessenta aos setenta, pode-se averiguar o alcance de uma discussão que remete para os limites, as tensões, as causas e as consequências do permanente embate entre o público e o privado, entre a transparência e a opacidade de discursos estéticos e ideológicos.

Se tensionarmos esse arco circunstancial, veremos que, no traçado amplo da literatura produzida no contexto da ditadura brasileira, é possível ler no presente a persistência do passado, ainda que em textos até então insuspeitados de engajamento político ou militante. No âmbito desse recorte, é possível averiguar a natureza de uma ficção narrativa que hoje pode ser lida como lugar de memória de um passado lutuoso para a nação, como é o caso de *A casa de vidro*. A investigação será fulcrada na análise do conto *A casa de vidro*, que dá título ao livro, no qual o escritor problematiza ficcionalmente a situação política e social do país. Trata-se de um projeto literário cuja forma requintada e intertextual fala de um tempo não nomeado, mas que aponta para o presente histórico em que a narrativa circulou e foi lida. Em síntese, narra a construção de um edifício de paredes transparentes em cujo interior se exercitam as mais atrozes práticas de repressão física e psicológica, infringidas a sujeitos que, pela ótica do sistema, teriam praticado uma vasta gama de “atos subversivos”, entre os quais o da manifestação da própria opinião, vista como exteriorização de subjetividades ideológicas não desejáveis pelo poder discricionário. Nesse contexto, é experimentado um sistema de comunicação social que anularia as fronteiras entre o público e o privado, com o apagamento dos limites entre o visível e o invisível, sintetizados nas paredes de um vidro que não separa

os espaços sociais e, ao mesmo tempo em que permite visibilidade total, de dentro para fora como de fora para dentro, fixa, como se num espelho, imagens que se trocam: o que ocorre fora da prisão se projeta no seu interior e vice-versa, como se pode perceber pela fala de um dos transeuntes-espectadores: “Você sabe, ó, daqui, está vendo?, daqui eu me vejo lá dentro. Às vezes parece que eu estou sendo interrogado, outras vezes eu é que estou dando porrada.” (ÂNGELO, 1979, p. 207)¹⁹. Roberto da Mata chama atenção para o fato de que usamos a palavra casa tanto para nominar um espaço privado, quanto um espaço público, quando nos referimos à casa como um país, um estado ou uma cidade, onde ela está localizada. (DA MATA, 1987, p. 15) Na construção da metafórica casa de vidro de Ivan Ângelo²⁰, confundem-se os dois sentidos, quando a transpa-

19 As referências ao texto literário, daqui em diante, serão indicadas pela informação do número de página entre parênteses, correspondentes à 1ª. edição da obra.

20 A idéia primordial de uma “casa de vidro” já havia sido posta em prática desde as construções góticas, época em que se abriam grandes espaços em paredes para a inclusão das janelas-vitrais das igrejas. Com a evolução da técnica de produção de vidro em escala maior, em formato e quantidade, o uso do vidro em construções arquitetônicas se disseminou, chegando-se, no início do século XX, à possibilidade de substituição de grandes espaços de alvenaria por painéis de vidro. A história da arquitetura modernista registra a concepção de “casa de vidro”, em que os muros de outros materiais são substituídos totalmente por vidro, a partir das construções da Residência Farnsworth (The glass house), na cidade de Plano, Illinois, EUA, por Mies van der Rohe, em 1951, e da casa da arquiteta Lina Bo Bardi e de Pietro Maria Bardi, também em 1951, em São Paulo, Brasil, conhecida como “A casa de vidro”, a partir de projeto da própria Lina. Em ambas as construções, o princípio formal é o de integrar o ambiente interno – o privado – da casa ao espaço externo – o público, ou da natureza. A “pele de vidro” permite que os dois espaços se confundam, numa conjunção de luzes e reflexos naturais que remetem à idéia de um único espaço, anulando a distância entre áreas ou limites predeterminados. Para outras informações arquitetônicas sobre “casa de vidro”, ver: MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

rência brilhante do vidro coloca na mesma casa o lugar do privado e o lugar do público, anulando suas fronteiras num amálgama de perversa indiscernibilidade. Por outro lado, se considerarmos que o espaço público é o lugar de construção política, ao se anularem a separação entre um e outro, prevalece o espaço político-ideológico do opressor, domínio do poder discricionário.

No domínio da expressão metalinguística, de característica experimental, o conto tem sua motivação na própria circunstância opressora da expressão cultural do momento em que foi escrito e, por isso, adquire importância tanto do ponto de vista estético como sob o viés de uma leitura crítica transcontextualizadora. Em outras palavras, o artista, ao sentir-se limitado na sua forma de criação, busca meios alternativos para poder referir-se a fatos que, ainda que sejam do conhecimento de parte da sociedade, não podem ser verbalizados de forma direta, e que, para segmentos significativos do estamento brasileiro, simplesmente não existiam. Nesse espaço de transparências e opacidades, tanto da forma literária como do tecido social, é que se articula o texto.

Atuando profissionalmente na área do jornalismo publicitário, tal como parte importante de profissionais dos órgãos de comunicação de massa, logo reprimidos pelo aparelho da censura estatal, o autor certamente tinha conhecimento do lado escuro da situação sócio-política que vivia o país sob a ditadura dos generais. Assim, ainda que no contexto de um campo de atividade maciçamente comprometido com o regime militar, o da publicidade e propaganda, seria natural que houvesse compreendido que o despotismo havia subjugado a nação a um cotidiano de iniquidades, em que cidadãos se viam privados de direitos constitucionais, em que a violência do estado não-de direito afirmava-se, camuflada por campanhas publicitárias sob a égide suspeita da apropriação oportunista de dísticos

como “ordem e progresso”, no tom de “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou por meio de *slogans* de teor patriótico ufanista e alienante e de marchinhas popularescas e adesistas²¹. Apesar das condições

21 Slogans difundidos pela Rede Globo de televisão, nos anos setenta – como “Nunca fomos tão felizes!”, “Brasil: ame-o ou deixe-o!”, “Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil” ou “Brasil: ame-o!” –, por meio de propaganda institucional do poder ditatorial ou por iniciativa da própria emissora, bem como composições musicais popularescas, eram usados por adultos e crianças, estampados em objetos de uso no cotidiano, como canetas, canecas e bonés, pintados em faixas ostentadas em passeatas escolares e impressos em adesivos colados nos vidros dos automóveis e das janelas de residências particulares ou prédios públicos. A música popular, que vira no final dos anos sessenta, por meio dos festivais estudantis e de eventos midiáticos de grande porte, com veiculação em âmbito nacional, promovidos por redes de comunicação de massa, uma possibilidade de manifestação contra o regime ditatorial, acaba, com o recrudescimento da censura e a consequente perseguição e o exílio de autores e cantores populares, sendo espaço fértil para a criação e a veiculação de peças musicais adesistas e de fácil assimilação, que são veiculadas à exaustão pela mídia televisiva e radiofônica. São dessa época, por exemplo, composições da dupla de cantores-compositores Dom e Ravel, como “Eu te amo, meu Brasil” (1970), gravada pelo conjunto de rock “Os Incríveis”, da qual vale a pena transcrever alguns versos, os quais, ao se apropriarem estrategicamente de construções estéticas caras aos ideais nacionalistas dos poetas românticos do século XIX, inscrevem-se, de forma oportunista, no imaginário contemporâneo, atualizando, às avessas e por meio de grosseira paródia, a idéia programática dos idealistas do Romantismo: “As praias do Brasil ensolaradas,/ [...] /O céu do meu Brasil tem mais estrelas./O sol do meu país, mais esplendor./A mão de Deus abençoou./Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil./Ninguém segura a juventude do Brasil./As tardes do Brasil são mais douradas./ [...] /As noites do Brasil tem mais beleza”. Outro exemplo dessa cruzada patrioteira, orquestrada pela mídia e pelo poder dos generais, pode ser a marchinha de tom carnavalesco “Este é um país que vai pra frente”, também gravada pelo conjunto “Os Incríveis” em elepê patrocinado pelo governo (!), intitulado “Trabalho e paz”: “Este é um país que vai pra frente/De uma gente amiga e tão contente/De um povo unido, de grande valor/É um país que canta, trabalha e se agiganta/É o Brasil de nosso amor!”. Ou, ainda, os “hinos da ditadura” criados pelo compositor Miguel Gustavo, como

pouco favoráveis à criação e circulação de produtos estéticos e à manifestação das liberdades individuais, Ivan Ângelo entendeu que a literatura, para além dos meios de comunicação social, como o rádio, o jornal e a televisão, poderia dar conta de um estado de coisas que muitos não queriam ver representado. Consequentemente, ao fundir a realidade imaginária da literatura à realidade histórica daquele momento, cria uma totalidade capaz de produzir sentido tanto para o leitor contemporâneo à escrita e à circulação da obra como para receptores localizáveis na universalidade atemporal e da formulação estética, falando de um “homem humano”, para usar uma expressão cunhada por João Guimarães Rosa, considerada na geografia de um espaço universal.

O texto é conduzido por um narrador em terceira pessoa, que articula os fatos da trama e monta a sucessão de informações diegéticas por meio de um enunciado que se quer isento de comentários sobre o que narra, limitando-se a montar as cenas e dispô-las para o leitor; algumas vezes, inclusive, de forma aleatória, considerando-se a sucessão entrecortada dos acontecimentos no tempo e no espaço, como que comprometendo o receptor-produtor textual com a própria montagem da narrativa em sua totalidade:

Houve protestos.

Proibiram os protestos.

E no lugar dos protestos nasceu o ódio.

Então surgiu a Casa de Vidro, para acabar com aquele ódio.

A antiga casa de vidro é agora apenas o miolo do conjunto e foi construída no lugar do prédio de alvenaria onde funcionava a

“Pra frente, Brasil”, “Marcha do sesquicentenário da Independência” e “Brasil, eu adoro você!”, composições que exaltavam o Exército e os projetos governamentais, como o da Transamazônica. Sobre esse período da produção e veiculação musical no Brasil, ver: NOVAES, Adauro (Org.). Anos 70: música popular. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1980.

central de polícia. Usava-se ainda aquele vidro fabricado antes do Grande Avanço, sem essa qualidade extraordinária de hoje, quando nem a transparência mesma se pode ver; sabe-se que há um vidro porque o vento não passa pela lâmina invisível que separa, impede – e mostra (ÂNGELO, 1979, p. 171-172).

As cenas que se sucedem aos olhos do leitor, entretanto, não concorrem para a criação de um clímax narrativo, um fechamento formal, nos moldes do conto tradicional. É a invenção dessa estrutura narrativa que permite ao autor, como bem aponta João Luiz Lafetá, ao substituir o ponto culminante por “uma inflexão, um retorno sobre os passos da própria história”, modificar a forma básica da narrativa curta, “conjugando o interesse da curiosidade com o interesse mais intelectual da procura de causas” (LAFETÁ, 2004, p. 264) que pudessem explicar os estranhos fatos que se sucedem em torno e dentro da inusitada construção vitrificada e a relação que com eles estabelecem os atônitos e impotentes cidadãos. A natureza experimental do texto permite que o narrador interrompa o andamento da narrativa por cinco vezes, inserindo na narrativa em prosa cinco poemas sobre o tema da transparência. São versos que, permeados de aliteraões, repetições, assonâncias e metonímias, estetizam o horror transparente nos “vislumbres dos idos/nos vidros e vividos” (ÂNGELO, 1979, p.180) e que funcionam como pausa para uma possível reflexão sobre o que se está a narrar de forma realista. A invenção possibilita que se instale no leitor estranhamento que concorrerá para que ele questione o sentido do texto que lê. Presentifica-se, assim, o que Leyla Perrone-Moisés diz ser a natureza mesma da prática literária, eis que “[...] a linguagem poética coloca o sujeito em crise, forçando-o à mais radical das críticas de si mesmo e à sua ideologia”. (MOISÉS, 2005, p. 18)

É na figuração do personagem denominado “Experimentador” que se pode instalar, então, o núcleo da narrativa, eis que é ele quem elabora não só o projeto de construção da casa em sua perversa especificidade, como de um “Programa Gradual de Pacificação”, acompanhando a evolução dos fatos e demonstrando aos seus líderes a eficácia de todas as etapas do projeto: “Os Chefes achavam a idéia do vidro engenhosa, a teoria brilhante, mas hesitavam. O Experimentador, com a impaciência dos iluminados, argumentava com dados, fotos, filmes, fitas, relatórios [...]” (ÂNGELO, 1979, p. 172). Com o convencimento dos “Chefes”, dado o sucesso das primeiras experiências – “Exibiu-se um primeiro preso, um homem preto, perplexo, de roupas simples, olhos inquietos. [...] Olhos discretos observaram o dia do preso” (p. 174) –, foi autorizada a ampliação das instalações e investimento maciço na consecução do projeto em sua totalidade. Os resultados da estratégia repressiva são avaliados por ele através de gravações ilícitas de conversas entre a população na rua em que está localizado o edifício e por meio de escuta telefônica nas residências de cidadãos cada dia mais intimidados pelo andamento dos fatos, mas que, ao mesmo tempo, num misto de curiosidade pelos atos praticados no outro lado do vidro e de admiração pela beleza arquitetônica da casa e pela sua funcionalidade, acabam se transformando de sujeitos passivos da experiência em actantes, concorrendo para o aperfeiçoamento do projeto. A barreira de uma espécie de voyeurismo como perversão rompe-se no limite da permissibilidade patrocinada pelo Estado. O ato perde a conotação de imoralidade e pode aparecer de uma forma não reprimida; o que era exercício de curiosidade no privado assume o espaço público.

É por meio das reflexões, conclusões, reações e opiniões colhidas junto aos cidadãos de forma ilegítima, que os mentores do projeto fazem a avaliação e criam os argumentos que justificam e alavancam

o experimento até que se alcance o “Objetivo Final”: “O que eles querem é compreender. Eles sabem que nós temos um motivo e isso é um bom sinal, ótimo sinal” (p. 190). Por meio dessa invenção é que o narrador pode, por exemplo, explicitar procedimentos intertextuais com narrativas literárias que, falando de outras circunstâncias históricas, representaram e refletiram sobre hábitos repressivos inerentes a sociedades específicas. Assim, em discurso do Experimentador, que busca justificar a necessidade de selecionar os que deveriam ser confinados na Casa de Vidro, a fim de que se evitasse a superpopulação do espaço prisional, o narrador articula manifestação do Experimentador aos “senhores Chefes”, em que ele invoca a “acertada decisão” do personagem Simão Bacamarte, em *O alienista*, de Machado de Assis, para justificar a necessidade da recrudescência da ação autoritária:

Então, eu pergunto: quem deve ser preso? Só os loucos, os sem-limites? Lembrem-se de Simão Bacamarte. Seria timidez, hesitação, e não podemos hesitar. Temos de mostrar que não temos limites! Toda insubordinação deve ser punida! É o professor que em vez de professorar está duvidando, é o artista que em vez de pintar o Belo pinta o Feio, é o filósofo que em vez de pensar, fala; é o trabalhador que em vez de produzir, discute; é a dona de casa que usa a panela para fazer barulho em vez de comida, é o estudante que não estuda – tudo que não produz, que leva à dúvida, à frustração e à insubordinação deve ser capado! (p. 194)

Textos de Maquiavel – “Que diabólico cientista político terá imaginado essa fantástica prisão de vidro [...] que escapou ao genial pensador de *O Príncipe* no capítulo dezessete, onde se discute se é melhor para o governante ser amado ou temido?” (p. 183) – e de Kafka, em *A Colônia Penal* – “Para o *homo sapiens*, o horrível é não compreender. É o pior de tudo” (p. 188) – são intertextualizados para que o narrador explicita as bases em que se sustenta a lógica retorcida do Experimentador. Além disso, em defesa de seu projeto,

o personagem invoca memoriais e textos descritivos da literatura colonial brasileira para atualizar a experiência centenária do castigo exemplar em local público com a exibição do criminoso em pelourinho até a morte, às vistas, muitas vezes, de população que aderiria aos atos de iniquidade, o que só fazia aumentar a agonia do supliciado. A atualização dessa prática centenária, que remonta a tempos de repressão no Brasil colonial, aliás, já se faz na abertura do conto, tal como está indicado no paratexto que abre a narrativa como epígrafe:

para remedio se fazia demonstração de toda severidade contr quaesquieres revoltas delles, desde açoutes ao pee do Pelourinho â mais severa de enforcamentos e esquartejamentos em praça pública, para terror e exemplo, conforme declaravaõ as sentenças delles, q' se liaõ. (Estevam de Saa Perdigaõ – Memmoria do achamento de hum ouro q' estava perdido.) (p. 169)²²

A intenção autoral, então, se manifesta muito mais através da decisão de deixar implícito na armação do jogo verbal inventado pelo narrador, do que pela explicitação realista dos fatos. A metáfora da transparência, sustentada pela presença da *casa de vidro*, construída em relação à repressão e ao autoritarismo, e que se intensifica no desenvolvimento da narrativa, encontra, no sistema ditatorial contemporâneo e em suas diferentes versões históricas,

22 Em exercício de intratextualidade explícita, o autor referencia texto que faz parte da própria arquitetura contística do livro em que lemos *A casa de vidro*: é justamente de um dos cinco contos que compõem o livro, o último, intitulado *Achado*, que ele vai deslocar o texto em epígrafe, aqui referenciado. O conto, por outro lado, é exercício de intertextualidade em que se explicita o hipotexto que o possibilita. A narrativa é alicerçada em mensagem escrita em 1699 por um certo Martinho Dias, que a colocou dentro de uma garrafa, a qual só foi encontrada em 1827, e que está transcrita “na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, abril-maio, 1962, p. 85”, conforme referência em rodapé, providenciada pelo próprio narrador do conto. (ÂNGELO, 1979, p. 218)

presentificadas textualmente, sua exata prefiguração. Na medida em que os métodos de repressão vão recrudescendo e seus efeitos se tornando mais perceptíveis socialmente, os atos de resistência são cada vez mais eficazmente neutralizados pela estratégia comunicacional e de propaganda estatais, restando, ao final, apenas a presença imponderável, luminosa, transparente e impalpável da *casa de vidro*. Ao final do “Programa Gradual de Pacificação”, seus idealizadores podem constatar o sucesso do projeto: apesar de quase invisível na paisagem do cotidiano urbano, ela existe e persistem socialmente os seus efeitos. Segundo Jean Baudrillard, o vidro “materializa de forma extrema a ambiguidade fundamental da ambiência: a de ser um só tempo, proximidade e distância, intimidade e recusa de intimidade, comunicação e não comunicação”. (BAUDRILLARD, 2004, p. 48) Essa qualidade do material com que a casa, em sua totalidade, acaba sendo construída é exacerbada na experimentação do mecanismo de repressão social idealizado e executado pelos mentores do “projeto da casa de vidro”. Analisando o sucesso do plano em vias de finalização, o Experimentador dirá, conclusivamente: “[...] uma ideia nova sobre o comportamento humano está nascendo aqui [...]”. (ÂNGELO, 1979, p. 173) Nas últimas linhas do conto, um diálogo – devidamente gravado pelo sistema de escuta dos órgãos de informação e transcrito pelo narrador – entre transeuntes e contumazes espectadores das transparências, parados no trânsito de reflexos que os vidros possibilitam, ratifica o sucesso da empreitada:

Tão transparente. Nem parece que tem vidro aí.
 Está louco? E nós? E o sentido de tudo? Coisa horrível.
 Sem esse vidro a gente perde o sentido.
 [...].
 Pô, qual é essa de passar quase todo dia?
 Eu venho ver as coisas.
 Que coisas?

As coisas aí. Os presos.
 Poxa, olha quem está aí. Quem é vivo sempre aparece.
 Opa! Quanto tempo, hem? Você ainda vem aqui?
 De vez em quando. Sumiu, rapaz.
 Muito ocupado. Casa para pagar, essa coisa toda. E a vida?
 Vai bem. Sem novidades.
 Tem alguém aí?
 Não. É meu caminho. E você?
 Passei por passar. Os jornais quase não falam mais nisso aí.
 Vim ver se mudou alguma coisa.
 A gente se acostuma, não é?
 Fazer o quê? E as crianças?
 Tudo bem. Crescendo, numa boa. (p. 209-210)

Para Hannah Arendt, o sentido primeiro de público está baseado na idéia de que “tudo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível” (ARENDR, 2002, p. 59). Consequentemente, “a presença de outros que vêem e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos” (Ibidem, p. 60). Na narrativa de *A casa de vidro*, a perversidade dos resultados alcançados pelo projeto do estado autoritário acaba por anular essa condição indispensável para a harmonia das relações público-privado, transformando o real em pura aparência.

Como se pode ver, o projeto literário de Ivan Ângelo funda-se no experimentalismo textual, pelo qual a estratégia narrativa utilizada para burlar a censura sustenta-se não só pelo uso superdimensionado da linguagem figurada, como pela problematização da arquiteculturalidade contística. O trabalho com a palavra escrita no desvio da figuração realista e o jogo de imagens metafóricas, embaralhando tempos e lugares históricos, formalizam-se em linguagem cifrada. Por meio dessa cifra, o leitor pode construir entendimento para o que transparece nos interstícios do não dito, nos reflexos do subtexto, nas transparências e nas opacidades de

uma história atemporal e geograficamente desterritorializada, mas que fala do “homem humano”, universal, mesmo que instalado no tempo de barbárie social e de horror institucionalizado em que o texto foi gerado e em que circulou: a era dos generais da “ditadura escancarada” dos anos setenta.

Referências

- AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- ÂNGELO, Ivan. *A casa de vidro: cinco histórias do Brasil*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa: romance: contos*. São Paulo: Vertente, 1976.
- ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DA MATA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. O romance atual. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: 1 – música popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1980.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e ideologia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Público e privado: estratégias ficcionais de Judith Grossmann

The public and the private: Judith Grossmann's fictional strategies

Lígia Guimarães Telles

Universidade Federal da Bahia

Resumo: Este artigo desenvolve um estudo de textos ficcionais de Judith Grossmann, tendo como objetivo examinar o trânsito entre estratégias de configuração das esferas do público e do privado nessas produções. Privilegia-se a análise de *Meu amigo Marcel Proust romance* enquanto texto que possibilita a articulação de dois planos: o processo de escrita em público, que passa a integrar-se à própria trama romanesca; e a reflexão teórica acerca dessa questão, que se processa ao longo do texto ficcional, inserindo-se numa vertente metacrítica e metahistoriográfica de sua produção. Ressalta-se no projeto literário da escritora a interlocução entre o discurso literário e outros discursos.

Palavras-chave: Público e privado. Judith Grossmann. Ficção.

Abstract: This article develops a study about fictional texts by Judith Grossmann, with the purpose to scrutinize the transit among strategies to configure the public and private spheres in these productions. The analysis

of *Meu amigo Marcel Proust romance* is central, as this text allows the articulation of two levels: the writing process in public, which starts to be part of the novel's plot itself; and the theoretical reflection about this issue, which happens throughout the fictional text, being inserted in a meta-critical and meta-historiographical approach of her production. In the writer's literary project, the interlocution between the literary discourse and other discourses is underlined.

Keywords: Public and private. Judith Grossmann. Fiction.

O gesto emblemático de Charles Baudelaire de trazer a poesia para o espaço público – as ruas, os bulevares parisienses –, destituindo-a da aura que lhe fora conferida por uma tradição lírica, constitui-se em um dos ícones da modernidade.

Construindo uma produção ficcional que tem como traço predominante a articulação de diálogos com outras produções – culturais, literárias, artísticas, biográficas – a escritora Judith Grossmann apropria-se desse gesto baudelairiano e toma como espaço de *Meu amigo Marcel Proust romance*²³ (1997) o Shopping Barra, localizado em Salvador-BA. Tal apropriação ocorre em dois planos: tanto do ponto de vista da construção do romance – o processo de criação literária, de escrita em público –, que passa a integrar-se à própria trama romanesca, quanto de uma visada teórica acerca dessa questão, articulada no desenrolar do texto ficcional.

