CONVERSAS sobre LITERATURA em tempos de CRISE

Organizadores

Andréa Sirihal Werkema
Davi Pinho
Ieda Magri
Leonardo Davino de Oliveira

edições makunaima

edições makunaima
Coordenador
José Luís Jobim

Edição e revisão de texto
Andréa Sirihal Werkema
Davi Pinho
Ieda Magri
Leonardo Davino de Oliveira

Diagramação
Casa Doze Projetos e Edições

809 Conversas sobre literatura em tempos de crise / Orgs. Davi
C766 Pinho... et al. Dados eletrônicos (2,7MB) .- Rio de
Janeiro : Edições Makunaima, 2017.
535p.: il., 21cm.

Inclui bibliografia.

E-book acessível pelo formato PDF.

ISBN : 978-85-65130-20-2

1.Literatura – História e crítica. 2.Literatura e sociedade
I. Pinho, Davi. II. Magri, Ieda. III. Werkema, Andréa Sirihal.
IV. Oliveira, Leonardo Davino de

http://edicoesmakunaima.com.br/
CDD 23. ed. 809

Ficha elaborada por Rutonio J. F. de Sant'Anna, CRB-7/2968

CONVERSAS sobre LITERATURA em tempos de CRISE

Orgs.

Andréa Sirihal Werkema
Davi Pinho
Ieda Magri
Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2017

edições
makunaima

Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

PARA INÍCIO DE CONVERSA, UMA APRESENTAÇÃO 9

AULAS-DEBATE DE ABRIL 13

GREVE, VIOLÊNCIA E LEI: debates em Benjamin e Agamben

Isabela Ferreira de Pinho e Pedro Igor de S. P. Oliveira 14

O TRAÇO NA UNIVERSIDADE SEM CONDIÇÃO

Carla Rodrigues 34

CONVERSAS DE MAIO 39

POESIA E ABOLICIONISMO NO BRASIL DE 1860/1870

Andréa Sirihal Werkema 40

DESAJUSTES BRASILEIROS EM EVIDÊNCIA: os projetos nacionais derrotados de José Bonifácio e Joaquim Nabuco

Daniel Pinha 56

O RUMOR ENTRE DEUSES E HOMENS

Renan Ji 76

LIMIARES DO LITERÁRIO: a literatura e os espaços de seu entorno

André Luiz Barros da Silva 90

DESBUNDE E RESISTÊNCIA: terceiras margens do lado de lá do lado

Leonardo Davino de Oliveira 109

A RESISTÊNCIA DOS DESIGUAIS OU A DELICADEZA COMO FORÇA

Ana Cristina de Rezende Chiara 119

SOBRE O FIO DA NAVALHA: intermediações entre malandros e marginais

Giovanna Dealtry 134

ENTRE DOBRAS E DESDOBRAMENTOS, ENTRE CORPO E MEMÓRIA: Materia

Adriana Jordão 141
ARQUIVO, CORPO, CICATRIZ
Marcelo Santos 156
POR UMA POÉTICA DA ANDROGINIA EM VIRGINIA WOOLF
Davi Pinho 170
CORPO, TÉCNICA, IMAGINAÇÃO: uma poética do transumano
Maria Conceição Monteiro 185
JOÃO CABRAL ENTRE INSTITUIÇÕES, O ITAMARATY E A ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS
Éverton Barbosa Correia 213
"SAIR DO BRASIL": literatura brasileira contemporânea e América Latina
Ieda Magri 232

CONVERSAS DE JUNHO 249
O AUTOR EM CLOSE: sobre estratégias de (auto)construção do escritor contemporâneo
Ana Cláudia Viegas 250
"SOU PAGÃ E ANARQUISTA": Florbela Espanca diante da política
Henrique Marques Samyn 260
AFINAR A NÓS MESMOS: algumas notas sobre Nossa Música (Notre Musique, J. L. Godard, 2004)
Aline Magalhães Pinto 270
PASOLINI: a inflamação do mundo
Davi Pessoa Carneiro Barbosa 282
ALGO DO QUE PERDI, ENCONTREI: uma lógica de interrupções. Poesia contemporânea no México
Cláudia Dias Sampaio 294
O LUGAR DA ENUNCIAÇÃO IMPOSSÍVEL: reflexões sobre a subalternidade
Carolina Correia dos Santos 306

BELA, RECATADA E DO CLAUSTRO: sobre o amor freirático na sátira seiscentista
Ana Lúcia Machado de Oliveira 321
OS CURSOS DE LETRAS NO BRASIL: passado, presente, perspectivas
Roberto Acízelo de Souza 339
A ROMA DA "SÁTIRA III" DE JUVENAL
Eduardo da Silva de Freitas 364
FAUSTO, UMA HISTÓRIA POPULAR DE VÁRIAS FACES. Rastros da trama fáustica na música popular e na literatura de cordel brasileiras
Magali Moura 376
QUANDO AS BRUXAS SÃO OUTRAS: "As bruxas de Salem" e a histeria coletiva no Brasil
Vanessa Cianconi 397
SOBRE IDENTIDADES E DIFERENÇAS: Cidade aberta, de Teju Cole
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio 413
SEXO, GÊNERO E MICROPOLÍTICAS NA LITERATURA MARGINAL OU PERIFÉRICA
Victor Hugo Adler Pereira 424

CONVERSAS DE JULHO 443
OS AGENTES QUE FAZEM A LITERATURA BRASILEIRA VIAJAR EM PORTUGAL: o caso de João Ubaldo Ribeiro
Maria Alice Antunes 444
O VERNÁCULO ESCOCÊS COMO MARCA DE IDENTIDADE NA LITERATURA NACIONAL
Ana Lúcia de Souza Henriques 453
"A MELANCOLIA DOS INVERNOS NOS ARDORES DO VERÃO": a literatura brasileira e a tradição gótica
Júlio França 467

UMA FOME EXTREMA, DE TUDO
Manoel Ricardo de Lima 482
A INESPECIFICIDADE DO ROMANCE E A ANOTAÇÃO
Luciene Azevedo 498
OS RAROS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA
Rafael Gutierrez 517

SOBRE OS AUTORES 523

Programação completa do Conversas sobre Literatura em Tempos de Greve 535

Para início de conversa, uma apresentação

Em 2016 o ano não começou para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Uma greve deflagrada em meio a uma grande crise envolvendo o governo do Estado do Rio de Janeiro nos tirou das salas de aula – e assim permanecemos por quase cinco meses. Não há como recuperar o sentimento de impotência que se abateu sobre os professores de nossa universidade, ao perceberem que suas reivindicações não eram ao menos ouvidas; o que nos restava era uma universidade esvaziada e a situação ainda mais crítica de não haver condições de funcionamento para a universidade, mesmo se a greve terminasse. Assim chegou a avaliar, já em meados da longa greve, a reitoria da UERJ: não tínhamos como funcionar por falta de repasses; por falta de pagamento das bolsas aos alunos cotistas e outros; por falta de um restaurante universitário; por falta de funcionários terceirizados que realizassem atividades necessárias para nosso funcionamento como segurança, limpeza, operação de elevadores...

Diga-se de passagem, a greve nos interrompeu em meio a extenso debate sobre currículos e sobre o propósito do ensino de língua e literatura na licenciatura e no bacharelado de nosso Instituto de Letras. Ao mesmo tempo, então, em que discutíamos calorosamente o que queríamos para o futuro do ensino de línguas e literaturas na UERJ, eis que toda a ideia de futuro nos foi usurpada: o governo do Estado do Rio de Janeiro escolheu retirar todos os repasses à Universidade e paulatinamente foi nos colocando em último lugar em sua folha de encargos, em meio à crise e à espoliação do dinheiro público.

A greve é um instrumento radical, último, do qual se lança mão quando não temos outro meio de ser ouvidos. E de imediato, quando a greve na UERJ foi deflagrada em 2016, sabíamos que não queríamos simplesmente interromper nossas conversas com nossos alunos, tanto da graduação como da pós-graduação. E não queríamos tampouco interromper aquele diálogo acalorado que vinha sendo mantido por

todo o corpo docente e discente em torno da reforma dos currículos. Alguma coisa como uma política educacional, por um lado, e alguma outra coisa como um afeto, por outro, nos fazia ir à UERJ nos tempos de greve e nos encontrar para o debate. Assim, inconformados, agitados, esperançosos, chamamos colegas para que apresentassem, ao longo dos meses de greve, suas pesquisas em torno da literatura, em amplo espectro, para os alunos e professores que se dispusessem a ouvir. E eles vieram, da própria UERJ, de outras instituições do estado, de instituições de outros estados e até de outros países. Foram ao todo 46 professores e/ou pesquisadores que se apresentaram em nosso pequeno auditório, e vieram por vontade apenas – nossa contrapartida era apenas o público, a água, a acolhida.

Este livro, assim, é uma espécie de reconstrução do que foi o tempo interminável da greve costurada pela política e pelo afeto, em torno daquilo que nos une como propósito ali, na Universidade pública, tão frágil e tão necessária quanto mais sombrio se torna o nosso tempo: a literatura. Literatura que contém os livros que lemos, estudamos e pesquisamos, mas literatura também como convite à reflexão, à construção do olhar crítico de que não podemos nunca abrir mão. Este livro é uma reafirmação, um resultado, que vem indicar que, mesmo em greve, trabalhamos, refletimos, debatemos. E que a crise é o lugar certo para a indagação e para a ação – vale lembrar a plurivalência etimológica de crise, que, dentre muitos outros significados, era a palavra usada pelos médicos antigos para o momento decisivo em que um paciente encontraria sua cura ou morte, e que é derivada do grego clássico Κρίνειν (separar, discernir, delimitar, decidir), verbo que também nos dará a palavra crítica. Desse modo, estar em crise é estar em crítica. Para nós, como médicos e moribundos ao mesmo tempo, ir à UERJ sob o signo da literatura era análogo a sentenciar a vida da universidade pública em seu momento mais crítico. Era como se nos perguntássemos todo dia: o que pode a literatura? E a resposta, intuíamos, era o próprio gesto de estar lá, em crítica, com nossos colegas e alunos.

Assim, o primeiro mês de conversa – abril de 2016 – foi pensado justamente a partir de aulas-debate sobre literatura e greve. Textos de fundamental importância para esse contexto foram lidos e discutidos como trabalho de mesa, em profundidade. O primeiro encontro partiu de Benjamin e Agamben e o pensamento em torno de greve, violência e lei; e o segundo esmiuçou "A universidade sem condição", de Derrida. Estava dada a largada para aquilo que deveria nos unir em um pequeno auditório, na universidade sem nenhuma condição, nosso lugar incondicional. Encontramos nesse movimento o mínimo e se encontraram durante quatro meses as solidariedades de tantos. E, mais significativo, constituiu-se um grupo de professores e alunos da graduação e da pós-graduação da UERJ que permanece ativo, hoje, em torno da literatura e da crítica contemporânea e da análise da situação das universidades brasileiras nesse tempo não mais de greve, mas ainda de profunda crise. Um grupo em atividade apesar do abandono e dos intermináveis problemas a que somos sujeitados.

Os meses seguintes – maio, junho e julho – foram pautados pelo desejo de compartilhar nossas pesquisas e de receber os colegas solidários: muitos assistiam aos debates e manifestavam o desejo de também participar. Encontros de inclusão, de microfone aberto, de resistência. Sobretudo de indagação e de permanente discussão sobre a insistência em se estudar e se ensinar literatura no contexto de um país em crise.

Talvez, uma anedota referida por Scholem em *Le grandi correnti della mistica hebraica* e mote do texto *Il fuoco e il racconto*, do livro de mesmo título de Giorgio Agamben (Roma: Nottetempo, 2014, p. 7), possa ainda nos servir para pensar esse ambiente em que nos reunimos durante quatro meses em "assembleia" numa universidade pública impedida de funcionar:

> Quando Ball Schem, o fundador do hassidismo, devia resolver um problema difícil, ia a um certo lugar no bosque, acendia um fogo, dizia as preces e seu pedido se realizava. Quando, uma ge-

> ração depois, Maggid di Miseritsch se encontrou diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar no bosque e disse: "não sabemos mais acender o fogo, mas podemos dizer as preces" e tudo se resolveu de acordo com seu desejo. Mais uma geração depois, Rabbi Mosche Leib di Sassov se encontrou na mesma situação, foi ao bosque e disse: "Não sabemos mais acender o fogo, não sabemos mais dizer as preces, mas conhecemos o lugar no bosque e isso deve bastar". E de fato bastou. Mas quando uma outra geração transcorreu e Rabbi Israel di Rischin teve também ele que se encontrar com a mesma dificuldade, ficou em seu castelo, se sentou em seu trono dourado e disse: "Não sabemos mais acender o fogo, não somos capazes de dizer as preces e não conhecemos nem mesmo o lugar no bosque: mas de tudo isso podemos contar a história". E mais uma vez isso bastou.

Se Agamben recupera essa anedota para dizer que a humanidade, no curso de sua história, se distanciou sempre mais do mistério e pouco a pouco se esqueceu daquilo que a tradição havia ensinado sobre o fogo (o mistério), o lugar e a prece (a fórmula), e que o que nos resta é a literatura como memória dessa perda – e nisso não vai nenhum sentido negativo, mas é o próprio processo da secularização –, nós invocamos a anedota para recuperar um sentido comunitário, de religação – bem apreensível no plural do verbo – que o tempo de crise é capaz de fortalecer.

Nós, os professores da UERJ que organizamos o ciclo de "Conversas sobre literatura em tempos de greve", nos meses de abril, maio, junho e julho de 2016, gostaríamos de agradecer à Direção do Instituto de Letras pelo apoio ao longo de nosso evento, e também ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ pela chance de publicarmos agora a presente coletânea de textos. Mais uma vez, agradecemos a todos os colegas que se dispuseram a estar conosco na ocasião, por sua fala, por sua presença, por sua compreensão. E, por fim, dedicamos todo o trabalho, o antes, o durante e o depois, a nossas alunas e a nossos alunos, razão para que não desistamos nunca.

Andréa Sirihal Werkema, Davi Pinho, Ieda Magri, Leonardo Davino de Oliveira

Aulas-debate de Abril

Greve, violência e lei: debates em Benjamin e Agamben

Isabela Ferreira de Pinho
Pedro Igor de S. P. Oliveira

Nos anos de 1919 a 1920 Walter Benjamin produziu uma série de textos sobre o direito e a violência, mas o único que chegou até nós foi o ensaio "Para uma crítica da violência" (*Zur Kritik der Gewalt* / 1921). O contexto histórico-político da Alemanha certamente aparece como pano de fundo para a produção desse texto. Isso porque após a Revolução Alemã, em que foi declarado o fim do império e proclamada a república (1918), diversos grupos tentam ocupar o poder. Nesse momento de transição, que não é somente histórico-político, mas também jurídico, a derrota do movimento dos conselhos operários e o assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht (1919) coincidem com o estabelecimento de uma nova ordem política sob a égide do Partido Social Democrata (USPD).

Sem dúvidas, esse movimento de transição, tanto de um sistema político a outro — como no caso da passagem do império à república — quanto da luta pelo poder de diversos grupos — como no caso do Partido Comunista Alemão (KPD) e do Partido Social Democrata (USPD) — aponta para um aspecto fundamental do ensaio de Benjamin: a proposta de pensar uma violência que desative a dialética entre violência instauradora do direito e violência mantenedora do direito. Por isso, é imprescindível esclarecer que Benjamin está à procura por uma violência pura (*reine Gewalt*), no sentido de ser uma violência que não funcione como um meio para

o alcance de um fim, qual seja: a instauração do direito como poder. Sobretudo, será em consonância com uma violência concebida como um puro meio (reine Mittel) que a questão da greve irá se apresentar.

Nesse sentido, se Benjamin está à procura por uma violência para além de suas relações com o direito, ele encontrará na concepção da greve geral proletária de George Sorel a possibilidade de uma greve que aniquila o poder do Estado, ao não entrar no esquema de concessões diante do poder estabelecido. Por isso, ao longo do ensaio, Benjamin construirá, a partir de uma releitura do livro *Reflexões sobre a violência* (1907) de Sorel, uma analogia entre a greve geral política, que em Benjamin se chama "greve da classe trabalhadora", e a violência considerada como um meio para um fim. Já a greve geral proletária, que em Benjamin se chama "greve geral revolucionária", será associada à violência pura, a violência compreendida como um meio sem fins. Tanto a greve geral proletária quanto a greve geral revolucionária, de Sorel a Benjamin, apontam para a possibilidade de uma deposição (*Ent-setzung)* da relação entre violência e direito, relação em que a violência aparece como um meio cujo fim é a própria instituição do direito.

Para além do contexto histórico-político alemão, o ensaio tem como pano de fundo um debate subterrâneo entre Benjamin e o jurista alemão Carl Schmitt a respeito do estado de exceção. Como nos aponta Giorgio Agamben, o ensaio "Para uma crítica da Violência" foi publicado na revista *Archiv für Sozialwissenchaften und Sozialpolitik*, na qual Schmitt não só já publicara inúmeros ensaios e artigos, como era um leitor assíduo da revista. Além disso, Derrida ressalta que "Carl Schmitt, que Benjamin admirou e com o qual manteve uma correspondência, felicitou-o por esse ensaio ['Crítica da Violência']" (DERRIDA, 2010, p. 63).[1] Assim, no decorrer do artigo, deverá ficar claro em que medida Benjamin se aproxima de Schmitt e, sobretudo, em que ponto dele se distancia.

Mas, comecemos pelo título do ensaio. Se o título "Para uma

crítica da violência" (*Zur Kritik der Gewalt*) poderia sugerir que o ensaio de Benjamin é um ensaio pacifista, um olhar atento à etimologia das palavras alemães nos mostrará justamente o contrário. Comecemos pelo termo "*Kritik*". Esse termo alemão, cuja etimologia aponta para o verbo grego "krinein" ("separar", "distinguir", "delimitar"), é empregado no sentido de "delimitação de limites". Portanto, o que está em questão em uma crítica da violência é a delimitação das relações entre violência e direito. Por sua vez, o substantivo alemão "Gewalt" possui uma gama de significados que se perdem na tradução para o português:

> *Gewalt* provém do verbo arcaico walten "imperar", "reinar", ter poder sobre" [...] Se o uso primeiro de *Gewalt* remete a *potestas,* ao poder político e à dominação – como no substantivo composto *Staatsgewalt*, "autoridade ou poder do Estado" – o emprego da palavra para designar o excesso de força (*vis*, em latim) que sempre ameaça acompanhar o exercício do poder, a *violência*, este se firma no uso cotidiano a partir do século XVI. [...]. De todo modo, o que importa é ressaltar a dupla acepção do termo *Gewalt,* que indica, em si mesmo, a imbricação entre poder político e violência que constitui o pano de fundo da reflexão de Benjamin. (BENJAMIN, 2011, p. 121-122. Nota da editora Jeanne Marie Gagnebin à tradução brasileira do ensaio "Para uma crítica da violência")

Essa imbricação entre poder político e violência consiste no fato de que a violência funciona como um meio cujo fim é a instauração e a manutenção do poder político ou do direito. Por isso, tendo em vista esse monopólio da violência pelo Estado, Benjamin iniciará sua análise a partir de uma distinção entre fins naturais e fins de direito. Assim, ele afirmará que, para o direito, "todos os fins naturais dos indivíduos devem colidir com fins de direito, quando perseguidos com maior ou menor violência" (BENJAMIN, 2011, p. 126). O que Benjamin chama de "fins naturais" – os quais surgem em oposição aos "fins de direito" – são fins não previamente reco-

nhecidos pela ordem jurídica. Isso quer dizer que em todo caso em que um fim não reconhecido pela ordem jurídica, para ser alcançado, necessitar do emprego da violência, ele não será permitido. Ou seja, os fins naturais que exigirem o emprego da violência para serem realizados são, por princípio, inadmitidos pelo direito. Pois, o que a ordem jurídica busca, por meio dos fins de direito, é colocar limites em âmbitos cujos fins naturais, para serem realizados, exigem o emprego da violência pelos sujeitos de direito. Em suma, se o fim natural, almejado pelo sujeito, pode ser alcançado sem o emprego da violência, não há relevância para o ordenamento jurídico. Todavia, se o mesmo fim natural exige o emprego da violência, este fim será contrário ao direito.