Se, no romance anterior (*Cantos delituosos*, 1985), a protagonista Amarílis - figura ambígua a deslizar entre as identidades de prostituta, terapeuta e pedagoga – estabelece o espaço privado do lar como um “santuário”, um “quarto catedral”, lugar do solitário e recolhido ato criador da protagonista/da escritora, distanciado do espaço público do largo (lugar onde perambula em busca de seus

23 A partir de agora, abreviarei o título da obra analisada para *Meu amigo...*

“clientes”), em *Meu amigo...* estabelece-se como lugar da produção da escrita o espaço público do shopping. Entretanto, tal eleição não cristaliza uma oposição entre as instâncias do público e do privado. Muito pelo contrário, quebram-se as fronteiras entre tais territórios, que são tensionadas de modo não opositivo ou contraditório, tendo em vista as sucessivas transformações pelas quais vêm passando ao longo da história, distanciando-se da linha divisória existente na antiguidade grega entre o espaço da casa (*oikia*) e da família e o espaço da *polis*. (ARENDDT, 1999) Assim sendo, a narradora-protagonista desse romance – Fulana Fulana, também escritora –, nas suas perambulações pelo shopping, incorpora ao tecido textual os diversos indivíduos com os quais entra em contato – transeuntes, vendedores de lojas – transformando-os em personagens, ou, como afirma em dado momento, em “modelos ao vivo”. Suas histórias pessoais ou pequenos dramas do cotidiano, observados com voracidade pela narradora, transformam-se em dado ficcional, matéria ficcionalizada, que escapa ao domínio do indivíduo e passa para o domínio do público.

Retirando de si própria a aura de uma mítica que a cerca e à sua atividade, pergunta e responde a artista/a narradora: “Situação para escrever, para criar? É qualquer uma.” (GROSSMANN, 1997, p. 48) A mais convincente resposta não está nessa simples “É qualquer uma”, posta na fala da narradora, mas no modo como a escritora realiza seu gesto, deslocando-o do espaço íntimo da obra – espaço fechado, circunscrito –, dando continuidade ao gesto baudelaireano de opção pelo espaço da rua e elegendo o espaço do shopping, simultaneamente aberto e fechado, do encontro e do desencontro, de oferta e de procura, de compra e de venda: vitrine do mundo. Tal dessacralização do ato criador, ao expô-lo publicamente, coloca-o como indicativo da contemporaneidade, encontrando

um paralelo na tradição literária em Fernando Pessoa, no ato de escrever no “Café Irmãos Unidos”, ao qual alude:

Trabalho no Shopping, em mesa em frente aos cinemas, em situação de namoro universal, envolvida por músicas pop que cantam o amor, (...) Assim deve ser para eliminar a convencional solidão do ato de criar. Já me foi até possível, mas hoje, não, o heroísmo do quarto-catedral, preciso de tudo isso que é a própria essência, o extrato mesmo, como um perfume, da pós-modernidade, Fernando Pessoa trabalhando/escrevendo no Café Irmãos Unidos... (GROSSMANN, 1997, p. 42-43)

Como um outro dado que integra a tessitura ficcional de *Meu amigo...*, destaca-se a viagem da personagem Victor à Europa, ocasião na qual visita a tela “Vista de Delft”, de Jan Vermeer (que está sendo restaurada), elemento integrante da *Recherche* de Marcel Proust e retomado nesse romance – como ponto de sustentação do diálogo Marcel Proust/Judith Grossmann –, a qual é objeto da preferência de ambos. (GROSSMANN, 1997, p. 95) Essa restauração feita em público possibilita ainda, nesse universo ficcional, a identificação de uma imagem para a exposição das entranhas do processo de criação artística, cujo laboratório, no caso, é o shopping.

O processo de criação – e, conseqüentemente, o tecido textual – incorpora cenas observadas pela narradora do seu local de trabalho (uma mesa em frente aos cinemas, na área de *fast food*), bem como os mais variados signos de consumo, marcas de produtos, lojas e serviços, meios de comunicação de massa. Em suma, signos da mundanidade transformados em signos artísticos, postos a falar no universo ficcional. Se, por um lado, dá continuidade, através da literatura, ao trabalho de aproveitamento dos signos banalizados do cotidiano que se configura como um processo dessacralizador da arte, por outro lado, o texto de Judith Grossmann ressacraliza esses signos, ao transformá-los em texto literário, ao abrigá-los no

universo ficcional, retirando-os do efêmero em que se consomem para uma permanência dos signos estéticos:

Duchamp precisou ainda colecionar coisas para os seus ready-mades, mas aqui tudo já está colecionado, o próprio Shopping é um imenso ready-made, obra de arte ao vivo, coisa-em-si, em permanente mutação. Lojas fecham, novas lojas abrem, novos serviços são inaugurados de acordo com as novas leis do país, franquias, encomendas postais do exterior, lojas de importados. (GROSSMANN, 1997, p. 122)

O espaço do Shopping no qual se ambienta a ação do romance pode ser incluído entre os espaços de neutralidade ou de indiferenciação estudados por Marc Augé em sua obra *Não-lugares*, na qual conceitua o *não-lugar* como “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”, por oposição ao *lugar*, definido como “identitário, relacional e histórico”. A *supermodernidade* é colocada por Augé como produtora de *não-lugares*, isto é, de “espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos”. Trata-se, portanto, de “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório, ao efêmero”. Ou, como o autor expressa num outro momento do seu texto, a *supermodernidade* impõe às consciências individuais “novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não-lugares”. (AUGÉ, 1994, p. 73-74; 86)

Como se pode verificar, a construção do *não-lugar* por Marc Augé inclui uma série de atributos que se encaixam na constituição do espaço do shopping, dentre os quais, os de espaço de passagem, provisório e efêmero. Espaço construído em função de determinadas finalidades, congregando a multiplicidade de usos – no caso, comércio, lazer e serviços diversificados –, esse lugar, que abriga

simultaneamente a ação e a narração integrantes de *Meu amigo Marcel Proust romance*, constitui “uma medida da época”, pelo qual transita a protagonista Fulana Fulana, prisioneira dessas galerias, substituto contemporâneo dos salões proustianos:

E como se aproxima a hora da abertura, vejo através dos vidros, as sacerdotisas do Shopping, geradas pelas páginas de Proust, embora no seu tempo não houvesse Shopping, as páginas dele, geradas pelas de Balzac, Stendhal e Flaubert, em cujo tempo, por sua vez, não havia aeroplano, e assim por diante, descendo hieráticas como Sarah Bernhardt pelas escadas rolantes, em seus uniformes de ótimo design, fardas, como se diz aqui, trazendo o matiz militar, que cada uma delas individualiza com o seu corpo, seus penteados em todos os comprimentos e feitios, parcimoniosas em palavras, como já fui em meus oceanos de silêncio, oh saudade, que gostaria de reconquistar como qualquer navegador, Vasco, Pedro, Américo, agora crivados de palavras, enquanto elas, cada palavra, um cálculo inaudito, de tamanha complexidade nem Einstein em toda a sua glória conseguiria operar, tratando-se do cômputo mais complicado, a exigir tais evoluções dos olhos e quase nenhuma da boca: vender. (GROSSMANN, 1997, p. 98)

Um dos espaços citados no shopping é o da Livraria Civilização Brasileira, palco de um lançamento de livro na cena romanesca. (Cf. GROSSMANN, 1997, p. 51) Já extinta, a livraria foi durante décadas a mais tradicional e importante de Salvador, contando com grande número de filiais. A filial do Shopping Barra, representada no romance, dispunha de um espaço para os clientes terem acesso à consulta de livros, prática ainda não usual na cidade, na década de 1990. Era também local frequente de lançamento de livros, como ocorre na cena ficcional, versão atualizada dos salões proustianos, por onde transitam representantes da intelectualidade, do meio acadêmico e, nesse caso, também do mundo político.

Considerando-se o elenco de textos ficcionais de Judith Grossmann, as peculiaridades de *Meu amigo...* remetem a duas direções: em primeiro lugar, ao seu percurso de escrita – cuja primeira versão, como já afirmamos, ocorreu em um shopping center da cidade de Salvador, aspecto que por si só implicará numa série de outros, como, por exemplo, a apropriação de transeuntes para transformá-los em personagens; e, em segundo lugar, à própria trama romanesca, que elege o mesmo espaço físico onde se dera o ato de escrita para transformá-lo em espaço ficcional. Entretanto, para além desse gesto performático da escritora e da personagem (sugestivamente denominada Fulana Fulana, nome marcado por uma concepção teórica acerca do ato/processo da escrita literária, que aponta para um esmaecimento ou diluição da figura autoral, aqui representada pela protagonista), o romance em foco acena para uma discussão sobre o público e o privado, tanto da perspectiva da produção quanto da representação em si mesma, que ultrapassa o âmbito da ficção e vem ganhando contornos sempre móveis e refeitos na cena contemporânea.

Estabelecendo uma proposta acerca da delimitação dos espaços do público e do privado na contemporaneidade e sua relação com as narrativas biográficas, ou melhor, o papel que estas desempenham na organização dos referidos espaços, Leonor Arfuch retoma três perspectivas sobre o tema – a de Hannah Arendt, a de Jürgen Habermas e a de Norbert Elias – e assinala que, se as duas primeiras estabelecem a distinção entre indivíduo e sociedade, o pensamento de Norbert Elias é trazido justamente por não opor os dois termos, mas estabelecer uma “interação dialógica” entre eles, do mesmo modo como entre público e privado, em consonância com o pensamento de Mikhail Bakhtin. (ARFUCH, 2010, p. 84) É com essa concepção que Leonor Arfuch mantém maior afinidade para adentrar o terreno das reflexões sobre a biografia, ao afirmar que:

toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais. (ARFUCH, 2010, p. 100)

O sentido apontado por Leonor Arfuch com referência à “qualidade coletiva da biografia” fornece uma chave de leitura para a ficção de Judith Grossmann. Vários dos seus personagens são construídos a partir de biografias (a sua própria, a da família, a de amigos, a de figuras públicas como artistas, intelectuais, filósofos, cientistas). Em *Meu amigo...*, Judith Grossmann inclui algumas dessas pessoas de seu círculo de relações, ora com a própria identidade, ora utilizando-se de anagramas para nomear personagens que conservam outros atributos das pessoas tomadas como referência. De modo particular, numa projeção da sua morte (seu “dia mais intenso”), constrói a cena que representa o ritual do sepultamento em forma de sarau, com trechos de poemas e romances lidos por colegas professores do Instituto de Letras e da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. (Cf. GROSSMANN, 1997, p. 76)

Filiados às vertentes de sua ficção, alguns exemplos de outros romances podem ser considerados. Inicialmente, o personagem “O Professor de música” (título de um dos capítulos de *Nascida no Brasil romance*, 1998) tem sua construção apoiada na figura de Mario de Andrade, mais especificamente, na sua face de professor de música, focalizando o período de sua vida em que residiu no Rio de Janeiro e, posteriormente, os contínuos deslocamentos para São Paulo, em fase próxima de sua doença e morte. Prosseguindo nessa linhagem de personagens que representam a figura do professor, três outros do mesmo romance incluem-se nessa categoria:

a Senhora Gathás e o professor Maier (professores de Literatura Brasileira na Universidade, em Salvador), e Manfredo, professor de Filosofia no Rio de Janeiro. Estabelece-se, portanto, uma relação dessas representações do professor em narrativas ficcionais com uma das faces da escritora, também Professora Titular de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (de 1966 a 1990).

Mas não apenas a ficção abre espaço para a figura do professor/da professora. Em discursos proferidos por Judith Grossmann, o território do ensino – seu “reino da sala de aula” – é contemplado. É assim que nomeia o espaço físico da sala de aula, conferindo-lhe a marca da afetividade: expressão utilizada em discurso inédito, quando lhe foi outorgada a Medalha Maria Quitéria pela Câmara Municipal da Cidade do Salvador, em 13 de março de 1996. Em *Memórias de alegria*, publicação do seu discurso quando da concessão do título de Professor Emérito pela UFBA, declara:

Professor sou e serei para sempre. A isto se costuma chamar vocação. E para tanto o mínimo que se exige é que se deseje sê-lo, uma entelêquia. Pois que assim seja, bem ao gosto de uma pedagogia que adquiri o direito de chamar de minha. (GROSSMANN, 2000, p. 49)

Stricto ou *lato sensu*, o espaço pedagógico atravessa ficção e depoimentos, em oscilação entre professores e figuras que não se enquadram na formação acadêmica, mas cuja potência pedagógica lhe permite reconhecê-los como “mestres”. E ela o faz. No mencionado discurso da sessão de outorga da Medalha Maria Quitéria, afirma:

A nossa profissão de educadores, e aqui incluo *lato sensu* a todos, pais, políticos, religiosos, profissionais liberais, artistas, escritores, além de professores propriamente ditos, quem sabe massivos transeuntes pelos quais somos educados diariamente, mesmo que alguns tentem cometer o perjúrio de nos deseducar, é um território onde não existe solidão, carência, tristeza, estas

palavras-mote que povoam o vocabulário do homem enquanto animal melancólico, quem sabe sinistro e grave, mas o oposto, união, plenitude, alegria de estar como nunca acompanhado nas aventuras do conhecimento. (GROSSMANN, 1996, inédito)

Já no terreno da ficção, a personagem Antônio Amaro, de *Nascida no Brasil romance* (1998), nomeado “mestre do mar” (expressão que também intitula um dos capítulos), acena com uma outra dimensão do ensino: conduz seu par, Cândida Luz, a uma experiência erótica, metaforizada como viagem, ele próprio detentor do conhecimento das ditas artes da marinharia.

Em outra vertente da ficção de Judith Grossmann, encontram-se personagens que se encaixam de modo mais pleno na “qualidade coletiva da biografia” e dizem respeito à origem judaica da escritora. Brasileira de primeira geração, filha de imigrantes oriundos duma região de fronteira da Rússia com a Romênia, torna esse dado pessoal em dado coletivo, ao transformá-lo em parte integrante da biografia de personagens de dois livros: *Meu amigo Marcel Proust romance* e *Fausto Mefisto romance*. Para além da situação familiar, contempla-se na ficção o trajeto de milhares de judeus que fizeram essa mesma rota movidos por razões diversas, dentre elas, a fuga do nazismo. Nesse aspecto, o capítulo *O século*, de *Fausto Mefisto romance*, é mais abrangente, pois seu personagem principal – o Barão – narra o deslocamento que, conforme relatos historiográficos, foram também rotas migratórias desses grupos e famílias de imigrantes.

Já o capítulo *Infância de Meu amigo...* narra, como indica o título, a infância da protagonista, contemplando a cultura, a memória e a língua dos seus familiares, que se deslocaram da Europa para a América (Brasil e Estados Unidos). No âmbito, portanto, das histórias familiares, constroem-se narrativas que dizem respeito a um grupo social mais amplo.

Essas *histórias de imigração* encontram-se presentes ainda em depoimentos da escritora, bem como em depoimentos de outros escritores de origem judaica, dentre os quais destaco os de Moacyr Scliar e Márcio Souza, acerca da imigração e da trajetória de vida de suas respectivas famílias, ambas de origem judaica – Moacyr Scliar em Porto Alegre, Márcio Souza, em Manaus. (ROITMAN, 2000) Também fazem parte desse conjunto de textos publicações específicas sobre o tema, algumas das quais contemplam determinados espaços habitados por imigrantes judeus nas cidades brasileiras que foram destino desse processo: a rua e o bairro judaicos. É o caso do tratamento memorialístico conferido aos espaços de moradia desses imigrantes pelo historiador e professor da USP Boris Fausto que, no seu livro *Negócios e ócios: histórias da imigração* (1997), toma como fonte de informação depoimentos de familiares e amigos, além de sua vivência pessoal: ruas e bairros judaicos de Buenos Aires, da cidade de São Paulo e de cidades do interior, como Rio Preto (SP) e Varginha (MG). Na ficção, o escritor Moacyr Scliar, filho de imigrantes nascido no bairro do Bom Fim, em Porto Alegre, contempla esse território em algumas de suas narrativas. Como informa Regina Igel, o primeiro romance desse escritor, *A guerra no Bom Fim* (1972), inaugura a inclusão do bairro judeu de Porto Alegre na ficção brasileira. (IGEL, 1997. p. 111)

Entretanto, a série de situações e personagens aqui trazidas não tem como projeto estabelecer linhas de continuidade entre biografia e literatura ou entre literatura e biografia. Se biografemas atravessam o espaço da ficção, a ficção é também lugar para se forjar ou falsear identidades, conforme a “estética do falso” proposta por Silviano Santiago (2008). E vale pensar em outros gêneros afins, como a carta e a entrevista.

A propósito da *carta* afirma Michel Foucault: “Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro.” (FOUCAULT, 2004, p. 156) Fazendo-a valer para o ato de escrita, com destaque para a ficcional, tal exposição do sujeito prescinde de selo de autenticidade do relato. E, sendo assim, *Meu amigo...* tanto funciona como espaço de criação de personagens, tempos e espaços, como acolhe rastros biográficos de sua autora, embaralhando-os no corpo do discurso. No caso de Judith Grossmann (enquanto escritora), só tardiamente abriu espaço para depoimentos e entrevistas. Seu lugar de fala prioritário é o texto ficcional, conforme faz questão de frisar: “Mas eu não gosto de textos intermediários. Eu não sou uma mulher de diários. (...) Não escrevo muita carta, eu escrevo logo meu texto. Texto literário. Não tenho muita paciência, eu faço uma elaboração mental muito rápida”. (GROSSMANN, 1993, p. 66-67) Desse modo, é o texto dado a público - texto publicado, em circulação – que faz extrapolar o que de pessoal o escritor traz para a cena da escrita, ou, em outro movimento de reflexão, trata-se da escrita como espaço de inscrição do sujeito, da subjetividade. O “rigorosamente pessoal” que a ficção torna o “mais público”.

Entretanto, os “textos intermediários” recusados por Judith Grossmann fazem parte do processo de construção de outros escritores. No ensaio *Diálogo com o interlocutor cruel*, Elias Canetti estabelece uma reflexão acerca de três diferentes produções textuais que gravitam em esfera similar – apontamentos, agendas e diários – situando-se enquanto escritor frente ao lugar ocupado por tais formas de expressão na sua escrita, de modo especial, o diário: “Seria difícil para mim levar adiante aquilo que faço com maior prazer se não escrevesse por vezes um diário. (...) Tranquilizar-me talvez seja a principal razão porque escrevo um diário”. (CANETTI, 1990, p. 55)

Quanto à entrevista, é ainda Leonor Arfuch quem, ao tratar desse gênero jornalístico como uma possibilidade de acréscimo do “suplemento de outra voz” à produção de escritores, teóricos e intelectuais, desde o século XIX até a contemporaneidade, assinala, dentre as possibilidades por ela oferecidas, tanto a de “se debruçar sobre a própria autobiografia a modo de pós-data”, quanto a de “deslindar-se da referencialidade”, destacando “sua escassa distância do ficcional, suas “tretas” e os jogos múltiplos de interpretação que é capaz de propor a seu leitor.” (ARFUCH, 2010, p. 210;216)

No bojo dessas reflexões sobre os trânsitos operados entre as instâncias do público e do privado no campo onde se entrecruzam textos ficcionais e documentais (depoimentos, entrevistas, correspondência, biografias e autobiografias), *Meu amigo...* desponta, na produção ficcional de Judith Grossmann, como emblemático para a publicização do próprio ato de escrita literária, no seu gesto performático – e solitário, se levarmos em conta sua produção ficcional – de chamar a atenção para o processo de escrita do texto, laboratório não mais circunscrito à área privada.

Cabe, aqui, lançar um olhar para a metodologia da construção literária da escritora, no seu formato de *recolhas*, de raptos de referências, por ela mesma definido como ação de *sucatear*, em analogia à personagem da novela da Globo *Rainha da sucata*: “Ah, eu sucateio, isso eu digo a vocês: eu tenho uma sucata! Sou aquela personagem da novela, a Maria do Carmo. Eu tenho o maior orgulho, porque é uma maneira de prestar uma homenagem.” (GROSSMANN, 1993, p. 68-69) Como ilustrativo dessa metodologia, tomo o exemplo da referência feita pela narradora protagonista Fulana Fulana, de *Meu amigo...*, ao monumental painel “Procissão de Bom Jesus dos Navegantes”, pintado pelo artista baiano Carlos Bastos para o plenário da Assembléia Legislativa da Bahia (1993), no qual

se misturam figuras públicas, da política, da intelectualidade, do mundo religioso e do mundo artístico baianos, como Irmã Dulce, Mãe Menininha do Gantois, Antônio Carlos Magalhães, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Daniela Mercury e outros, que emprestam seus rostos aos personagens da cena representada. (GROSSMANN, 1997, p. 91) Se é da arte visual a mais óbvia potencialidade do dar a ver, do tornar público ao olhar, na literatura isso torna-se possível pela mediação da palavra. O exemplo extraído de um dos romances da escritora funciona, portanto, em equivalência à tessitura de sua narrativa, que se constitui como painel semelhante, feito de citações.

Considerando-se uma vertente metacrítica e metahistoriográfica da produção grossmanniana, pode se observar a releitura de uma tradição literária no âmbito ficcional, cumprindo uma função própria da crítica e da historiografia literárias. Vale observar que, embora o pendor reflexivo e teorizante acerca da arte e da literatura constitua um traço presente no conjunto dos textos dessa escritora, em *Cantos delituosos* e *Meu amigo...* ocorre uma exacerbação desse traço, passando a invadir o território da narrativa, em proporção ao desenvolvimento de uma trama constituída de eventos.

Merece ainda destaque, com referência a essa vertente, o modo como as biografias são incluídas na tessitura dos seus textos ficcionais. Se, por um lado, é recorrente a intertextualidade com narrativas ficcionais de outros escritores, por outro, ocorre na fabulação de romances e contos a apropriação de aspectos da vida de artistas (escritores, pintores, escultores, músicos).

Os diferentes lugares ocupados na cena contemporânea por Judith Grossmann - docente e pesquisadora de instituição de ensino superior, crítica literária, ficcionista e poeta -, que lhe permitem interpretar uma diversidade de papéis, desenham, de certo modo, sua metodologia de escrita. É o que nos permite considerar

Meu amigo Marcel Proust romance, emblematicamente, como um grande painel de textos literários, visuais, musicais, filosóficos, (auto)biográficos, teóricos e críticos, que torna público, por meio da palavra, o gesto solitário da escrita.

Referências

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

CANETTI, Elias. Diálogo com o interlocutor cruel. In: CANETTI, Elias. *A consciência das palavras: ensaios*. Tradução: Márcio Suzulsi; Hebert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FAUSTO, Boris. *Negócios e ócios: histórias da imigração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade, Política*. Tradução: Elisa Monteiro; Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

GROSSMANN, Judith. Depoimento. *Estudos Lingüísticos e Literários*. Salvador, n.º. 15, p. 47-71, 1993.

GROSSMANN, Judith. Discurso proferido na Câmara Municipal da Cidade do Salvador. 1996, Salvador. (Inédito).

GROSSMANN, Judith. Memórias de alegria. *Estudos Lingüísticos e Literários*. Salvador, n.º. 25/26, p. 41-49, jan.-dez. 2000.

GROSSMANN, Judith. *Meu amigo Marcel Proust romance*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GROSSMANN, Judith. *Nascida no Brasil romance*. Salvador: EDUFBA; Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/Escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica; Banco Safra, 1997.

ROITMAN, Ari (Org.). *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. *Revista AletriA*. Belo Horizonte, v. 18, p. 173-179, jul.-dez. 2008.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

O corpo negro como questão ética e estética

The Black Body as an Ethical and
Aesthetic Question

Maria Cândida Ferreira de Almeida

Universidad de los Andes

Resumo: Tomando o corpo do autor como problema, esta reflexão tratará especificamente do corpo negro dos afro-descendentes como meio para pensar sobre a relação entre público e privado em sua versão epistemológica de ética e estética.

Palavras-chave: Corpo negro. Ética. Estética

Abstract: Taking the body of the author as a problem, this discussion will specifically discuss the body of black-African descents as a way to think the relationship between public and private in its epistemological version of ethics and aesthetics.

Keywords: Black body. Ethics. Aesthetics.

Abordar os limites entre público e privado em um trabalho de estética é um dos dilemas enfrentados pelos estudos literários na contemporaneidade. É sobre esses termos que Terry Eagleton resume a passagem da modernidade à pos-modernidade, afirmando que as três grandes áreas da vida histórica – conhecimento, política, desejo – se separaram, e cada uma delas se converteu em um assunto especializado, autônomo, circunscrito a seu próprio âmbito. O conhecimento se emancipou de suas restrições éticas e começou a operar através de suas próprias leis internas e autônomas, sob o nome de ciência. Já a ciência deixou de manter relação direta com a ética e a estética e assim também deixou de retirar valor dos fatos. O sistema cultural, isto é, artístico, se separou do sistema econômico e do político para se converter em um fim em si mesmo. (EAGLETON, 2006, p. 447)

Voltar a considerar o ético em relação à obra estética implica, de início, uma ruptura com a teoria formalista que isolou esses termos ao buscar resolver todos os problemas de interpretação dentro da própria obra, tentando ignorar o autor. Na atualidade, essa teoria não é mais capaz de contestar questões propostas às artes por movimentos políticos como o feminista, que se apóia no seguinte slogan de luta: “o privado é público”. Os movimentos políticos contemporâneos mais contundentes são conformados por reivindicações de atores sociais, cujos corpos ainda são motivo para sua exclusão – política e estética – o que impõe, por conseguinte, novos dilemas às interpretações estéticas. Isto é, a arte, tanto em seu pólo produtivo como em seu pólo crítico, é tocada por problemas que dizem respeito às conjunções políticas do sujeito que a produziu e da comunidade que a consome, por isso, a arte costuma atender às demandas éticas dessa comunidade.

Neste artigo me atendo à estética negra como um problema ético, isto é, como resultado das instâncias éticas que a comunidade afrodiaspórica propõe ao cenário estético, mais especificamente, como comunidade que se conformou frente a uma sociedade cujas forças hegemônicas a isolaram do poder como um grupo à parte e subjugado. Tal aproximação também será mediada por reflexões sobre as noções de público e de privado.

O “público” é aqui entendido como espaço de entrelaçamento de forças que configuram a hegemonia. Trago, pois, para este texto a definição mais corrente de hegemonia, advinda de Gramsci, que trata da preponderância de um grupo social sobre outros e que é visível de duas formas: como “submissão” e como formulação do que seria valor no campo intelectual e no campo moral. Assim, de maneira simplificada, podemos entender que temos um grupo controlado sob a força exercida pelo que Althusser chamou “aparelho repressivo” ou por um grupo seduzido por meio dos “aparelhos ideológicos”: conceito constantemente atualizado por meio dos sistemas de comunicação, educativo e religioso ou pelo núcleo familiar. No entanto, essa simplificação na constituição de um grupo hegemônico foi criticada por Michel Foucault e, posteriormente, por Gilles Deleuze, que propõem que não se trata nem de ideologia nem de repressão. Para esses teóricos, os enunciados, ou melhor, as enunciações não têm a ver com o conceito de ideologia proposto por Althusser como regulador social. Os dispositivos de poder, para Michel Foucault, normalizam e disciplinam, enquanto que, para Gilles Deleuze, codificam e re-territorializam. Gilles Deleuze, ao explicar a primazia do desejo sobre o poder ou o caráter secundário que adota para os dispositivos de poder, afirma que suas operações seguem tendo um efeito repressivo, já que amarfanham o desejo como dado natural, assim como os pontos de disposição do desejo. O âmbito do privado, da disposição íntima do desejo, se

refere ao espaço de reconstrução da subjetividade, na qual o sujeito escolhe suas formas de sensibilidade, sexualidade, subjetivação no estar no mundo, e esse espaço será entendido como interior, psicológico, das emoções etc. Ou, como disse Roland Barthes, a vida privada não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que eu não sou uma imagem, um objeto, o que é meu direito *público* de ser um sujeito. (BARTHES, 1987, p. 29)

Com estas linhas me aproximarei da poesia de Conceição Evaristo²⁴, das instalações de Imna Arroyo²⁵ e da obra performática e

24 Conceição Evaristo: (Maria da Conceição Evaristo de Brito) A escritora nasceu em Belo Horizonte, em 1946, onde viveu em uma favela na Zona Sul da cidade e trabalhou como empregada doméstica. Local de nascimento – favela – e tipo de trabalho – empregada doméstica – se somam na discriminação que ela sofreu e nas ofensas que costumam permanecer na vida das pessoas que vieram das classes pobres. Na década de 1970, Conceição Evaristo segue o caminho de muitos dos intelectuais desse estado que, desde a época de Carlos Drummond de Andrade (Itabira, 1902 – Rio de Janeiro, 1987) até os anos recentes, migraram para o Rio de Janeiro, espaço propício para obter mais repercussão no cenário literário do país. No Rio de Janeiro, Conceição Evaristo se graduou em Letras pela UFRJ, trabalha como professora da rede pública de ensino em Niterói, fez mestrado em Literatura Brasileira (PUC/Rio) e doutorado em literatura comparada na UFF. Essa formação a diferencia, tanto entre muitos escritores que não a buscam, como entre os de sua cor, por estarem segregados também da educação formal. Evaristo escreve nos gêneros poético, narrativo e ensaístico; sua obra já corre o mundo e foi publicada na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos.

25 Imna Arroyo: Nasceu em Guyama, Porto Rico, e estudou artes plásticas no Instituto de Cultura de San Juan. Nas representações dessa artista plástica, que vão desde a pintura até as instalações apoiadas por multimídia, apresenta-se também uma preocupação pelo passado, pelo ancestral. Ela mesma o expressa dizendo que seu trabalho se concentra em assuntos de identidade. Ela se nutre de referências pessoais e ancestrais (Arroyo 1). A cultura ancestral à que se refere Imna Arroyo está estreitamente relacionada com um legado próprio do Caribe e da África e ela o trabalha desde a figura dos Orixás como ancestrais africanos. Em um depoimento sobre sua obra, Imna Arroyo afirma que: “Mi trabajo explora diferentes manifestaciones de la naturaleza y del espíritu de los ancestros africanos; le dan voz a algunas de sus historias activando espacios tanto físicos como espirituales”. Para Imna Arroyo, a proteção e segurança que implica uma relação com o ancestral estão representadas por Orixás em suas instalações, pois eles cuidaram dos antepassados que cruzaram o Atlântico, trazendo dessa viagem memórias e experiências que se transmitiram de geração em geração, até forjar uma cultura e um legado. (TORRES, 2009, p.7)

plástica de María Magdalena Campos Pons²⁶, exemplos de que as disposições coletivas têm muitas dimensões, e os dispositivos de poder talvez sejam uma destas dimensões. As obras dessas artistas funcionam como cenário para o enfrentamento entre a dimensão pública ou de poder, nas quais são necessárias a afirmação como mulher negra e o espaço íntimo/privado da criação estética. Usando um dos conceitos mais deleuzianos, a obra dessas mulheres – artistas e negras – nos propicia “linhas de fuga” que são quase o mesmo que os movimentos de desterritorialização: não implicam nenhum retorno a uma natureza mítica ou real negra, são “pontas de desterritorialização nas disposições de desejo”. (DELEUZE, 1995, p. 17)



María Magdalena Campos Pons, *Prayer to Obama*, 2009.

26 María Magdalena Campos-Pons: 1959, Matanzas, Cuba. Sobre ela, diz Ivonne Muñiz: “La artista, quien reside actualmente en Boston, inició su itinerario artístico en la década del 80, explorando desde la revisión de ciertos significantes culturales, el lugar de la mujer en la sociedad y su representación en las culturas europeas, africanas e indo-americanas. (...) Pintura, multimedia, instalación, performance y fotografía han sido los géneros más explorados por la artista para abordar temas como la travesía del esclavo africano, la exclusión racial y de género y la identidad cultural. Después de su desplazamiento a Estados Unidos en 1990, su cuerpo de trabajo se concentraría en la historia de la migración del esclavo africano a nuestro continente y su pertenencia multicultural y transcultural” (MUÑIZ, Ivonne, Dossier arteamérica. Habana, www.arteamerica.cu/o/dossier/ivonne.htm acesado em 28/10/2009)

Esses tópicos se repetem na obra *Prayer to Obama*, de María Magdalena Campos Pons, em que o ato íntimo da oração se torna um valor público e político. A artista se apresenta nas imagens com uma roupa anódina, uma calça preta acompanhada de camisa branca, uma roupa adequada à burocracia, e sem qualquer espécie de atenção ao público. No entanto, esse modelo *standard* é acompanhado por uma pintura corporal de matriz africana, que freqüentemente encontramos nos praticantes do *Candomblé*, e pelas flores brancas na mão, que ajudam a retirar a oração do espaço íntimo, para se tornar uma oferenda de *exvotos*. O título *Oração para Obama* também torna o pedido silencioso, em uma ação pública a favor do primeiro presidente negro de Estados Unidos. O silêncio e a intimidade postos em cena são trocados em valor de voz pública.

Meu corpo igual

Conceição Evaristo

Em memória de Adão Ventura

Na escuridão da noite

meu corpo igual

fere perigos

adivinha recados

assobios e tantãs.

Na escuridão igual

meu corpo noite

abre vulcânico

a pele étnica

que me reveste.

Na escuridão da noite

meu corpo igual

bóia lágrimas, oceânico,

crivando buscas

crivando sonhos

aquilombando esperanças

na escuridão da noite.

(EVARISTO, 2008, p. 19)

No poema *Meu corpo igual* (EVARISTO, 2008, p. 15), a poeta brasileira Conceição Evaristo faz uma homenagem àquele que considera um igual; àquele que compartilha com ela os traços do corpo como a cor da pele, e compartilha, às vezes, a história de rebeldia contra a submissão da escravidão. Isto é, não é somente o fato de ter a pele negra, de ser afrodescendente, que torna outra pessoa um ser igual, é também a busca pela liberdade formulada como uma herança compartilhada pelos muitos negros na diáspora, assim como a solidariedade de uma comunidade de iguais que se formou na diáspora. Esses fragmentos compostos pelo corpo, pela história e pela ânsia por liberdade é que configuram uma irmandade étnica, mais especificamente, diaspórica. Essa etnia configurada em uma diáspora foi definida como a malungagem da qual nos fala Jerome Branche e a própria Conceição Evaristo quando os versos afirmam:

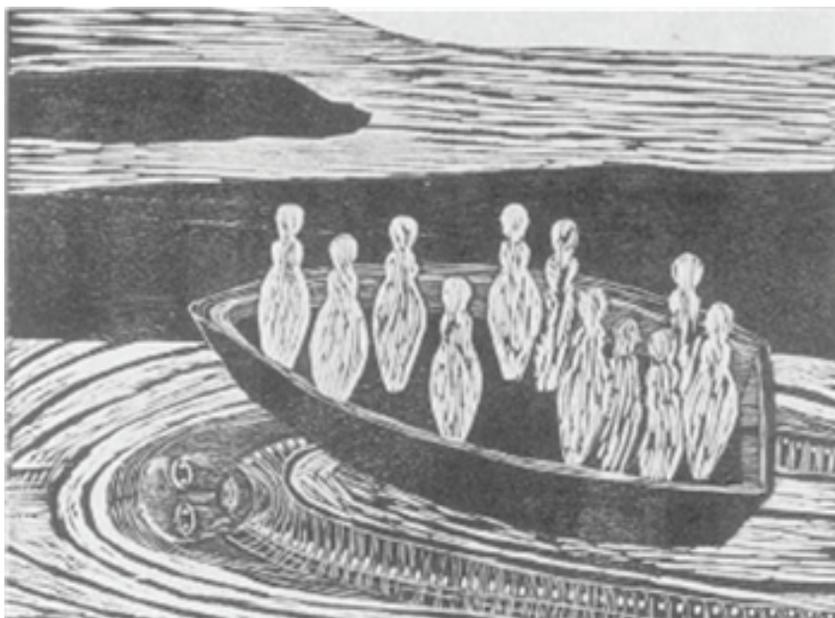
No fundo do calumbé
 nossas mãos sempre e sempre
 espalmam nossas outras mãos
 moldando fortalezas esperanças,
 heranças nossas divididas com você:
 Malungo, brother, irmão.
 (EVARISTO, 2008, p. 15)

O conceito de malungagem define bem essa irmandade, pois, tal como o poema de Conceição Evaristo, conjuga os diversos elementos que compõem a identidade negra em sua diáspora. Segundo Jerome Branche:

o 'apego' malungo foi um fenômeno que se observou em vários (...) lugares das Américas. Estruturado como estava sobre o modelo de família cultural extensa e a natureza gregária das comunidades africanas, isto criou um laço consanguíneo fictício.
 (BRANCHE, 2009, p. 22)

Além disso, na concepção de Jerome Branche, “malungagem” também conforma uma poética da diáspora africana por se afirmar sobre os processos culturais criativos nascidos na e da travessia para a América, experimentados pelos africanos das mais distintas etnias escravizadas. Essa solidariedade na forma de laços ou organizações costuma ser a herança e a ligação que propicia a constituição de outra relação étnica. Como nos recorda o sociólogo Clóvis Moura, os grupos negros sempre se mantiveram organizados em instituições como o quilombo (palenque), confrarias religiosas, irmandades, religiões como o candomblé. (Brasil) e a santeria (Cuba) (MOURA, 1980, p. 143) Nessas instituições, o grupo negro procurava obter a alforria e promovia a solidariedade para sobreviver ao sistema escravista. Com a abolição nas Américas da escravização, a luta mudou de forma, fez-se necessário afrontar o racismo, e as armas mudaram. Da violência inicial necessária, como estratégia política, para as formas de construção de uma admiração da diferença por meio da visibilidade da cultura negra, por exemplo. A arte foi o modo mais comum e, talvez, mais eficaz, por atuar em via dupla, de denúncia e de educação da sociedade, enquanto, para aqueles que produzem ou são representados nessas obras, a arte atua como uma forma de empoderamento da comunidade negra. Se o resultado não é universal, como alguns esperam dos processos educativos, os avanços, sim, são significativos.

Imna Arroyo



Imna Arroyo, *Voyage I*, gravura em madeira, 1995

A imagem dos processos políticos da Malungagem, por exemplo, pode ser encontrada nas obras das artistas María Magdalena Campos Pons (Cuba) e Imna Arroyo (Porto Rico). A obra de Imna Arroyo “expressa uma grande preocupação por um legado que ela propõe como uma viagem de que o espectador pode/deve fazer parte”. Segundo Gail Gelburd, a viagem que nos apresenta Imna Arroyo pretende “remontar a seus ancestrais de Porto Rico e África” (GELBURD, apud TORRES, 2009, p. 10).

Em outra instalação, Imna Arroyo representa parte de sua comunidade que morreu na travessia; são imagens dos mortos em sua glória, configuradas em múltiplos olhos-almas que acompanham os descendentes, olham por eles, os protegem. Representar a travessia transatlântica é também apresentar essa perda histórica de

vidas que na arte se tornam presença na memória e na religiosidade, e definem a identidade étnica de um grupo – os negro-descendentes – em sua diáspora americana.



Imna Arroyo, *Ancestral Passage*, instalação, 2009

Imna Arroyo e María Magdalena Campos Pons representam uma dimensão da permanência que resulta da travessia transatlântica. Tal dimensão é tanto uma herança que é transmitida pela família, como uma perda de vidas que é, às vezes, uma permanência como uma extensão transcendente da comunidade que se forma na diáspora. Isto é, a ancestralidade africana, a história do comércio negroiro e o tropo da travessia também são parte da formação da comunidade, não só a epiderme negra.

Por outro lado, ao delimitar essa comunidade em termos de uma etnicidade, as artistas terminam por configurar uma alteridade nas sociedades que optaram por seu branqueamento, como as latino-

-americanas. Definir o outro é estabelecer um contraste com as pessoas que têm seus seres/corpos referendados pelos discursos hegemônicos. É também definir quais são os termos que configuram os sujeitos públicos e o que é próprio para esses sujeitos no âmbito privado. Fazer tais delimitações é um dos mais sérios problemas contemporâneos, porque não é possível formular critérios sócio-econômicos, que facilitam a vida de sociólogos e publicitários, quando o sujeito é definido por sua condição econômica. Isto é, definir um sujeito ou uma comunidade por faixa salarial, patrimônio e ocupação responde a algumas demandas epistemológicas, políticas ou de formação de público, mas não aos processos de exclusão, impedimento ou subalternização por cor da pele, ou sexo, ou por opção sexual. Os movimentos feministas, de LGBT ou de negros, tomando aqui só os exemplos mais tradicionais, demonstram que a classe social ou o acesso à educação de certos sujeitos não os protege da exclusão, ainda que proporcione para esses atores sociais melhores meios para superar os traumas causados pela violência da sociedade contra aqueles que não estão previstos em seu modelo normativo.

Os discursos organizadores do conhecimento não previam modelos explicativos para a textualidade que incluísse o autor como mediador de sua configuração e definição. Procurei pensar aqui a estética negra como problema para alcançar sua dimensão étnica; para tanto, proporei algumas questões, a começar pela pergunta tantas vezes repetida: – Que é arte negra? A resposta imediata é a arte feita por negros, que, por sua simplicidade, já apresenta um problema: o corpo do produtor, geralmente ausente na presença da obra. deverá ser tomado em conta, pois é ele quem define a mesma. É sobre essa auto-definição que escreve Conceição Evaristo, apresentando-se como “negro/noite de conjuros/lágrimas oceânicas...”, tropos marcadores da travessia para América. Inserida nessa narrativa coletiva, María Magdalena Campos Pons retrata a si

mesma; sua figura duplicada está no ponto de partida e de chegada. Na obra *Das duas águas*, unindo princípio e fim está o barco dos ancestrais, dos malungos que dão significado à sua história pessoal e coletiva. Não é uma narrativa completa, é fragmentária como a memória, é feita de distintos quadros que só fazem sentido juntos, como um painel. Diferente de Imna Arroyo, que optou por estar ausente tanto da gravura como da instalação, é a imagem de María Magdalena Campos Pons que vemos no panóptico fotográfico. Sua assinatura é seu corpo e a narrativa de sua comunidade compõe a ela também, assim como ela faz parte da composição desta narrativa.



María Magdalena Campos Pons, *Das duas águas*, 12 Polaroids, 2007

Nas perspectivas otimistas de Homi Bhabha e de Stuart Hall, ainda que a cultura da alteridade permaneça marginal, nunca foi um espaço tão produtivo como é na atualidade, como resultado de políticas culturais da diferença, de lutas pela diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.

Segundo Homi Bhabha, algumas teorias críticas contemporâneas apontam para aqueles que sofrem a condenação histórica – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento obrigado – como *locus* para a aprendizagem de lições mais duradouras de vida e pensamento. Existe mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma as estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exterior aos objetos de arte ou para além da canonização da “ideia” de estética, ao lutar com a cultura e o valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer. A transmissão de culturas de sobrevivência não ocorre no organizado museu imaginário das culturas nacionais, com seus apelos à continuidade de um “passado” autêntico e um “presente” vivo – seja essa escala de valores preservada nas tradições “nacionais” organicistas do romantismo, seja dentro das proporções ditas universais do classicismo. (BHABHA, 1989, p. 239-273)

Essas perspectivas não valem somente para os afrodescendentes, mas também para outras etnicidades marginalizadas, como a indígena, em países em que índios são maioria numérica, mas, não, política, a exemplo de Peru, Guatemala ou México. Stuart Hall nos recorda que esse não é um otimismo ingênuo, mas um confronto

continuado (HALL, 2003, p. 338); vivemos o momento em que distinções como hegemônico e minoritário podem ser deslocadas, isto é, é o momento em que a vida cultural está sendo transformada pelas vozes das margens. (HALL, 2003, p. 339)

Dentro do que Hall chama de “otimismo de vontade”, contra o “pessimismo de intelecto”, esta reflexão busca trazer expressões pouco prestigiadas como pertencentes às etnicidades marginalizadas, traçando um paralelo com o feminismo e as políticas sexuais no movimento LGBT. Busco, com esta perspectiva, me contrapor à reação agressiva à diferença que alimenta o debate intelectual nos últimos anos²⁷.

Paul Gilroy alerta para a necessidade de se desenvolver uma ética para uma sociedade multicultural. (GILROY, 2007, p. 24) Essa reflexão busca interpretar palavras e imagens poéticas que dão visibilidade para os conflitos raciais e que, às vezes, formam uma etnicidade como alteridade a um grupo hegemônico. Elas se representam por meio do que Stuart Hall chama de “cultura popular”, cuja base está em “experiências, prazeres, memórias e tradições do povo”, que tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas das pessoas comuns. (HALL, 2003, p. 340)

27 No Brasil, o âmbito da academia foi cenário tanto para a abertura de espaço para as vozes das margens como para a reação contra essa transformação do enfoque da arte. Não só na academia, mas também nas páginas dos jornais, que funcionam sempre como um lugar privilegiado para assistir ao confronto entre outra vertente interpretativa e uma linhagem mais formalista, que busca representar o mérito como estratégia de aproximação à obra literária, como se esse fosse óbvio. Escritores como Bruno Tolentino, Leyla Perrone Moysés e Hélio Jaguaribe conformam um discurso de reação mantendo o prestígio da “alta cultura” e enfrentam outras posições, representadas por nomes como Cuti, Silvano Santiago, Milton Santos, MV Bill num intenso movimento de transformação da cara estética do Brasil.



Imna Arroyo, *Yemayá Achabá e Yemayá Konlá, The many faces of Yemayá*, 2009

A “cultura popular negra” produziu uma diferença nos paradigmas da chamada “alta cultura”, isto é, a tradição helênica e européia que estabelece a estética hegemônica. A estética negra, em sua riqueza produtiva, também nos traz outras formas de vida, outras tradições de representações. Essa é uma cultura, por exemplo,

apoiada na produção musical, o que rompe a tradição logocêntrica e coloca o corpo, que é um capital cultural, como pano de representação, frequentemente tido como o único espaço performático que, pelo passado de expropriação, restou à comunidade negra. Como a religiosidade do *Ifá*, que Imna Arroyo retoma como herança trazida no barco e representa nessas gravuras aplicando uma técnica de larga tradição e uso popular em África, o *batik*. Essas gravuras de Imna Arroyo foram impressas sobre tecidos de uma fábrica de Gana, África.

Então, tais discursos podem nos propiciar motes, temas, tópicos, topos, tropos para abordar as relações interracialis no contexto latino-americano e/ou ocidental e as estratégias de produção de um tipo determinado de arte: a arte negra. Assim, essas são narrativas produzidas por afrodescendentes, não exclusivamente produzidas para outros afrodescendentes.

Creio que é importante conhecer as produções articuladas na confluência de mais de uma tradição, portanto, inventadas na negociação entre posições dominantes e submetidas, estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Não estou falando de algo puro ou original buscado nessas obras, elas são representações, com seus possíveis limites interpretativos. Muitos autores, mais especialmente Stuart Hall, nos advertem largamente contra a essencialização e a naturalização do ser negro, para nos recordar que não existe vida negra fora da representação, e para ter cuidado com o paradigma “como a vida é fora”, para medir o acerto ou o erro político de uma dada estratégia ou texto cultural. Seguindo a proposição de Stuart Hall, é possível encontrar um conjunto de experiências estéticas negras – de representações e auto-representações dos negros – historicamente distintas, que

contribuem para criar os chamados “repertórios alternativos”. Busco estratégias para abordar a diversidade da experiência negra e, não, uma homogeneidade ou uma continuidade nessas experiências. Essa diversidade não será dada somente pelas diferenças de experiências históricas dentro de e entre as comunidades, as regiões, entre o campo e a cidade, por exemplo, mas devemos buscar outros tipos de diferenças que localizam, situam e posicionam o povo negro. Recordemos que somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças.