Dessa maneira, o que está em questão na distinção entre fins naturais e fins de direito é justamente o monopólio da violência por parte do Estado, segundo o qual somente o Estado pode utilizar-se da violência para alcançar seus fins. Mas, poderíamos questionar, por que o emprego da violência por parte dos indivíduos seria contrário ao direito? A resposta tentadora, e certamente tradicional, seria afirmar que o emprego da violência para alcançar fins naturais frustraria a ordem jurídica que o Estado se propôs a garantir, supostamente, em nome da paz pública e da segurança jurídica. Muito pelo contrário, Benjamin afirmará que:

> Talvez se devesse levar em conta a possibilidade surpreendente de que o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito, mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito; de que a violência, quando não se encontra nas mãos do direito estabelecido, qualquer que seja este, o ameaça perigosamente, não em razão dos fins que ela quer alcançar, mas por sua mera existência fora do direito. (BENJAMIN, 2011, p. 127)

Nesse sentido, aquilo que o Estado mais teme é a existência de uma violência para além do direito, pois foi justamente através de seu

monopólio que o direito pôde instaurar-se como estrutura de poder. Ou seja, a ordem jurídica teme a violência exterior ao direito, porque foi a partir de seu monopólio que ela se constituiu enquanto ordem jurídica, e ainda se conserva enquanto tal. A violência que ameaça o direito é, ela mesma, aquilo que lhe permitiu se impor e ainda permite se conservar enquanto direito. Por isso, Benjamin afirmará que "toda violência como meio é ou instauradora do direito ou mantenedora do direito. [...] Daí resulta que toda violência como meio [...] participa da problemática do direito" (BENJAMIN, 2011, p. 136).

É nesse sentido que Benjamin chama atenção para a secreta admiração que o povo nutre pela figura do grande criminoso, já que seu ato dá testemunho de uma violência outrora expropriada das mãos dos indivíduos pela ordem do direito. Exemplar, nesse caso, é a figura de Raskólnikov, em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, autor de grande valia para Benjamin e livro que Benjamin lia no momento da redação do ensaio do qual nos ocupamos agora. Embora a personagem de Dostoiévski não se apresente propriamente como um grande criminoso, ela tem plena consciência do caráter violento da instauração e da manutenção do direito, e procura, em seu crime, fazer a experiência dessa violência "extra-ordinária", à qual somente a autoridade tem acesso:

> eu queria tornar-me um Napoleão e por isso matei [...] estrangulei-a... a exemplo da autoridade... [...] Eu... quis *ousar* e matei... eu só quis ousar, Sônia, eis toda a causa! [...] Sônia, eu quis matar sem casuística, matar para mim, só para mim! [...] Naquela ocasião eu precisava saber, e saber o quanto antes: eu sou um piolho, como todos, ou um homem? Eu posso ultrapassar ou não! Eu ouso inclinar-me e tomar ou não! Sou uma besta trêmula ou tenho o *direito de*... – Matar? Tem o direito de matar? – Sônia ergueu os braços. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 423; 427-428)

A influência da obra de Dostoiévski no ensaio benjaminiano torna-se ainda mais evidente quando Benjamin descreve a relação

entre a violência mantenedora do direito e a violência instauradora do direito. Para Benjamin, trata-se de um ciclo dialético, em que toda violência mantenedora do direito, que antes representou uma determinada violência instauradora do direito, acaba, ao longo do tempo, se enfraquecendo na repressão às outras violências instauradoras do direito. Por conseguinte, mais cedo ou mais tarde, a violência mantenedora do direito sucumbe diante de outra violência instauradora do direito, que, por sua vez, põe um novo direito, fadado ao declínio. É exatamente a esse ciclo que Raskólnikov, em *Crime e Castigo*, alude em seu artigo "a respeito do crime":

> Embora os legisladores tenham instituído a sociedade humana, começando pelos mais antigos e continuando com os Licurgos, Sólons, Maomés, Napolões etc., todos eles, sem exceção, foram criminosos já pelo simples fato de que, tendo produzido a nova lei, com isso violaram a lei antiga que a sociedade venerava como sagrada e vinha dos ancestrais, e aí, evidentemente, já não se detiveram nem diante do derramamento de sangue, caso esse sangue pudesse ajuda-los. É até notável que a maioria desses beneméritos e fundadores da sociedade humana foram sanguinários especialmente terríveis. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 269)

Outra possível influência para o ensaio de Benjamin foi o controverso jurista alemão Carl Schmitt. Pode-se inclusive afirmar que a dialética entre violência que põe o direito e violência que o conserva é, ponto por ponto, análoga à dialética apresentada por Schmitt, em *A Ditadura* (1921), entre ditadura soberana e ditadura comissária. Nos termos de Schmitt, a ditadura consiste em um exercício do poder estatal que prescinde do direito para ser exercido. Ela é caracterizada, por Schmitt, como um meio para um fim, isto é, possui um caráter eminentemente instrumental. A distinção central do livro, entre ditadura soberana e ditadura comissária, leva em conta a finalidade a que cada ditadura se destina. Na ditadura comissária, o ditador exerce um poder excepcional, para além da

ordem jurídico-normativa, com o intuito de conservar a própria ordem jurídica. Por sua vez, na ditadura soberana, o ditador exerce um poder excepcional, contrário à ordem jurídico-normativa em que está inserido, com o objetivo de constituir uma nova ordem jurídica. Em ambos os casos, o ditador encontra-se em uma situação em que emprega um poder excepcional, não limitado pela ordem jurídico-normativa, seja para conservá-la, seja para fundá-la. Por fim, se lembrarmos que o termo *Gewalt* pode ser traduzido não só por "violência", mas também por "poder", resta indubitável a aproximação entre os autores acerca desse poder/violência além do direito, que o Estado monopoliza e teme em outros.

Assim, tanto a violência no ensaio benjaminiano, quanto o poder soberano em Schmitt, são identificados, por Giorgio Agamben, como um poder anômico, que o direito precisa incorporar, por meio de uma exclusão. O direito incorpora tal violência, porque é por meio dela que assegura a ordem jurídica e também pôde fundá-la, ao mesmo tempo que o direito exclui a violência da ordem jurídica, impossibilitando que os sujeitos de direito a empreguem, a não ser por intermédio do Estado. Ou seja, reivindicar algo, por meio das formas jurídicas, frente a alguém, não será violência para o Estado, mas "exercício de direito". Em outros termos, a ficção jurídica produzida aqui consiste em entender como "violência" somente a violência não mediada pelo direito, ou ainda: violento é somente o poder não exercido pelo Estado.

Em todo caso, o que Benjamin ressalta é que tanto a violência que conserva o direito, como aquela que o institui, podem ser reduzidas à categoria de violências "mediatas", quer dizer, de meios para fins, instrumentais. Mas se Benjamin está a procura por uma violência imediata, e isso quer dizer, uma violência que não seja um meio para um fim, essa violência será análoga à greve geral proletária que ele encontra nas *Reflexões sobre a violência* de Geroge Sorel. Primeiramente, Benjamin não conceberá a greve como um ato polí-

tico pacifista, mas sim violento. No entanto, há duas possibilidades de greve, as quais fazem usos diversos da violência: a greve geral política, tal como pensada por Sorel, fará um uso da violência como um meio para alcançar determinados fins em suas negociações com o Estado; e a greve geral proletária, tendo em vista a aniquilação do poder do Estado, fará uso de uma violência como puro meio (*reine Mittel*), pura manifestação.

Para Benjamin, a greve da classe trabalhadora – que em Sorel corresponde à greve geral política – deve ser entendida como um direito à violência cedido pelo Estado quando a mesma já não podia mais ser evitada. Nesse sentido, Benjamin se opõe à concepção da greve como um meio não violento, pelo qual o trabalhador se subtrairia a uma violência exercida de maneira indireta pelo patrão. O elemento violento da greve entra em cena na forma da chantagem, um meio violento para a obtenção de determinados fins: melhores condições de trabalho, aumento salarial, dentre outros. Na perspectiva da classe trabalhadora, a greve seria um meio de empregar a violência, contra a violência do Estado e do direito, para alcançar determinados fins.

Já a greve geral proletária, tal como a concebe Sorel, funciona como meio puro, não violento, que aniquila o poder do Estado, sem instaurações de outras formas de direito. Portanto, à greve geral política, ou à greve da classe trabalhadora, que é instauradora do direito, na medida em que fortalece o poder do Estado com seu esquema de concessões, opõe-se a greve geral proletária ou revolucionária, pois esta é aniquiladora do poder do Estado, meio puro. Nas palavras de Benjamin, e de Sorel:

> Para os partidários da greve geral política, vale o seguinte: "a base das suas concepções é o fortalecimento do poder do Estado (*Staatsgewalt*); em suas organizações atuais, os políticos (a saber, os socialistas moderados) preparam desde já a instituição de um poder forte, centralizado e disciplinado [...] A greve geral

> política demonstra como o Estado não perderá nada de sua força, como o poder passa de privilegiados para privilegiados [...].” [citação de Sorel] Em oposição a essa greve geral política [...], a greve geral proletária se propõe, como única tarefa, aniquilar o poder do Estado. Ela “exclui todas as consequências ideológicas de qualquer política social possível; seus partidários consideram até mesmo as reformas mais populares como burguesas. Esta greve geral proclama muito claramente sua indiferença quanto ao ganho material da conquista, ao declarar que quer abolir o Estado [...]” [Citação Sorel]. Na esteira de algumas observações ocasionais de Marx, Sorel recusa para o movimento revolucionário qualquer tipo de programas, utopias, numa palavra, de instauração de quaisquer formas de direito. (BENJAMIN, 2011, p. 141-143)

Portanto, o que fundamenta a oposição entre greve geral política e greve geral revolucionária é a espécie de violência que nelas está em jogo. Podemos afirmar que o núcleo do ensaio benjaminiano é precisamente a oposição entre uma violência mediata e uma violência imediata, isto é, uma violência que consiste em meio para fins (a conservação ou a instauração do direito) e uma violência que é um meio sem fim, na medida em que vimos. Será também nesse sentido que deverá ser compreendida a inusitada oposição entre violência mítica e violência divina com a qual Benjamin culmina seu ensaio.[2]

A violência mítica, em um primeiro momento, é definida como uma violência imediata, tendo em vista seu caráter de pura manifestação: “a violência mítica em sua forma arquetípica é mera manifestação dos deuses. Não meio para seus fins, dificilmente manifestação de sua vontade; em primeiro lugar, manifestação de sua existência” (BENJAMIN, 2011, p. 147). Embora tal violência seja a mera manifestação imediata da existência dos deuses, ela também se apresenta, segundo Benjamin, como uma violência mediata, porque é instauradora do direito:

> Disso [a violência mítica como manifestação dos deuses], a lenda de Níobe oferece um excelente exemplo. É verdade que a ação de Apolo e Ártemis pode parecer apenas um castigo [*Strafe*]. Mas a violência deles é muito mais instauração de um direito do que castigo pela transgressão de um direito existente. O orgulho de Níobe atrai sobre si a fatalidade não porque fere o direito, mas porque desafia o destino – para uma luta na qual o destino deve vencer, engendrando, somente nessa vitória, um direito. (BENJAMIN, 2011, p. 147)

Nessa passagem, decisivo para Benjamin será o fato de que a violência mítica, isto é, a pura manifestação da existência dos deuses, se apresenta como instauradora do direito. Assim, no caso de Níobe[3], esta não é punida por sua *hybris*, pois não se trata de uma transgressão de um ordenamento jurídico já estabelecido. Níobe é condenada, pela violência mítica, ao direito, ou seja, a adentrar a ordem jurídica. Mas de que modo podemos compreender essa condenação ao direito?

No ensaio "Destino e Caráter" (1919), Benjamin define "destino" como o nexo de culpa que recai sobre o vivente, isto é, o enredamento do homem em uma cadeia interminável de culpa e expiação. Assim, o autor afirma que a ordem do destino é uma "ordem cujos únicos conceitos constitutivos são os de infelicidade e culpa, e dentro da qual não há nenhuma via pensável de libertação (pois na medida em que uma coisa é destino, ela é infelicidade e culpa)" (BENJAMIN, 2011, p. 93). Entretanto, em Benjamin, a ordem do destino não pertence ao âmbito religioso, mas ao âmbito do direito, pois a ordem do destino condena o vivente, não ao castigo, mas à culpa: "o destino se mostra, portanto, quando se considera a vida de um condenado, no fundo, uma vida que primeiro foi condenada e por isso tornou-se culpada" (BENJAMIN, 2011, p. 94). Por conseguinte, podemos afirmar que é na ordem do destino que a vida do vivente se torna culpada e, assim, implicada na ordem do direito.

Entretanto, como as ordenações do destino poderiam implicar a culpa no vivente? Benjamin ressalta que nos tempos primordiais as fronteiras estabelecidas consistiam em leis não escritas:

> o homem pode transgredi-las sem se dar conta e assim acabar sujeito à expiação [*Sühne].* Pois toda intervenção do direito que é provocada pela transgressão da lei não escrita e desconhecida chama-se 'expiação' [*Sühne*], à diferença de 'castigo' [*Strafe*]". (BENJAMIN, 2011, p. 149)

Desse modo, aquele que transgride uma lei não escrita e desconhecida, ou seja mítica, sofre não uma punição – um castigo – reservada para violação da lei escrita, mas uma expiação. Tal expiação recai sobre o vivente como um destino, pois aquele que transgride essa lei, ainda que sem consciência, é condenado inexoravelmente à culpa e à expiação. A expiação que recai sobre o vivente decorre, em última instância, da própria vigência das leis desconhecidas, de sua própria manifestação mítica, e não em função de qualquer preceito nelas contido. A transgressão da lei não escrita nada mais é do que o estabelecimento de um nexo de culpa, isto é, de um débito.

Portanto, o que caracteriza a ordem do destino é justamente o fato de que "são as próprias ordenações que parecem ocasionar e provocar essa transgressão, essa queda" (COHEN, 1907, p. 362 apud BENJAMIN, 2011, p. 150). Todavia, se é a própria ordem do destino que ocasiona sua transgressão, aquele que a transgride, de certo modo, também a cumpre e, assim, ambas as situações coincidem, ou melhor tornam-se indiscerníveis. Esta talvez seja a razão pela qual Benjamin sempre se refira à ordem do destino como ambígua, já que nunca se sabe se está a transgredi-la ou cumpri-la, e a única certeza diante dela é a culpa e a necessidade de sua expiação.

A propósito da ordem do destino, no ensaio "Franz Kafka", de 1934, Benjamin relaciona de maneira direta a condição de Josef K., em *O Processo*, às leis não escritas e desconhecidas. "É certo que na obra de Kafka o direito escrito existe nos códigos, mas eles são

secretos" (BENJAMIN, 1994, p. 140). No mesmo sentido, os funcionários do tribunal, quando detêm Josef K, dizem a ele: "nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço seus níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas, conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar – a nós, guardas. Esta é a lei". Aquilo que recai sobre Josef K. é a ordem do destino, e o processo da personagem é, ao longo de todo o livro, o conhecimento da culpa e sua expiação: "Minha inocência não simplifica o caso. [...] Mas no final emerge, de alguma parte onde originariamente não existia nada, uma grande culpa" (KAFKA, 2005, p. 148). Ou ainda, nos termos do oficial, em *A Colônia Penal* – que opera a máquina atroz de inscrição da pena no corpo do condenado, o qual não conhece sua sentença, e nem mesmo sabe que foi condenado: "o princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável" (KAFKA, 1998, p. 37-38).

No quarto capítulo de *Homo Sacer I: o poder soberano e vida nua* (1995), intitulado "Forma de Lei", Agamben apresenta um conceito análogo às "leis não escritas ou desconhecidas", que torna ainda mais inteligível a tese de Benjamin, confirmando-a integralmente. Trata-se do conceito de "pura forma de lei", entendida, por Agamben, como a estrutura "original" da lei. "Pura forma de lei" designa uma lei que se afirma com mais força justamente no ponto em que não prescreve mais nada, isto é, que nada proíbe, que nada comanda, cuja transgressão ou cumprimento é verdadeiramente impossível, ou melhor, indiscernível:

> Quando a lei vige apenas na forma da sua suspensão, qualquer comportamento que, na situação normal, se apresenta como conforme a lei – por exemplo, passear tranquilamente pela rua – pode se revelar uma transgressão – por exemplo, durante o toque de recolher – e, vice-versa, a transgressão pode configurar-se como adimplemento. (AGAMBEN, 2016, p. 123)

Ou seja, a pura forma de lei é uma lei inexequível, mas que,

paradoxalmente, encontra, desse modo, a sua máxima vigência. A situação de um homem cuja vida encontra-se diante de uma lei inexequível, ou seja, cujo comportamento, qualquer que seja, jamais representa um cumprimento, ou mesmo uma transgressão à lei, é descrita, por Agamben, como um "estar-em-débito", que não pode jamais ser quitado. Por isso, tal lei inexequível é "apenas conhecimento da culpa, processo no sentido kafkiano do termo, contínua autoimputação sem preceito" (AGAMBEN, 2016, p. 125).

Para compreender a passagem acima, devemos ter em mente que o termo "culpa" é, para Benjamin, Schmitt, e Agamben, um conceito jurídico originário indevidamente transferido à esfera religiosa, cujo significado é "débito", no sentido de "estar-em-débito", sentido que o termo alemão para culpa, *Schuld*, ainda guarda. Agamben interpreta esse "estar-em-débito" como um: "estar em relação com algo do qual se foi excluído ou que não se pode assumir integralmente" (AGAMBEN, 2002, p.34). Nesse sentido, para Agamben, não se é culpado por essa ou aquela disposição da lei, mas continuamente culpado por estar em relação com uma lei que vige sem nada prescrever ou proibir e que, por isso, é permanentemente inexequível. E não há melhor exemplo de uma vida em relação com a pura forma de lei, do que a vida abjeta característica das personagens kafkianas, tais como a de K., tanto em *O Processo*, como em *O Castelo*, assim como aquela do filho, em *O Veredicto*, condenado à morte pelo pai por uma culpa desconhecida, pena que executa em si mesmo: "O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça" (BENJAMIN, 1994, p.139).

O termo com o qual Agamben denomina essa relação entre o vivente e a pura forma de lei é "relação de exceção", e é exatamente tal relação que caracteriza propriamente o estado de exceção. Por isso, podemos afirmar que a pura forma de lei é a forma da lei no estado de exceção. O estado de exceção é caracterizado por Agamben como um âmbito ambíguo, tal como a ordem do destino em Ben-

jamin, uma zona de indeterminação, dir-se-ia anômica, na qual as categorias de norma e fato, âmbito jurídico e não-jurídico, dentro e fora da lei, confundem-se. Porém, é precisamente a partir dessa zona de indiferença que um dentro e um fora da lei são decididos, e algo como uma ordem jurídica pode ser delimitada e constituída. O ordenamento jurídico, nesse sentido, se constitui com fundamento em um estado de exceção, e, no caso excepcional, a ele faz recurso para se conservar. Tal formulação nada mais é do que a leitura agambeniana da teoria schmittiana da exceção, presente no livro *Teologia Política,* de 1922. Assim, o ciclo benjaminiano da violência anômica que institui e conserva o direito recebe mais uma confirmação.