O papel da poesia como metáfora da interioridade se manifesta no seguinte poema em sua plenitude, como lugar da atitude devorante do canibal, do ensimesmamento e, finalmente, do silêncio. É ali que o sujeito se preserva da investida violenta do estudioso que o quer conhecer/decifrar/dominar? No entanto, é neste lugar que o autor fora do cânone ou os autores marginais se resguardam. Sobre essa auto-proteção, nos alerta Doris Sommer quando trata da impossibilidade de uma leitura completa do outro (SOMMER, 2005, p. 12). É no silêncio que a autora, preservada em sua privacidade criadora, nos obriga a reconhecer a impossibilidade de conhecer a totalidade de sua subjetividade, deixando sua interioridade mais cuidada e fora da especulação crítica que assume poder saber tudo e afirmar tudo. É esse o lugar de calma e de silêncio, fora dos jogos de poder que dominam o espaço público, esse o lugar que finalmente, imposta à vontade de estar calada, a autora pode finalmente encontrar sua própria e mais íntima palavra.

Da calma e do silêncio

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,

quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano,
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.
Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.
Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê
deixem me quedar,
deixem me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos
que só o silêncio da poesia penetra.

Referências

- ARROYO, Imna. *Imna Arroyo Site oficial*. Disponível em: <www.imnaarroyo.com>. Acesso em: 28 out. 2009.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRANCHE, Jerome. *Malungaje*. Bogotá: Minc, 2009.

DELEUZE, Gilles. Deseo y placer. *Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona, n° 23, p. 12-20, maio 1995.

EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandayala, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad: la voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1992.

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

HALL, Stuart. Que negro é este na cultura popular negra? In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOURA, Clovis. Organizações negras. In: SINGER, Paul et al. (Org.) *São Paulo: o povo em movimento*. São Paulo: Vozes; Cebrap, 1980.

SOMMER, Doris. *Abrazos e rechazos: como leer em clave menor*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.

TORRES, Mónica. *Edwidge Danticat e Imna Arroyo: imágenes y relatos de una diáspora*. 2009. Monografia de conclusão de curso de Literatura (Graduação Literatura). Facultad de Artes y Humanidades. Universidad de los Andes. Bogotá, 2009.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Eppur si muove: cosmologia e performance na obra *Korso*, de Luis Serguilha

Eppur si muove: cosmology and performance in *Korso* de Luis Serguilha's works

Olga Valeska

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: Neste artigo, analisaremos a obra *Korso*, do escritor português Luis Serguilha, que foi publicada pela editora brasileira Dulcinéia Catadora, em volumes impressos em papel reciclado e editados por filhos de catadores de papel. Para essa análise, usaremos o conceito de *performance* como operador de leitura.

Palavras Chave: Luis Serguilha. Poesia. Dança. Corpo. Performance.

Abstract: This article aims to analyse the work of the Portuguese writer Luis Serguilha, who has been published by the Brazilian editor Dulcinea Catadora, printed on recycled paper and edited by the collectors of paper and recyclable material's children. For this analysis, we will use the concept of performance as a reading operator.

Keywords: Luis Serguilha. Poetry. Dancing. Body. Performance.

Omnia sol temperat, purus et subtilis.
 Novo mundo reserat faciem Aprilis.
 Ad amorem properat animus herilis
 Et iocundis imperat deus puerilis.
 (Michael Cretu)

A arte da *performance* teve seu momento inaugural nos anos 60, com o surgimento do trabalho fotográfico “Salto no Vazio”, de Yves Klein. Nesse trabalho, o artista captura a imagem de seu próprio corpo suspenso num salto, que parte da janela de um prédio residencial para as ruas de Paris. Denunciando o direcionamento desumano dos recursos públicos na corrida espacial, o artista encena, em um ato de protesto, a entrega radical do corpo ao dizer da arte, explicitando a sua responsabilidade pessoal diante da sociedade de seu tempo. Nesse gesto, o fotógrafo registra um momento único de transposição das fronteiras entre o público e o privado, em um trabalho que, significativamente, não foi exposto em galerias de arte, mas em panfletos distribuídos em praças e ruas.

Porém, se o registro desse trabalho fotográfico marcou um momento histórico para o surgimento da moderna *performance* artística, esse tipo de manifestação pública não tem uma origem tão clara nem tão recente:

[...] podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde. (GLUSBERG, 2009, p. 12)

É interessante observar que existem importantes estudos sobre práticas rituais promovidas no interior das sociedades em todas

as épocas²⁸. Tais práticas configuram fórmulas de demarcação de comportamentos e relações sociais que poderiam ser chamadas de arquetípicas. Guardadas as diferenças culturais, pode-se dizer que os rituais, em sociedades tradicionais ou não, configuram protocolos gestuais onde se encenam práticas coletivas consolidadas como “programas”:

Sob esse ponto de vista, a *performance* desenvolve verdadeiros programas criativos, individuais e coletivos. Como objetos culturais, os programas gestuais exigem sua definição genética. O programa conduz a seu próprio resultado, como um algoritmo de engendramento. (GLUSBERG, 2009, p. 53)

Porém, o movimento de (auto)engendramento mencionado acima, ao explicitar seu próprio código gerador, seu *modus operandis*, acaba por denunciar a dimensão convencional do “comportamento” social do homem porque deixa ver sua constituição como espaço semiótico: “A cultura nos leva a tomar como naturais as sequências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém, a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas”. (GLUSBERG, 2009, p. 53)

De qualquer maneira, toda manifestação artística resulta da inevitável dinâmica das transformações no campo das relações sociais e culturais, juntamente com a criatividade pessoal de seus atores. Além disso, a *performance* como manifestação pública do corpo dado em espetáculo revela o caráter exterior dos códigos compartilhados na intimidade de cada corpo, individualmente, ativando uma dimensão que abala as fronteiras entre o público e o privado.

28 Conferir os importantes estudos desenvolvidos por Mircea Eliade, Joseph Campbell, Heinrich Zimmer, entre outros.

Herdeiras das vanguardas européias, as intervenções performáticas na atualidade, muitas vezes, também forçam os limites do espaço reservado ao espetáculo artístico. Elas invadem a cena urbana e obrigam os habitantes das cidades a tornarem-se espectadores/atores, transpondo, assim, os limites entre o mundo da representação e o cotidiano.

Nas *performances* não há um elemento indicativo do que seja pertinente, como jogos de luzes com focalizações cênicas. Interessante, isso sim, uma observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental, do velado frente ao desvelado. (GLUSBERG, 2009, p. 56)

Assim, a *performance*, como linguagem, proporciona uma tensão entre as fronteiras que constituem a cena urbana, relativizando os limites estabelecidos entre a atuação do corpo no espaço coletivo da realidade cotidiana e a ação poética no espaço cenográfico propriamente dito.

Em outro aspecto, a *performance*, na atualidade, tende a valorizar o momento da criação, focalizando o trabalho artístico não mais na obra acabada, mas no artista e em seu processo criativo. A ação performática sustenta-se, assim, em uma linguagem entre sensível e conceitual. Uma linguagem que chama à cena pública o corpo do artista e o corpo do espectador no momento mesmo da criação: “[...] o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural”. (GLUSBERG, 2009, p. 52)

Como arte experimental, cada *performance* é irrepetível. Cada espetáculo se desenvolve em uma temporalidade única na qual interferem fatores complexos como o conjunto da cena, a subjetividade do artista e a participação do espectador. Além disso, a *performance* faz coincidir dois tempos fundamentais: o tempo da

produção e o tempo em que é dado ao público. Assim, os momentos subjetivos da experiência do artista e dos espectadores acabam entrando em choque com o tempo cronológico do relógio, impedindo que o processo criativo se desenrole de maneira uniforme. E o jogo que se observa, apesar da dimensão conceitual do processo criativo da *performance*, é uma aposta em favor da imaginação e das impressões sensíveis, corporais, do espectador, mais do que de sua racionalização lógica:

As performances trabalham com todos os canais da percepção, isso se dando, tanto de forma alternada, quanto simultânea. Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais. (GLUSBERG, 2009, p. 71)

Assim, cada espetáculo é único. E as sequências gestuais do *performer* repetem-se indefinidamente, sempre em diferença, a cada representação. Nesse aspecto, as *performances* podem ser consideradas como formas engendradas segundo a lógica fractal. Essas formas propiciariam uma apreensão de relações e ritmos que seriam, na realidade, impensáveis e intraduzíveis para uma lógica linear e totalizadora, porque configuram formas infinitamente progressivas, desdobráveis e imperfeitas:

Desse modo o *performer* cria sobre a arena da *performance* uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso do *performer* está cheio de buracos e fissuras. Como o caminho a que alude o célebre poema de Antônio Machado, a *performance* se elabora ao desenvolver-se. (GLUSBERG, 2009, p. 84).

A cena performática constitui um espaço que se desdobra a partir da mobilidade de códigos e imagens que deixam vislumbrar a dimensão fracionária do mundo. Na *performance*, é impossível uma totalização ontológica. Diante de sua geometria subdivisível e

aglutinadora, sempre haverá uma distância a mais para transpor, sempre um outro caminho a seguir.

Em outro aspecto, os movimentos do corpo no espaço/tempo semiotizado no momento da *performance* não se vinculam a um objetivo utilitário, mas visam à experiência de sondar a matéria do mundo, as texturas que o constituem. O corpo testa sua própria presença e tateia o saber que emana das sensações provocadas pela experiência motora vivenciada como um fim em si mesmo. Nessa perspectiva, a experiência do corpo na ação performática também gera uma temporalidade semelhante ao que se constitui na experiência mística do ritual. O espetáculo força a abertura de um tempo/espaço “fora da experiência comum”, engendrando um momento descontínuo em que a criação tem seu curso pautado também no improvisado e no acaso do encontro entre o corpo em movimento e os objetos presentes no espaço público.

Como nos rituais, a palavra, quando é pronunciada, também não visa a expressar apenas idéias e pensamentos dados: o *performer* usa o texto mais como significante do que como significado. Tendo a repetição como elemento constitutivo, os textos (re)citados geram um efeito hipnótico, o chamado *efeito zen*. E esse efeito pode engendrar um processo cognitivo que vai além da dimensão referencial e semântica da palavra, revelando a exterioridade da dimensão convencional do signo verbal propriamente dito. Nesse contexto, a palavra pode ser usada por seu ritmo, extensão e textura, compondo a dimensão sonora da cena. Ela é usada como um artifício de *mise-en-scène*, da mesma maneira que as cores, a luz etc.

Outro aspecto importante da ação performática é uma prática, bastante comum, de deformar a voz do artista por meios eletrônicos. Esse artifício, além de trazer à cena elementos do cotidiano moderno/urbano, sublinha o caráter de representação do espetáculo,

despersonalizando a figura humana. Nesse caso, a voz reproduzida por meio eletrônico funciona como uma máscara ritual, fazendo *personar* uma voz estilizada, que não é totalmente humana nem compõe a imagem de um personagem:

Na *performance* geralmente se trabalha com *persona* e não personagens. A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (ex: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc). A personagem é mais referencial. Uma *persona* é uma galeria de personagens. (COHEN, 2009, p. 107)

A partir dessas reflexões, é possível pensar o conceito de *performance* como uma dinâmica de criação na/da linguagem poético-ritual. Como nos rituais, a *performance* configura imagens que se constituem e se dissolvem sem um compromisso com a expressão fiel do pensamento ou com um mundo referencial. Como na poesia, palavra posta em cena, visa a uma eficácia rítmica e imagética, evidenciando o saber do corpo que as pronuncia e de sua dimensão sensível, sua *corporeidade*. O corpo é, assim, portador de um saber que se expressa não apenas como pensamento, mas também no verso e no reverso de posturas comportamentais muitas vezes silenciosas.

Amplia-se assim o conceito de corpo [...]. Este é compreendido neste contexto não apenas como espaço físico, mas já como entidade comunicativa, como trânsito e movimento, como mídia e pensamento, como história e narrativa. Estamos, portanto, diante de um corpo semiótico e cultural, composto de significados, símbolos e sinais, de memória e de histórias, tanto quanto de órgãos e trocas bioquímicas. (BAITELLO JUNIOR, 2006, p. 85)

Não cabe, aqui, uma discussão detalhada a respeito das várias manifestações estéticas da chamada *performance* artística. Basta observar que ela apresenta, como característica geral, um projeto que pode envolver a linguagem das artes cênicas, das artes plásticas,

da música e da poesia. A *performance* atua por meio de intervenções em espaços públicos ou abertos, atraindo, em muitos casos, o espectador para a cena artística. Além disso, ela costuma acontecer em espetáculos sem um texto fechado, abrindo espaço para o improvisado e para a contingência de cada realização. Em síntese, a *performance* constitui-se como elemento de transposição, um salto entre o espaço público e o privado, entre o individual e o coletivo, entre a cena teatral e o cotidiano, questionando valores instituídos e práticas sociais codificadas.

Ressalte-se a importância de se refletir a respeito da *performance* no campo da poesia como um ato público de intervenção questionadora de valores estéticos e éticos. Assim, tendo como ponto de partida as discussões expostas acima, analisaremos, em seguida, o poema *Korso*, do escritor português Luis Serguilha, usando o conceito de *performance* como operador de leitura.

A escolha dessa obra se deve à maneira como ela se organiza, constituindo momentos de transposição de fronteiras importantes na organização social do espaço público e privado. Esse poema foi publicado pela editora brasileira Dulcinéia Catadora em volumes impressos em papel reciclado. Cada volume dessa obra é original, com capas trazendo imagens pintadas a mão, mantendo, porém, elementos próprios às embalagens industriais: papelão recortado de caixas, com avisos sobre o material embalado e a posição correta para o transporte. Nesse aspecto, os livros, enquanto objetos artísticos, explicitam a intercomunicação muitas vezes invisível entre o espaço da produção da obra artístico-literária, de um lado, e o espaço do mercado e da indústria, de outro.

Além disso, expondo os resíduos de embalagem de objetos de consumo cotidiano nas capas que envolvem o texto poético, os livros denunciam a dimensão convencional do valor atribuído à

poesia, ao mesmo tempo em que chamam à cena poética as experiências usuais da sociedade atual e os códigos inerentes a eles. A *performance*, nesse contexto, embaralha as fronteiras dos valores culturais socialmente constituídos e revela novas possibilidades de experiência artística, para além da estética convencional.

O projeto editorial é um trabalho elaborado artesanalmente por filhos de catadores de papel, o que faz confundir o lugar de criação coletiva de artistas anônimos e o do autor propriamente dito. Pode-se dizer então que, no gesto único de pintar imagens diretamente sobre o papelão cru que compõe as capas de cada livro, os artesãos colocam em cena o saber de um corpo coletivo e individual a um só tempo. E esse saber se deixa ver, clandestinamente, por entre os gestos realizados no espaço performático que ele mesmo constitui, denunciando os “programas” socialmente construídos pela cultura hegemônica.

Cada livro é um objeto único, mas as suas condições de produção, o projeto conceitual que rege o processo de elaboração do conjunto dos livros é fixo. Do mesmo modo, o processo de criação dos poemas em *Korso* guia-se por estruturas que se repetem em diferença a partir de uma lógica não-linear, à maneira de um algoritmo: repetições formulares e sequenciais que tendem ao infinito. Sobre *Korso*, o poeta-crítico Melo e Castro (2005) afirma: “trata-se obviamente (...) de algoritmos linguísticos sequenciais cujo fim depende apenas de quem os pratica”. (MELO E CASTRO, 2005, p. 19) Observe-se que os poemas de Luis Sergilha, da mesma maneira que o processo de elaboração dos livros na editora Dulcinéia Catadora, seguem essa mesma lógica que joga com a potencialidade infinita do gesto criador em sua dimensão performática:

“No céu como diamantes” **as minúsculas ânforas de mercúrio coordenam as pautas das jóias no arquejante gérmen das acelerações cerâmicas**

e os relâmpagos insaciáveis da seara contrariam a soberana demarcação dos astros da escrita como um contorno explosivo da actínia a vislumbrar a cordoagem do cavalo ultramarino que digere os cruzamentos da lava outonal

(SERGUILHA, 2009, p. 5)

Observe-se que os versos de *Korso* configuram cadeias de orações dispostas, predominantemente, em uma relação de subordinação. E esses blocos imagéticos não sustentam campos semânticos estáveis: as palavras que compõem as imagens são postas em rota de colisão e geram sentidos paradoxais. As palavras se reúnem em configurações que não descartam as substituições aleatórias no eixo paradigmático e o processo de sequenciação não-linear.

O título do poema de Luis Serguilha, *Korso*, refere-se a uma dança tribal do Quênia, dança de improvisação coletiva que, no texto, é transfigurada em palavras que arrastam sentidos em linhas quebradas, estendendo-se indefinidamente. E a poesia de Luis Serguilha constitui um exemplo interessante de criação de uma cosmogonia, CORPO/GAIA, que atravessa escalas, seguindo uma geometria fractal:

_____ um CORPO amplo de acenos balsâmicos e de criptas inebriantes levitando os cântaros-do-escorpião-vegetal-espiralado

como uma esgrimista de epifanias a abeberar-se nos sinais-das-açucenas anárquicas

para perambular nos ancoradouros-do-corpo-outro-planetário/**aberto**

às colheitas-da-raridade-dos-acostamentos

às AMBIVALÊNCIAS predestinadas ao

astronômico fruto
 ao conhecimento criativo da vergôntea-erótica-obsidiana-
 -nômade
 _____: GAIA: _____
 (SERGUILHA, 2009, p. 23-24)

Nessa obra, o magma resultante de imagens em estado de fluxo potencializa a força geradora de formas e sentidos. A justaposição paradoxal de palavras de campos semânticos distantes faz surgir um cosmos que não se limita a uma organização ontológica estável.

Ora, sabemos que, nas tradições míticas, o homem organiza o cosmos para humanizá-lo, tornando-o, assim, habitável. Na verdade, pode-se dizer que as construções míticas de mundo representam um mapeamento cognitivo capaz de guiar a ação humana no mundo e gerar hierarquias, gerenciando a história e os papéis sociais. Compreender, nesse caso, seria circunscrever o universo dentro dos limites do humano.

Os poemas de *Korso*, no entanto, trazem ao cosmos formas fractais que se movem de maneira instável negando-se a constituir um espaço habitável. Como já foi dito, trata-se de um texto recitado por palavras forçadas a repetir infinitamente uma mesma relação combinatória em um eixo paradigmático aberto:

[...] devemos ter em conta que o discurso do corpo se forma a partir de sucessivas seleções do paradigma, seleções que produzem o sintagma. Contudo, enquanto nos demais processos de comunicação a seleção se realiza de acordo com número finito, fechado, nas *performances* não existe tal fechamento: o paradigma é aberto. (GLUSBERG, 2009, p. 77)

De maneira similar, no campo da matemática alguns estudiosos dos fractais criaram abstrações interessantes, que apresentam formas infinitas absurdamente contidas em espaços finitos, a partir de um procedimento de repetição em diferença. Cada objeto desses representa uma equação²⁹ que, em lugar de levar a uma solução final, reduplica o problema, evitando sempre uma resposta.

A geometria padrão toma uma equação e pede o conjunto de números que a satisfazem (...). Mas, quando um geômetra repete uma equação em lugar de resolvê-la, a equação se torna um processo em lugar de uma descrição, dinâmica em lugar de estática. (GLEICK, 1990, p. 219)

A geometria fractal busca representar as formas infinitas que se dobram, quebram ou se ramificam. Ou seja, busca representar as formas dos objetos e o movimento dos fenômenos em uma complexidade *que se assemelha à natural*. De fato, são vários os exemplos, na natureza e no organismo humano, de formas que se auto-repetem (sempre em diferença), criando dobraduras ou trilhas que se ramificam à maneira de labirintos, atravessando escalas:

As nuvens não são esferas (...). As montanhas não são cones. O relâmpago não percorre uma linha reta. (...). É a geometria das reentrâncias, depressões, do que é fragmentado, torcido, emaranhado e entrelaçado. (GLEICK, 1990, p. 90)

Semelhantemente, os versos de Luis Serguilha, em seu percurso performático, parecem constituir um movimento cuja inércia pode levar o texto a fluir de maneira quase autônoma, como uma cascata, um rio ou a chuva. Mas essa força inercial não revela um

29 No caso do conjunto de Mandelbrot, a equação é a seguinte:

$z \rightarrow z^2 + c$. “Tome-se um número, multiplique-se esse número por ele mesmo e acrescente-se o número original”. (Cf. GLEICK, 1990, p. 220)

inconsciente (subjeto), mas a exterioridade de um mundo estranhamente codificado.

Após ter sido posto em processo, o texto se desdobra em moto-contínuo, como uma equação não-linear, parecendo querer engolir a totalidade das palavras. Como afirma Melo e Castro: “[...] e se o máximo de palavras for o inesgotável repertório de uma língua, tendendo assintoticamente para o infinito?”. (MELO E CASTRO, 2004, p. 8) E o sujeito poético, paradoxalmente distanciado de sua dimensão subjetiva, recita as formas esquemáticas, relata um fluxo de imagens postas em delírio, gerando uma paisagem sonora feita de estranhamentos.

Efetivamente uma das impressões mais fortes que se recolhe da leitura da poesia de Serguilha é a sua matriz oral, de discurso que não tem fim e que se alimenta da própria música das palavras, adaptando-se mal às limitações do formato da página em branco dos livros. Assim poderá perguntar-se qual a função da respiração na escrita e na leitura destes poemas: seta ela que determina o espaço que eles habitam e lhes é próprio? (MELO E CASTRO, 2004, p. 9)

Assim, nos poemas que compõem a obra *Korso*, vemos um cosmos construído a partir de um processo de radical despersonalização: sua estrutura projeta-se a partir de um esquema rítmico formular que se repete em diferença, infinitamente. O texto, dessa forma, acaba reduplicando e evidenciando a dimensão aleatória e contingencial do próprio mundo humano. E o jogo que se observa é uma aposta em favor das impressões sinestésicas do leitor, mais do que de sua compreensão lógica.

A voz poética parece (per)sonar, através de uma máscara ritual, um fluxo de palavras que marcam ritmos instáveis, em um movimento hipnótica e desconcertante. Constitui-se, assim, um espaço

performático que evidencia o corpo semiótico das palavras, pondo em cena o ritmo de uma dança sequer coreografada.

Korso faz um jogo intertextual com as poetas brasileiras Ana Maria Romero³⁰ e Luci Collin³¹. Os poemas dessas autoras também são desdobrados e fragmentados até participarem da dimensão fractal da escrita de Luis Serguilha. É interessante notar que o processo de despersonalização do sujeito poético, apontado acima, acaba contribuindo para potencializar o erotismo presente na obra:

GAIA-DESEJO-ANA:

_____ corpo redescoberto nos ecos unidos-arrebatadores das
Palavras GAIA-montanha de reverberações-jaguar-condor
na mediterrânica claridade das interferências de outro corpo-leitor:
intraduzível-corsário onde a obscuridade-ardente

ilimita-se no soalho da
identidade-do-desejo-livre
(SERGUILHA, 2009, p. 24)

Nos versos de Luis Serguilha, títulos e trechos dos poemas das autoras brasileiras são remodulados, constituindo-se como “atratores estranhos”³² que não estabilizam os poemas, mas aceleram o seu movimento rumo ao deslimite. E as imagens que surgem desse jogo erótico/tradutório assumem a mesma força telúrica que move todas as palavras pronunciadas nos poemas e todas as outras possíveis, em uma dança com o infinito.

30 Cf. ROMERO, Ana Maria. Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/toca/poetas/ana_ramiro.php>. Acesso em 07 jun. 2011

31 Cf. COLLIN, Luci. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=3645>>. Acesso em: 07 jun. 2011.

32 Expressão usada, no campo da termodinâmica, para designar a curva que se refere, graficamente, ao comportamento orbital dos sistemas complexos, ou fluxos turbulentos.

Em síntese, pode-se dizer que a obra analisada constitui uma dimensão performática que integra a experiência de um espaço descontínuo e revela a exterioridade dos códigos compartilhados. Nesse espaço estrangeiro, o leitor é convidado a participar de um espetáculo que se abre ao coletivo. E o texto também envolve o leitor nessa festa dionisíaca sem início ou fim. Os poemas, assim, afirmam o movimento erótico da *relação* constituída como saber que surge a partir do corpo que é ritmo, canto, dança, mas que também é (des)mundo.

Referências

- ANTÔNIO, Jorge Luiz. Os hangares da poesia. In: SERGUILHA, Luís. *Hangares do vendaval*. Évora: Intensidez, 2007.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. O corpo fora do corpo: a liberdade dos sonhos e símbolos. In: MOMMENSOHN, Maria (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre dos movimentos*. São Paulo: Summus, 2006.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GLEICK, Jemas. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Tradução: Waltenair Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUINSBURG, J. et al. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MELO E CASTRO, E. M. Prefácio. In: SERGUILHA, Luís. *Embarcações*. Lisboa: Ausência, 2004.
- MELO E CASTRO, E. M. Prefácio. In: SERGUILHA, Luís. *Singradura do capinador*. Lisboa: Índícios de Oiro, 2005.

SERGUILHA, Luís. *Korso*. Rio de Janeiro: Dulcinéia Catadora, 2009.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. *Notas sobre a cosmologia yawalapiti: religião e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora 3.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Discursivização e arena real: a crônica do índio em Mato Grosso do Sul

Discourse and reality: the indigenous
construction in
Mato Grosso do Sul's media

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Universidade Federal da Grande Dourados

Resumo: Este artigo procura verificar a discursivização sobre o índio no Estado de Mato Grosso do Sul, sob a perspectiva da literatura comparada e dos Estudos Culturais. Assim, baseados nos diversos *locus* de enunciação de cada um dos sujeitos/articulistas implicados no assunto, selecionamos matérias veiculadas, nos últimos anos, em três expressivos jornais do Estado, confrontando-as entre si e analisando como a questão indígena se constitui em um discurso que pode ou não “representar” os fatos de uma história recente. Disso resulta que, esses fatos não só se mostram motivados por diversos sujeitos de discurso, mas também revelam, em uma conturbada base composicional, o próprio discurso da subalternidade étnica ou etnologia indígena como uma das vozes marginais em demanda pela constituição da Nação.

Palavras-chave: História indígena. Cultura sul-mato-grossense. Sujeito e discurso. Discursivização.

Abstract: This article aims to research the discourse built upon the indigenous people from the state of Mato Grosso do Sul, within the perspective of Comparative Literature as well as Cultural Studies. Thus, the study is based on the various enunciation loci taken from the involved individuals/articulators' writings. In this sense, we chose three relevant newspapers from the state and selected published and broadcasted news from the last the years, in order to confront them and, mainly, to analyse how the indigenous issue is built into a discourse that can or cannot 'represent' the facts of a recent History. As far as we can conclude, these facts are not only motivated by different speeches, but they also reveal - within a conflicting foundation - the ethnical subaltern's discourse as a marginal voice that demands the constitution of the nation.

Keywords: Indigenous history. Culture from Mato Grosso do Sul. Subject and discourse. Discourse building.

À guisa de introdução

É preciso que este texto comece com uma autocitação de palestra que proferi há dez anos atrás, em Seminário Internacional, recuperando inclusive, sua nota de rodapé:

A morte do índio Marçal de Souza, ilustre representante das questões indigenistas, e que a cada dia faz crescer mais uma às inúmeras páginas sobre o seu assassinato, talvez seja a pedra no meio do caminho de uma das mais atuais dilacerações da região sul-mato-grossense: o suicídio (?), o quase extermínio da população indígena local, que foi, diga-se de passagem, objeto da Exposição de Blanche Torres, na Câmara Municipal de

Dourados, em 16/12/1998, sobre o título *Omano che Retame*, ou seja *morte na minha aldeia*³³.

Publicado em 1999, em anais do *Seminário Culturas, contextos, discursos: limiares críticos no comparativismo*, o ensaio visava delinear algumas das manifestações artísticas e culturais que compõem o macrotexto cultural do Estado de MS, com seus componentes de formação discursiva e identitária, refletindo sobre a travessia dos signos do universo socioeconômico e a constituição da identidade, na tessitura da representação cultural da região Centro-Sul do estado e da Grande Dourados, especialmente.

Hoje, dez anos depois, a citação acima retorna com todo o teor de conflito, de crônica de morte anunciada, de revolvimento de questões nunca resolvidas nem esquecidas e que reacendem os ânimos e ocupam largos espaços nas diversas mídias, na pauta do Estado-Nação e no dia a dia dos indivíduos, com um impacto muito maior e redobrado pela força e potência dos dez anos que recobriram de tinta tanto os sentidos da citação quanto, com muito sangue, a história recente, trágica, dos povos indígenas no Estado de MS.

Contrastando com a “letra” do Hino do Estado, as de várias músicas regionais sul-mato-grossenses, ao mesmo tempo em que retratam, evocam nossa herança pantaneira, nossa história e tradição de povos indígenas (nação guaicuru), atravessados por rica cultura fronteiriça, lindeira com um país de cultura tradicional espanhola, como é o Paraguai, cultura que se forma à sombra da história local e, portanto, com fortes traços de mestiçagem e hibridismo: seja nas letras de Almir Sater, *Sonhos guaranis* e *Quyquyho*, por exemplo, seja na letra de *Quanta gente*, essa do compositor Zé Du, ou ainda

33 Sobre as circunstâncias da morte do índio Marçal de Souza, que teve repercussão nacional e internacional, Cf. TETILA, 1994, p. 122.

na de *Paiaguás*, dentre outras, nas quais a representação da identidade cultural mostra-se como um tecido dilacerado, multifacetado – corpo despedaçado:

Quanta gente, tanta / De pioneira coragem / Que te buscou,
 “Terra Santa” / Com festa e dor na bagagem / Quem foi que
 expulsou o índio / Quem lutou com o Paraguai / Quem derrubou
 a mata / Quem cultivou Cultivar / Quem “ganhou” latifúndio /
 Quem veio pra trabalhar / Viu tanto trecho de “Campo Grande”
 / Grande de admirar / Quem não te viu “Bonito” / As águas
 claras de um rio / Um peixe, um tucano, uma onça / Tatu onde
 é que tu tá / Tanta gente, quanta / Hoje sabe da história tanta
 / Vivida neste teu solo³⁴.

Essas “letras”, emblematizadoras das outras escrituras, diferentes da do Hino, desvelam escaramuças, trapaças e carborteirices que as Letras, representadas pela “cidade letrada”, trataram de reluzir com palavras “douradas”, idealizadoras, e pela romantização do índio, desde a formação do Estado:

Limitando qual novo colosso / O ocidente do imenso Brasil / Eis
 aqui sempre em flor, Mato Grosso / Nosso berço glorioso e gentil
 / Eis as terras das minas faiscantes / El dourado como outros
 não há / Que o valor de imortais bandeirantes / Conquistou o
 feroz paiaguás / Salve terra de amor, terra de ouro / Que sonhara
 Moreira Cabral / [...].

Assim, à Letra do Hino corresponderia todo o processo de construção das narrativas que “inventaram” o Novo Mundo, criando o que resultou, através do processo histórico do descobrimento e da colonização, na formação da ideia de nação e de “cidade letrada”, como relata Ángel Rama em livro indispensável para a análise das

34 ZÉ DU. Quanta gente. In: Documentário da cultura e da arte sul-matogrossense. 1 CD-ROM.

microrregiões culturais na América Latina e o conseqüente apagamento das margens da nação.

Escrituras e trapaças

Em ensaio que discute as teorias da transculturação e o papel da classe letrada como fundamentos da constituição da ideia de nação, Rachel Lima demonstra, tão veemente quanto desalentadoramente, que as visitas do homem branco, civilizado, às Reservas Indígenas, resultam fadadas ao insucesso, pois que o gesto (auto)etnográfico finda testemunhando os impasses da representação do Outro, da alteridade, principalmente, quando se trata da inócua tarefa e desejo de recuperação da própria voz indígena:

A impossibilidade de se produzir um relato capaz de garantir a bio-grafia do indivíduo ou da coletividade, a ausência de condições que restituam a integridade dos fatos acontecidos e da cultura de um povo, fazem com que a etno-ficção acabe se transformando em “autoficção”, ou talvez em “auto-etnografia”, num movimento que registra a inviabilidade de construção de uma obra capaz de romper com a parcialidade de todo e qualquer saber. (LIMA, 2008, p. 114)

Assim, conclui a ensaísta notando a complexidade da questão e o sentimento melancólico subjacente à nossa constante insistência na “representação da impossibilidade da representação”. Ao que restaria, após aprofundada análise da ensaísta, apenas o nosso “deleite”, conjugado pela ineficiência dos meios e pela inoperância da classe letrada, através de uma enunciação incapaz de resolver o que acontece hoje, por exemplo, no espaço da aldeia indígena de Dourados-MS, onde os resíduos da nação são bem representados pelas “crianças subnutridas das tribos da cidade de Dourados,

restando-lhes continuar nos entregando seus corpos, suas vidas, para o bem da literatura”. (LIMA, 2008, p. 115)

Com efeito, ao lermos hoje *O Estado de S. Paulo*³⁵, que celebra os cem anos do antropólogo maior, não cessa aquele sentimento de melancolia diante de todo empreendimento no contato com os índios. Lévi Strauss desembarcara, em 1935, no Porto de Santos, para estudar as populações indígenas do Brasil e, a partir daí, iniciava-se na etnografia, viajando ao Paraná e a Goiás e, em curta expedição etnográfica, ao Pantanal e a Cuiabá, pelas terras dos cadiuéus e dos bororos. Em 1938, lecionando sociologia na USP, realizou uma grande expedição pelos sertões de Mato Grosso, seguindo, assim, as rotas das grandes expedições etnográficas (séc. XIX e XX), utilizando como via de acesso a linha telegráfica construída pelo Marechal Rondon, que havia “desbravado” esse “velho oeste” brasileiro vinte e cinco anos antes³⁶.

Com o insuportável agravamento da questão indígena, situações de conflito e litígios que se tornam uma constante, agudizados principalmente pelas condições de miserabilidade, entre outros fatores, nas aldeias da região da Grande Dourados, no Centro-Sul do MS, o assunto tornou-se objeto de interesse cotidiano, de debates acalorados que refletem nosso imaginário estampado nas páginas dos jornais do Estado e em faixas exibidas em frente de prédios e residências da cidade. Essas faixas, em letras garrafais e tinta preta, ao mesmo tempo em que divulgam o *slogan* “Produção sim – Demarcação não”, denunciam, na sua ostensiva presença pelas ruas de Dourados, a cidade de Antônio João, a existência de

35 Cf. FLORES, Marcelo Fortaleza. Lévi-Strauss: 100 anos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 nov. 2008. Caderno 2, p. 4-11; 14.

36 Cf. FLORES, Marcelo Fortaleza. Trópico da saudade. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, p. 4. 23 nov. 2008.

uma ferida nunca cicatrizada, além de refletirem o perverso jogo de forças desiguais, de uma economia de mercado neoliberal, onde muitos são convidados e poucos escolhidos. Fora a tentativa, ainda ingloriosa, dos antropólogos da FUNAI, era de se esperar, também, uma participação maciça e mais ativa das diversas áreas do conhecimento – além dos arqueólogos, dos historiadores, da crítica cultural e de linguistas –, hoje comprometidas com a perspectiva interdisciplinar, com a transdisciplinaridade. Num contexto de pós-disciplinaridade, a tarefa da reflexão e análise, ao envolver as mais diversas áreas do conhecimento e o uso de fontes e metodologias mais abrangentes possível, deve visar conhecer o processo histórico da sociedade com a qual o investigador estiver trabalhando³⁷. No espaço da crítica cultural, por exemplo, cresce em importância a abordagem que teóricos e professores universitários, sobretudo da área de literatura comparada e dos estudos culturais, realizam a partir da abertura de questões disciplinares e da “transformação de um sistema disciplinar para o pós-disciplinar, no qual é possível conviver com a diluição dos campos de saber.”, como enfatiza a autora de *Crítica cultural em ritmo latino*. (SOUZA, 2005, p. 242)

Em 1979, em substituição ao já criado estado de MS, o movimento cultural denominado Unidade Guaicuru, que já vinha sendo construído com base na história dos índios guaicuru – os índios cavaleiros de Mato Grosso –, tinha por objetivo promover o gentílico “guaicuru” para os nascidos no Estado. Como carro-chefe, à frente do movimento ia o artista plástico Henrique Spengler que, aproveitando os ícones e cores da arte kadwéu como elementos constituintes do seu trabalho, se autodenominou um guaicuru legítimo; como se num ato de troca de vestuário, o artista, representando os

37 Cf. LUFT et al. Línguas indígenas: a questão puri-coroadó. Caderno de criação. Porto Velho, ano v, n.º. 15, p. 4-11, jun. 1998.

cidadãos da região, pudesse elaborar o trans/vestimento, a *trans/*versão da representação, então legitimada pelo simples desfilar dos pressupostos ícones de identidade sul-mato-grossense. Não se observou aí que a própria nação guaicuru representava-se por várias tribos e diferentes práticas culturais, conseqüentemente, praticando “entre si profundas divergências culturais” (FIGUEIREDO *apud* ZILIANI, 2000, p. 62). Nos meses que se seguiram à instalação do governo do estado, recém-criado, o conjunto musical Grupo Acaba, incorporando elementos pantaneiros – índio, fazendeiro, vaqueiro, fauna, flora –, numa iconografia encomiástica desses valores, chegou a andar “em caravanas com o governador e seus secretários e assessores”, o que, segundo Ziliani, constituiu uma “verdadeira cruzada fundadora de um *novo tempo*” (ZILIANI, 2000, p. 76). O que se desprende dessas atitudes, no conjunto das ações “orientadas” com vistas a pôr em agenciamento uma linguagem, um discurso sobre a representação, é a inadequação dessas ações mediante o imenso “painel de registro das contradições de Mato Grosso do Sul”, como observou a professora Maria da Glória Sá Rosa, com sua fina percepção da cultura. (SÁ ROSA *apud* ZILIANI, 2000, p. 77)

De outro lado, na literatura regional, em um de seus textos mais amplamente conhecidos e explorados, *Genocíndio*, o autor propõe uma vigorosa denúncia da condição de expropriação e espoliação a que tem sido submetido o índio e a sua cultura em toda a região sul do Estado. *Genocíndio*, poema-apólogo do quase extermínio da população indígena local, ao lado do poema *Índia velha*, outro símbolo do clamor indígena, tornam patente a metáfora do “corpo despedaçado”, na medida em que a representação do regional constrói-se sobre os signos do arcaico e do moderno: de um lado, o universo indígena, sofredor do processo de aculturação, de outro, o mundo urbano criado pelo homem branco (PERENTEL, 1999, p. 20). Nesse nível, o poema *Genocíndio* compõe-se de um outro

texto cujos sentidos entranham-se na análise do próprio poema: “a poesia é suja de som? De sonhos / de sangue de signos. / (...) a poesia lê o mundo / inventa outros / mofa nas gavetas / arranha paredes / perturba a ordem pública / e protesta nas praças pela paz”³⁸. Como se lê nesses outros versos, pelos quais o poeta é nacionalmente conhecido: “poesia não compra sapato mas como andar sem poesia?”.

O conjunto da obra, e o próprio título *Margem de papel*, deixam-se indexar ostensivamente sob os restos, as margens e as multifaces do conturbado solo que constitui a representação cultural: ou seja, o corpo despedaçado do texto, na sua matriz representativa, atua sobre o emaranhamento da problemática identidade *versus* representação, e o texto acaba atuando, ainda, como margem de papel, e da folha, indicando o macrotexto sociopolítico e cultural que compõe a região – o entorno do Pantanal mato-grossense. Aliás, o próprio processo de reduplicação de um único tema, o “genocídio”, evidencia deslocamentos agenciadores de possibilidades plásticas, na medida em que os dois textos escritos sob um mesmo título – Genocídio – desdobram o eixo temporal em sua simultaneidade de passado e presente. Da perspectiva do autor, poeta-artista-ator, o refrão “tem pão velho?” – ato performático de crianças indígenas batendo palmas nos portões –, que se repete ao longo das seis partes do poema, dramatizando a dilaceração do elemento indígena, finda, no segundo texto e segunda versão de “Genocídio”, absorvido plenamente pela matriz poética, lírica do poema que, agora, encerra em si o espaço e o tempo da sua representação, no qual a temática da realidade, o elemento indígena potencializado já pelo paratexto-

38 Cf. MARINHO, Emmanuel. *Margem de papel*. Dourados: Manuscrito Edições, 1994. Também Teré, 2002, em Cd-Rom, um disco em que MARINHO homenageia a cultura e as aldeias indígenas de Dourados-MS.

-título, permite-se ler na própria materialidade do ser poético, uma vez que “a poesia é suja de sangue e de signos”.

Cenas diárias de uma guerra entre irmãos

Dos mais importantes jornais diários impressos, no Estado de MS, três deles têm mantido, nos últimos anos, uma pauta constante sobre a questão indígena e, *grosso modo*, sobre as Reservas Indígenas de Dourados. Com uma intensidade assim, é da ordem do cotidiano acompanharmos tanto as festividades envolvendo o povo indígena, como as festividades dos nossos vizinhos paraguaios, ao celebrarem o fato de Asunción ser eleita, pelo Bureau Internacional de Capitais Culturais, a Capital Americana da Cultura e referência cultural das Américas, durante todo o ano de 2009.

Refletindo esse clima de celebração, as obras do artista plástico Oséias Leivas Silva busca “inspiração nas aldeias”, realizando através de seu trabalho a construção de um roteiro e de um mapeamento das etnias indígenas brasileiras, desde o Sul até a região amazônica. A ideia é, segundo o artista:

é realizar uma expedição que estamos chamando provisoriamente de Exposição Etnias do Brasil Ancestral, com a proposta de captar dados e informações para montar um panorama atual dos costumes, tradições e maneiras de viver de nossos povos indígenas. (*O Progresso*, 23 ago. 2008)

As obras de Oséias têm o rosto como foco de abordagem que visa retratar: “Só a parte do rosto é importante. É nele que está a representação verdadeira de cada ser. [...] Porque são o homem e sua história o que mais me fascina; nenhum homem está mais ligado à terra do que o índio e ninguém a compreenderá melhor”, escreve o artista em sua entrevista a *O Progresso*. Ainda, sobre

as festividades no meio indígena, lê-se também a promoção de desfiles de “meninas índias na passarela”, num prolongamento das propagandas acerca da beleza, da exploração e da atração infanto-juvenis, como frequentemente acontece, alardeando-se concursos e passarelas de meninas-crianças. (*O Progresso*, 26 ago. 2005)

Entre uma cena e outra, assistimos à repetição do drama dos irmãos “brasiguaios”. A República do Paraguai, nosso país vizinho, acolheu expressivas levas de brasileiros da fronteira, sem mencionar o trânsito livre de indígenas que vão e vêm, naturalmente, como resultado da nossa condição de fronteira viva com o Paraguai. A onda de xenofobia cresce, pois que o número de quatrocentos mil brasileiros no Paraguai, que só perde em número de imigrantes brasileiros para os Estados Unidos, é pauta a ser considerada pelo Mercado Comum do Sul (Mercosul) e pela instalação da Área de Livre Comércio das Américas (Alca), pois, como observa um dos nossos parlamentares “milhares de brasileiros que optaram por morar, trabalhar, investir e criar suas famílias no Paraguai estão sendo tratados como inimigos do povo paraguaio.” (*O Progresso*, 19 nov. 2008)

Ao lado disso tudo, um clima geral de animosidade se acirra no embate da movimentação indígena e na resposta belicosa dos produtores da região do Centro-Sul do estado. Uma crônica tão extensa que inclui desde o papel da FUNAI (Fundação Nacional do Índio), a intervenção do Ministério Público Federal em constantes negociações, ambos arrastando uma tentativa de solução sempre adiada, presa nos meandros da burocracia do Estado e na ação reativa dos produtores que temem pela real e iminente invasão de suas terras. Desde que a FUNAI editou as portarias para identificar e demarcar terras indígenas em vinte e seis municípios do estado, com os antropólogos iniciando as atividades inerentes ao seu ofício,

a arena dos embates verbais, da rivalidade entre poderes, incluindo o Sindicato Rural de Dourados, a FAMASUL (Federação de Agricultura e Pecuária de Mato Grosso do Sul) e a atuação representativa do Governo do Estado, com a sinalização de que um terço do mapa do estado sombreado como terra a ser “demarcada”, tudo isso carregou água para o moinho/propaganda/ideológica da “produção” como atividade inamovível dentro do processo histórico, daí resultando o *slogan* “Produção sim / Demarcação não” – que virou faixa afixada nas ruas de Dourados e que continua a provocar os ânimos entre as partes, incluindo, inusitadamente, a manifestação do Bispo Diocesano de Dourados. O presidente da FAMASUL acusa a FUNAI de estar tentando fugir do debate sobre a demarcação das terras indígenas (*Correio do Estado*, 04 set. 2008). O Bispo de Dourados, reunido com mais de trezentos produtores, preocupado com os boatos sobre o apoio da Santa Igreja às portarias, veio a público colocar sob suspeita a atuação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), ONG ligada à CNBB, que lhe parecia estar mais a serviço dos interesses do próprio CIMI do que a serviço de Deus. Apesar de diferentes organizações sociais do Estado, entre elas a Comissão Pastoral da Terra, O Centro de Defesa dos Direitos Humanos Marçal de Souza, a Central Única dos Trabalhadores e o próprio CIMI terem decidido apoiar as portarias da FUNAI, o “Bispo orienta os fiéis para que não assinem documento do CIMI por demarcação”, critica o radicalismo, mas defende o direito de o CIMI se manifestar, por entender tratar-se de um “movimento social que não pode ser demonizado porque também desenvolve ações positivas em favor dos nossos irmãos índios.” Mas antes o Bispo enfatizara: “Não concordo que se faça justiça aos direitos dos índios, com a injustiça sobre os direitos dos produtores” (*O Progresso*, 15 set. 2008). Ainda, falando para os produtores rurais, é interessante verificar como o Bispo demonstra notável conhecimento da situação e do

propalado apoio da CNBB às portarias da FUNAI: “Ante as perplexidades suscitadas pela notícia, a Diocese de Dourados, em cujo território vivem aproximadamente 35.000 índios, radicados em vinte e um dos trinta e seis municípios que a compõem, sentiu-se na obrigação de esclarecer a opinião pública”, explicou (Ibidem).