Se, portanto, a violência mítica e a ordem do destino, no ensaio de Benjamin, podem ser justapostas aos conceitos de pura forma de lei e estado de exceção, em Agamben, compreende-se porque Benjamin não considera a violência mítica uma violência pura, pois, como visto acima, possui um caráter instrumental, de ser meio para fim, qual seja: a instauração do direito. É apenas no conceito de violência divina que Benjamin identifica uma violência pura, ao descrevê-la do seguinte modo:

> Assim como em todos os domínios Deus se opõe ao mito, a violência divina se opõe à violência mítica. E, de fato, estas são contrárias em todos os aspectos. Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece fronteiras [*setzt jene Grenzen*], a segunda aniquila sem limites [*so vernichtet diese grenzenlos*]; se a violência mítica traz simultaneamente, culpa e expiação [*ist die mythische verschuldend und sühnend zugleich*], a violência divina expia a culpa [*so die göttliche entsühnend*].(BENJAMIN, 2011, p. 150)

A caracterização da violência divina, no ensaio, pode ser resumida a essa passagem, na qual, ponto a ponto, Benjamin contrapõe a violência mítica à violência divina. Assim, Benjamin diz que a

violência divina é aniquiladora do direito; aniquiladora dos limites e fronteiras (grenzenlos); violência que "expia a culpa" (entsühnend), ou, segundo a tradução literal do termo alemão "ent-sühnend", "des-expiatória".

Devemos refletir sobre esses atributos da violência divina. Quando Benjamin afirma que ela é aniquiladora dos limites e fronteiras, trata-se da aniquilação daquelas leis não escritas, as quais enredam o homem em um nexo de culpa e expiação, isto é, da pura forma de lei no estado de exceção. No mesmo sentido, a violência divina é "desexpiatória", porque livra o vivente justamente do ciclo interminável de culpa e expiação estabelecido pela violência mítica. Além disso, a violência divina permite romper o círculo entre violência que põe o direito e violência que o conserva:

> É na ruptura desse círculo atado magicamente nas formas míticas do direito, na destituição [Entsetzung] do direito e de todas as violências das quais ele depende, e que dependem dele, em última instância, então, na destituição da violência do Estado, que se funda uma nova era histórica. (BENJAMIN, 2011, p. 155)

E, por essa razão, Benjamin propõe chamar a violência divina, quando pensada na esfera dos homens, de violência revolucionária, pois busca abrir o espaço no qual violência e direito não mais se confundem. Certo é que a aniquilação do direito, por meio da violência divina, não deve ser compreendida enquanto uma eliminação do direito pura e simplesmente, pois não se trata de enfraquecer o direito, para violentamente, instituir outro direito. Trata-se justamente de desarticular o ciclo entre violência que põe e violência que conserva. Por isso, Agamben, em *Homo Sacer I*, traduz o termo "*Entsetzung*", que define a ação própria da violência divina, por "de--posição", "*Ent-setzung*" — traduzido acima por destituição. Com essa tradução, Agamben procura assinalar que a violência divina não põe nem conserva o direito, mas se relaciona com ele na forma de uma "de-posição":

> Por isto (na medida em que, digamos, ela não é uma outra espécie de violência ao lado das outras, mas apenas o dissolvimento do nexo entre violência e direito) Benjamin pode dizer que a violência divina não põe nem conserva o direito, mas o depõe. Ela mostra a conexão entre as duas violências – e, com maior razão, aquela entre violência e direito – como o único conteúdo real do direito. (AGAMBEN, 2002, p. 73)

Por conseguinte, pode-se dizer que a violência divina é "aniquiladora" do direito porque depõe e expõe a relação entre violência e direito. E, pela mesma razão, a violência divina é considerada por Benjamin uma violência pura, um puro meio. O que confere à violência divina seu caráter de pureza é o fato de não manter uma relação com o direito. A pureza, em Benjamin, não é uma característica incondicional ou absoluta, mas relacional. A pureza não reside no próprio ser, não é algo que pertence à ação violenta em si mesma, mas em sua relação com algo exterior, no caso, na relação que ela estabelece com a ordem do direito. A violência divina é pura, porque mantendo-se como uma violência livre da relação com o direito, o depõe e expõe.

Portanto, tanto a violência divina, quanto a violência mítica, são violências anômicas, e o que as difere é tão somente a relação com o direito. Esse é o mesmo princípio pelo qual Benjamin distingue a greve da classe trabalhadora e a greve geral revolucionária. A primeira, conserva o ciclo mítico ao negociar a conquista de direitos, cujo fundamento é uma ordem jurídica destinada, invariavelmente, a sucumbir diante de outra violência instituidora do direito. A segunda, não negocia, nem reivindica direitos, mas, precisamente, mantendo-se livre de qualquer relação com o direito, permite a abertura de um espaço, ainda a ser pensado, livre da forma estatal, e daquilo que a fundamenta: o estado de exceção e a pura forma de lei.

É possível agora compreender o sentido do debate entre Schmitt e Benjamin. Ambos concordam que a norma tem por funda-

mento a exceção, ou seja, que a ordem jurídica tem por fundamento uma anomia. Todavia, para Schmitt, trata-se sempre de garantir que haja normatização a partir da exceção, isto é, que o estado de exceção sempre seja uma técnica destinada à instituição de novos ordenamentos jurídicos, enfim, que a violência seja sempre mítica. Por sua vez, a proposta de Benjamin é impedir a apropriação da anomia do estado de exceção pelo âmbito do direito, isto é, impedir que o estado de exceção se torne um meio para um fim, e, assim, o vivente pague o preço de ser irremediavelmente culpado diante da lei para tornar-se um sujeito de direitos.

Por essa razão, em oposição ao estado de exceção, e sua violência mítica, Benjamin coerentemente não propõe a instauração de uma ordem jurídica democrática, como poderíamos pensar, mas a permanência em um estado de exceção livre de qualquer relação com o direito, isto é, um estado de exceção tornado puro meio. É essa a leitura que Agamben propõe da VIII tese sobre o conceito de história, na qual Benjamin anuncia a tarefa política de sua geração: "Então surgirá diante de nós nossa tarefa, a de instaurar o real [efetivo – *wirklichen*] estado de exceção" (BENJAMIN, 2005, p. 83).

O que significa, então, efetivar o estado de exceção? Significará desvinculá-lo de sua relação com o direito, torná-lo um meio puro. Portanto, a ação propriamente revolucionária, para Benjamin, é "de-por" o direito, efetivar o estado de exceção, e por isso a violência divina pode ser denominada de violência revolucionária. Pela mesma razão, compreende-se porque, para Benjamin, a greve geral proletária é revolucionária, pois essa não tem por finalidade qualquer direito, mas conservando-se como uma medialidade sem fins, de-põe o Estado.

Decisivo, aqui, é o fato de que o único exemplo concreto de violência divina na esfera humana, que Benjamin nos fornece no ensaio, é a greve geral proletária, que, por conseguinte, deve ser entendida como o paradigma benjaminiano de uma ação humana

efetivamente revolucionária. Portanto, a exigência que as obras de Benjamin e Agamben nos impõem é precisamente pensar o impensável atualmente, isto é, uma política para além do Estado, e mais radical ainda, uma política para além do direito tal como o entendemos:

> A política sofreu um eclipse duradouro porque foi contaminada pelo direito, concebendo-se a si mesma, no melhor dos casos, como poder constituinte (isto é, violência que põe o direito), quando não se reduz simplesmente a poder de negociar com o direito. Ao contrário, verdadeiramente política é apenas aquela ação que corta o nexo entre violência e direito. [...] Teremos então, diante de nós, um direito "puro", no sentido em que Benjamin fala de uma língua "pura" e de uma "pura" violência. A uma palavra não coercitiva, que não comanda e não proíbe nada, mas diz apenas ela mesma, corresponderia uma ação como puro meio que mostra só a si mesma, sem relação com um objetivo. E, entre as duas, não um estado original perdido, mas somente o uso e a práxis humana que os poderes do direito e do mito haviam procurado capturar no estado de exceção. (AGAMBEN, 2004, p. 133)

A passagem acima encontra sua confirmação na imagem de um direito não mais praticado, e sim estudado, com a qual Benjamin parece apontar, no ensaio "Franz Kafka", para um direito "puro", um direito que vem. E a respeito do estudo, que reflete a desoperação do direito, afirma: "talvez esses estudos não tenham servido para nada. Mas esse 'nada' é muito próximo daquele 'nada' taoísta que nos permite utilizar 'alguma coisa'" (BENJAMIN, 1994, p. 161). Resta saber em que consistiria um direito não mais praticado, mas apenas estudado, um direito ainda por vir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção: Homo Sacer II,*1, Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I: poder soberano e vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O Tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte". In: *Walter Benjamin. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. "Para uma Crítica da Violência". In: *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. "Tese sobre o conceito de história". In: LÖWY, Michel: *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*.Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Força de Lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

KAFKA, Franz. *O Veredicto e Na Colônia Penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o Político e o Etético". In: *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, 2007.

NOTAS

[1] Há, ainda, a polêmica carta de Benjamin a Schmitt, na qual o filósofo manifesta admiração ao jurista católico conservador que, posteriormente, envolver-se-ia, de maneira decisiva, com o nacional-socialismo: "Prezado Professor, por estes dias o senhor receberá da editora o meu livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [...] O senhor irá notar muito rapidamente quanto o livro deve a sua apresentação da doutrina da soberania no século XVII. Talvez, eu deva, além disso, já dizer que derivei de suas obras posteriores, particularmente de *Diktatur*, uma confirmação dos meus métodos de pesquisa em filosofia da arte das suas sobre filosofia do Estado. [...] Com a expressão de uma particular admiração, atenciosamente, Walter Benjamin" (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 227-228).

[2] Segundo a nota da editora Jeanne Marie Gagnebin à tradução brasileira do ensaio "Para uma crítica da violência", "a crítica do mito não é apenas uma crítica de certo momento vivido pela humanidade, mas significa a crítica de uma concepção de vida e de destino que ameaça, sob formas diversas, as tentativas humanas de agir histórica e livremente" (BENJAMIN, 2011, p. 9). A noção do "mito" aparece em inúmeros momentos na obra de Benjamin, em comentários que vão das obras de Goethe a Kafka. Na "Crítica da violência", o mito apontaria para uma ordem mais primitiva, mas que, a qualquer momento, pode se apresentar, e possui como característica a instauração de culpa no vivente, culpa que recai sobre o mesmo como um destino. Já o elemento da violência divina aparece como seu antípoda e tem por inspiração a particular presença do pensamento teológico-judaico no pensamento de Benjamin.

[3] "Níobe, na mitologia grega, era filha de Tântalo e Dione. De seu casamento com Anfião, rei de Tebas, teve sete filhos e sete filhas. Vangloriou-se disso afirmando ser superior à deusa Leto, mãe de Apolo e de Ártemis, que, ofendida, pediu aos filhos que a vingassem. Apolo e Ártemis mataram a flechadas os setes filhos homens de Níobe, que, no entanto, continuou afrontando a deusa. Leto ordenou então que fossem mortas também as filhas de Níobe" (BENJAMIN, 2011, p. 147. Nota da editora Jeanne Marie Gagnebin à tradução brasileira do ensaio "Para uma crítica da violência").

O traço na universidade sem condição

Carla Rodrigues

Jacques Derrida está inscrito na história da filosofia como um franco-argelino que, com o pensamento da desconstrução, foi um crítico da metafísica – por ele considerada metafísica da presença –, e terminou sua obra propondo a noção de hospitalidade incondicional ou sem condição. Ainda que seja um resumo por demais sintético, tenho aqui a intenção de explorar como ideia principal o traço de ligação entre franco e argelino. Esse hífen que é elemento exclusivo da linguagem escrita comparece no meu argumento como articulado ao problema da primazia da linguagem falada sobre a escrita, explorado por Derrida na noção de *différance*, que considero central no seu pensamento. Penso esse traço como marca daquilo que não está nem dentro nem fora, a ligação indicando que ele não foi nem um *mero* argelino nem um *legítimo* francês, o "franco" indicando o argelino colonizado, o "argelino" indicando o francês assimilado, uma nacionalidade sem condição, no sentido mais paradoxal do termo. Como imigrante da antiga colônia, Derrida foi estudar na França do pós-guerra "como se fosse" francês *desde que* ficasse marcada – com esse hífen que une franco-argelino e separa a França da Argélia, distancia a Europa da África – essa condicionalidade da sua cidadania francesa. Sua filosofia traz essa marca aporética da impossibilidade de separar o dentro do fora, nos obrigando a reconhecer que o dentro está implicado no fora e o fora, implicado no dentro, assim como a França estava implicada na Argélia e vice-versa.

Sustentar essa situação paradoxal em que o traço é a condição sem condição fez parte da sua biografia e da sua obra.

Ainda nos anos 1990, Derrida já se ocupava do problema dos *sans papiers*, os sem documentos para os quais os países europeus não poderiam oferecer hospitalidade, na medida em que uma das condições do cosmopolitismo do projeto moderno ainda é oferecer visto de entrada apenas a quem já tem cidadania. Dito de outro modo, tem direitos quem já tem algum direito, e não tem direitos quem não tem nenhum direito. Guardadas todas as diferenças sociais e culturais entre Europa, América do Norte e América Latina; entre França, EUA e Brasil, foi numa conferência proferida em 1990 onde encontrei imensa similaridade entre o discurso de Derrida sobre a privatização das pesquisas na Universidade de Stanford e a precária situação das universidades públicas brasileiras. O traço de ligação está nesta aporia que dá título ao texto de Derrida: a universidade sem condição, que cito:

> (...) por "Universidade moderna" entendamos aquela cujo modelo europeu, depois de uma história medieval rica e complexa, tornou-se preponderante, ou seja, "clássico" há dois séculos, em Estados de tipo democrático. Para além do que se chama liberdade acadêmica, essa Universidade exige e deveria ter reconhecida uma liberdade incondicional de questionamento e de proposição, ou até mesmo, e mais ainda, o direito de dizer publicamente tudo o que uma pesquisa, um saber e um pensamento da *verdade* exigem. (...)
>
> [a Universidade é o] lugar de discussão incondicional e sem pressuposto, seu espaço legítimo de trabalho e de reelaboração (...) Não para aí se fechar, mas, ao contrário, para encontrar o melhor acesso a um novo espaço público. (...)
>
> Sabemos muito bem que essa Universidade incondicional não existe, *de fato*. Mas em princípio, e conforme sua vocação declarada, em virtude de sua essência professada, ela deveria

permanecer como um derradeiro lugar de resistência crítica – e mais que crítica – a todos os podres de apropriação dogmáticos e injustos. Quando digo "mais que crítica", deixo subentendida "desconstrutiva" (por que não dizê-lo diretamente e sem perda de tempo?). Valho-me do direito à desconstrução como direito incondicional de colocar questões críticas, não somente à história do conceito de homem, mas à própria história da noção de crítica, à forma e à autoridade da questão, à forma interrogativa do pensamento. Pois isso implica o direito de fazê-lo afirmativamente e performativamente, ou seja, produzindo acontecimentos. (...)

Uma tal resistência poderia opor a Universidade a um grande número de poderes: aos poderes de Estado (e, portanto, aos poderes políticos do Estado-nação e à sua fantasia de soberania indivisível; com isso, a Universidade seria desde logo não apenas cosmopolítica, mas universal, estendendo-se assim para além da cidadania mundial e do Estado-nação em geral), aos poderes econômicos (às concentrações de capitais nacionais e internacionais), aos poderes midiáticos, ideológicos, religiosos, culturais, etc., em suma, a todos os poderes que limitam a democracia por vir. A Universidade deveria, portanto, ser também o lugar em que nada está livre do questionamento, nem mesmo a figura atual e determinada da democracia; nem mesmo a ideia tradicional de crítica, como crítica teórica, nem mesmo ainda a autoridade da forma "questão", do pensamento como "questionamento". Por esse motivo falei sem demora e sem camuflagem da desconstrução. Eis, portanto, o que poderíamos, valendo-nos dela, chamar a Universidade sem condição: o direito de princípio de dizer tudo, ainda que a título de ficção e de experimentação do saber, e o direito de dizê-lo publicamente, de publicá-lo. (...)

É preciso insistir mais a respeito disso: se essa incondicionalidade constitui, em princípio e *de jure,* a força invencível da Universidade, ela nunca foi, de fato, efetiva. Em razão dessa invencibilidade abstrata e hiperbólica, em razão de sua impossibilidade mesma, essa incondicionalidade expõe também uma fraqueza ou

uma vulnerabilidade. Ela exibe a impotência da Universidade, a fragilidade de suas defesas perante os poderes que a comandam, assediam-na e tentam dela se apropriar. Porque é estranha ao poder, a Universidade é igualmente desprovida de poder próprio.

Por esse motivo falamos aqui de *Universidade sem condição*.

Digo realmente "a Universidade", pois distingo aqui, stricto sensu, a Universidade de todas as instituições de pesquisa que estão a serviço de finalidades e de interesses econômicos de todo tipo, sem disporem da independência de princípio da Universidade. E digo "sem condição", tanto quanto "incondicional", para que se entenda a conotação do "sem poder" ou "sem defesa": por ser absolutamente independente, a Universidade é também uma cidadela exposta. Ela se oferece, permanecendo por conquistar, frequentemente destinada a capitular sem condiçãoo. Em todo lugar onde comparece, está prestes a se render. Por não aceitar que lhe imponham condições, às vezes ela é compelida, exangue, abstrata, a se render também sem condição.

Sim, ela se rende, às vezes se vende, arrisca-se a servir simplesmente para ocupar, tomar, comprar, prestes a se tornar uma sucursal de conglomerados e de firmas internacionais. Essa é hoje, nos EUA e no mundo todo, uma jogada política maior: em que medida a organização da pesquisa e do ensino deve ser sustentada, ou seja, direta ou indiretamente controlada, digamos de maneira eufemística "patrocinada", visando a interesses comerciais e industriais? (...)

Uma questão, não exclusivamente econômica, jurídica, ética ou política, se coloca então: pode a Universidade (e de que maneira?) afirmar uma independência incondicional, reivindicar uma forma de *soberania,* uma espécie bem original, uma espécie excepcional de soberania, sem nunca se arriscar ao pior, a saber, em função da abstração impossível dessa soberana independência, ter que se render e capitular sem condição, deixar-se conquistar ou comprar a qualquer preço?

> É preciso então não apenas um princípio de resistência, mas uma força de resistência – e de dissidência. (DERRIDA, 2003, p. 13-25)

Sabemos que a história do ensino público no Brasil foi traçada por condicionalidades, direitos para quem já tem direitos, numa estrutura de reiteração capaz de produzir os nossos *sans papiers*, aqueles que, para ter direitos, precisariam obter seus diplomas de alfabetização, ensino médio, ensino fundamental e graduação e, não tendo conquistado o direito a ter esses documentos, não tiveram a possibilidade de obter nenhum outro direito. Esse traço de exclusão do ensino público tem hoje sua pior marcação na universidade pública, esta que ao mesmo se abre pela primeira vez àqueles que ainda não puderam entrar e ao mesmo tempo está sem condições de recebê-los.

Penso que a filosofia de Derrida é marcada por esse traço paradoxal, esse hífen de ligação e separação entre o franco e o argelino, e me parece que a maior potência de seu pensamento está em nos dizer: "Estou aqui (na Europa, na França, na filosofia contemporânea, na universidade) e não há lugar para mim aqui". Essa frase – nunca dita por ele, mas do meu ponto de vista, performatizada em sua vida-obra – é a que vejo expressa no olhar de cada aluno ou aluna, a mesma perplexidade aporética atribuída por mim a Derrida. Essa universidade sem condição é hoje ao mesmo tempo a chance paradoxal de uma universidade incondicional e o risco da universidade sem condições mínimas de acolhimento.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. A universidade sem condição. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 13-25.

Conversas de Maio 39

Poesia e abolicionismo no Brasil de 1860/1870

Andréa Sirihal Werkema

É de 4 de setembro de 1850 a lei Eusébio de Queirós, que decreta a extinção do tráfico de escravos interatlântico para o Brasil, de forma a preservar a imagem de soberania nacional frente às pressões exercidas pela Inglaterra, que apreendia e destruía os navios negreiros brasileiros.[1] Há controvérsia entre os historiadores quanto à efetiva e imediata extinção do tráfico vindo da África a partir daquele momento, mas o fato é que houve sim uma queda ao menos gradual ao longo dos anos, depois de 1850, até que finalmente não se falou mais em escravos trazidos de fora do Brasil; em compensação, o tráfico interno permaneceu forte e alimentou as áreas que concentravam lavouras então produtivas, como a do café no sudeste do país.