Ainda que longa e fastidiosa a pendenga, que será objeto de debates de antropólogos e articulistas em jornais, incluindo *O Estado de S. Paulo*, ela continua na ordem do dia e do discurso, sustentando uma discursivização, onde, desta vez, a 4ª Subseção da Ordem dos Advogados e o Ministério Público Federal fazem reunião, no dia 10 set. 2008, com setores organizados da sociedade douradense para discutir as portarias editadas pela Funai. Nesse dia, o procurador da República permaneceu por quatro horas respondendo perguntas de dirigentes do Sindicato Rural de Dourados e da Federação de Agricultura e Pecuária do Estado, além dos representantes de entidades ligadas ao comércio, como a CDL, ACED, SINDICOM, ACOMAC, Câmara Municipal, AGRAER, IAGRO, IBAMA, e das entidades de classe como a Associação dos Engenheiros Agrônomos e do Sindicato dos Contabilistas de Dourados (*O Progresso*, 11 set. 2008). Em seguimento, o Presidente da FUNAI com o Governador do Estado, em reunião no Palácio, firmam acordo de suspensão das portarias, prometendo que as terras só serão “demarcadas” mediante a garantia de pagamento justo e adequado pelas propriedades, entendendo-se terra nua e benfeitorias. Daí, duas decisões pareceriam pôr fim, senão protelar, a não solução do conflito: além de substituir as portarias publicadas no Diário Oficial da União, no mês de julho, a Instrução Normativa, um texto ainda a ser aprovado pelo governo do Estado, pela União e publicado no Diário Oficial, suspendia os estudos antropológicos nas aldeias da região Sul do Estado, sem prazo para sua retomada. De outro lado, somente será definida qualquer demarcação de terra indígena quando houver

previsão no orçamento geral da União para os pagamentos referidos. Enquanto isso, as aldeias de Antonio João, Amambai, Aral Moreira, Bela Vista, Bonito, Caarapó, Caracol, Coronel Sapucaia, Dourados, Douradina, Fátima do Sul, Iguatemi, Japorã, Jardim, Juti, Laguna Carapã, Maracaju, Mundo Novo, Naviraí, Paranhos, Ponta Porã, Porto Murtinho, Rio Brilhante, Sete Quedas, Tacuru e Vicentina serão estudadas para a possível ampliação das terras indígenas (Cf. *O Progresso*, 17 set. 08). Diante do que parecia ser um sentimento de frustração, o Deputado Pedro Kemp avaliou como importante a “desmistificação” das informações de que a FUNAI visava desapropriar quase um terço das terras de Mato Grosso do Sul:

O que não é verdade. Também não há intenção da Funai em demarcar áreas contínuas, (...). Acho que para acabar com os conflitos é preciso a demarcação de terras, isso vai ser a garantia de que não haverá mais conflitos no futuro, de que alguém compre terras sem correr o risco de saber lá na frente que a terra é indígena. (*O Progresso*, 17 de set. 2008, p. 5)

Durante todo o mês de novembro, a questão indígena continuou na pauta dos jornais, seja por motivos aparentemente diferentes do foco de tensão, seja tomando o tom de denúncias, como noticiou *O Correio do Estado*, jornal da capital, no dia 13 nov. 2008. Intitulada *Tensão no campo*, matéria com a produtora rural Roseli Maria, da ONG Recovê, acusa ex-guerrilheiros e ONGs internacionais de contribuírem para inflamar o conflito entre produtores rurais e indígenas. Segundo ela, “somos todos vítimas de um sistema que defende o conflito”, e que os índios seriam vítimas da manipulação de ex-guerrilheiros. O sistema de confronto estaria sendo orquestrado a partir da Comissão de Política Indigenista (CNPI), cuja reunião no estado visaria a discutir substitutivos para o Estatuto do índio, com reuniões realizadas em 10 estados brasileiros, mas extrapolando sua missão ao abordar questões como a demarcação

das terras indígenas e a comprovação da origem do índio como foco da discussão: “Eu tenho a pauta de todas as reuniões e sabemos que questões políticas estão sendo definidas. a minha preocupação é com a falta da participação da sociedade no debate de questões que vão repercutir na vida de todos os brasileiros.” (p. 13). Em sua conclusão, no discurso que fez na Assembleia Legislativa, Roseli afirmou sobre os produtores não vão entregar suas terras para o confisco: “Nós derramaremos até o último sangue nosso, mas nós vamos defender o que é nosso”. Na perspectiva de Roseli Maria, a questão indígena resulta em simples ideologização, uma vez que o Governo e as ONGs não se preocupariam com a sociedade produtiva brasileira, nem mesmo com os povos indígenas: “Não podemos entregar nosso Brasil aos guerrilheiros do passado que hoje se postam de heróis”.

Enquanto isso, a questão vai perdendo em qualificação do debate e desviando seu foco para questões varejistas do problema. No dia 21 de novembro, o líder ruralista de Dourados, Gino José Ferreira, recém-eleito vereador, ataca o Presidente da FUNAI, dizendo que não vai anular as seis portarias publicadas em julho e, a partir do Sindicato rural de Dourados, convoca os produtores rurais: “Quem tem terra escriturada pelo próprio governo não pode ter a propriedade violada por antropólogos, pela FUNAI ou por quem quer que seja e vamos bater às portas da Justiça para fazer valer o direito que é assegurado pela Constituição Federal” e lembra que os danos sociais causados pelas portarias 788, 789, 790, 791, 792 e 793, editadas pela FUNAI com o objetivo de realizar estudos antropológicos em vinte e seis municípios de Mato Grosso do Sul, são profundos. No seu entender, os problemas vivenciados pelos indígenas da aldeia de Dourados derivam exclusivamente não da falta de terra, mas sua situação degradante decorre do fato de os índios “ficarem mais de quarenta dias sem água por causa de problemas na bomba

do poço artesiano”. E que essa falta de água decorre do fato de a FUNAI gastar milhões de reais dos cofres públicos para bancar os altos salários dos antropólogos que estão à frente dos grupos de trabalho, bem como as mordomias dos seus funcionários. Entretanto, o fato é que as portarias da FUNAI que estão sendo normalizadas atingirão propriedades rurais em todos aqueles municípios anteriormente mencionados. (*O Progresso*, 21 nov. 08)

De fato, duas edições d’*O Progresso* estampam “Índios prometem bloquear o trânsito” e “Índios recorrem a bebedouro de gado”, informando que os índios consomem água suja de bebedouros de gado de fazendas e que, segundo a FUNASA, as quatro bombas colocadas queimaram, deixando as famílias sem água potável (Cf. *O Progresso*, 17 e 20 nov. 2008). Como se vê, parece que saímos de um problema de grande proporção, gigantesco, conflituoso, para cair numa armadilha bem pequena, a falta de água nas aldeias indígenas. Com torneiras secas há mais de dois meses, índios dizem que a FUNASA é procurada e não atende reclamações das famílias. “Temos que usar água suja para beber e cozinhar, mas poderíamos buscar água ali se eles (a FUNASA) colocassem torneiras nos poços” – justifica a índia guarani Rosalina Sanches. “Os meninos ficam com febre, mas não em outro jeito”, diz a índia caiuíá, mãe de cinco crianças.

Fui andando ate a Funai pedir para eles resolverem este problema e eles mandaram procurar a Funasa, mas também não fui atendida, (...). Fui na Prefeitura pedir para mandar um carro-pipa aqui na aldeia e eles disseram que era serviço da Funai e da Funasa, (...). Como não tem outro jeito a gente da esta água para as crianças, e quanto elas ficam doentes, o médico ainda briga com as mães. (*O Progresso*, 26 nov. 2008)

Em matéria seguinte, *Índios não estão sem água*, diz Funasa, o coordenador regional da FUNASA discorda que os índios estejam sem água há mais de 40 dias e que a bomba foi consertada todas as vezes. No entanto, o capitão da aldeia ressaltou que os problemas de falta de água na reserva indígena são frequentes e as reclamações para a construção de um poço para aumentar a demanda não têm sido atendidas (*O Progresso*, 25 nov. 2008). Por fim, a ONG Índias em Ação, cuja diretoria é composta por mulheres índias que têm formação de nível superior, representada pelas etnias terena, caiuas, guarani, kaingang e xavantes, denuncia, em manchete do dia 27 nov. 2008, o descaso nas aldeias de MS. Em suma, elas denunciam o descaso de organismos oficiais como a FUNAI e a FUNASA na atenção básica as famílias que vivem nas aldeias do Estado: “Além de falhar na execução dos projetos, esses organismos decidem lá em Brasília o que é melhor para os índios aqui em Dourados e nas demais aldeias de Mato Grosso do Sul” – reclama a pedagoga Dirce Veron, presidente da Índias em Ação. Nesse entretempo, o presidente do Sindicato Rural, na mesma edição do jornal *O Progresso*, acusa a FUNASA pela omissão com os indígenas e pede água nas aldeias, estendendo o problema da falta de água para outras aldeias, e indaga: “Como é possível uma autarquia com um orçamento bilionário permitir que famílias inteiras fiquem sem água potável por semanas.?” Assim, dificilmente pareceria a qualquer um de nós que os dilemas e dilacerações das Reservas Indígenas de MS vêm decrescendo em importância, ao ponto de se resumir a uma bomba de água.

Epílogo: vozes silenciadas

O linguísta Rogério Ferreira, professor da UFMS, estudioso de línguas indígenas, bem traduziu a condição de perplexidade e de ambiguidade que caracteriza o lugar desconfortável da testemunha dos debates, dentro de uma arena na qual uma das partes parece condenada ao “silêncio”:

Lendo as reportagens sobre o problema da demarcação de terras indígenas em Mato Grosso do Sul e em outras localidades, me sinto dividido: de um lado, compreendo alguns agricultores e pecuaristas (os que estão efetivamente produzindo), (...). Por outro lado me solidarizo com a questão indígena, pois os índios foram expurgados de suas terras, sem que pudessem fazer nada, na época em que a lei nada valia para os silvícolas, mas privilegiava o branco. (*Diário MS*, 09 out. 2008)

De resto, o artigo expõe, resumidamente, a diatribe e o maniqueísmo que atravessa a questão, lembrando que a Constituição, há pouco aprovada, dá voz ao índio e o que assistimos, hoje, é uma inversão dos eventos nos quais “os proprietários de terras esperneiam com a possibilidade real de demarcação”. De fato, o lema “Produção sim / Demarcação não”, como vimos, revela mais do que um lema, um sujeito de enunciação inscrito em um universo de contradição, dividido e atônito diante de um problema real: a situação dos povos indígenas. Não à toa, tentativas de desqualificação do trabalho de antropólogos e de ONGs e do próprio Estado-Nação aparecem açodadamente, não com a perspectiva interessada pelo Outro, no caso, o índio sem voz, minoria marginalizada, mas também parte constitutiva das margens da nação. O professor Rogério Ferreira tem razão ao desmontar o articulista que assim se refere aos “... ditos antropólogos” e os “ditos estudos filosóficos”, ao argumentar com o ensaio *O lugar do índio*, de Duhan (publicado em *Novos*

Estudos Cebrap, v. 1, n.º. 4, 1982 [republicado em *A dinâmica da cultura*, São Paulo: Cosac Naif, 2004], que afirma:

[...] a questão com a qual deparamos é a de definir um lugar para o índio na sociedade nacional. [...] Nasceu com a formação da colônia e vem sendo recolocado até hoje, de modo sempre um pouco diferente, mas também sem encontrar nunca uma solução. (Duhan, p. 298, *apud* Ferreira. *Diário MS*, 9 de out. 2008)

Diante desse quadro, como pano de fundo, ocorreu a posse do novo presidente do Sindicato Rural de Dourados. É ainda o jornal *O Progresso* que traz excertos do discurso inflamado, pleno de bravatas de um sequioso defensor da propriedade e da Constituição, em matéria intitulada *Zeuli assume defendendo a produção* e subintitulada *Vamos trabalhar para resgatar o respeito com o produtor, pois não somos os bandidos e sim os mocinhos*. Nenhum comentário se acrescentaria. Nem à “escritura” desse enunciado discursivo, nem ao nosso próprio comentário. Apenas talvez registrar que se trata do principal sindicato rural do interior do Estado e um dos principais do Centro-Oeste brasileiro. (Cf. *O Progresso*, 1 dez. 2008)

Retomemos o contraste entre as vozes presentes na arena, da classe letrada/cidade letrada e da cidade mesma, de um lado, e dos sem voz, sem letra, expurgados para as margens da nação, nos campos e rincões da pátria, de outro lado. A mesma matéria d’*O Progresso* traz, emblematicamente, uma parte com o subtítulo *Constituição*, na qual ainda se lê “Zeuli deixou clara sua posição diante da ameaça de demarcação de terras”; que será o general de todos os produtores na cruzada a favor da produção: “Se o governo federal quer guerra, daremos a ele a guerra que está procurando”. No nosso entender, o foco da questão passa e continua a ser uma querela a entreter o “comboio de cordas”, como diz o poeta,

do homem branco na sua insaciável loquacidade – vocábulo erudito e híbrido de loquaz e cidade, representando o poder de falar. Poder de falar que, se de certo modo foi perdido pelos constrangimentos próprios do direito de falar somente enquanto autorizado, ainda constitui privilégio e *modus operandi* da classe letrada, que tem no cinema, por exemplo, um espaço reservado para exibir uma linguagem “traduzida” e compensatória das suas próprias mazelas e da época. Como assisti recentemente, no cinema de Dourados, ao mais que oportuno e excelente, filme *Terra vermelha*³⁹, do italiano Marco Bechis, que bem pode ser um estímulo ao debate consciencioso entre todos que habitamos e povoamos a “terra de Antonio João”, o lugar onde ocorreram as locações do filme.

De outro lado, também somos constrangidos pela indignidade de falar pelos “subalternos” que “ainda não podem falar por si”, cuja voz permanece como subalterna, e que a autoridade de falar pelo Outro tem de ser questionada. Se cresce a consciência de que tudo passa pela democratização do universo social, “tomar consciência do problema já é um passo em direção, talvez, não a uma solução, mas, ao menos, a uma discussão honesta”, a qual conduz naturalmente à conclusão de que a injustiça social possui duas facetas, uma econômica e outra cultural. O que, segundo Dalcastagnè (2008), significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela *redistribuição* da riqueza como o *reconhecimento* das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos, uma vez que,

As classes populares possuem menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representadas no parlamento (e na política como um todo), na mídia,

39 Cf. O Progresso. 03 dez. 2008. Também a Folha de S. Paulo de 28 nov. 2008 traz a excelente matéria “Filme lança olhar ambíguo sobre índios”, noticiando a estreia de *Terra vermelha*.

no ambiente acadêmico. O que não é uma coincidência, mas um índice poderoso de sua subalternidade. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 79)

A esses outros, “Os silenciados”, como bem intitulou seu texto um outro linguista de Dourados, Marcos Lúcio Góis, professor na Universidade Federal da Grande Dourados, talvez restasse ainda dizer:

E eles estão aí. Todos nós já os vimos perambular pelas ruas, numa esquina, numa praça ou mesmo vagando pelos cantos. Quem são? Não sabemos! De onde vêm? Aonde vão? Julgamos que vêm de fora, de outro lugar, de outro tempo que não mais deveria ser. Foi lhes dado um nome por conta de um desvio. Aparecem de bicicletas velhas, deformadas iguais a eles. Às vezes, em carroças movidas a pangarés ou à inércia, iguais a eles. Muitos vêm andando, com pés no chão, vestindo seus farrapos. Dentre eles, muitos são crianças, achamos, e há também mulheres e homens; sabe-se lá. Outro dia, um mexeu no meu lixo, não me incomodei. Por que deveria? (*O Progresso*, 02 dez. 2008)

Concluindo: “Produção Sim/Demarcação Não” rivaliza com o recém-lançado *Terra vermelha*, roteirizado na região, e com o verso “Tem pão velho?”, de *Genocídio*, esse do poeta douradense, amplificadamente recitado. O *slogan*, entranhado de totalitarismo e práticas de exploração econômica, ideologizada, portanto, oblitera sentidos/significações para os sujeitos e integrantes de um universo de discurso, da discursivização sobre a etnologia indígena e das Reservas Indígenas de Dourados-MS, pauta cotidiana dos jornais locais. Nossa reflexão visou à verificação dessa discursivização e à modalização do tema, buscando explicitar a atuação dos diversos agentes, inclusive o Estado-Nação, como locutores/representantes do poder de falar, de como esse “poder” parece resultar em conversa de/entre uma “classe letrada” para ela mesma. Enquanto finalizo esse artigo, a comunidade se reúne no salão de eventos da

cidade para o seminário “Questões fundiárias em Dourados”, com a presença da Ministra Eliana Calmon, do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), que chega a Dourados para uma possível conciliação entre as partes. (Cf. *O Progresso*, 25 e 27 maio 2011)

Referências

ARAUJO, Valeria. CNJ diz que governo e Funai falham. *O Progresso*. Dourados, 27 maio 2011. Dia-a-dia, p. 1.

BRUNO, Beatricce. Ex-guerrilheiros manipulam indígenas. *Correio do Estado*. Campo Grande, 13 nov. 2008. Cidades, p. 11a.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

DOCUMENTÁRIO da cultura e da arte sul-mato-grossense. Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: FCMS/SEC, 2006. 1 CD-ROM.

FERREIRA, Rogério Vicente. Terra Indígena. Editorial, p.1. *Jornal Diário MS*. Dourados, 9 out. 2008.

FLORES, Marcelo Fortaleza. Trópico da saudade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 nov. 2008. Caderno 2, p. 4.

GÓIS, Marcos Lúcio. Os silenciados. *Jornal O Progresso*. Dourados, 2 dez. 2008. Opinião. p. 1.

LIMA, Rachel. Revisão do paraíso na aldeia global. *Revista Raído: Programa de Pós-Graduação em letras da UFGD*. Dourados. v. 2, n. 4, p. 107-116, jul./dez. 2008.

LUFT, V. José; MAGHELLI, Luciana; RESENDE, Juliano. Línguas indígenas: a questão puri-coroadó. *Caderno de criação*. Porto Velho, ano v, nº. 15, p. 4-11, jun.1998.

- MARCELO, Humberto. Índios não estão sem água, diz Funasa. *O Progresso*. Dourados, 25 nov. 2008. Cidades, p. 1.
- MARINHO, Emmanuel. *Margem de papel*. Dourados: Manuscrito Edições, 1994.
- MARINHO, Emmanuel. *Teré*. Manaus: Compact disc, 2002. 1 CD (80min): digital estéreo.
- PERENTEL, Erenildes R. *O lirismo e a dramaticidade de Emmanuel Marinho*. Dourados: Editora Dinâmica, 2000.
- RESENDE, Geraldo. Xenofobia contra brasiguaios. *O Progresso*. Dourados, 19 nov. 2008. Opinião, p. 1.
- SANTOS, Marcos. CNJ inicia debate sobre demarcações. *O Progresso*. Dourados, 25 maio 2011. Economia, p. 5.
- SANTOS, Marcos. ONG denuncia descaso nas aldeias de MS. *O Progresso*. Dourados, 27 nov. 2008. Dia-a-dia. p. 3
- SANTOS, Marcos. Dom Redovino coloca Cimi sob suspeita. *O Progresso*. Dourados, 15 set. 2008. Economia. p. 7.
- SANTOS, Marcos. CNJ inicia debate sobre demarcações. *O Progresso*. Dourados, 25 maio 2011. Economia, p. 5.
- SANTOS, Marcos. Dom Redovino coloca Cimi sob suspeita. *O Progresso*. Dourados, 15 set. 2008. Economia. p. 7.
- SANTOS, Marcos. FUNASA deixa a Aldeia Bororó sem água. *O Progresso*. Dourados, 26 nov. 2008. Dia-a-dia, p. 1.
- SANTOS, Marcos. Gino critica Funai e alerta produtor. *O Progresso*. Dourados, 21 nov. 2008. Economia, p. 5.
- SANTOS, Marcos. Gino repudia falta de água na Bororó. *O Progresso*. Dourados, 27 nov. 2008. Dia-a-dia, p. 1.
- SANTOS, Marcos. Zeuli assume defendendo a produção. *O Progresso*. Dourados, 1º dez. 2008. Economia, p. 5.
- SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Um outdoor invisível: imagens do Pantanal sul-mato-grossense. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.).

Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cultural em ritmo latino. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato C. (Org.). *Literatura/Política/Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

TETILA, José Laerte. *Marçal de Souza: Tupã I: Um guarani que não se cala*. Campo Grande: Editora UFMS, 1993.

VERÃO, Flávio. FUNASA verifica falta d'água na aldeia. *O Progresso*. Dourados, 2 dez. 2008. Dia-a-dia, p. 1.

ZILIANI, José Carlos. *Tentativas de construções identitárias em Mato Grosso do Sul (1977-2000)*. 2000. 132 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Departamento de Ciências Humanas. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2000.

Matéria de jornal não assinada:

Asuncion é eleita capital da cultura. *O Progresso*. Dourados, 31 out. 2008.

FUNAI já admite indenizar terra nua. *O Progresso*. Dourados, 17 set. 2008.

OAB faz reunião de MPF com entidades. *O Progresso*. Dourados, 11 set. 2008. Editorial, p. 1.

Índios recorrem a bebedouro de gado. *O Progresso*. Dourados, 17 nov. 2008. Cidades. Editorial.

Inspiração nas aldeias. *O Progresso*. Dourados, 23 ago. 2008. Caderno B, editorial, p. 1.

Índios prometem bloquear o trânsito. *O Progresso*. Dourados, 20 nov. 2008. Dia-a-dia, p. 1.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Desejos e limites territoriais em *São Bernardo* de Graciliano Ramos

Desire and territorial boundaries in
São Bernardo, by Graciliano Ramos

Roniere Menezes

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: Este ensaio utiliza-se de conceitos espaciais para focalizar o rico jogo de sentidos presente no livro *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. Conflitos entre o capital financeiro e o intelectual movimentam a trama narrativa. Diálogos tensos entre o comportamento autoritário e empreendedor de Paulo Honório e as táticas de insubmissão reveladas pelo corpo indócil de Madalena tornam-se o ponto nodal do estudo. O texto aborda diferentes imagens do espaço público e privado que surgem no desenrolar da narrativa. O ensaio articula elementos do discurso literário e da crítica cultural. Noções teóricas oriundas do campo filosófico, tais como “contemporaneidade”, “espaço estriado”, “espaço liso”, “espaço de controle” e “linhas de fuga” auxiliam as reflexões.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. *S. Bernardo*. Espaço. Modernização. Intelectual.

Abstract: This essay uses spatial concepts to focus on the rich set of meanings presented in the book *S. Bernardo*, by Graciliano Ramos. Conflicts between financial and intellectual capital move the narrative plot. Tense dialogues between the authoritarian and entrepreneur behavior of Paulo Honório and the tactics of noncompliance disclosed by Madalena's wayward body become the nodal point of the study. The paper discusses different images of public and private spheres that arise in the narrative unfolding. The essay combines elements of literary discourse and cultural criticism. Theoretical notions derived from the philosophical field, such as "contemporaneity", "striated space", "smooth space", "space control" and "vanishing lines" support the reflections.

Keywords: Graciliano Ramos. *S. Bernardo*. Space. Control. Dyscontrol.

A textura conceitual da fazenda

O livro *S. Bernardo* apresenta-nos um agudo olhar para o papel do intelectual na sociedade contemporânea. Revela também instigantes reflexões a respeito do ponto a que podem chegar as tensões entre as iniciativas e preocupações ególatras, relativas ao interesse pelo espaço privado e as ações e comportamentos voltados ao interesse pelo espaço coletivo, ao bem comum. No livro, essas instâncias são ocupadas prioritariamente pela imagem de Paulo Honório – homem rude, de percepção estreita, cujas pretensões existenciais resumem-se na retenção, na posse, na rentabilidade econômica a qualquer custo –, e pela imagem de Madalena, mulher, professora, respeitosa aos diferentes e amante dos livros – fato que lhe possibilita criar linhas de fuga dentro do parco território em que vive. Torna-se possível ler o livro de Graciliano Ramos pensando na luta entre dois mundos: um arcaico, com arremedos de modernidade, e outro que – mesmo situando-se no precário espaço rural – poderia ser aproximado da noção de contemporâneo,

na perspectiva de Giorgio Agamben. Essa comparação torna-se possível já que este segundo mundo apresenta uma sensibilidade em tensão com o movimento habitual da fazenda, uma inserção deslocada e intempestiva na realidade. Retomando idéias de Friedrich Nietzsche, Giorgio Agamben desenvolve seu conceito de contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

A perspectiva do contemporâneo demanda, portanto, uma singular relação com o próprio tempo, a construção de uma instância que funcionaria, ao mesmo tempo, como entrada e saída, a que poderíamos denominar de “entre-lugar”. Podemos perceber que a personagem Madalena, após casar-se, passa a viver na fazenda, sem nunca ter entrado de fato em seu sistema, sua ordem. A personagem pode, portanto, representar, meio deslocadamente, a idéia de contemporaneidade devido à sua dissonância frente ao ambiente autoritário e empresarial da fazenda, devido ao anacronismo em relação ao circuito fechado do território dominado pelo marido/patrão. Seguindo o percurso de Giorgio Agamben, Paulo Honório não poderia figurar como contemporâneo, pois não consegue dar o salto para fora de si, está impedido por sua própria natureza de fazê-lo. De acordo com o filósofo italiano: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Giorgio Agamben também contribui com nossas reflexões a partir de idéias presentes no livro *A comunidade que vem*. De acordo com o filósofo italiano, a noção de “exterior” é expressa, em diversas línguas européias, “por uma palavra que significa ‘à porta’”. O fora não é um outro espaço que eliminaria o espaço interior. É o acesso, a experiência do limite, sua imagem é a soleira: “O exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – numa palavra: o seu rosto, o seu *eidós*.” (AGAMBEN, 1993, p. 54)

Ao representar o “fora”, o “pensamento do exterior” (Cf. FOUCAULT, 2001, p. 219-242) em relação ao espaço estriado da fazenda São Bernardo, Madalena não se apresenta como personagem vinda de um lugar totalmente estranho àquele meio. Ela lidava com aquelas relações enquanto professora na cidade, inserindo-se no meio social e, ao mesmo tempo, buscando frestas de evasão. O conceito do “fora”, tal como o pensam Gilles Deleuze e Michel Foucault, não se traduz na proposição de que exista um lugar sem contato com a realidade sócio-político-econômica ocidental. O “fora” deve ser visto antes como um espaço de conflitos e contradições entre diversas proposições conservadoras e libertárias. Deve ser pensado como um questionamento das proposições autocentradas e limitadoras que se contrapõem aos saberes heterogêneos. Por isso acreditamos que Madalena pode muito bem situar-se como essa instância de passagem, essa “linha de fuga” entrevista na soleira da casa da fazenda mirando o horizonte além, mesmo que esse seja alcançado apenas no instante de morte.

De acordo com Gilles Deleuze, as “linhas de fuga” não são mecanismos de alienação, de desvio frente à realidade, são antes modos de desmontar, de destravar os aparatos duros da estrutura política para que vaze e fuja a ordem coesa do poder. As “linhas de

fuga” não se ligam à alienação e à utopia, mas à sobriedade. Gilles Deleuze acentua:

Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo do que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. (...) Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobrem mundos através de uma longa fuga quebrada. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49)

Podemos imaginar Madalena como uma figura inserida no espaço da fazenda São Bernardo para provocar uma desaceleração na máquina ininterrupta da História (Cf. BENJAMIN, 1999), no caso do livro, ligada ao movimento da própria modernidade e seu desejo de devorar, transformar, produzir. Paulo Honório, o homem rude, o empregado braçal sem instrução que se transformara, por meios torpes, em fazendeiro de posses, pode funcionar como alegoria do processo de modernidade nacional. Esta apresenta arremedo de mudanças que, de fato, não ocorreram nas estruturas mais profundas na nação. Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, enfatiza a continuidade de antigas relações sociais na nova paisagem nacional. O ensaísta ressalta as “sobrevivências arcaicas” na nova ordem social que deseja acertar os passos com os avanços da modernidade ocidental. (Cf. HOLANDA, 1998)

Na perspectiva deleuziana, Paulo Honório apresenta-se como representante dos espaços estriados, segmentados, enrijecidos. O fazendeiro é um senhor autoritário, reacionário e de estreita sensibilidade em relação ao outro. Quanto à Madalena, por mais que se revele amargurada com o fechamento dos espaços à sua volta, a personagem apresenta ressonâncias do espaço liso, em que as práticas de convivência cotidiana recebem primazia sobre a racionalidade funcional. (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 185)

Os conflitos entre o senhor insensível e autoritário e a mulher delicada e submissa, tão comuns na História da vida privada no Brasil, são acentuados em *S. Bernardo*, revelando facetas de uma cultura incapaz de dobrar-se frente ao outro, de ver e ouvir com sinceridade os corpos e as vozes que trazem outras idéias, outras demandas diferentes do circuito fechado em que vários universos senhoriais são construídos.

Controle e descontrole no espaço rural

O interesse principal do protagonista de *S. Bernardo* é extrair lucro de tudo e de todos à sua volta; nada mais retém alguma importância no trajeto da personagem. Graciliano Ramos apresenta, na obra, uma reflexão dura a respeito dos ideais da modernidade capitalista e de sua influência na vida da cidade e do campo. Não há ingenuidade nem utopia na obra de Graciliano Ramos. Há, antes, a tentativa de dar à modernidade uma face humana. Como nas obras de Guimarães Rosa, a crítica da modernização, em *S. Bernardo*, é feita a partir do universo rural.

Paulo Honório, protagonista da história, aprendera a ler e escrever na cadeia, onde passara algum tempo, devido a um crime cometido. Depois de muitos anos de trabalho duro em fazendas, o protagonista torna-se o proprietário de *São Bernardo*, fazenda onde havia servido. Traz como laçao Casimiro Lopes, seu alter-ego e fiel escudeiro. Ao contrário dos outros amigos que, via de regra, pela diferença intelectual, incomodam, Casimiro é – assim como o protagonista às vezes se vê – a configuração de um bicho. Ele é o animal feroz, o cão de guarda, mas também o animal de estimação que cuida do filho do casal Paulo Honório e Madalena. Pelo motivo de se comunicar de forma simples, não ser ligado a leituras, não incomoda o patrão. Representa aqueles que podem ser cooptados

de modo mais fácil. Em nenhum momento da narrativa, o patrão pensa em despedi-lo, pois tem ali um amigo leal, alguém que mata por ele e que nunca questiona suas posições. Por outro lado, Casimiro é uma personagem instigante, pois representa aqueles que, para tomar lugar junto ao poder ou ao sistema, têm de se calar diante das atrocidades, não podendo desenvolver sua cidadania, sua individualidade, sua autonomia.

Moram em São Bernardo, ou visitam com freqüência a fazenda, figuras que se destacam na sociedade: o padre, o político, o dono do jornal, a professora, sua tia etc. Paulo Honório revela um pensamento voltado para a razão estratégica. Sua fazenda não é nada bucólica. É antes a empresa de um novo Fausto: “(...) não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Iniciei a pomicultura e a avicultura. Para levar os meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem”. (RAMOS, 2005, p. 49)

O governador, ao visitar a fazenda modelo de Paulo Honório, pergunta-lhe sobre a instrução, a presença de escola para meninos da região. Fato que contraria o proprietário: “Escola! Que me importa que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?” (RAMOS, 2005, p. 50). Mas, percebendo que, com a escola, poderia conseguir favores do governo, resolve construí-la. Podemos notar, na passagem, o modo como a *res publica* – a coisa pública – constitui-se a partir de imbricamentos que tornam o interesse privado superior à preocupação com o espaço público. O episódio leva-nos a refletir sobre o conceito de cordialidade instituído por Sérgio Buarque de Holanda. Como sabemos, de acordo com o pensador, para o bem ou para o mal, o brasileiro sobrepõe os seus interesses privados aos de ordem coletiva. (Cf. HOLANDA, 1998)

Em relação à modernização, podemos ver que os moradores da fazenda começaram a receber luz elétrica: “Devagarinho, foram clareando as lâmpadas da iluminação elétrica. (...) Luz até meia noite. Conforto! Eu pretendia instalar telefones.” (RAMOS, 2005, p. 56) Dessa forma, observamos as contradições entre a modernidade tecnológica, os avanços no sistema produtivo e a subjetividade moderna. A modernização representa a velha ordem, a linha dos antigos poderosos, mas também o capitalismo moderno. Este se opõe, no livro, à coruja, à escrita, ao saber. O discurso do capital contamina o discurso sobre o sertão, sobre os pequenos lugarejos e seus simples habitantes. Quando a modernização se acentua nos grandes centros, seus sinais também podem ser vislumbrados nos espaços mais agrestes. Muitas vezes, as subjetividades ali existentes entram em conflito. O desenvolvimento econômico não fez de Paulo Honório um homem moderno. Ao contrário da personagem Riobaldo, por exemplo, que é um homem moderno dentro do espaço rural em *Grande sertão: veredas*, Paulo Honório demonstra um aspecto rude, seco, machista. Citando outro personagem, poderíamos aproximar Paulo Honório do fazendeiro Cara de Bronze, da novela com o mesmo nome, do livro *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa. Nessa narrativa, o senhor, achacado, em “reumatismos”, desfaz-se catarticamente de seus bens de homem poderoso e empedernido do sertão em troca de uma boa narrativa poética e de uma bela moda de viola (Cf. MENEZES, 2011). Parece-nos também que Paulo Honório almeja reconfigurar, ao menos um pouco, a dura e fria imagem de si, quando se propõe a refletir sobre suas experiências e a escrever suas memórias; mesmo reconhecendo as dificuldades desse novo empreendimento efetuado no campo das Letras. Ao contrário de Cara de Bronze que pede a Grivo para ir ao sertão buscar para ele a poesia perdida no passado, em S. Bernardo é o próprio narrador personagem que mergulha no sertão de si mesmo para tentar

extrair dali os fragmentos, os vestígios de sua história esfacelada. Inicialmente pensa em produzir o livro de acordo com sua visão empresarial. O que valeria seria a divisão do trabalho, mas ao final o que vence – ou pelo menos o que irá permanecer, por meio de sua assinatura –, é o trabalho individual do escritor. Mesmo que isso não passe de mais uma estratégia narrativa interessada em esconder os andaimes da construção do edifício literário.

No livro, podemos assistir a uma tensão entre o intelectual e o sistema, por meio das personagens que vivem à volta de Paulo Honório. Seu Ribeiro mora na fazenda. No passado possuía prestígio, posses. Era um homem das letras: “decorava leis, antigas, relia jornais, antigos, e, à luz da candeia de azeite, queimava pestanas sobre livros que encerravam palavras misteriosas de pronúncia difícil” (RAMOS, 2005, p. 44). Mas, com a chegada do progresso, “mudou tudo (...). O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade (...). Trouxeram máquinas – e a bolandeira parou (...)” (RAMOS, 2005, p. 45). Ao final, depois de perder seus bens, sua família, seu prestígio, vai acocorar-se junto ao patrão, para cuidar do livro de contas da fazenda. Seu Ribeiro lembra um antigo senhor feudal. A fazenda de Paulo Honório, mesmo mostrando aspectos da modernização, revela características de um mundo fechado, “feudal”, em disputa com outros domínios vizinhos.

Azevedo Gondim era o intelectual aliado. Chamava P.H. de patriota quando necessário, mas também causava desconfiança. Dirigia o jornal *O Cruzeiro*. Já Costa Brito, de *A Gazeta*, elogiava quando recebia verbas e ameaçava quando precisava de dinheiro. Nota-se, por meio dessas personagens, uma crítica a certo papel duvidoso que a imprensa, muito comumente, tem desempenhado. A imprensa é apontada como uma empresa que constrói a verdade de acordo com seus interesses privados, em detrimento da informação

isenta, em desacordo com os princípios éticos que deveriam nortear o trabalho jornalístico.

Luís Padilha, filho do antigo proprietário da São Bernardo, que fora formado para ser doutor e voltar como administrador da fazenda, mostrou-se um fraco. Não cumpriu os desígnios do pai. Temos assim um outro intelectual trabalhando para Paulo Honório, como professor primário. Padilha, depois de ter mudado de classe e ver-se rebaixado na hierarquia social, torna-se defensor do Partido Comunista, uma clara ironia de Graciliano Ramos à possibilidade de as ideologias políticas poderem funcionar como máscaras para projetos de ascensão social. Inicialmente, Padilha não aceita o trabalho como professor, mas, como não está com boas condições financeiras, acaba voltando atrás. João Nogueira assegura que o velho Padilha iria voltar à São Bernardo e concluir o seu livro. Padilha, ao fraquejar como proprietário, vê no trabalho intelectual uma forma de manter o seu relativo *status*, mas envergonha-se de escrever uns contos para *O Cruzeiro*. Para realizar tal tarefa, utiliza pseudônimo. Casimiro Lopes, com seu vocabulário mesquinho, “(...) julga o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja” (RAMOS, 2005, p. 63). Ao afirmar que Casimiro julgava Padilha superior, o narrador acaba por revelar que aquilo era uma “bobagem”: “Quanto ao Padilha, eu sentia prazer em humilhá-lo mostrando-lhe os melhoramentos que introduzi na propriedade” (RAMOS, 2005, p. 70). Assim vemos o capital financeiro assenhorar-se do capital intelectual, demonstrando quem realmente dispõe de valor e poder. Um poder que busca constantemente a construção de jogos de verdade para ilustrar sua pose.

Madalena funciona, no livro, como sereia e esfinge. Aparece, inicialmente, por intermédio de uma lente machista a enxergar nela somente pernas e peitos. Essa é a primeira impressão que deixa em Paulo Honório, e podemos notá-la a partir de uma conversa entre amigos: “Uma lourinha, aí de uns trinta anos”. (RAMOS, 2005, p. 55) De sereia sedutora, a personagem irá mostrar-se uma esfinge indecifrável. O amor de Paulo Honório por Madalena só pode ser compreendido após a morte da mulher, após a sensação da falta, a constatação daquilo que não mais se possui. A perda possibilita a ativação da memória e traz a idéia da impossibilidade da escrita, da recuperação interina dessa memória. (Cf. MIRANDA, 2006)

Madalena se mata porque é mulher... Em todo o livro, as identidades são bem definidas com toda a sua diferença e as imagens sobre a mulher demonstram que a modernidade da fazenda não chegara às relações, marcadas pela diferença irreconciliável entre o patrão e outras personagens: a mulher, o filho, os empregados, os intelectuais etc. O discurso de Madalena contamina o discurso de Paulo Honório, que agora tenta recuperá-la pela escrita. As corujas, piando no telhado, simbolizam o saber, a reflexão sobre o mundo e a vida, atributos de Madalena e dos intelectuais. Estes, na parte final da narrativa, passam a ser incorporados ao desejo de escrita que toma conta de Paulo Honório. A coruja também simboliza o mau agouro, o que virá de ruim. Representa ainda o despertar acanhado de Paulo Honório para a memória e a escrita.

Na verdade, parece que, ao contrário do que está impresso no livro, é Madalena quem domina Paulo Honório desde o início. A esfinge indecifrável, politicamente correta, bonita e intelectual, é algo que o narrador protagonista só procura entender melhor por meio da memória, pois na experiência concreta isso seria impossível. Em relação às mulheres que estudam, Paulo Honório argumenta:

“Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis” (RAMOS, 2005, p. 158). Em relação à Madalena, acrescenta: “Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros”. (RAMOS, 2005, p. 159). A mulher, para Honório, não cumpria o papel que lhe era devido. Logo em seguida, Paulo Honório assinala: “Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual”. Madalena era uma estranha que Paulo Honório levou para dentro de casa. Não era um ser facilmente capturável, passando-se por submissa, submetia, pelo seu discurso, por sua linguagem. Sobre Madalena, o marido afirmava: “Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me era possível”. (RAMOS, 2005, p. 182)

A folha solta que o protagonista encontrou no escritório e julgou, dentro de sua neurose e ciúme, ser uma carta de traição, pode ser vista como uma carta de Madalena para Paulo Honório, uma carta de despedida antes do suicídio. Nesse sentido, o livro todo escrito por ele seria uma resposta a essa carta. Em suas partes metalinguísticas, temos em Paulo Honório um aliado de Graciliano Ramos em favor de uma literatura enxuta, clara, precisa: “Vocês engolem muita bucha, Godim. Há por aí volumes que cabem em quatro linhas” (RAMOS, 2005, p. 105). Paulo Honório afirma querer ir direto ao assunto, sem rodeios.

Em vários momentos no livro, a literatura aparece como coisa de mulheres, de gente que não tem o que fazer. De modo geral, os homens de ação lidam com negócios, política, imprensa, etc. No momento em que encontra a folha indecifrável de Madalena, Paulo Honório pensa ser uma carta de traição, mas depois desconfia que poderia ser um texto literário a ser enviado ao Gondim para ser publicado. Mas o ciúme dos amigos, da mulher, dos intelectuais parece vir junto com um desejo de ser igual a eles. Surge daí uma

frustração, causa da impotência diante dos homens e mulheres das letras. O livro que o rude fazendeiro deseja escrever vem comprovar esse fato.

Todas as personagens do enredo, menos Madalena, priorizam os interesses privados em detrimento do coletivo. Paulo Honório transforma tudo em coisa. Produz uma reificação de tudo e todos com quem se relaciona. Estes são utilizados como “meios” de se alcançar objetivos para ele mais altos. Apenas Madalena não é reificável, “coisificável”. (Cf. MIRANDA, 2006) Paulo Honório compra a todos, mas não consegue estabelecer este propósito em relação a Madalena. Esta representa o que sobra do caráter arbitrário do marido, do que ele quer controlar e mesmo eliminar para o seu projeto de domínio ser mais completo. Ela não se entrega. Paulo Honório traz a perplexidade diante de alguém que não se deixou reificar. Pensando em Jacques Derrida (DERRIDA, 1999), o livro que Paulo Honório quer produzir parece com o *Phármakon*: uma escrita que, ao mesmo tempo funciona como remédio e veneno para tentar dar conta da pedra difícil de engolir que é Madalena.

Na leitura do livro, não podemos nos esquecer de que por trás de Paulo Honório está o intelectual Graciliano Ramos. Este desfaz-se de suas crenças e princípios e assume – ficcionalmente – o discurso daquele que funciona como o seu antípoda na sociedade. Mas é preciso ter cuidado para não cairmos no maniqueísmo, pois, como ressaltamos, Paulo Honório apresenta muitas características do escritor Graciliano Ramos em relação à precisão na escrita.

Podemos notar, em *S. Bernardo*, uma espécie de exercício em que Graciliano Ramos veste-se de um fazendeiro capitalista opressor não apenas para denunciar essa face do capital no corpo social, mas também para analisar o espaço discursivo do poder com maior proximidade. Essa poderia ser uma forma de compreender melhor

o seu próprio lugar enquanto intelectual a analisar, por exemplo, as distintas formas de percepção em relação à vida social, os diferentes modos de atuação no espaço público e privado. Paulo Honório não é amigo. As fronteiras são bem definidas entre ele e os outros, considerados de menor valor pelo motivo de não possuírem boas condições econômicas.

Mesmo tentando catarticamente desfazer-se de suas culpas, o protagonista argumenta que, se fosse possível voltar no tempo, faria tudo de novo: “Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (RAMOS, 2005, p. 220). Esse relato pode ser lido paralelamente à confissão do narrador de que foi aquele modo de vida que o inutilizou.

Para Jacques Derrida (DERRIDA, 1994), a verdadeira amizade seria o gesto de aproximar-se do ser diferente e não apenas do próximo. Seria importante aprender a caminhar ao lado desse estranho, procurando entendê-lo melhor, colocando-se em seu lugar para ouvir seus desejos e demandas. Para essa relação estabelecer-se, não seria necessária a alteração das posições iniciais. Mas seria importante reconhecer outras formas viver e de pensar sobre o mundo, além das particulares, e refletir sobre essas diferenças, ampliando assim a própria compreensão da realidade.

Em relação aos empregados, Paulo Honório explicita sua falta de amizade: “Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados!” Em seguida reconhece: “Nem sequer tenho a amizade a meu filho. Que miséria!”. (RAMOS, 2005, p. 220-221) Torna-se importante ressaltar que a estratégia racional de Paulo Honório, tanto em relação à sua vida de empresário quanto à produção de sua obra, é recortada pelo acaso, por dados inusitados e não controláveis pela razão: tanto o casamento quanto o livro saem de forma diferente

daquela planejada pelo fazendeiro. Madalena é uma personagem que parece trabalhar nas sombras. Ela faz o que não vemos e fala aquilo que não ouvimos. Quando ela fala, o que é pouco, isso se dá em voz baixa. Talvez por estratégia, estabelece outros planos para agir. O que dificulta a compreensão de Paulo Honório a seu respeito e torna a sua presença feminina ainda mais enigmática. Madalena desconstrói o mundo do sistema, da disciplina, do controle de seu marido. Ela representa aquilo que é irredutível ao espaço da ordem racional e da produção em série. Funciona como areia na engrenagem dessa alegoria da modernização que é a fazenda São Bernardo. Com a personagem, podemos ler o livro – e é bom imaginar a cena de Paulo Honório, escrevendo no silêncio da madrugada, longe da clareza racional do dia – como uma crítica à modernização brasileira da primeira metade do século XX, em que uma classe dirigente pretendia alterar a estrutura econômica sem alterar princípios, escolhas, costumes, valores arraigados ao pensamento da tradição agrária, oligárquica e patriarcal. A modernização começava a se fazer, mas sem o “espírito” da modernidade. Seria necessário o projeto moderno dobrar-se sobre si mesmo, buscando uma “auto-reflexão”. A passagem para uma nova época deveria se dar de forma mais aberta, menos intolerante.

A morte de Madalena foi um prenúncio para a revolução e a decadência de São Bernardo. Paulo Honório irá se tornar um “quase-intelectual”, no esforço de ser um escritor, após o início da decadência da fazenda. Com a pena na mão, o papel à frente, Paulo Honório adentra os labirintos da noite guiado por sua escrita. Mais que os produtos da fazenda e o prestígio do rico fazendeiro, o que irá permanecer de sua existência são suas memórias. Essas começam a ganhar perenidade à medida que o empreendimento de São Bernardo, assim como a luz da vela, vai lentamente chegando ao fim.

Literatura, técnica e devir

Graciliano Ramos é o intelectual que, ironicamente, dá voz a Paulo Honório. Este representa uma proposta sócio-econômica que ressalta o controle de mentes e corpos em função de uma maior produtividade. Honório simboliza uma concepção torta e preconceituosa que, – valorizando o aspecto pragmático da modernidade, – vê o artístico, o literário, a imaginação criadora como sinais de pobreza e de descrédito, de falta de reflexão séria e cuidadosa. Como se a razão e a imaginação não fossem, por exemplo, as molas mestras tanto do discurso técnico-científico quanto do discurso artístico. Seguindo essa rígida concepção, a construção artística beberia apenas na fonte do prazer superficial. O projeto da obra, a pesquisa empreendida, as regras textuais, a técnica artística, a perspectiva política, a análise do tecido social propiciada por argumentos e alegorias, a sensibilidade aliada à consistência analítica seriam sequestrados. Theodor Adorno critica a posição dogmática daqueles que veem a arte como “reserva de irracionalidade”. O pensador alemão visa combater os que acreditam ser “a reflexão sobre coisas do espírito” apenas um “privilégio dos carentes de espírito.” (ADORNO, 1994, p. 169). Essa proposição adorniana funciona como questionamento da perspectiva sectária de Paulo Honório em seu modo de tratar a mulher e os intelectuais. Em *A dialética do esclarecimento*, Adorno também toca nessa questão ao assinalar: “Enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela práxis social”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 44)

Se há, em *S. Bernardo*, um grande espaço para o fazendeiro expressar sua rigidez, a luta final de Paulo Honório para recompor, pela memória, a narrativa de sua vida, corrói os alicerces de suas próprias certezas na separação entre o mundo da vida – mundo

da imaginação, da experiência cotidiana – e o mundo frio, distanciado e objetivo dos negócios, também o mundo do progresso técnico-científico.

O trabalho milimetrado do autor demonstra, indiretamente, a potência frágil, porém reveladora, que pode possuir o discurso artístico-literário. Por meio das ambiguidades, do deslizamento de sentidos, das sutilezas, da utilização de redes metafóricas portadoras de redes conceituais (Cf. SOUZA, 2002), a literatura pode possibilitar uma melhor compreensão a respeito da sociedade, da existência humana, de nós mesmos. Pode nos relevar não apenas as intrincadas tensões e distinções existentes entre o espaço público e o privado, mas também os possíveis diálogos a existirem entre essas duas categorias. Nesse sentido, a literatura poderia ser vista como lugar de encenação de conflitos, mas também como instância de mediação, de abertura para a outridade; espaço que nos ensina a partilhar, democraticamente, o mundo sensível (Cf. RANCIÈRE, 2005) e a desejar outras possibilidades existenciais.