Faço esse rápido excurso para indicar que a poesia abolicionista se fez entre nós desde antes das décadas de que me proponho a falar; na verdade há resquícios beletristas, eu não diria abolicionistas, mas com matizes libertários em relação ao negro escravo no Brasil, desde o século XVIII entre nós. Mas o grande marco é a década de 1850, pelos motivos óbvios expostos acima. O ambiente nacional começa a favorecer a denúncia contra as condições desumanas que envolvem a escravidão – pela primeira vez em nossa história, o governo efetivamente apoia uma ação antiescravista.

Gonçalves Dias, jovem poeta romântico, é um dos primeiros a tocar no assunto, e o faz não em um poema, mas na prosa poética *Meditação* (DIAS, 1998, p. 725-756), na qual expõe, ainda em 1850, a nódoa que mancha nosso país – mas pulo a década romântica por

excelência de nossa literatura para chegar ao que propus; deixo, no entanto, a referência fundamental do pequeno artigo de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 93-98), "Banzo, Palmares, abolicionismo", que cobre exatamente este período de nossa poesia emancipacionista.

Ainda é necessário que eu abra um outro parêntese: não posso deixar de citar o poeta negro, antimonarquista, republicano Luiz Gama (1830-1882), que apesar de não ter feito poesia exatamente abolicionista, foi figura tão necessária ao movimento antiescravagista que sua própria vida é exemplo de resistência, por ter sido escravo, por ter se tornado cidadão e libertador de escravos. Mas foi poeta, satirista, e escreveu poesia que invertia os códigos tradicionais e as convenções metafóricas em favor de referências afro-brasileiras, o que, por si só, já o faz poeta engajado em busca de libertação. Publica em 1859/1861 seu *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, de onde tiro como exemplo algumas estrofes do seu famoso "Lá vai verso":

(...)
Ó Musa de Guiné, cor de azeviche,
Estátua de granito denegrido,
Ante quem o Leão se põe rendido,
Despido do furor de atroz braveza;
Empresta-me o cabaço d'urucungo,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba,
Às vias me conduz d'alta grandeza.
(...)
Quero que o mundo me encarando veja,
Um retumbante Orfeu de carapinha,
Que a Lira desprezando, por mesquinha
Ao som decanta da Marimba augusta;
E, qual outro Arion entre os Delfins,
Os ávidos piratas embaindo –

As ferrenhas palhetas vai brandindo
Com estilo que presa a Líbia adusta.
(...)
Nem eu próprio à festança escaparei;
Com foros de Africano fidalgote,
Montado num Barão com ar de zote –
Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,
Ao som de mil aplausos retumbantes,
Entre os netos da Ginga, meus parentes,
Pulando de prazer e de contentes –
Nas danças entrarei d'altas caiumbas. (GAMA, 2011, p. 49-51)

Ao pensarmos na poesia abolicionista nas décadas de 60 e 70 de nosso século XIX, nossa imaginação é logo tomada pela figura de Castro Alves, belo orador, seguro de sua palavra, capaz de inflamar um público que já vinha se formando para receber a mensagem antiescravagista. No entanto, o trajeto percorrido pelas letras abolicionistas é extenso, e há que se levar em consideração, sim, uma verdadeira formação da sensibilidade para que se aceite um Castro Alves ali na virada de 60 para 70, e estamos falando ainda de literatura. A verdadeira abolição (13 de maio de 1888), como sabemos, ainda tardará muitos anos, e dependerá de um complexo de pressões econômicas e políticas, além do fato de a escravidão estar se tornando praticamente insustentável na década de 1880, devido ao afrouxamento progressivo das leis escravistas, o que ocasionou insurreições, fugas em massa, intranquilidade em um país com grande população de negros escravos. A parte que cabe à literatura é sempre ambígua: por um lado, cria ambiente e sensibilidade para a integração do elemento escravo na sociedade culta; por outro, mascara muitas vezes a verdadeira humanidade do escravo, suas vivências, suas reais possibilidades de participação no mundo ocidentalizado ao qual o Brasil já se esforçava por pertencer.

Em pequeno ensaio sobre a propaganda abolicionista na

literatura brasileira do oitocentos, Brito Broca caracteriza em dois sentidos a representação literária do escravo:

> (...) num mostrando o escravo como uma criatura cheia de virtudes, superando os males da instituição; noutra mostrando-o como um ser infeliz e miserável, levado ao vício ou ao crime por culpa exclusiva do cativeiro. No primeiro caso temos uma imagem idealizada e romântica do negro, que o torna até superior ao branco. No segundo, uma imagem realista: o escravo dificilmente poderia ser bom na condição nefanda a que o relegava o cativeiro. (BROCA, 1979, p. 271-272)

A primeira grande onda oitocentista de propaganda pela abolição se dá no teatro brasileiro: nossos palcos são tomados, a partir da década de 1850 – de novo, a Lei Eusébio de Queirós é aqui importante –, por dramas que defendem, de diferentes maneiras, o fim dos maus tratos e a libertação dos escravos. Deixo também, dentre os vários trabalhos excelentes que temos sobre o assunto, a referência do artigo recente de João Roberto Faria, "Teatro romântico e escravidão", que cobre as décadas de 1850 e 60 e nos dá as pistas necessárias para o abolicionismo também em nosso teatro realista. Ao final de seu texto, Faria inclusive nos alerta para o seguinte: "Nessa altura [1868], a luta abolicionista tem a simpatia de amplos setores da sociedade brasileira e do Partido Liberal. Sabemos que a primeira vitória dessa luta se dá logo em 1871: a Lei do Ventre Livre" (FARIA, 2013, p. 109). No teatro talvez seja mais fácil apreender a influência fortíssima que exerceu no Brasil o romance norte-americano *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, que, publicado nos Estados Unidos em 1851/2, já em 1853 encontrava-se traduzido em português (Cf. GUIMARÃES, 2013, p. 421-429). A figura de pai Tomás, no original, *uncle Tom*, será responsável pela imagem do negro escravo virtuoso apesar de todo o sofrimento do cativeiro, idealizado como exemplo de bondade e resignação. Não há entre nós exemplo melhor que Joana, a escrava que se deixa matar por amor

ao filho em *Mãe*, drama de 1860 de José de Alencar. Outro exemplo famoso, dessa vez no campo do romance, é *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, cuja protagonista, além de escrava e gentil, é, como se sabe, branca... Já o escravo vingativo aparecerá em nosso romance naturalista, é claro – como no "infame" *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro –, mas, antes disso, o escravo incômodo também frequentara o teatro de Alencar, na figura do moleque irresponsável de *O demônio familiar* (1857).

Mas, e a poesia? Por sua própria inclinação de gênero, talvez seja a mais panfletária das formas de nosso abolicionismo literário. Poesia abolicionista soa como gênero adequado à tribuna, à declamação, o que prejudicaria o aspecto propriamente lírico ou a artesania formal tão importantes para a configuração daquilo a que chamamos poesia em sentido pleno. Esse é um desafio encarado não só pelos poetas que se dispuseram a escrever poesia que combatesse a escravidão, mas também pelos historiadores da literatura, que *a posteriori* têm a tarefa inglória do julgamento de valor de obra que pode ter tido objetivo nobre, mas que nem sempre resiste a uma leitura mais cuidadosa e despida de tantos afetos. É nesse momento que o caso de Castro Alves, no meio do mar de poetastros que o cercava, e que a história da literatura houve por bem esquecer, se torna exemplar.

O comentário do crítico Fausto Cunha é interessante nesse contexto:

> Se alguém quisesse, à luz da conjuntura contemporânea ou dos mais exigentes interesses partidários, organizar um levantamento da poesia interessada do Romantismo, não teria mãos a medir no meio da legião de vates que puseram sua lira a serviço da Democracia, da República, da Abolição, da Liberdade, da Paz, do Progresso, da Caridade, da Alfabetização, do Amparo à Criança, da Justiça Social; muitos dos quais, não contentes de seus versos, foram para os jornais e para as tribunas, a defender suas ideias. Era a crença generalizada de que a poesia tinha o dever e o poder de salvar o mundo. (CUNHA, 1971, p. 68)

No entanto, o mesmo autor chama a atenção para o seguinte:

> Castro Alves, por exemplo, foi dos que relativamente pagaram menor tributo à poesia humanitarista (o que hoje chamamos poesia social), e dos que menos se envolveram nas questões políticas da época. Não podemos conter o assombro quando ouvimos a objurgatória de um de seus inimigos: "Qual foi sua propaganda?" (CUNHA, 1971, p. 68)

Até chegar ao seguinte veredito:

> Não foi – hoje está claro – pelo conteúdo ideológico ou pela atitude social do poeta que a obra de Castro Alves se afirmou. A repercussão que teria tido na época não pode comparar-se à dos poemas avulsos de um citaredo medíocre como o autor da *Terribilis Dea*, cujos alexandrinos chegaram a sacudir o Império. A projeção de Castro Alves no Romantismo é um veredito dos pósteros e não um legado dos coevos. (CUNHA, 1971, p. 68-69)

É uma discussão, portanto, que está no âmago da poesia abolicionista, como aliás em toda poesia engajada: ela se sustenta enquanto poesia apenas? No nosso caso, eu poderia expor os leitores à poesia dos contemporâneos de Castro Alves – acho melhor não, por questão de espaço e de piedade – e a resposta seria provavelmente negativa. Já o poeta baiano, cuja obra, em grande parte, na verdade, não diz respeito a nenhuma questão humanitária, quando se debruça sobre os temas da escravidão e de seus males, o faz com inegável maestria, para a qual contribuem não só sua qualidade de bom poeta, como suas sólidas leituras e o bom uso que faz das mesmas na construção de seus poemas interessados – interesse que o leva a direcionar bem o uso de figuras de linguagem no tecido de sua poesia. Eu peço que tenhamos em mente uma compreensão da poesia abolicionista de Castro Alves dentro de seu contexto: exagerada, retoricamente carregada, colorida e sonora ao extremo, ela pode nos soar hoje de muito mau gosto. No entanto, se comparada a muito do que se escreveu nas últimas décadas de nosso XIX, ainda

se destaca por sua incisiva qualidade de luta – luta poética, cujas armas são a palavra e a imaginação incendida.

Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871) viveu pouco e publicou apenas um livro em vida, *Espumas flutuantes* (1870), cujos poemas não contemplam a musa abolicionista. É no livro póstumo justamente intitulado d'*Os escravos* (1883) que vamos encontrar os poemas que o fizeram célebre enquanto poeta da causa social. A data de publicação não nos deve enganar porém: os poemas do livro foram escritos entre 1863 e 1870. Aí estão "O navio negreiro", "Vozes d'África", "Saudação a Palmares". Teríamos vários exemplos do uso que o poeta faz dos recursos disponíveis para uma poesia abolicionista de qualidade, partindo do pressuposto de que ele sobreviveu na história literária por méritos qualitativos e não ideológicos ou panfletários, conforme Fausto Cunha. E, no entanto, sua resposta ao seu momento era exatamente sua capacidade de engajamento, que resistiu ao tempo, pois mostrou-se capaz de buscar e de conseguir adesão à sua causa. Observemos mais de perto.

Eu já tratei da questão em um artigo, em relação ao poema "O navio negreiro", e para lá remeto os leitores eventualmente interessados (WERKEMA, 2014, p. 155-167); trata-se do seguinte, segundo o resumo que aqui reproduzo, pois quero reaproveitar parte de sua proposta:

> O poema "O navio negreiro" (1868), de Castro Alves, devido à sua força oratória, foi lido na tradição da história literária brasileira como peça de combate na campanha abolicionista de fins do século XIX. Trata-se aqui não de negar uma tal leitura, evidente por si só, mas de buscar, na estrutura do texto, e no uso de imagens tendentes ao exagero, o verdadeiro esteio da potência panfletária do poema. Assim, prestaremos especial atenção ao uso da hipérbole, no sentido amplo do termo, que dimensiona o horror da escravidão representado no poema: de um lado a extrema liberdade, a "imensidade" do oceano, do céu e do deserto; de outro o indizível, a impossibilidade, que se traduzem nos reiterados pedidos pela extinção, pelo aniquila-

> mento do "borrão" face à imensidão dos céus, do deserto e do oceano. O desvio amplificador instaurado pela hipérbole assume assim sua verdadeira função retórica, ou seja, destina-se a mover afetos partidários – leva o leitor, ao longo da leitura do poema, a estabelecer uma relação de empatia com a causa aí expressa. (WERKEMA, 2014, p. 155)

A figura principal do poema seria, assim, segundo minha leitura, a hipérbole, capaz de amplificar o horror da escravidão dentro do poema e também de mover afetos – uma das suas funções previstas enquanto recurso retórico, e mais, aqui também oratório, já que o poema teve sua estreia pública enquanto declamação (cf. BOSI, 2009, p. 248-249). Como "O navio negreiro" é poema assaz conhecido, eu peço licença para ler um outro poema de Castro Alves, do mesmo livro d'*Os escravos*, o belo e não menos hiperbólico "Ao romper d'alva" (1865), para que vejamos como funciona o uso do tropo como ferramenta para o engajamento:

Ao romper d'alva

Página feia, que ao futuro narra
Dos homens de hoje a lassidão, a história
Com o pranto escrita, com suor selada
Dos párias misérrimos do mundo!...
Página feia, que eu não possa altivo
Romper, pisar-te, recalcar, punir-te...
Pedro Calasans

Sigo só caminhando serra acima,
E meu cavalo a galopar se anima
Aos bafos da manhã.
A alvorada se eleva do levante,
E, ao mirar na lagoa seu semblante,
Julga ver sua irmã.

As estrelas fugindo aos nenufares,
Mandam rútilas pérolas dos ares
De um desfeito colar.
No horizonte desvendam-se as colinas,
Sacode o véu de sonhos de neblinas
A terra ao despertar.

Tudo é luz, tudo aroma e murmurio.
A barba branca da cascata o rio
Faz orando tremer.
No descampado o cedro curva a frente,
Folhas e prece aos pés do Onipotente
Manda a lufada erguer.

Terra de Santa Cruz, sublime verso
Da epopeia gigante do universo,
Da imensa criação.
Com tuas matas, ciclopes de verdura,
Onde o jaguar, que passa na espessura,
Roja as folhas no chão;

Como és bela, soberba, livre, ousada!
Em tuas cordilheiras assentada
A liberdade está.
A púrpura da bruma, a ventania
Rasga, espedaça o cetro que s'erguia
Do rijo piquiá.

Livre o tropeiro toca o lote e canta
A lânguida cantiga com que espanta
A saudade, a aflição.
Solto o ponche, o cigarro fumegando
Lembra a serrana bela, que chorando
Deixou lá no sertão.

Livre, como o tufão, corre o vaqueiro
Pelos morros e várzea e tabuleiro
Do intrincado cipó.
Que importa'os dedos da jurema aduncos?
A anta, ao vê-los, oculta-se nos juncos,
Voa a nuvem de pó.

Dentre a flor amarela das encostas
Mostra a testa luzida, as largas costas
No rio o jacaré.
Catadupas sem freios, vastas, grandes,
Sois a palavra livre desses Andes
Que além surgem de pé.

Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria
Erguer-se neste séc'lo, à luz do dia.
Sem pejo se ostentar.
E a escravidão – nojento crocodilo
Da onda turva expulso lá do Nilo –
Vir aqui se abrigar!...

Oh! Deus! não ouves dentre a imensa orquesta
Que a natureza virgem manda em festa
Soberba, senhoril,
Um grito que soluça aflito, vivo,
O retinir dos ferros do cativo,
Um som discorde e vil?

Senhor, não deixes que se manche a tela
Onde traçaste a criação mais bela
De tua inspiração.
O sol de tua glória foi toldado...
Teu poema da América manchado,
Manchou-o a escravidão.

Prantos de sangue – vagas escarlates –
Toldam teus rios – lúbricos Eufrates –
Dos servos de Sião.
E as palmeiras se torcem torturadas,
Quando escutam dos morros nas quebradas
O grito de aflição.

Oh! ver não posso este labéu maldito!
Quando dos livres ouvirei o grito?
Sim... talvez amanhã.
Galopa, meu cavalo, serra acima!
Arranca-me a este solo. Eia! te anima
Aos bafos da manhã!

Recife, 18 de julho de 1865.

(ALVES, 1976, p. 215-217)

A tópica tradicional da majestosa natureza brasileira, até então clichê romântico, é aqui reatualizada duplamente por Castro Alves com o habitual dinamismo de seus poemas. Vejamos: primeiro, somos apresentados à beleza da paisagem **durante** o raiar do dia, **enquanto** o cavaleiro/sujeito do poema percorre a estrada que sobe a serra. Trata-se portanto de um trajeto de subida, estamos em movimento, e quanto mais o cavalo galopa, mais o nosso olhar pode descortinar a paisagem em torno da serra. Temos o espelhamento de céu e água, como teremos no poema do mar; aqui sugere-se esse horizonte imenso da Terra de Santa Cruz que logo nos será apresentada nominalmente. Estamos no terreno da hipérbole, desde já: nossa terra é "sublime verso/Da epopeia gigante do universo,/ Da imensa criação." Falta fôlego para o pobre leitor: mas dá-se o recado. Somos filhos de uma terra maravilhosa, a mais bela criação do Onipotente. A descrição da terra é feita pelas matas, pelos rios, pelos ventos, pelos animais, pelos homens que aqui vivem, pelas montanhas que cercam a vista privilegiada a que temos acesso. Lindo

diorama, que se move, cinematograficamente, à maneira peculiar de Castro Alves, para criar o suspense que se apresenta e se resolve na mesma estrofe, a nona do poema.

Note-se que o uso da sinestesia é fundamental para toda a descrição feita até a nona estrofe: "Tudo é luz, tudo aroma e murmurio." O apelo sensorial se torna ainda mais efetivo por estarmos em movimento – mas por trás de tudo isso, e chegamos ao segundo ponto da reatualização castroalvina, ainda há a força da antítese, já que a beleza de toda a paisagem se choca com os versos de Pedro Calasans utilizados em epígrafe: referência clara à escravidão, cuja primeira expressão é "página feia". Esse contraste cria uma contradição poderosa entre natureza e história, que será aproveitada por Castro Alves de forma inteligente na sua denúncia da mazela do cativeiro. Em vários de seus poemas essa é uma questão central – natureza X sociedade –, mas, nos poemas abolicionistas, essa oposição tem um sentido claro de marcação histórica, de nacionalismo às avessas, de execração do aspecto negativo que o progresso humano traz em seu bojo.

Algumas das inflexões utilizadas em "Ao romper d'alva" serão claramente reaproveitadas em "O navio negreiro": a pergunta retórica ao leitor ("Mas o que vejo?"); a caracterização onírica da escravidão, pesadelo inacreditável; a apóstrofe direta a Deus ("Oh! Deus! não ouves dentre a imensa orquesta"), a construção de imagem paradisíaca que conduz, em tom de suspense, para a revelação do horror em seu meio. A diferença é talvez de grau. Apesar do uso já claro da hipérbole em "Ao romper d'alva", em "O navio negreiro" o tom sobe bastante, já que o quadro ali descrito é diretamente o do navio de escravos; no poema aqui estudado, a escravidão é vista como grande metáfora – no máximo alegoria bíblica –, que teria vindo das margens do Nilo, em salto histórico e geográfico para manchar a perfeição da América, terra da liberdade – outra tópica que se encontrará também n'"O navio negreiro" (não se perca, no

poema que aqui se lê, a passagem da forte imagem do "jacaré" do rio nativo para o "nojento crocodilo" que vem se abrigar em nossa natureza, "expulso lá do Nilo").

Funciona bem, no poema, a sugestão do escândalo que é a escravidão em pleno século XIX: ela desafina, ela é som discorde na orquestra da natureza divina – os ferros do cativo são aproveitados por Castro Alves em sua dissonância e estridência. Em seu giro sinestésico, o poeta passa ao quadro de tintas perfeitas: uma mancha vil ameaça a tela; a escravidão, por fim, ocasiona a hipérbole sensorialmente chocante: "Prantos de sangue – vagas escarlates –/ Toldam teus rios – lúbricos Eufrates". A natureza se contorce, chora sangue, sob os gritos de aflição dos cativos.

A reação final do cavaleiro, que marca este poema, em especial, como um trajeto entre a metáfora e a história – e não tão firmemente ancorado na história do Brasil como "O navio negreiro" – é um adiamento: "Sim... talvez amanhã." Apesar das referências diretas à Terra de Santa Cruz, ou mesmo ao americanismo que aceitamos como parte do pacote romântico, "Ao romper d'alva" não manifesta a urgência da luta antiescravista, mesmo que ela esteja implícita ("Quando dos livros ouvirei o grito?"). No entanto, a oposição entre natureza e história, natureza e civilização humana, é o tema do poema, e um dos temas de Castro Alves. Nem sempre o poeta toma o lado da natureza, diga-se de passagem. Nesse poema, é claro, esse lado é estratégico: é o lado da justiça, da bondade, da obra de Deus, manchada pelo "labéu maldito". Assim também, em "O navio negreiro", a voz do poema clama por que a natureza apague o borrão da escravidão de seu mapa. A natureza é, que fique claro, o âmbito da hipérbole: nela, tudo é imenso, intocado, sem limites. A mão humana, que impõe limites, que é capaz de construir obras que, em outra ordem, podem competir em grandeza com o mundo natural, é também capaz de destruição sem precedentes. Estamos frente ao Romantismo que crê no progresso, mas que é capaz de

ver o lado sombrio da técnica, da exploração, da modernização do mundo. E do apequenamento das relações. Antes que pareça que eu concluo dizendo que o poema lava as mãos em relação ao problema, atentemos para a sua crença imanente na natureza imensa, na força da justiça divina, na transformação que vem com o amanhã.

Serra acima, o cavalo continua galopando. Os últimos versos do poema são de fato libertários: "Eia! te anima/Aos bafos da manhã!" Tanto o verbo quanto a promessa implícita na manhã não deixam dúvida quanto à missão que se estende frente ao poema: um novo dia, uma nova terra ("este solo"), a promessa da liberdade.

A leitura muito rápida feita aqui teve como objetivo apenas chamar a atenção para os possíveis recursos, tropos e tópicas, utilizados na poesia abolicionista castroalvina, que, em nosso ponto de vista, a mantêm viva em nossa história literária. Há muitas sugestões aqui que precisariam ser desenvolvidas, é claro, mas trata-se apenas de um início de conversa em que eu quis voltar a um assunto sobre o qual costumamos falar, mas não nos demoramos muito. Poemas e poetas como "Ao romper d'alva" e "O navio negreiro", ou seu autor Castro Alves, que se tornam presenças obrigatórias em antologias escolares, costumam sofrer o mesmo destino: todos sabem o que/quem são; quase ninguém perde tempo lendo-os. Eu gostaria de sugerir uma leitura ou releitura, tendo em vista os recursos que fizeram do poema ou poemas peças de antologia, formadores de nossa nacionalidade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009a. p. 246-272.

BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009. p. 194-245.

BROCA, Brito. O "Bom escravo" e "As vítimas algozes". In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. p. 271-273.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*: de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

DIAS, Gonçalves. *Meditação*. In: *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 725-756.

http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-Historicos-Brasileiros/lei-de-extincao-do-trafico-negreiro-no-brasil.html

FARIA, João Roberto. Teatro romântico e escravidão. In: *Teresa*. Revista de literatura brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, Universidade de São Paulo, n. 12-13, 2012-2013. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 94-111.

http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=bill-aberdeen-integra-londres-1845

GAMA, Luiz. *Com a palavra, Luiz Gama*. Organização, apresentação e notas: Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Pai Tomás no romantismo brasileiro. In: *Teresa*. Revista de literatura brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, Universidade de São Paulo, n. 12-13, 2012-2013. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 421-429.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. Banzo, Palmares, abolicionismo. In: *Do barroco ao modernismo*: estudos de poesia brasileira. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. p. 93 a 98.

WERKEMA, Andréa Sirihal. A hipérbole engajada: deserto, céu e oceano em "O navio negreiro", de Castro Alves. In: *O Eixo e a Roda*. Revista de literatura brasileira. Belo Horizonte, v. 23, n. 2, 2014. p. 155-167. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/6989/5981

NOTA

[1] Conferir http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-Historicos-Brasileiros/lei-de-extincao-do-trafico-negreiro-no-brasil.html. Conferir também, a lei Aberdeen, ou Bill Aberdeen, de 1845, aqui em tradução: http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=bill-aberdeen-integra-londres-1845

Desajustes brasileiros em evidência: os projetos nacionais derrotados de José Bonifácio e Joaquim Nabuco

Daniel Pinha

1. Para início de conversa

Primeiramente eu gostaria de destacar a importância da realização destas "Conversas sobre Literatura em tempos de greve", conjunto de palestras/debates orais realizados ao longo dos cinco meses de greve da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no ano de 2016, organizadas por professores do Departamento de Letras da Universidade, e que agora tomam a forma de livro. "Tempos de greve" são tempos de resistência e possibilidade de ocupação viva da Universidade e eu acredito que o debate público sobre questões comuns que nos afetam, ainda pode ser um importantíssimo instrumento de resistência. Interessante também é a proposta de debate em forma de "Conversas", o que não diminui o rigor no tratamento dispensado aos temas tratados – afinal, são conversas *a partir da* Universidade – mas aponta para a necessidade de trazer o espectador para um *dedo de prosa*, apostando na oralidade como forma privilegiada de interlocução – inclusive para ouvintes não necessariamente ambientados ao vocabulário acadêmico – e abrindo a possibilidade de trazer à tona o enfrentamento de temas que circulam para além do ambiente universitário. Neste sentido, eu continuo apostando na conversa como possibilidade de abertura ao debate/reflexão, também aqui, no texto escrito, tornado vivo no momento da leitura.

São tempos de greve (e resistência) na UERJ e tempos de democracia em xeque. A situação política no Brasil beira ao colapso institucional. O Legislativo nacional empenhou-se na deposição de uma Presidenta da República eleita, colocando-se no lugar de eleitor privilegiado, capaz de decidir pela interrupção do mandato por variados motivos políticos: "por um estelionato eleitoral cometido por ela", "pelo conjunto da obra", "por ela não mais reunir condições de governar", "por não ter condições de superar a crise econômica", "pelo fim da corrupção"; todos estes argumentos ratificam a posição assumida pelos parlamentares, de *eleitores privilegiados,* capazes de realizar o julgamento político do mandato e suspendê-lo antes do fim. O Vice-Presidente da República, por sua vez, tramava com apoiadores, ainda em meio ao mandato da Presidenta eleita, a formação do novo governo, ansiando por um mandato sem sustentação popular, mas com sólido apoio do Legislativo – e condescendência do Judiciário. Em suma, uma República cada vez mais distante dos anseios populares: formada por um Congresso Nacional que, por um lado, sente-se "empoderado" – pois capaz de interromper um mandato presidencial por motivações políticas, além de estar inteiramente afinado ao Chefe do Executivo, que age como Primeiro Ministro – mas, por outro, é continuamente questionado e enfraquecido diante da opinião pública, diante do *mar de lama* de corrupção com o qual boa parte dos parlamentares está envolvida. Grande imprensa atuando como Partido Político, a serviço de seus interesses privados, incapaz de ser a voz do interesse público. Judiciário, ora leniente ora seletivo, sem critérios universais de atuação. Uma democracia posta em xeque. Ainda que limitados, os avanços obtidos pela Carta de 1988 – não só o voto, mas a gradativa formação de uma sociedade de direitos – estão cada vez mais sob ameaça, desdobramento desse Golpe institucional instaurado a partir do processo de impeachment, mas que não se encerrou nele.

A delimitação deste contexto histórico de enunciação do meu

texto deve-se não apenas ao meu vício de historiador, tão acostumado em traçar contextos políticos, econômicos, culturais e afins. Ao traçar o contexto do *tempo presente em colapso*, eu ofereço ao meu leitor o ponto de partida e o ponto de chegada das reflexões a se desenvolverem a seguir. A volta ao passado, no nosso caso – em especial o passado do Brasil do século XIX –, não tem o propósito de explicar as causas dos problemas do presente, estabelecendo uma linha de continuidade capaz de destacar os males de origem da nossa formação social, como se a história pudesse ser analisada apenas pela égide da permanência – o que poderia nos levar a uma perspectiva imobilizadora da ação no presente, já que a história nacional seria um fardo a partir do qual a mudança seria impossível. Ao contrário. No nosso caso, trata-se de pensar com a história para multiplicar as possibilidades de compreensão do presente, desvendando sua complexidade e diversas camadas. Mas, afinal, o que uma *conversa* sobre os projetos de nação elaborados por José Bonifácio e Joaquim Nabuco no Brasil Monárquico e escravista tem a nos dizer que seja capaz de elucidar questões para compreender este tempo presente em colapso político-institucional?

Antes de entrar no ponto propriamente dito, cabe fazer uma advertência. O leitor não encontrará nestas linhas uma conversa sobre o fenômeno literário, por meio da análise de obras ficcionais e em forma artística; ou ainda, a apreciação da obra em função de suas relações com a crítica e/ou público leitor crítico envolvido. José Bonifácio até chegou a enveredar-se pela poesia; Joaquim Nabuco não teve carreira como ficcionista, ainda que tenha produzido um ensaio autobiográfico bastante elogiado à época – *Minha Formação* (1900) – e que tenha convivido com literatos do final do século XIX fundadores da Academia Brasileira de Letras (1897), casos de Machado de Assis, José Veríssimo e Lúcio de Mendonça. Não serão estas as contribuições letradas de Bonifácio e Nabuco a serem apreciadas aqui, mas sim aquelas que dissertam sobre os impactos

da escravidão na formação nacional brasileira. Ou seja, tratarei de um ponto que atravessou o debate letrado de modo mais amplo. Seguirei de perto, neste sentido, as sugestões de Silvio Romero, caras ao contexto oitocentista, em sua *História da literatura brasileira*, de 1888, considerada a primeira obra de síntese sobre a história literária brasileira. Nos termos de Romero, no capítulo "Os estudos de história literária do Brasil":

> Para mim a expressão literatura tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações de inteligência de um povo: política, economia, arte, criações populares, ciências, ...e não, como era de supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letras, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!... (ROMERO, 1902-3, p. 10-11)

A nossa *conversa* estará em torno, portanto, de "manifestações da inteligência" que conformaram formas de intervenção letrada no debate público, seja na Tribuna Parlamentar (caso de Bonifácio) ou na Imprensa (caso de Nabuco), encerrando questões comuns a produções literárias ficcionais e/ou ao seu debate crítico.

2. Desajuste como projeto

O processo de formação do Império do Brasil, desde a independência política em 1822, é atravessado por vínculos de continuidade e ruptura em relação a dois eixos de referência: 1) período colonial, pela definição das heranças a partir das quais o novo Império escolheria se vincular à manutenção da escravidão, da grande propriedade de terras e do investimento na monocultura voltada para a exportação; 2) quadro de referências ocidental/europeu moderno, a partir do qual era possível às elites que conduziram o processo de ruptura com a Metrópole Portuguesa forjar um conceito de nação, associado ao paradigma moderno, herdeiro da Ilustração e dos efeitos da Revolução Francesa sobre o mundo ocidental nos Oitocentos. A combinação entre heranças coloniais e projeto nacional, pretensamente moderno e civilizado, dá a tônica da experiência

política brasileira oitocentista. A opção pela Monarquia Constitucional – aproveitada da experiência de unidade do Império do Brasil como parte integrante do Império Português, conforme vivenciada desde a chegada da Corte ao Rio de Janeiro em 1808 até a ruptura política – revela este traço mesclado de características antigas (Antigo Regime) e modernas (Iluminista/Pós-Revolução Francesa): uma Monarquia, ancorada na relação vertical entre governantes e governados; e Constitucional, tendo em vista a necessidade, moderna, de criar um pacto entre governo e sociedade, impondo limites à ação do Rei, de modo que ele não venha a sucumbir à tentação da tirania. O Poder Moderador, exclusivo do Imperador, é igualmente representativo desse modelo, admitindo a divisão e o equilíbrio entre poderes (traço moderno, da formulação de Montesquieu), mas acolhe um poder "especial" e exclusivo do Imperador (registro antigo), autorizado a intervir nos outros três poderes caso julgue necessário. As relações sociais eram, igualmente, marcadas por todo tipo de hierarquização e desigualdade, trazendo à tona ainda o componente racial – marca de distinção do escravo na sociedade – como critério capaz de definir tais hierarquias; o negro, neste sentido, carregava no corpo o estigma da inferioridade (MATTOS, 1994).

Diante desse quadro de ambiguidade, entre as heranças coloniais e expectativas nacionais, eleva-se uma questão estruturante deste modelo: de um lado, a consolidação de uma sociedade escravista e em expansão, com a entrada de novos negros escravos, pelo menos até 1850, quando é finalmente extinto o tráfico internacional de escravos – a despeito das pressões inglesas, desde pelo menos 1810, pelo fim do tráfico negreiro e gradativo fim da escravidão; de outro, a afirmação política e jurídica do paradigma liberal, lançando mão de um repertório conceitual que incluía ideias fortes como as de constituição, cidadania, eleições, representação, pacto, divisão e equilíbrio entre poderes, dentre outras. Uma combinação, a princípio inusitada: valores liberais que exaltavam a liberdade e os direitos

civis de cidadãos em um contexto de experiência marcado pela escravidão; uma nação pretensamente livre e soberana, constituída, em boa parte, por habitantes escravos, que não reconhecia a liberdade como direito natural e comum a todos, mas sim como privilégio de alguns. De um ponto de vista econômico, uma sociedade distante da lógica da sociedade de mercado que começava a ser traçada em países conectados pelo capital industrial, marcada, ainda, pela dinâmica escravista e preponderantemente agrário-exportadora.

Ao mundo letrado, por sua vez, tal combinação gerava certo incômodo: a escravidão era entendida como peça necessária, porém incômoda e isolada da sociedade imperial, nos termos do historiador Ricardo Salles (SALLES, 1996, p. 140). Uma marca peculiar do caso brasileiro, um mal necessário ao desenvolvimento nacional: "Para seus defensores, ela era um imperativo do desenvolvimento social brasileiro e seu fim súbito poderia significar o colapso de nossa civilização; era apresentada como um mal necessário para a construção desta civilização nos trópicos" (Idem, p. 139). Ou seja, algo que devia ser tratado como fato natural e condição do desenvolvimento nacional, mas que, no fundo, gerava desconforto por parte de homens de letras, ambientados ao paradigma moderno e liberal. A estes homens de letras parecia mais claro o *desajuste* e as restrições deste modelo brasileiro, liberal e aristocrático a um só tempo.

Ao tratar deste tema, eu continuo enfrentando um debate que se tornou bastante notabilizado a partir de Roberto Schwarz e de seu texto "As ideias fora do lugar". Lá, ele nos chamava a atenção para o desajuste entre pensamento e experiência no caso brasileiro oitocentista, mostrando o quanto esse desencaixe foi fundador de uma singularidade brasileira, marca específica de inserção do Brasil nos quadros do sistema capitalista internacional. Nos termos de Schwarz:

> Cada um a seu modo, estes *autores refletem a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu*. Envergonhando a uns, irritando a outros, que insistem

> na sua hipocrisia, estas ideias – em que gregos e troianos não reconhecem o Brasil – são referências para todos. Sumariamente está montada uma *comédia ideológica diferente da europeia* (...)
>
> Essa *impropriedade de nosso pensamento*, que não é acaso, como se verá, foi de fato uma presença assídua, atravessando e desequilibrando, até no detalhe, a vida ideológica do Segundo Reinado. Frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das muitas testemunhas disso. [Grifo meu] (SCHWARZ, 2000, p. 12-3)

Schwarz elucida um ponto instigante que, não por acaso, tornou-se bastante revisitado e criticado após a primeira publicação do texto, datada de 1977: a incompatibilidade marcante do pensamento social brasileiro oitocentista, isto é, o uso de um vocabulário político liberal em um contexto de experiência escravista. A noção de *ideia fora do lugar* explica não somente a singularidade, mas o *uso desajustado das ideias* no caso brasileiro: "Em resumo, *as ideias liberais não se podiam praticar*, sendo ao mesmo tempo indescartáveis" (Idem, p. 25).

A provocação que trago nesta *conversa* nos conduz à constatação da derrota de projetos liberais como os de Bonifácio e Nabuco, amparados fortemente em conceitos como cidadania, liberdade, direitos, e também livre iniciativa, individualismo, riqueza gerada pelo trabalho, acumulação. Em uso nos discursos políticos dos nossos autores, tais conceitos condicionavam a formação nacional em moldes liberais a uma necessária superação da escravidão e de suas heranças, vistas como principal obstáculo ao desenvolvimento brasileiro. A recusa desses dois projetos, por parte das elites que controlavam o processo político-econômico brasileiro – com ampla representação parlamentar – em seus respectivos contextos de divulgação, revela a opção pelo desajuste, evidenciando que o desajuste era o próprio projeto.

3. A derrota de dois projetos liberais e ponderados: Bonifácio, Nabuco e a escravidão como obstrução ao desenvolvimento nacional

Os textos de José Bonifácio e Joaquim Nabuco que elucidam as questões que mobilizam a minha análise tornaram-se públicos em contextos históricos diferentes da experiência do Império do Brasil. Trata-se de textos que balizam contextos de formação e dissolução do Império: Bonifácio em 1823, momento imediatamente posterior à ruptura com Portugal, em que a nova nação começava a ser desenhada na primeira Constituição do Império; Nabuco em 1883, momento de efervescência do debate público abolicionista e também do debate republicano, revelando o esgotamento do modelo monárquico e de sua principal base de sustentação, a escravidão.

A "Representação à Assembleia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil sobre a escravatura", trazida ao público por José Bonifácio de Andrada e Silva em março de 1823, em discurso proferido na Assembleia Nacional Constituinte, ocorreu em um momento em que Bonifácio ocupava o cargo de Deputado, após destacada atuação nos rumos da independência política brasileira – em um momento em que ele ainda era bastante próximo a D. Pedro I, antes de romperem politicamente no mesmo ano de 1823. Bonifácio cumpriu uma trajetória bastante comum a homens de letras e políticos que atuavam no Império Brasileiro. Nascido em 1763, ingressou na Universidade de Coimbra aos 20 anos, onde teve uma formação ilustrada típica, cursando direito, matemática e filosofia natural. Admitido como sócio da Academia de Ciências de Lisboa em 1789, realizou estudos nas áreas de mineralogia, geologia, exploração mineira e metalurgia, seguindo de perto os princípios da Ilustração Portuguesa, ocupada em iniciar homens de letras e cientistas em assuntos de interesse do Estado. Realizou viagens científicas por França – testemunhando, inclusive, os desdobramentos imediatos da queda da Bastilha – Itália, Alemanha, dentre outros

países, nos anos 1790, e também pelo próprio Brasil, um ano após o seu retorno em 1820. Na política notabilizou-se como contrário ao poder absoluto dos monarcas e dos privilégios do Antigo Regime; mas também contrário aos radicalismos da Revolução e dos princípios democráticos – entendidos por ele como forma desordenada de manifestação da soberania popular. Era, portanto, um conservador em assuntos políticos, liberal em questões sociais e econômicas, o que lhe trazia certo isolamento e lhe rendia adversários políticos de todas as partes.