Referências

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. Tradução: Flávio Kothe; Aldo Onesti; Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 5.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Politique de l'amitié*. Paris: E. Galilée, 1994.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, v. 3, p. 219-242.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. In: MIRANDA, Wander Melo. *Ficções do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa de Minas Gerais, 2006.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RESENDE, Beatriz. A narrativa em negativo de São Bernardo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 mar. 2003. Caderno Mais.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, vol. 2.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

Horror e violência: elos rumo ao desejo da política nas literaturas de língua portuguesa

Horror and violence: Links of the desire for politics in literature in portuguese

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/CNPq

Resumo: Nas Literaturas de Língua Portuguesa, autores como Mia Couto e Gonçalo M. Tavares, mostram em seus escritos como em um mundo onde a quantidade e as aparências superam a qualidade e a experiência é preciso mesclar homens com qualidades a homens sem qualidades, expondo a ordem das coisas e não somente a ordem do discurso sobre as coisas. Aqueles autores apelam não para a benevolência ou para a solidariedade do homem, mas para a impossibilidade agônica das promessas herdadas da modernidade e da pretensa superioridade da civilização ocidental e também para a possibilidade do horror e da violência serem elementos constitutivos de um pensar na e da política.

Palavras-Chave: Horror. Violência. Ética. Estética e Política.

Abstract: This article explains some ethical, political and aesthetical aspects of Portuguese Literatures thinking on authors like Mia Couto,

and Gonçalo M. Tavares. They and other writers show a world where appearances and the quantity exceed the quality and the experience. In this world, writers need to mix men with qualities with men without qualities writing the order of things and not only the order of things' discourse. Those authors can't call for the human kindness or the solidarity, agonizing promises of modernity and their false superiority in Western civilization. The possibility is the horror and the violence how elements to think about the politic and the literature.

Keywords: Portuguese Literatures. Horror. Violence. Ethical. political and aesthetical aspects.

Introdução

Toda história do mundo não é mais que um livro de imagens refletindo o mais violento e mais cego dos desejos humanos: o desejo de esquecer. (Hermann Hesse)

Agente e paciente de seus (a)fazeres e de seus sofrimentos, o ser humano não pode perder de vista que “[...] mesmo as experiências do passado direto [demandam] a reinterpretação de seu vocabulário e a atribuição de novos significados às suas palavras [...]” (ARENDDT, 2008, p. 93). Novos significados para as mesmas palavras: nesse momento, Hannah Arendt entretece as experiências da colonização como partida, passando pela(s) peregrinação(ões) e chegando à fundação, ressaltando que ao invés de retornar aos mesmos lugares e às mesmas paisagens o homem funda novos lares e (re)funda-se a si próprio. Essas (re)fundações são a emergência de novos começos e de novos poderes, ainda que em meio a estados de dessacralização e de desauratização de conceitos e de categorias herdadas há muito do senso comum.

Ao pensar no lugar dos objetos literários em meio ao arrefecimento da tradição política pelo esquecimento, indagamos quantas experiências humanas não ficaram ao largo dessa tradição, porque estavam depositadas/repositadas nas mãos dos poetas, vates de que os heróis precisavam para existir e ter suas histórias validadas e contadas. O poeta toma a iniciativa de rememorar o passado e decidir/selecionar “[...] o que é digno de ser contado no presente e no futuro” (ARENDDT, 2008, p. 91). Não se rememora para louvar homens bons, donos de grandes feitos, mas sobretudo para mostrar a dinâmica e a falibilidade das ações humanas. O poeta ainda consegue enxergar, rememorando, o trágico das ações do ser, como postulado por Aristóteles em sua *Poética*. Assim, a violência enquanto ação e o horror como expressão do/de sentido são experiências válidas desde a Antiguidade clássica, porém olhadas como negativas em especial a partir do século das Luzes (XVIII).

A crença humana em um futuro de chegada, de fundação não traz consigo apenas categorias materiais: ela nos permite projetar possibilidades ilimitadas tanto do ponto de vista factual quanto ficcional. O interrompido pelas ações empíricas dos homens pode ser continuado na ação ficcional, propondo/mostrando ao ser sua ilimitada capacidade de novas fundações/chegadas.

Com seus textos, literários ou não, autores como Mia Couto e Gonçalo M. Tavares, entre outros, desejam expandir, ou melhor, enxergar os efeitos da ação (na) política sobre o todo, numa interação entre as forças racionais e irracionais que operam na malha social (cf. ADORNO, 2008, p. 30). Na esteira das proposições de Adorno (2008), o que se oculta na interação supramencionada é que os homens ocupam os mesmos espaços, partilham ideias semelhantes, porém essas experiências se dão pela mediação de jornais, de revistas, de telejornais, da Internet, fontes aceitas pelo senso

comum como “confiáveis”. Por que a literatura não está nesse rol? Talvez porque ela esteja associada, subrepítcia e adequadamente, “[...] com a irracionalidade moderna da diversão e do entretenimento”. (ADORNO, 2008, p. 33)

Se a proposição de Adorno, que ora fazemos nossa, está correta, o que ocorre, e sempre de modo dissimulado, é que as diferenças entre os vários objetos da cultura – entre eles, a literatura – diluem-se e isso faz com que a crítica sobre as coisas humanas caia em um nivelamento balizado pela pobreza da narrativa das experiências, que descamba para a pauperização do debate intelectual e, para nós, também literário, o que, por extensão, afeta a dimensão política da existência do ser-no-mundo e sua consciência da violência e do horror que o toma de assalto.

Horror e violência

A expressão horror vem do latim *horror-oris*, que significa “coisa horrenda, ódio, aversão” (CUNHA, 2000, p. 416). Antonio Houaiss nos apresenta a mesma expressão com outras acepções:

[...] 1. forte expressão de repulsa ou desagrado, acompanhada ou não de arrepio, gerada pela percepção, intuição, lembrança de algo horrendo, ameaçador, repugnante; [...] 3. sentimento de profundo incômodo ou receio; medo, pavor, fobia; [...] 7. aquilo que se mostra desagradável ou extremamente aborrecido; [...] Etim. lat. arrepiamento do pelo do cabelo; abalo, tremor, arrepio (2001, p. 1552).

Noël Carroll (1999, p 27), sua *Filosofia do horror*, distingue o “horror artístico” do “horror natural”, este último um sentimento de inquietação, incômodo, medo, repulsa, podendo ser causado por acontecimentos e/ou situações reais (ou que pareçam reais ao olhar

humano). Podemos tomar como exemplos as intempéries naturais desastres ou uma guerra com suas consequências.

O “horror artístico”, segundo Carroll (1999, p. 28), liga-se “[...] estritamente aos efeitos de um gênero específico”, efeitos também marcados pela inquietação, pelo incômodo, pelo medo ou pela repulsa. Ainda acompanhando as proposições de Carroll, advertimos que “[...] nem tudo o que aparece nas artes e poderia ser chamado de horror é horror artístico”. Citemos Carroll:

Por convenção, [o horror artístico] pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de *Frankenstein* – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos das revistas e dos filmes do século XX. (1999, p. 28)

Carroll situa a consolidação do horror artístico na época da primeira publicação, em 1818, do *Frankenstein*, de Mary Shelley. No entanto, o estudioso diz que imagens de horror são encontradas nas artes bem antes do século XIX:

No mundo ocidental antigo, entre os exemplos, estão as histórias de lobisomem no *Satíricon*, de Petrônio, Licáon e Júpiter nas *Metamorfozes* de Ovídio, Aristomenes e Sócrates e no *Asno de ouro* de Apuleio. As *danses macabras* medievais e as representações inferno, como a *Visão de São Paulo*, a *Visão de Túndalo*, o *Juízo final* de Cranach, o Velho, e, de maior fama, o *Inferno* de Dante, também fornecem exemplos de figuras e incidentes que se tornarão importantes para o gênero. Contudo, o gênero propriamente dito começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica na Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha. (1999, p. 28)

Em nossas pesquisas, lemos/comprendemos o horror – apesar de compartilharmos as considerações de Carroll, não utilizamos o qualificativo “artístico” –, *grosso modo*, como um efeito de sentido, marcado essencialmente pelo mal estar, pela dor, pelo sofrimento, pelo asco que assaltam o ser humano cotidianamente, seja em situações de violência – física e/ou psicológica –, de rememoração, de deslocamento geográfico, seja na banalidade das pequenas/grandes coisas que ocorrem em nossa vida – a separação, o *non sense* de determinados acontecimentos aparentemente comuns. Em tempo: quando nos referimos à “nossa vida”, pensamos em tudo que nos envolve e é envolvido por nós, como a arte e a literatura.

Os possíveis efeitos de sentido do horror levam-nos à condenação e à excitação de (con)vivermos conosco o que, segundo Kant, seria sobrepujado pela ação individual que se torna referência para outros sujeitos. Se assim o fosse, nossas próprias ações seriam marcadas por referências e experiências de outrem e aprenderíamos com os efeitos de sentido do horror. No entanto, vivemos um momento em que a máxima kantiana perdeu seu estofo tanto ético quanto moral, para abarcar tão somente a referência do consumo, seja ele de bens materiais, seja de bens simbólicos.

Não queremos aqui afirmar o que é certo e o que é errado. Queremos, sim, lembrar, em consonância com a proposição de Hannah Arendt, que a consciência reside em uma “legislação” mental, em uma orientação que supera referências externas. As referências são necessárias como *motor* da compreensão sem fim que acompanha o pensamento humano. Porém, elas devem, além de alimentar, ser excedidas pela consciência que, com base nelas, elaboramos do mundo, de nós mesmos e da (dis)conjunção de ambos, reconhecendo ou não esse labor, apreciando ou não esse processo. E o pensamento, que é uma atividade, que é labor, pode

se traduzir em objetos artísticos, formas de comunicação entre os seres humanos, comunicando, no caso das narrativas literárias, o inatingível e o impalpável.

Quanto à expressão violência, ela vem do latim *violāre*, isto é, “transgredir, profanar”; violência é aquilo que é estranho às formas do sagrado, às formas usuais de contacto entre os sujeitos. Essa é uma proposição etimológica. Partimos dela a fim de chegar às assertivas propostas por Hannah Arendt em seu livro *Sobre a violência* (2009). Antes, porém, também com base no pensamento arendtiano, distinguiremos força, autoridade e violência, uma vez que essas expressões, para várias áreas do saber, parecem ter significados semelhantes, havendo um desconhecimento que dissimula as diferentes situações a que cada uma corresponde (cf. ARENDT, 2009, p. 59-60). Nas palavras de Arendt,

A força, que frequentemente empregamos no discurso cotidiano como um sinônimo de violência, especialmente se esta serve como um meio de coação, deveria ser reservada, na linguagem terminológica, às ‘forças da natureza’ ou à ‘força das circunstâncias’ (*la force des choses*), isto é, deveria indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais. (2009, p. 61)

Quanto à autoridade, Arendt afirma que ela

[...] pode ser investida em pessoas [...] ou pode ser investida em cargos, por exemplo, no Senado romano (*authoritas in Senatu*); ou ainda em postos hierárquicos da Igreja (um padre pode conceder a absolvição mesmo bêbado). Sua insígnia é o reconhecimento inquestionável daqueles a quem se pede que obedeçam; nem a coerção nem persuasão são necessárias. [...] Conservar a autoridade requer respeito pela pessoa ou pelo cargo. O maior inimigo da autoridade é, portanto, o desprezo, e o mais seguro meio para miná-la é a risada. (2009, p. 62)

Depois de estabelecermos, por meio das proposições da filósofa alemã, as diferentes conceituações de força e de autoridade, chegamos à violência. Hannah Arendt assevera que a violência “[...] distingue-se por seu caráter instrumental. Fenomenologicamente, ela está próxima do vigor, visto que os implementos da violência, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em seu último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo” (2009, p. 63). O vigor é, *grosso modo*, a vontade de ação do sujeito em face do mundo e dos sujeitos que o cercam. Em tese, o vigor, como vontade de ação, de fazer, deveria levar o sujeito a ser independente, porém respeitando a vontade dos demais. Quando esse respeito é suplantado pela “vontade de poder”, quando os sujeitos agem mais do que podem, entra em cena a violência. Em uma situação de guerra, na qual “vontades de poder” entram em confronto, o palco é o mais propício para a explosão da violência.

Em uma situação de beligerância e, conseqüentemente, de violência, Hannah Arendt afirma que enquanto o poder do governo permanece intacto, ou seja, “[...] enquanto os comandos são obedecidos e as forças do exército ou da polícia estão prontas a usar suas armas” (2009, p. 65), a supremacia estará ao lado desse governo. No entanto, a perda da autoridade leva à desagregação e a violência grassa internamente. E o horror se abate sobre o ser humano.

O tratamento que ora damos às narrativas literárias de língua portuguesa, como experiências estéticas que são, é que elas têm como um de seus componentes constitutivos a violência e como efeito de sentido os vários sentimentos que envolvem o horror.

O que queremos ressaltar é que a violência e o seu efeito de horror se fazem presentes não somente na literatura dos países colonizados, mas também na literatura metropolitana/portuguesa.

As assertivas anteriores devem levar a pensar que a necessidade de se comunicar é inerente ao ser humano e ele o faz das mais diferentes formas, verbal ou não verbalmente. E essa necessidade deveria se encaminhar rumo ao desejar-ser, ao desejar-poder, buscando algo como o diálogo consigo mesmo, que poderá levar a um diálogo melhorado/aperfeiçoado com o outro. Afinal, qual seria o sentido de desejar-viver-com-outro se não se consegue ou não se deseja viver consigo mesmo? Qual seria o sentido de viver-com-outro se certos elementos constitutivos do artístico, do literário são “varridos para debaixo do tapete”, como se a arte, a literatura fossem o lugar paradisíaco, recanto de descanso das dores de/do ser humano?

Heidrun Krieger Olinto (2011, p. 48), escrevendo sobre a construção da(s) realidade(s) nos textos literários, afirma:

Nós não reproduzimos objetos, mas produzimos o nosso modo de lidar com fenômenos. E, por essa razão, fatos só podem ser compreendidos em formas de sentenças na dependência da linguagem usada. Conceituamos *oikos*, assim, como configuração cultural verbal irredutível a uma realidade externa concreta ou a uma intenção autoral. Dito de outro modo, não lidamos com realidades estáveis, mas com distinções e descrições estabilizadas em determinadas rotinas comunicativas disciplinares e interdisciplinares.

A estabilidade da realidade, seja ela empírica, seja ela construída ficcionalmente, garante a sobrevivência e a sistematização do conhecimento humano em suas várias dimensões, não desprezando a diversidade de temas que pululam pelo mundo afora, como o são a violência e o sentido do horror.

No romance *Vinte e Zinco* (2004), de Mia Couto, vislumbramos a comemoração da libertação de Moçambique como rememoração da revolução que acompanha as personagens ao longo da narrativa.

Se é a morte (factual ou alegórica) que chega ao final dessa revolução, ela é sempre uma nova possibilidade de inserção na vida – no caso do cego Andaré – ou a percepção de que toda tragédia têm ao menos dois lados e que eles não se excluem – na visão (realista?) de Lourenço de Castro.

- *E você, Lourenço de Castro, vai fazer o quê? Vai ficar aqui?*
- Já nem sabia. Agora, que já não queria ficar, ele já não tinha para onde ir. O preto insiste:
- Porquê não volta para a sua terra?
- Eu já não tenho terra nenhuma. Minha mãe, sim, ela tem terra.
- *Você quer ficar em África?*
- *Vou-lhe dizer uma coisa, Andaré. África teve duas grandes tragédias: uma foi a chegada dos brancos; a outra vai ser a partida dos brancos.*
- *Quem disse isso?*
- *Li em qualquer lugar* (COUTO, 2004, p. 97. Os itálicos são do autor).

A resposta de Andaré à constatação de Lourenço – “*Aposto foi um branco que escreveu. Deixe que sejam os pretos a escrever sobre eles mesmos. E, agora, o senhor se vá, meta-se pelos caminhos. Para você, aqui há pouco mundo*” (COUTO, 2004, p. 97) – é desejosa não de que as coisas necessariamente melhorem, porém de que elas sejam “escritas” por aqueles que por muito tempo foram escritos e rasurados pelo branco/pelo colonizador.

Em *Jerusalém* (2006), de Gonçalo M. Tavares, numa cidade qualquer (Jerusalém?), (des)encontram-se várias personagens, cada qual carregando, como um esquife, seu passado: Mylia, dona de uma neurose que a aproxima da fé; Theodor Busbeck, seu ex-marido, médico e pesquisador que busca mensurar o horror na história da humanidade; Kaas, o aleijão brutalmente assassinado por Hinnerk, filho de Mylia e de Ernst Spengler; Hinnerk, o ex-combatente de

guerra que não consegue se libertar de seus medos de guerra e sobrevive graças à prostituta Hanna.

Da guerra Hinnerk guardara dois objectos, se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por ‘nunca descansar’, adquirira com os anos um estatuto bem diferente das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação de um corpo. [...]

Quantas vezes de Hinnerk, o homem que tremia com medo dos outros, quantas vezes não haviam dito dele, como quem registra simplesmente o número de um edifício ou o nome de uma rua: cara de assassino, tem cara de assassino.

Hinnerk baixava a cabeça para não ouvir (TAVARES, 2006, p. 59-61).

Mais adiante, ao matar Kaas, Hinnerk liberta de si não somente o medo, mas sobretudo a violência acumulada, “Como um tesouro utilizável no momento certo” (TAVARES, 2006, p. 172), para mostrá-lo ao mundo e inseri-lo nesse mundo, ainda que como um assassino, um criminoso.

Ao citarmos os romances de Mia Couto e de Tavares, fazemos coro com o próprio Couto quando observa que

Este é um momento de abismo e desesperanças. Mas pode ser, ao mesmo tempo, um momento de crescimento. Confrontados com as nossas mais fundas fragilidades, cabe-nos criar um novo olhar, inventar novas falas, ensaiar outras escritas. Vamos ficando, cada vez mais, a sós com a nossa própria responsabilidade histórica de criar uma outra História. Nós não podemos mendigar ao mundo uma outra imagem. Não podemos insistir numa atitude apelativa. A nossa única saída é continuar o difícil e longo caminho de conquistar um lugar digno para nós e para

a nossa pátria. E esse lugar só pode resultar da nossa própria criação (2005, p. 22).

E não importa se esse “lugar digno” seja o da violência, com seus efeitos de horror e de mal estar.

Considerações Finais

Se hoje vivemos sob a égide da imagem, transmitida e emitida nos mais variados suportes – os livros, os filmes, a *web* –, transformando o mundo em um grande espetáculo aberto a quem queira vê-lo, por outro lado, o excesso de exposição tanto de celebridades quanto de sujeitos comuns transforma tudo o que é sólido em fumaça, em matéria efêmera que se esvai. Lembremo-nos do caso do brasileiro Jean Charles, morto durante um pico da “febre contra o terror” no metrô londrino. Essa morte foi espetacularizada por meses em cadeia nacional. Depois foi rodado um filme sobre o rapaz, filme que passou despercebido da maioria do público brasileiro, ainda que tivesse como protagonista o ator Selton Melo, conhecido por suas atuações na televisão. Se Jean Charles, um sujeito anônimo antes de sua morte, esteve “vivo” na mente das pessoas durante algum tempo foi graças aos instrumentais da sociedade do espetáculo – televisão, internet. Porém, por que o filme sobre ele não alcançou tanto “sucesso” quanto o espetáculo que foi sua morte?

Em palestra durante a reunião do GT de Literatura Comparada da ANPOLL (2 e 3 de julho de 2010), intitulada *Janelas Indiscretas*, Eneida Maria de Souza disse que “Ao momento eufórico do pós-modernismo, segue-se a exaustão”. Analogamente ao dito de Souza, concluímos que aos picos de audiência oferecidos por espetáculos carregados de violência, segue-se a banalização dos efeitos do horror. Noções como morte, dor e sofrimento são confundidas

com produtos de consumo cujas doses, ao invés de suscitar a dúvida, o questionamento do lugar do ser-no-mundo, anestesiaram e matam por overdose.

Em meio a tantas perguntas e sob o risco do esquecimento, fazemos uma espécie de auto de fé em torno das coisas da cultura, especialmente a literatura, ancoradas e consignadas no tripé estética, ética e política. A consignação estética está intrinsecamente ligada à investigação filosófica da literatura.

A investigação filosófica da literatura é uma sondagem de práticas e procedimentos, mas não oferece uma história dessas práticas nem uma análise sociológica delas. Examina as convenções e os pressupostos subjacentes que dão às práticas a identidade distintiva que têm e tenta encontrar uma perspectiva coerente que lhes dê sentido. Contudo, a investigação de pouco vale se for demasiado abstracta, se perder contacto com as próprias obras – seja as próprias obras de arte seja as obras de crítica que as comentam – que se propõe abranger. (LAMARQUE, 2010, p.1)

A consignação ética aqui proposta não é a normativa, isto é, ela é não prescritiva, com o estabelecimento de paradigmas que proclamem orientações binárias do tipo certo ou errado, bom ou mau. Nossa proposição é por uma ética que se aproxima da analítica, aquela que analisa conceitos como bondade, maldade, verdade, mentira, e os relaciona aos modos de proceder do ser humano em contextos históricos, socioeconômicos e culturais, sem emitir juízos ou prescrições.

A dimensão política está em acordo com o que afirma Matheus Silva sobre a filosofia política de Isaiah Berlin:

Defensor de uma concepção política antiutópica, sustentada com exemplos históricos, Berlin afirma que os valores mais importantes para a humanidade necessariamente entram em conflito. Os esquemas políticos, teorias morais e religiões que

negam esse pluralismo do valor (que negam que a ‘verdadeira liberdade’ possa entrar em conflito com a ‘verdadeira igualdade’, por exemplo) têm resultado em desastres quando aplicadas na prática. (2010, p. 1)

Liberdade: eis a palavra. Não uma liberdade vigiada pelos meios de produção ou pelos modos/medos cerceadores da crítica dita especializada – aqui não nos referimos somente à crítica literária, mas também a outros olhares disciplinadores, dissimuladamente críticos, em outros saberes.

Também com Olinto pensamos que

Para os estudos literários abrem-se novas possibilidades de entendimento com uma visão que questiona a concepção do sistema literário como reprodutor de uma realidade exterior independente. Estabelecer uma equivalência entre a verdade e a descrição da realidade torna-se problemático diante da demanda de outros critérios, não só para distinguir entre verdade e realidade, mas igualmente entre diversos tipos de realidade, e ainda, entre realidade, ficção e ficção literária. (2011, p. 49)

Se o que caracteriza o presente em que vivemos – consideramos aqui como presente o final do século XX e este início de XXI – é a ocorrência de uma “virada ética” (segundo Jacques Rancière), seja ela para o bem ou para o mal, estamos diante de uma relação delicada e de temas também delicados ao toque e ao olhar não somente do crítico (de qualquer área do saber), mas também do leitor. E, atravessando essa linha de fogo, estão a literatura e as outras artes, sobrevivendo graças ao tênue fio do estético.

Referências

ADORNO, Theodor W. Introdução. In: _____. *As estrelas descem à terra: um estudo sobre superstição secundária*. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2008. p. 29-37. (Coleção Adorno).

ARENDR, Hannah. A tradição do pensamento político. In: _____. *A promessa da política*. Org. e int. Jerome Kohn; trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008. p. 85-109.

_____. *Sobre a violência*. Tradução André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror: ou paradoxos do coração*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

COUTO, Mia. *Vinte e Zinco*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LAMARQUE, Peter. Filosofia da literatura. Tradução Desidério Murcho. *Crítica: Revista de Filosofia*. Disponível em: <criticanarede.com> Acesso em: 20 jul. 2010.

OLINTO, Heidrun Krieger. Uma pedra no caminho do real. In: _____. SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org). *Literatura e Realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 43-57.

SILVA, Matheus. Isaiah Berlin em Português. *Crítica: Revista de Filosofia*. Disponível em: <criticanarede.com>. Acesso em: 20 jul. 2010.

TAVARES, Gonçalo M (2006). *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras.

Submetido em: 25/04/2011

Aceito em: 30/06/2011

	COLOFÃO
Formato	15 x 21,5 cm
Tipologia	Georgia 11/16
Papel	Alcalino 75g/m ² (miolo) (capa)
Impressão	Edufba
Capa e acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	250 exemplares