O que estava em jogo na "Representação..." de Bonifácio era um projeto de nação, mais do que uma preocupação específica com os males da escravidão causados aos escravos. Não por acaso ele escreveu, além destas formulações sobre a escravidão, "Apontamentos para a civilização dos índios bravos do Império do Brasil", publicado também um ano após a independência. Ou seja, ocupava-lhe a formação do Brasil como nação nascente e o papel desempenhado pelos diferentes grupos étnicos que habitavam aquele território.

Já no prólogo, tal propósito se apresenta evidente: produzir uma civilização próspera é superar, gradativamente, a escravidão, iniciando pela suspensão imediata do tráfico internacional e pela melhoria do tratamento aos escravos. "Nela [na Representação] me proponho mostrar a necessidade de abolir o tráfico da escravatura, de melhorar a sorte dos atuais cativos, e de promover a sua progressiva emancipação" (ANDRADA E SILVA, 2002, p. 200). Ou seja, para Bonifácio seria inadmissível a existência de uma nação livre se estivesse fincada em valores escravistas – que, ao fim e ao cabo, negavam a liberdade. "Mas como poderá haver uma Constituição liberal e duradoura em um país continuamente habitado por uma multidão imensa de escravos brutais e inimigos?" (Idem, p. 200).

Compreendida como entrave para o desenvolvimento nacional, a prática da escravidão é condenada, igualmente, por ferir princípios humanitários e religiosos. Um pecado, logo, universalmente

condenável. A responsabilidade por este crime contra a humanidade caberia, neste sentido, aos senhores – ao contrário do que pressupunha a lógica escravista colonial que responsabilizava os escravos por sua situação. E a oportunidade de redenção estava aberta:

> Comecemos, pois desde já esta grande obra pela expiação de nossos crimes e pecados velhos. Sim, não se trata somente de sermos justos, devemos ser penitentes; devemos mostrar à face de Deus e dos outros homens que nos arrependemos de tudo o que nesta parte temos obrado há séculos contra a justiça e contra a religião, que nos bradam acordes que não façamos aos outros o que queremos que não nos façam a nós. É preciso pois que cessem de uma vez os roubos, incêndios, e guerras que fomentamos entre os selvagens da África. (Idem, p. 201)

Bonifácio opera com a lógica iluminista que supõe a existência de civilizados e bárbaros/selvagens, como se os primeiros pudessem transmitir sua razão (universal) aos segundos. Ao Brasil autônomo, nascente àquela altura, herdeiro, sobretudo, da civilização europeia – mais do que aos vínculos com indígenas ou africanos – caberia redimir-se da prática pecaminosa da escravidão, tendo em vista os novos critérios de leitura modernos e racionais vindos da cultura da Ilustração.

Tais princípios modernos, associados ao repertório liberal, levam em conta os prejuízos que a prática da escravidão trazia ao desenvolvimento da indústria brasileira e à possibilidade de multiplicação de ganhos materiais – tanto por parte dos escravos, mas também dos senhores. Nos momentos em que tentar provar, com sólidos cálculos aritméticos, o quanto o fim da escravidão poderia render em termos de lucro e acumulação individual ao senhor, Bonifácio põe em prática as lições que aprendera na Universidade de Coimbra, a produzir formulações que levassem em conta a razão científica aplicada à produção de dividendos por parte do Estado. Neste sentido, a escravidão inibia a cultura do trabalho, do comér-

cio, da agricultura, da indústria mas produzia, também, senhores moralmente pobres e piores.

> O luxo e a corrupção nasceram entre nós antes da civilização e da indústria; e qual será a causa principal de um fenômeno tão espantoso? A escravidão, senhores, a escravidão, porque o homem, que conta com os jornais de seus escravos, vive na indolência, e a indolência traz todos os vícios após si. E então, senhores, como pode grelar a justiça e a virtude, e florescerem os bons costumes entre nós? Senhores, quando me emprego nestas tristes considerações, quase que perco de todo as esperanças de ver o nosso Brasil um dia regenerado e feliz, pois que se me antolha que a ordem das vicissitudes humanas está de todo invertida no Brasil. (Idem, p. 204)

Apesar do tom contundente que assume nos momentos em que trata a escravidão como crime humanitário, ao examinar as especificidades do caso brasileiro Bonifácio traz para a sua análise um tom mais ponderado, enfatizando preocupação com as possíveis perdas dos senhores e sem adesão a princípios que pudessem ser considerados revolucionários. Ao contrário, ele sustenta a possibilidade de que o fim da escravidão – paulatino, à justa medida das necessidades dos assimétricos grupos sociais – seria capaz de conciliar diferentes interesses. O tratamento responsável do problema, segundo ele, deveria considerar os prejuízos materiais que a suspensão do sistema escravista traria aos proprietários de escravos. Afinal, o direito de propriedade, caro aos princípios liberais, deveria ser considerado e assegurado.

> Torno a dizer porém que eu não desejo ver abolida de repente a escravidão; tal acontecimento traria consigo grandes males. Para emancipar escravos sem prejuízo da sociedade, cumpre fazê-los primeiramente dignos da liberdade: cumpre que sejamos forçados pela razão e pela lei a convertê-los gradualmente de vis escravos em homens livres e ativos. (Idem, p. 209)

Avessa a "furores revolucionários", ou rompantes que destru-

am a obra edificada pela história, a proposta de Bonifácio defende que as mudanças políticas e sociais se operem como resultado de longos processos históricos. Daí a necessidade de: 1. acabar com "o infame tráfico da escravatura africana" (Idem, p. 209); 2. "melhorar a sorte dos escravos existentes" (Idem, p. 209) 3. "tais cuidados são já um passo dado para a sua futura emancipação." (Idem, p. 209). Tal prospecção traria para o escravo a esperança capaz de tornar mais dócil, no presente, a sua relação com os senhores, de modo que ele estivesse mais permeável a aceitar a religião cristã e não ceder ao perigo das insurreições.

> Esse é não só o nosso dever, mas o nosso maior interesse, porque só então conservando eles a esperança de virem a ser um dia nossos iguais em direitos, e começando a gozar desde já da liberdade e nobreza de alma, que só o vício é capaz de roubar-nos, eles nos servirão com fidelidade e amor; de inimigos se tornarão nossos amigos e clientes. Sejamos pois justos e benéficos, senhores, e sentiremos dentro da alma que não há situação mais deliciosa que a de um senhor carinhoso e humano, que vive sem medo e contente no meio de seus escravos, como no meio da sua própria família, que admira e goza do fervor com que estes desgraçados adivinham seus desejos, e obedecem a seus mandos, observa com júbilo celestial o como maridos e mulheres, filhos e netos, sãos e robustos, satisfeitos e risonhos, não só cultivam suas terras para enriquecê-lo, mas vêm voluntariamente oferecer-lhe até as premissas dos frutos de suas terrinhas, de sua caça e pesca, como a um Deus tutelar. (Idem, p. 209)

Em comparação ao texto de Bonifácio, "O Abolicionismo", de Joaquim Nabuco é ainda mais contundente e agudo nas críticas à escravidão e à sociedade escravista brasileira. Publicado pela primeira vez em Londres, em 1883, o alcance de Nabuco é maior, motivado pelas circunstâncias da circulação do texto: a escravidão, agora nos anos 1880, é deslegitimada por amplos segmentos do mundo das letras e da política, sendo considerada o principal fator

de entrave ao desenvolvimento nacional. Como assinala o próprio texto de Nabuco, no final da década de 70, o combate à escravidão passou do nível de uma contrariedade aos interesses de expansão do regime – como fora a política em torno do fim do tráfico internacional de escravos, por meio da Lei Euzébio de Queiroz aprovada em 1850, ou a fecundidade da mulher escrava, caso da Lei do Ventre Livre de 1871 – para uma contrariedade dos princípios, da legalidade e da legitimidade dos seus direitos; do ponto de vista do movimento abolicionista, a maior denúncia seria em torno do crime que significava a própria escravidão. Neste sentido, "O Abolicionismo", escrito para ser um panfleto, pretendia engrossar a voz dos cidadãos comuns que formavam a opinião pública, contrários a quaisquer princípios que ferissem prerrogativas fundadas pelo primado da razão: enquanto em Bonifácio, a razão se dirige aos Deputados Constituintes, em Nabuco a razão se origina e se dirige por uma opinião pública que se pretende autônoma em relação ao mundo do governo. Ainda que não fosse defensor do republicanismo – ao contrário, Nabuco era um empenhado defensor do modelo monárquico – ele comungava de um princípio presente no Manifesto Republicano de 1870, que dizia: "Só à opinião nacional cumpre acolher ou repudiar essa aspiração. Não reconhecendo nós outra soberania mais do que a soberania do povo, para ela apelamos. Nenhum outro tribunal pode julgar-nos: nenhuma outra autoridade pode interpor-se entre ela e nós" (MENEZES, 1998, p. 333).

Em Nabuco, a escravidão é compreendida como um problema de ordem estrutural, capaz de afetar todos os segmentos da sociedade brasileira. Em "O abolicionismo", Nabuco reúne boa parte do seu projeto de nação, que inclui o fim imediato da escravidão, mas que não se encerra nele. A atribuição da liberdade àqueles que ainda não haviam a adquirido por meio de alforrias ou de projetos reformistas – como a Lei do Ventre Livre – era insuficiente: seria necessária uma mudança ampla de mentalidade da sociedade e políticas públicas

que incentivassem a prática do trabalho livre. Por isso, Nabuco reconstitui a história da escravidão no Brasil, sua ascensão e processo de desmantelamento, até o estado de coisas presente. Do passado ao presente, ele destaca a existência de leis emancipacionistas, vistas por ele como paliativos a encobrir o problema sem atacá-lo de frente. O diagnóstico traçado por Nabuco sobre a situação brasileira põe a escravidão no centro e causa de todos os atrasos brasileiros – em nível econômico, moral, intelectual, etc.

> A escravidão não significa somente a relação do escravo com o senhor. É a soma do poderio, influência, capital, e clientela de todos os senhores; é a dependência em que o comércio, a religião, a pobreza, a indústria, o Parlamento, o Estado enfim, se acham perante o poder agregado da minoria aristocrática, em cujas senzalas milhares de entes humanos vivem moralmente mutilados pelo regime a que estão sujeitos. (NABUCO, 2000, p. 28)

Linhas à frente, Nabuco elenca motivos para por fim ao escravismo: prejuízo econômico, miséria moral, atraso em relação a outros países, desvalorização do mundo do trabalho, falta de apreço generalizada pela lógica de mercado, necessidade de formação de uma pátria comum. Ou seja, princípios do liberalismo econômico inglês e do arcabouço político iluminista, centrado na ideia de liberdade como direito natural. Aqui é possível identificar com clareza a retomada de pontos já trazidos por Bonifácio em 1823.

> Porque a escravidão arruína economicamente o país, impossibilita o seu progresso material, corrompe-lhe o caráter, desmoraliza-lhe os elementos constitutivos, tira-lhe a energia e a resolução, rebaixa a política; habitua-o ao servilismo, impede a imigração, desonra o trabalho manual, retarda a aparição das indústrias, promove a bancarrota, desvia os capitães do seu curso natural, afasta as máquinas, *excita o ódio entre classes, produz uma aparência ilusória de ordem, bem estar e riqueza, a qual encobre os abismos de anarquia moral,* de miséria e destituição, que do Norte ao Sul margeiam todo o nosso futuro. [Grifo meu] (Idem, p. 91)

Inimiga da indústria e do comércio, a escravidão não era compatível com o regime de salário e a dignidade pessoal do artífice – trabalhadores que atuassem em ofícios compatíveis ao de escravos eram desvalorizados socialmente, habituados que estavam a competir com mão de obra que exercia a mesma tarefa sem remuneração. Ao mesmo tempo, conforme destacado no trecho acima, produz-se com a escravidão uma falsa impressão de ordem e segurança, quando, na verdade, ela induziria distúrbios e conflitos de classe de todas as espécies – neste sentido, perguntaria Nabuco, como conter uma revolta escrava, revolta de um segmento significativo da sociedade brasileira, inteiramente avesso a princípios nacionais, desterrado e alheio a valores como a família e a religião católica? É, portanto, em nome do estabelecimento de uma ordem que sua causa se ocupa: destaco, neste trecho, um ponto já salientado em Bonifácio, isto é, a marca de uma razão ponderada e avessa a rebeliões sociais, que também atravessa a pena de Nabuco, tantas vezes empenhada no convencimento dos próprios senhores.

Outra questão cara a Bonifácio que reaparece em Nabuco é a avaliação de que a escravidão prejudicou fundamentalmente a formação do povo brasileiro. Na maior parte dos três séculos em que esteve sob vigência, a escravidão transformou a maior parte da população nacional em escravos. Desta forma, a estas pessoas foi negado o direito de possuir uma família, mantendo uma imensa camada pensante alheia a princípios cívicos e religiosos. Para estas pessoas, era impossível cultivar hábitos de responsabilidade própria, de dignidade pessoal e qualquer identificação com a nação. Afastada da escola e da instrução pública, esta parcela representativa de habitantes do solo brasileiro foi mantida na ignorância e na escuridão, tornando-se indiferentes a todos os sentimentos de pertencimento e paixões capazes de formar uma nacionalidade no país.

A escravidão é a própria estrutura que sustenta os problemas nacionais. É um mal nacional que, de tão incisivo e arraigado na

sociedade brasileira, limita possibilidades de futuro para o país; de tão intenso no passado e no presente, torna qualquer perspectiva de futuro embaçada.

> A meu ver, a emancipação dos escravos e dos *ingênuos*, posso repeti-lo porque esta é a ideia fundamental deste livro, é o começo apenas da nossa obra. Quando não houver mais escravos, a escravidão poderá ser combatida por todos os que hoje nos achamos separados em dois campos, só porque há um interesse material de permeio.
>
> Somente depois de libertados os escravos e os senhores do jugo que os inutiliza, igualmente, para a vida livre, poderemos empreender esse programa sério de reformas — das quais as que podem ser votadas por lei, apesar da sua imensa importância, são, todavia, insignificantes ao lado das que devem ser realizadas por nós mesmos, por meio de educação, da associação, da imprensa, da imigração espontânea, da religião purificada, de um novo ideal de Estado: reformas que não poderão ser realizadas de um jato, aos aplausos da multidão, na praça pública, mas que terão de ser executadas, para que delas resulte um povo forte, inteligente, patriota e livre, dia por dia e noite por noite, obscuramente, anonimamente, no segredo das nossas vidas, na penumbra da família, sem outro aplauso, nem outra recompensa, senão os da consciência avigorada, moralizada e disciplinada, ao mesmo tempo viril e humana. (Idem, p. 169-70)

Afinal, conseguirá o Brasil superar o peso de ter se formado a partir de uma origem tão danificadora? Nabuco não consegue afirmar, com veemência, nem que sim nem que não. É certo, para ele, que a superação estrutural do problema passaria por um conjunto mais amplo de transformações, para além de uma lei que impedisse a prática da escravidão. A emancipação seria apenas o primeiro passo com vistas à concretização de um projeto mais amplo de cidadão e cidadania.

4. À guisa de conclusão: evidências do desajuste, do passado ao presente

Em comum, Bonifácio e Nabuco utilizam o repertório político liberal visando à concretização de projetos nacionais fundados na ideia de liberdade como direito natural e na escravidão como seu conceito oposto. A escravidão (tal como a liberdade) é tratada de maneira universal, pois baseada em um ideal de homem, dotado ao mesmo tempo de razão iluminista e virtude católica. Por isso, a escravidão é entendida ora como crime ora como pecado. Levando em consideração as circunstâncias históricas específicas do caso brasileiro, ela é um entrave para o desenvolvimento sócio-econômico, para a formação de núcleos familiares e à formação nacional: desvaloriza a cultura do trabalho, da lógica da acumulação e do desempenho individual; impede o crescimento do comércio e da indústria; potencializa revoltas e insubordinação da mão de obra produtiva; impede que segmentos significativos da sociedade se integrem à cidadania, associando-se plenamente ao regime civil, aos costumes e à religião. Em suma, a persistência da escravidão impediria o desenvolvimento nacional em todos os aspectos da vida pública e privada.

Enquanto o interlocutor privilegiado do discurso de Bonifácio era o Parlamentar, Deputado Constituinte que ele pretendia convencer, ocupado em delinear os novos contornos políticos do Brasil que surgia, em Nabuco, o discurso se direciona não só aos representantes políticos, mas também à opinião pública, fomentada a partir dos materiais impressos em circulação nas cidades. Trata-se de dois contextos históricos diferentes de enunciação, um marcado pela ascensão e outro pela crise do Império. No entanto, permaneceu no discurso de um e de outro a adoção de uma razão ponderada, com a exposição do cálculo de todos os efeitos políticos causados pelo fim da escravidão – ainda que em Bonifácio a proposta fosse por um fim gradativo e em Nabuco por um fim imediato – assegurando um processo de abolição que não causasse distúrbios sociais

ou suspendesse o direito à propriedade. Ou seja, estamos falando de propostas que se distanciam da perspectiva da luta a partir dos quilombos, das senzalas ou qualquer outra que ateasse fogo às estruturas sócio-econômicas vigentes.

Foram projetos que alargaram horizontes de expectativas a partir de diagnósticos negativos da sociedade brasileira. Entretanto, não produziram nada além deste alargamento: obtiveram, como resultado político concreto, a derrota. A Constituição de 1824, outorgada pelo Imperador D. Pedro I, sequer menciona o termo escravidão ao longo de seu texto, tamanha era a tentativa de naturalização das práticas escravistas. A Lei Áurea, de 1888, por sua vez, é uma lei sucinta, que demarca estritamente o fim da escravidão; uma lei que, sem dúvidas, demarca uma ruptura, mas nada absorve do debate abolicionista mais amplo e daquilo que Nabuco tanto chamara a atenção, isto é, para questões de ordem estrutural, a partir das quais se edificou a escravidão e sobre a qual a abolição deveria atuar – que incluía, para citar dois exemplos, o incentivo ao cultivo da pequena propriedade por parte de ex-escravos ou políticas públicas voltadas para a qualificação do trabalho destes.

Derrotas que evidenciam o desajuste como escolha, por parte dos grupos políticos hegemônicos brasileiros que lideraram tanto a formação do Estado Imperial na década de 1820 quanto a superação do escravismo e da Monarquia na década de 1880: um desajuste entre um repertório conceitual liberal – de caráter moderado, ressalta-se, sem tocar em questões que pusessem em risco a existência da propriedade privada, ou apontassem para a efetiva troca de posições entre as classes sociais – e práticas político-sociais aristocráticas, notadamente marcadas pela permanência de vínculos com o passado colonial, em estruturas hierarquizantes, social e racialmente. São derrotas que revelam o grau de radicalidade – isto é, completa indisposição à negociação – dos grupos que controlavam o processo político brasileiro oitocentista, impermeável a propostas

ponderadas como as apresentadas por Bonifácio e Nabuco.

Mas afinal, como promover agora este salto, entre o século XIX e o século XXI, entre a derrota dos projetos de Bonifácio e Nabuco e este nosso tempo presente, que nos faz chegar aqui, nesta coletânea que se propõe a conversar sobre literatura em "tempos de greve" e tempos de crise, Golpe Parlamentar e democracia em xeque? Trata-se, efetivamente, de uma pergunta cuja resposta é o leitor que vai responder. A mim me parece importante deixar apenas algumas *pulgas atrás da orelha* neste leitor que me acompanha até aqui. Mas afinal, que tipo de semelhança guarda o comportamento político daquela elite político-econômica oitocentista, negadora de princípios liberais destacados por Bonifácio e Nabuco, e desta elite atual, negadora de princípios democráticos? Cabe ressaltar, uma democracia marcada, conforme o paradigma da década de 1980, por seu caráter moderado e sem ataque a estruturas do modelo capitalista, como a propriedade privada, a herança e a desigualdade econômico-social. Uma democracia incipiente, incompleta, precária... De qual liberalismo, *em desajuste*, e de qual elite política, marcadamente aristocrática, estamos falando para caracterizar esta cultura política brasileira em perspectiva histórica?

REFERÊNCIAS

ANDRADA E SILVA, José Bonifácio. "Representação à Assembleia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil sobre a Escravatura." In: *José Bonifácio de Andrada e Silva* – organização e introdução de Jorge Caldeira – São Paulo: Editora 34, 2002.

MATTOS, Ilmar R. *O Tempo Saquarema*. Rio de Janeiro: Access, 1994.

MENEZES, Djacir (org) "Manifesto Republicano." In: *O Brasil no pensamento brasileiro*. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação, 1998.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo* – introdução de Marco Aurélio Nogueira Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902-3, 2 vols.

SALLES, Ricardo. *Nostalgia Imperial: A formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Topbooks, Rio de Janeiro, 1996.

SCHWARZ, Roberto. "As ideias fora do lugar." In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Liv. Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

O rumor entre deuses e homens

Renan Ji

Faz assim; e foge ao terrível rumor dos mortais,
pois o rumor é mau, rápido para se criar
com grande facilidade, penoso para suportar,
difícil de deixar de lado.
Nenhum rumor se destrói completamente quando muita
gente o divulga: é que ele também é um deus
HESÍODO, 2012, p. 137.

Neste fragmento de *Os trabalhos e os dias* (2012), a ordem indicada a um fazer ("Faz assim") revela o aspecto didático-moral do poema de Hesíodo, que supostamente o dedica ao irmão após uma repartição de herança na qual o poeta teria saído em desvantagem. A perspectiva um tanto pragmática do poema hesiódico é o primeiro aspecto que salta aos olhos, ainda mais na comparação com o seu único outro par na tradição épica grega, Homero. Assim, especialmente se levarmos em conta a segunda parte dos *Trabalhos* – composta de conselhos práticos e moralizantes de diversas naturezas –, vemos que, da perspectiva de Hesíodo, o glorioso passado homérico surge nublado como se de paragens míticas e rituais muito remotas.

Cecil Maurice Bowra, em *La literatura griega* (1958), ressalta que Hesíodo é poeta enraizado na terra (BOWRA, 1958, p. 34), em contraposição ao universo marítimo e imaginoso da *Odisseia*, por exemplo. Esse dado natural parece determinar o imaginário do poeta da Beócia – a saber, o mundo prático do trabalhador, mais especificamente o do cultivador da terra, a qual, afirma Bowra (idem, p. 33), de fato oferecia condições árduas de vida ao agricultor Hesíodo. A perspectiva deste poeta, portanto, se afasta do universo de reis e

guerreiros finamente narrados por Homero, os quais, antes de serem filhos de Zeus, passam a ser vistos socialmente como "devoradores do povo". Daí o certo pessimismo social e o didatismo moralizador de Hesíodo, cujos versos em *Os trabalhos e os dias* se fundavam muito mais na experiência concreta dos trabalhadores mortais do que na vida fulgurante de deuses e heróis.

A visão centrada na "luta diária pela vida" (idem, 33) me interessa especialmente, pois pretendo partilhar um aspecto do mito grego que se desenrola muito mais na vivência contingente das ruas e nos percalços da vida em comunidade, do que na iconografia consagrada pela tradição ocidental. Com efeito, a visada pragmática de Hesíodo nos traz, a partir do fragmento acima mencionado, um alerta acerca dos perigos do rumor, esse discurso proliferante (porque facilmente passado de pessoa a pessoa) e incontrolável (porque se desenrola na ínfima e comezinha vida dos homens).

Marcel Detienne, em *A escrita de Orfeu* (1991), recupera alguns episódios da crônica histórica e das narrativas míticas que tratam dessa entidade que parecia muito inquietar o cotidiano dos gregos. Ele começa com Plutarco, que nas suas biografias de homens ilustres e nos seus escritos sobre moralidades nos narra um episódio de 413 a.C., no qual um barbeiro escuta da boca de um escravo sobrevivente a notícia da derrota do exército ateniense na Sicília. O pobre barbeiro teria ido às pressas relatar o desfecho funesto aos habitantes da cidade, que se reúnem em assembleia para verificar o ocorrido. Não tendo modo de comprovar o teor da alegação para além da incerta palavra de outrem, os atenienses torturam o barbeiro e lhe infligem suplícios até que, posteriormente, informantes confirmam com propriedade a má notícia. Desolados, diz Plutarco, os cidadãos de Atenas retornam chorosos às suas casas, deixando o barbeiro amarrado para trás, pensativo sobre aqueles que buscam a todo custo descobrir a fonte dos rumores (DETIENNE, 1991, p. 108).

Por outro lado, a partir de Homero e de outros textos da tradição grega, Detienne revisita também episódios da mitologia, nos quais os rumores concorrem para o tão importante feito de ser lembrado através dos séculos, seja enaltecido pela *kléos*, a glória, seja incorporando um exemplo funesto à posteridade. Faces da mesma moeda, por exemplo, seriam duas das mais famosas esposas dos mitos gregos: o cuidado e a diligência de Penélope serão tão lembrados pela boca do povo quanto a perfídia de Clitemnestra, perpetuada pelas censuras das vozes que propagarão eternamente sua má fama às gerações seguintes. Além destes exemplos, muitos outros serão comentados por Detienne, comprovando aquilo que, por fim, ele identifica no rumor: um agente fundamental na manutenção da memória coletiva, canto que reverbera a própria narrativa da epopeia na boca dos homens comuns. Ou ainda: (...) o rumor, em seu estado socializado, confina com as práticas oraculares onde sons singulares e vozes errantes tornam-se presságios e parecem os prolongamentos de um rumor vindo dos deuses (idem, p. 110).

Assim sendo, é o rumor "socializado" que garante a presença perene do mito grego no imaginário da cidade, a ser sempre comentado ou relembrado ritualmente no espaço público e na vida comunitária. O rumor, claro, é sempre dado a produzir novas versões da narrativa mítica, que pululam no seio da cidade e provocam desvios na história contada antes. Porém, a maleabilidade da palavra casual em mantê-lo sempre na pauta do dia é precisamente aquilo que corrobora a perenidade do mito, na medida em que este passa a ser sempre atualizado de acordo com as circunstâncias imediatas daquele que (re)conta. O mito – e, por extensão, o próprio imaginário grego –, assim, revive na boca daqueles que o remontam, e que sempre acrescentam (ou suprimem) um ponto ao conto. Nessa perspectiva, o rumor ilumina os desvãos do mito, recupera-lhe a dimensão de vivência imediata, o comentário circunstancial e his-

toricamente humano, paralelamente às implicações rituais, divinas e psíquicas que configuram a tessitura mítica.

Entre o temor dos boatos que acometia os atenienses e a voz coletiva que repercute a memória social e o imaginário grego, vemos a ambiguidade na vida comum que torna o fluxo dos rumores algo inevitável e, principalmente, imprevisível. Em ambos os casos, são vozes anônimas que se encontram na origem das intrigas e das histórias modelares: o pobre barbeiro ateniense escuta a má nova pela boca de um escravo que se perde na meada dos discursos, e que representa "a sombra antes de o boato passar a ser um rumor vivo, levado pela marcha que aumenta suas forças e o põe logo fora do alcance do inquiridor e de seu vão desejo de origem" (idem, p. 108). Por outro lado, serão também murmúrios que louvarão a figura de Penélope e censurarão Clitemnestra, inspirados pelos deuses, mas propagados pelas vozes dos desconhecidos responsáveis pela manutenção da (má) fama. Nesse sentido, o rumor é um deus, porém sua singularidade é que preside os fluxos de vozes que circulam pelos diversos estratos sociais e tomam as mais variadas e contraditórias formas, permeáveis aos acréscimos e supressões daquele que passa a notícia adiante. E seu poder altamente disseminador se revela na exata medida em que é canalizado pelos anônimos, cuja única função é dar prosseguimento ao fluxo.

Não seria por outra razão Hesíodo ter vislumbrado o rumor como um deus, cuidadoso e consciente de seu caráter explosivo; porém, é na coletânea de fatos e episódios míticos e históricos empreendida por Marcel Detienne que fica claro o aspecto que desejo ressaltar acerca do rumor: este é proveniente da atividade humana, dos contatos humanos, que se dão em encadeamentos em rede e através da palavra passada de boca em boca. Na Hélade, é no domínio topológico de Hermes – esse deus das palavras aladas ou sussurradas, da constante negociação de valores e de mercadorias no cotidiano urbano, enfim, da vida em praça pública – que se dão

as ondas de rumores que constroem os pilares da cultura e da vida gregas. É na esfera pública e privada, imediatamente próxima da vida dos homens comuns, que se estabelece a dualidade constitutiva do rumor: ele é tanto aquele boato infundado quanto a ideia ou narrativa oral que garante a coesão cívica de uma comunidade; tanto obra de velhacos loquazes e fofoqueiros, quanto o poder da palavra oral de passar, de geração em geração, os ensinamentos fundamentais.

A importância do rumor, portanto, é diretamente ligada ao papel quase cívico que desempenha. Porém, diante da imprevisibilidade da palavra que se troca ao pé do ouvido ou na conversa cotidiana, Detienne reconhece que as sociedades antigas teriam igualmente um motivo para desconfiarem desse mesmo rumor:

> (...) subjugadas pelos prestígios da boca e do ouvido, [tais sociedades] vivem sob a ameaça constante das informações incontroladas, das maledicências infundadas e de tudo que pode cativar o ouvido. Populações entregues sem defesa à vontade arbitrária do rumor (idem, p. 107).

O âmbito da oralidade seria um facilitador para a replicação do rumor, em sociedades que ficariam à mercê daquilo que se escutou, certa vez, de outrem. Uma vida social, portanto, composta de "sussurros que surgem misteriosamente, alastram-se em segredo e formam um gênero que não é a anedota, nem o provérbio, nem tampouco o mito" (idem, p. 107). O cerne da questão, logo, está no fato de que a força do rumor, da fala e da vivência contingente revive o mito na cidade, porém erodindo-o. O rumor constrói identidades coletivas a partir dos consensos que surgem sub-repticiamente no anonimato.

Nessa perspectiva, sugiro pensarmos o quão afastados estaríamos do contexto predominantemente ágrafo da civilização grega. Estaríamos nós, no Brasil, hoje, livres do imperativo do rumor? Nossas palavras, não mais trocadas pelo ar, mas canalizadas pelos televisores e telas de computador, vazando seletivamente informa-

ções, manipulando dados e indicando narrativas sobre o mundo – seriam elas mais confiáveis do que os rumores da cidade antiga?

Não se deu, por exemplo, num contexto civilizatório oral e ágrafo, uma corrida desenfreada às lotéricas ocorrida em 2013. Renato Janine Ribeiro (2013) relata que, mesmo com o desmentido das instituições e das próprias lotéricas, parte da população de metade dos estados brasileiros rumou diretamente a estas para a retirada do benefício do Bolsa Família, e de um suposto bônus de dia das mães que seria concedido somente naquele dia. Questiona o professor:

> (...) como pode alguém ser vítima de um conto tão mal contado? Como se dá crédito a rumores absurdos? Alguém em sã consciência pode crer que, sem aviso pelos meios de comunicação, sem nada nos jornais ou blogs, o governo cortaria um benefício social para – esse é o lado cômico da coisa – pagar a recepção ao papa Francisco? O crédulo precisa ignorar totalmente como funcionam a sociedade, o Estado, para cair nessa (RIBEIRO, 2013).

Fato é que muitos caíram nessa, em boatos de fim de semana nos quais flagramos "o anonimato, a torrente e a maldade" (idem, 2013). Nesse sentido, não precisamos realizar um esforço muito profundo de perspectivação antropológica e sociológica para entender a admoestação do poeta Hesíodo ao seu irmão. Transpondo (mas não muito) o contexto original do poema hesiódico, constata-se com facilidade que vivemos também num período de criação de rumores, vazamento indevido de dados, reviravoltas informacionais e tensa disputa entre discursos que postulam diferentes leituras sociais. As atuais discussões sobre o *impeachment* pelas quais passamos revelam distintas interpretações de mundo e projetos opostos de sociedade, todos eles mais ou menos difundidos pela boca do povo, dependendo de que lado se esteja. Diante disso, é preciso desconfiar constantemente das fontes, especialmente porque os rumores repercutem de forma a tomar ares de verdade. De resto, o fato de, para Hesíodo, o rumor ser um deus apenas reforça esse potencial

altamente explosivo de palavras jogadas ao vento, seja o vento do boca a boca da polis grega, seja o das redes sociais e conglomerados midiáticos.

O rumor, então, pode surgir como essa ponte entre o arcaico e o contemporâneo, e assim Hesíodo parece falar junto a Renato Janine Ribeiro e a inúmeros estudos de teoria da comunicação acerca do rumor, e do "poder extraordinário dele para fazer nascer a crença, para mobilizar a opinião e as multidões, para dar também à cidade múltipla sua identidade secreta e muda em uma só e mesma voz" (DETIENNE, 1991, p. 108).

Uma só e mesma voz, pois, frequentemente, o rumor é aquela fala coletivizada que ajuda a sedimentar consensos totalizantes e hegemônicos. Nos rumores atuais, as tentativas de determinados grupos políticos e conglomerados midiáticos tendem francamente à hegemonia, transformando versões em fatos. Contudo, na mesma medida, cabe lembrar que movimentos de resistência confiam igualmente nos rumores – na replicação de uma ideia pessoa a pessoa – para organizar e articular visões sociais contrárias, oferecendo uma contraproposta política (vide as jornadas de junho de 2013, tão temporalmente próximas do episódio do Bolsa Família relatado por Renato Janine Ribeiro). Em todos esses casos, o rumor se apresenta como produtor de coletividades, mais ou menos fundamentadas na matéria de que trata o burburinho, que aos poucos galga o patamar do afirmativo e da identidade no espaço público.

Apesar da total copertinência entre os rumores antigos e atuais, cabe dizer que enxergo duas peculiaridades do nosso tempo que nos afastam um pouco do conceito rigorosamente grego de rumor – na medida em que seria possível ler acontecimentos e práticas tão recentes. A maneira como as enxergo, ao contrário do que se espera, pouco terá a ver com a dicotomia epistemológica entre oralidade-escrita, instaurando-se mais nas expansões e retrações que as novas

modalidades de discurso provocam na maneira de passar a notícia adiante e perceber o mundo.

A primeira peculiaridade vem da observação pessoal daqueles que têm visto com preocupação os recentes desdobramentos da política nacional. Uma das saídas possíveis a esses apreensivos tem sido acessar comentários, notícias e artigos estrangeiros, como forma de buscar perspectivas outras que esclareçam e embasem nossas concepções acerca dos destinos do país. Vejo nesse esforço – a busca por rumores diferentes, frescos, fora das esferas viciadas do debate nacional – uma expansão de cunho geográfico, cultural e social, que contribui com novos fragmentos de opiniões ao já efervescente caldeirão local. A busca do olhar do outro, da alteridade, potencializa o burburinho mais imediatamente próximo com discursos muitas vezes em outras línguas, ampliando o falatório que agora suplanta as fronteiras geográficas, e tornando o "bárbaro" um vizinho ligeiramente mais distante, mas tão implicado como nós na ordem do dia.

Por sua vez, a segunda peculiaridade talvez vá na contramão do falatório generalizado, como veremos adiante. Inicialmente, ela nos introduz naquilo que Leonardo Sakamoto (2016) chama de "uma guerra virtual por corações e mentes que você pode não ver, mas está aí" (SAKAMOTO, 2016). Mais especificamente, Sakamoto se refere à disseminação de factoides insidiosamente atribuídos a sujeitos, que pouco podem contra a avalanche de compartilhamentos na rede. O próprio Sakamoto parece ter sido de vítima desses linchamentos virtuais, por ocasião de uma entrevista falsa publicada por periódico obscuro de Belo Horizonte, pela qual tem de responder até hoje.

Para além das repercussões acerca desse caso, destaco um importante dado que o jornalista trouxe à tona em seu blog, em meio ao tiroteio que já há um tempo afetava sua vida pública e possivelmente privada. Em entrevista com um profissional em marketing digital, responsável pela parte de formação de opinião nas redes sociais, Sakamoto lista os passos para a criação de um *meme* na rede:

> 1) Escolha uma foto da pessoa a ser difamada;
>
> 2) Coloque como título um questionamento à credibilidade/honestidade/competência da pessoa. Prefira programas de edição de imagens porque o resultado é melhor mas, se não for possível, use um gerador de *memes* mesmo;
>
> 3) Na base da imagem, invente uma declaração que a pessoa nunca disse e que mostre sua incoerência ou atribua algo a ela. Utilize algo que o cidadão comum, pouco informado, consideraria verossímil;
>
> 4) Publique o *meme* nas redes sociais, precedido de um comentário desabonador sobre a pessoa ou exija, de forma indignada, uma resposta dela sobre a mentira com cara de verdade que você acaba de criar. Ridicularize;
>
> 5) Certifique-se de que o *meme* será compartilhado. Se você controlar várias contas anônimas em redes sociais, compartilhe em todas elas. Marque outros sites que fazem serviço semelhante ao seu para que possam difundir também, dando credibilidade à ação. Para isso, é sempre bom ter uma rede de contatos ativa. Hoje ele te ajuda, amanhã você o ajuda (SAKAMOTO, 2016).

Mesmo preservando o sigilo de sua identidade, o texto de Sakamoto alerta para o que o formador de opiniões virtuais declara acerca da vida útil dos *memes* na querela de opiniões: "Não adianta vocês tentarem combater um *meme* ou uma notícia falsos com informação correta porque muitas pessoas não estão nem aí. Elas querem algo para apoiar sua visão de mundo e não se importam muito se é verdade ou mentira" (idem). Daí, com efeito, os compartilhamentos incessantes e automáticos desses conteúdos, que propagam ditos muitas vezes falsos e que não são facilmente coibidos, pois o compromisso factual parece ser algo mais facilmente ignorado do que uma convicção pessoal sobre determinado assunto ou pessoa.

Indicando propostas para solucionar o problema da replicação incessante dos *memes*, Sakamoto incentiva a conferência de fontes,

o senso crítico e a ética na rede. Contudo, gostaria de me demorar um pouco mais nessa natureza dos *memes*, esses primos próximos dos rumores antigos. Fragmentos mínimos de discurso, os *memes* se apoiam não apenas na certeira frase ou declaração atribuída falsamente a alguém, como também confiam no magnetismo da imagem. Sakamoto mesmo nos diz que "uma parte das pessoas prefere ver figuras do que ler e se informam por *memes*" (idem), mostrando como incrivelmente eles podem ser fonte de informação para muitos. O interessante nesse caso é que, nessa nova modalidade de dispersão de rumores, o formato verbal parece ter sido reduzido, a dimensão de estória ou de narrativa que perpassa a noção de rumor parece ter sido arrematada pela identificação imediata da imagem e pela frase curta e sensacionalista. Porém, a junção de imagem e retração do verbal revela algo de mais insidioso: o *meme* informa algo que o receptor, em maior ou menor medida, quer *confirmar*. Ou seja, o propósito não é tanto informativo, mas corroborativo de um ponto de vista acerca de algo. O jornalista Sakamoto recoloca nesse mesmo sentido as palavras de sua fonte acerca da produção de *memes*:

> (...) o objetivo de pôr um *meme* falso para circular não é tanto mudar a ideia de quem concorda com a pessoa que é alvo da campanha de difamação, mas municiar de argumentos e fortalecer a identidade de quem não concorda. E, ao mesmo tempo, tentar criar uma dúvida razoável em quem fica na zona cinzenta (idem).

Em outras palavras, o *meme* é um rumor de natureza inerentemente difamatória, voltado muito mais para as pessoas já predispostas a concordar com ele, em detrimento de informar aquelas que a princípio não estão alinhadas a ele ideologicamente. Trata-se de uma produção discursiva já previamente dirigida, que já tem um público consumidor preferencial. A retração do elemento verbal somado ao poder da imagem só potencializa esse aspecto: quando o *meme* é a confirmação pura e simples daquilo em que acreditamos ou de que antevemos, o ímpeto maior é definitivamente compartilhar e passar

para frente, com o problema acerca do teor factual da declaração passando ao largo do juízo.

Nesse sentido, ao contrário do que se vê na busca, mencionada anteriormente, por opiniões e informações do exterior, que incrementam a complexidade democrática de pontos de vista, a produção de *memes* é uma forma de propalar rumores que geram muito mais consensos hegemônicos do que falares desencontrados. Ou seja, a imagem, a rarefação da narrativa (ou ainda a condensação semiológica do texto a outras mídias) são fatores típicos de um rumor que, além de ser passado quase que automaticamente adiante, pressupõe muito mais o silêncio da concordância do que o dissenso. Assim, tomando como certa a reflexão de Leonardo Sakamoto, o *meme* seria então o tipo de rumor que assume ares de verdade por se dirigir a um público que, de antemão, já estaria aberto a vê-lo como tal.

Retomando o raciocínio, vimos duas particularidades que dizem respeito à configuração atual dos rumores, distanciando-os da perspectiva do rumor nas cidades antigas. Nestas, pelo que se pode depreender das reflexões e relatos de Marcel Detienne, o rumor se funda numa tópica eminentemente narrativa, sendo a boca e o ouvido as principais "mídias" pelas quais as estórias e as leis fundamentais circulam pela sociedade. Nos dias de hoje, tal caráter narrativo parece ter sofrido uma hipertrofia em alguns casos, ao passo que em outros uma retração. A multiplicação e complexificação das narrativas parece ser o dado constitutivo da abertura das fronteiras nacionais aos rumores estrangeiros, às visões do outro que se torna, a partir desse momento, irmão geopolítico. No outro viés, os *memes* podem ser vistos como rumores que já nascem dirigidos para um tipo de público, prescindindo de mecanismos persuasivos necessários a uma construção mais elaborada dos valores coletivos ou dos anedotários; eles partilham, então, de um código mais restrito de rápida assimilação.

Concluir seguramente algo sobre esses dois regimes de produção de rumor, em meio a outros tantos fatores e condicionantes, é uma tarefa difícil. Porém divido algumas intuições sobre eles. No cosmopolitização dos rumores, há uma inegável ampliação da variedade dos discursos, num sentido que caracterizo a partir da etimologia desta palavra que acabo de empregar: o cosmopolita é o cidadão (*polites*) do mundo (*cosmos*). Ou seja, trata-se de um lugar ampliado de exercício da cidadania, na direção de uma política internacional ou de uma concepção global dos problemas locais. Nessa perspectiva, vejo no cosmopolita o exercício ampliado do político, ou seja, do compromisso com a cidade (*polis*), aspecto que se liga àquele elemento essencialmente cívico do rumor nas cidades antigas. Logo, seriam os temas e valores fundamentais de uma cidade ampliados e elevados ao nível de um pensamento global que, fatalmente, complexificará (para o bem e para o mal) a tensa batalha dos rumores.

No caso dos *memes*, fica um sentimento incômodo acerca da sua capacidade de dar suporte a certos totalitarismos. A rápida identificação de um *meme* e o consequentemente assentimento que provoca numa audiência dirigida parece se conectar diretamente a uma estrutura discursiva breve e semanticamente rasa. De modo paradoxal, o que parece subjacente a essa estética sensacionalista é uma estratégia de silenciamento. Explico: falo do silêncio dos consensos, que calam as vozes dissonantes. Quem espalha um *meme* fala para os seus pares, que recebem o rumor com o silêncio dos que assentem e passam a imagem adiante, sem acrescentar nada de seu à mensagem. O *meme* é um rumor que grita sempre a mesma coisa e nos ensurdece para voz dos demais. A sua contenção verbal parece suscitar a contenção verbal dos sujeitos, enredados num labirinto inescapável de replicações. Nesse sentido, há uma distância do rumor antigo, uma vez que o falatório (mesmo o maldoso) pressupõe a conversa e a contribuição pessoal da opinião, o juízo que realça, suprime ou acrescenta detalhes. Nos *memes*, esse juízo já está pra-

ticamente pronto tanto no emissor quanto no receptor.

Seja nas cidades antigas ou globais, o rumor é um deus e estamos plenamente em seus domínios. Das ciladas e dádivas que o rumor propiciava às sociedades arcaicas até os boatos e as disputas políticas de hoje, todo o cuidado é pouco. Porém, não podendo prescindir deles e reconhecendo que são instrumentos importantes na vida em comunidade, não me furtarei a aderir a certos direcionamentos e usos dos rumores. Acredito naqueles regimes que, mesmo complicando à exaustão as visões sobre o real, com todos os seus possíveis riscos e trapaças, guardam a possibilidade de ampliar o espectro democrático, fazendo uso de construções narrativas na sua propagação. E certamente não é isso o que os *memes* fazem. O rumor atinge a sua faceta mais perversa quando deixa de ser narrativa e passa a ser produto de consumo interno, repassado entre pessoas que convencem a si mesmas de suas próprias convicções. Dentro desse círculo de ideias, só há lugar para frases curtas, juízos rápidos e imagens trocadas entre iniciados. Além, claro, de autoritarismos velados.

REFERÊNCIAS

BOWRA, Cecil Maurice. *La literatura griega*. Trad. Alfonso Reyes. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

RIBEIRO, Renato Janine. “O que o rumor revela”. *Estadão*, São Paulo, 25 mai. 2013. Disponível em: http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-que-o-rumor-revela,1035583. Acesso: 18/09/2016.

SAKAMOTO, Leonardo. “Cinco passos para criar um *meme* e difundir uma mentira pela rede”. 13 fev. 2016. Disponível em: http://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2016/02/13/cinco-passos-para-criar-um-meme-e-difundir-uma-mentira-pela-rede/. Acesso: 18/09/2016.

Limiares do literário: a literatura e os espaços de seu entorno

André Luiz Barros da Silva

Um dos mais duradouros legados da teoria da literatura no século XX foi a concepção da obra literária como fundamentalmente ancorada na linguística, ou seja, como um objeto linguístico a partir da visão de bipartição língua/fala, basal em Saussure, como se sabe. Várias disputas em torno desse legado, que só começa a ser contestado de forma direta nos anos 1970, depois de cerca de 70 anos de hegemonia teórica, tentam extrapolar a dimensão meramente linguística das obras, por vários e cruzados motivos. Trata-se de um campo complexo e rico de batalhas teóricas, a indicar um esforço generalizado – obviamente, não para retirar a literatura da mão dos linguistas, já que isso não seria uma ação acadêmico-teórica unilateral (e, além disso, a literatura sempre pode e mesmo deve ser analisada como objeto intrinsecamente linguístico, dada sua óbvia constituição como linguagem verbal escrita), mas para ampliar o campo dos saberes cruzados com potencial de iluminar aspectos múltiplos do fenômeno sócio-histórico-estético da literatura.

Em um primeiro momento, a bipartição língua/fala como núcleo teórico mínimo de certa linguística provou ser abstrato demais (numa visão de que a língua é um manancial suprassensível de possibilidades que a fala só acessa parcialmente no aqui-agora). Num segundo momento, a hegemonia estruturalista – obviamente, importante durante algum tempo para destacar, a seu modo, a questão da autonomia estética possível da linguagem verbal – radicalizou-se ainda mais como mergulho antiontológico e supostamente antifi-

losófico na pura dimensão da linguagem. Essa radicalização – a nosso ver bastante profícua durante muito tempo, como dissemos –, no entanto, foi e é limitada em seu alcance, vista a partir de hoje. O *linguistic turn* serviu, sim, para um ataque o mais possível autônomo (e teoricamente empoderador do próprio meio intelectual e acadêmico, que se viu como o grande decifrador das estruturas latentes na cultura, tendo como modelo o par língua/fala) contra os realismos e essencialismos filosóficos, bem como contra os historicismos e sociologismos limitadores. Entretanto, o novo prestígio do conceito de ato de fala, de Austin, com os desdobramentos ligados, por exemplo, à polêmica entre Derrida e Searle, demonstra bem nitidamente que, a partir de determinado momento, a busca passa a ser por uma extrapolação rumo aos entornos da linguagem escrita, de modo a pensar a enunciação não apenas em sua dimensão de ato abstrato da e para a linguagem, mas também, de forma ainda mais ampla, como ação no mundo ("mundo" entendido aqui não de modo essencialista, mas como escopo semiótico amplo criado e transformado para e pelas práticas e ações sócio-históricas), relacionando-se com o fora da linguagem. Se por um lado o conceito deridiano de "escrita" extrapola a dimensão apenas linguística do texto para vê-lo como objeto polissêmico, peregrino e pária no seio das culturas, o conceito austiano de ato de fala desfaz a magia da linguagem como mediadora quase mística (já que inconsciente, pelo menos em suas estruturas e atualizações possíveis) e aponta para o nível pragmático. Seu próprio aparecimento parece ser, claramente, um sintoma epocal de uma espécie de transbordamento, de ultrapassagem do foco apenas linguístico na direção de um interesse pelas relações entre literatura e mundo extraliterário e mesmo fora da linguagem.

Neste momento nosso – para usar uma metáfora irônica em tempos complicados –, o impossível *bunker* da autonomia da literatura (e das artes de um modo geral) nem parece ser passível de defesa ou resistência a partir de dentro... A ironia da metáfora do

bunker já indica a direção do que proponho mostrar. Em um momento presente em que os mais jovens vivem lutas políticas concretas no Brasil e no mundo (e se não vivem, são objeto mais ou menos passivo das lutas político-econômicas da época), em que a própria posição e as hierarquias institucionais da universidade (e não só da universidade...) são confrontadas e criticadas, num momento em que a passagem ao ato de reivindicações diante de quaisquer instituições ou poderes parece ser irresistível (o que não significa a possibilidade de derrubada dessas instituições, mas tão somente ou sua transformação penosa, ou seu recrudescimento conservador, ele também com consequências penosas, quando não o esvaziamento puro e simples, inclusive com a retirada de apoios financeiros), mesmo que grande parte dessa sensação se dê puramente num plano virtual do desjo contrariado ou do conforto inquestionado, a questão de um domínio estético autônomo, seja ele protegido prestigiosamente por sólidas instituições, seja ele excluído heroicamente das instituições já não se sustentaria. (Talvez mais realista seja pensar em nichos de prestígio cultural e financeiro, ou seja, em instituições que mantêm ou ganham novo fôlego de prestígio por conta de seu potencial de retorno pela via de apoios de fomento, da divulgação em massa ou da precificação via mercado financeiro). Essa premência de uma nova espécie de inter-subjetivação coletiva, mesmo pelas vias virtuais, tenta tensionar (ou mesmo confrontar) uma verdadeira barreira ou um muro formado pelos discursos tendencialmente hegemônicos, que escorrem das mídias e das instituições tradicionais, passando pela TV, pelos jornais e revistas, pelos sites de TVs, jornais e revistas – são nossos velhos meios de comunicação de massa que replicam as correntes dominantes nas instituições centralizadoras de poder. Redes sociais *versus* mídias tradicionais: como pensar que um domínio artístico, literário, fique imune a tais poderes discursivos constantes, *non stop*, em tempo real e em velocidade irrefreável?

É nesse ambiente saturado em tempo real com discursos hegemônicos, com enunciados e imagens que sabemos emanar de emissores que nada têm a ver com indivíduos subjetivados que temos de supor um lugar autônomo e que escaparia dessa malha numa espécie de "pureza abstrata". Quando mesmo o mínimo escape dessa malha discursiva e tecnológica é sempre precário, dinâmico, nunca puro, sempre envolto na e ameaçado pela "sujeira enunciativa" ou pelo "ruído" não-autônomo (aparelhado, para usar um conceito de Vilém Flusser). Logo se percebe que mesmo o famoso anti-humanismo dos estruturalistas mantinha um quê de humanismo reincidente: a idealização da obra como linguagem escapando (mesmo no plano linguístico) dos demais discursos da sociedade.

Mas como incluir outros campos no estudo do campo literário – sem o ecletismo pouco rigoroso em que os chamados *cultural studies* em geral se transformaram –, ao mesmo tempo mantendo o rigor do estatuto do propriamente literário? Como ser inclusivo sem borrar os limites entre literatura e mundo? Como não cremos que o único caminho (negativo) seja a descostura do já dado, desenharemos uma proposta de caminho, sabendo-a de antemão precária, pois o tempo precariza as positividades que se apresentam (mesmo as críticas). A nosso ver, na própria linguística o resgate de certos pontos da obra de Mikhail Bakhtin, concomitante ao esforço de um Michel Foucault (que não foi linguista, mas interveio teoricamente na questão da linguagem e do discurso como poucos no século XX) foram produtivos e nos servem, em algum grau, até hoje. Os conceitos de discurso (em ambos), assim como o de dialogismo (de Bakhtin), se bem entendidos, a nosso ver remetem inexoravelmente para uma compreensão da enunciação como portadora de um risco no aqui-agora, o que nos parece crucial. Para ambos, tomar a palavra e dialogar significa engajar-se numa espécie de performance vocal e, portanto, corporal que inclui o pré-racional ou o pré-linguístico, as posturas dos corpos, os ares dos rostos, as expectativas não-

-ditas, os medos, os afetos, em suma, todo um campo que escapa completamente à linguística, mas que é fundamental no desenrolar de uma fala ou de um diálogo (quando estes guardam algum nível de abertura e risco para acolher fatos não previstos nem institucionalizados). Foucault chega, no fim da vida, até ao conceito de *parrésia*, palavra de origem grega cujo significado pode ser assim rapidamente definido: "dizer a verdade, independentemente do que os circundantes tomem como verdade". Foucault mostra que é um lugar enunciativo que se renovou na nossa cultura: os antigos cínicos, os profetas e os místicos de outras épocas se aproximariam de artistas, desbravadores políticos ou intelectuais da modernidade.

Esse "dizer a verdade" obviamente não seria um derramamento de dogmas. A fala não está pronta quando o falante toma a palavra a partir de um impulso para falar o que ninguém gostaria de ouvir, mas que ele acha fundamental dizer. Os riscos envolvidos aí são óbvios: os desdobramentos de um "tomar a palavra" (ou "ato de fala") como esse são incontroláveis pelo próprio falante. Ao citar o "ato de fala" incluo certa ironia, pois Foucault parece ter trazido à baila esse conceito de *parrésia* exatamente para se contrapor ao filósofo da linguagem J. L. Austin, que concebeu o "ato de fala" inserido num campo de códigos já dado, num domínio de discursos visto como já mapeado e estabelecido (já pacificado e codificado). Nesse campo, típico na tradição da filosofia analítica, sentenças e frases ligadas a ações (pragmáticas) são consideradas como podendo ser enunciadas e deslocadas com (dir-se-ia) tranquilidade estratégica, já que o campo geral das falas, dos discursos, está pré-dado e é incontestável, não sendo nem mesmo visto como em dinâmica histórica: há uma a-historicidade de base. O combate discursivo num campo como esse certamente é um jogo de estratégias discursivas pensadas, calculáveis.

O que Foucault defende é que a *parrésia* irrompe para além das frases e das ações já codificadas, e tem o poder de as perfurar

de forma inesperada – é inesperada e incalculável até para quem enuncia essa "verdade divergente"[1]. Em linguagem corrente, não seria uma "verdade" pensada, sistematizada, raciocinada, mas uma verdade rompedora, disruptiva, descodificante de códigos conscientes ou tácitos.

Pensadores como Félix Guattari chegam a dizer que aí está o campo do pré-linguístico, de uma semiologia mais abrangente, que inclui campos pré-racionais, raivas, indignações, efusões, medos – e vemos, em momento político agitado, como tais campos ganham visibilidade irrompem entre os campos institucionalizados, já demarcados pelos códigos consagrados.

É claro que a passagem da hegemonia estruturalista de linha francesa para uma hermenêutica (de linhagem alemã) da obra levou a que se saísse do foco exclusivo (e aurático) na obra, em sua estrutura, bem como no autor também ele fetichizado, nem que seja pelo avesso, como lugar vazio ou neutro (Barthes e Foucault), a "secretar" a obra para além de sua intencionalidade individual. A ancoragem histórica mais concreta, uma tendência geral da modernidade que, nesse momento, passa a incluir o leitor como polo da pergunta-e-resposta dialógica e recepcional, é uma busca sutil dos anos 1970-80-90, uma busca que, paradoxalmente, partiu de filósofos (de Gadamer a Derrida), com as inevitáveis e muitas vezes desejáveis recaídas no abstrato, campo próprio do filosófico. Derrida teria sido um contraponto importante desse debate, ao encarecer, corajosamente, a escrita como escrita, sem deixar de apontar a extrema tensão da cultura eurocêntrica que se erigiu ao substituir a presença física e vocal pela escrita, pelos livros e, assim, inventou a potência da escrita ao custo de recalcar outras potências (pré-verbais, não-escritas, de presença efetiva corporal etc.). O fato de Derrida apontar a tensão insolúvel e, talvez, crepuscular no momento em que a cultura humanística baseada no livro se esvai mostra nitidamente que, em hora de convulsiva transformação, o campo da língua/fala,

da produção de sentido e da linguística *tout court* não dava mais conta da descrição do que se passava na vida extralivresca, aquela que corre nos interstícios do institucional.

Se a aura de autonomia do texto literário decaiu em seu brilho – o que não quer dizer que o estatuto da literatura tenha desaparecido como questão –, cremos que nos cabe, agora, tentar flagrar a literatura em seu embate dinâmico concreto (arriscado e não garantido) com os discursos que o circundam. Seria uma forma viável de evitar isolar (nem fetichizar) tanto a obra pronta, como sua autoria já morta e classificada num panteão canônico pré-moldado. Nesse sentido, tanto os epitextos (ou seja, os textos de autoria do autor da obra publicados fora dela e mesmo fora do livro, incluindo aí até entrevistas, na classificação de G. Genette (2009)) quanto os peritextos (ou seja, textos que vêm antes ou depois do texto literário propriamente dito, no livro que o contém), textos que compõem o objeto semiótico que é o livro para além da literatura que ele traz em seu bojo, perecem-nos objetos de estudo bastante privilegiados. Isso por estarem no próprio limiar, no limite entre o domínio literário e os outros discursos e práticas sociais (já que, como acreditamos, o discurso literário só pode ser mesmo flagrado concretamente no seio da dinâmica entre discursos heterogêneos). Os antetextos, os textos prefaciais ou os posfaciais se localizam no limite entre a autoria, a pseudoautoria (muitas vezes há interpostos narradores ficcionais em tais textos, editores fictícios responsáveis pelo texto etc.) e a edição ou o comentário (proliferação de outros autores na obra de um dado autor). Da mesma forma, estão no limiar entre obra e mundo extra-obra. E, por fim, simulam um diálogo diverso com o leitor, estabelecendo um leitor implícito diferente do criado pelo texto principal. Está, portanto, três vezes num espaço intervalar.

A própria história da literatura (bem como a história do livro) traz em seu bojo um momento específico em que os prefácios tiveram importância crucial como textos limítrofes entre o literário e

os discursos ao redor – foi o século XVIII (em especial na França e na Inglaterra, mas logo em seguida, também na Alemanha, é claro). Foi o momento da ascensão e do novo prestígio da prosa de ficção na cultura Ocidental, e em épocas inaugurais como essa se consegue flagrar a verdadeira "guerra cultural" travada para que um novo tipo de espaço artístico-discursivo, antes não admitido ou desprestigiado, seja aceito e legitimado. No caso, é momento da autolegitimação do romance – representante central da prosa de ficção em geral.

*

Destaquemos dois exemplos de escritores do século XVIII francês – o romance *La vie de Marianne*, de Marivaux (1732-37), e o caso radical do Marquês de Sade que, como se sabe, é autor de romances e contos de libertinagem em um estilo cru, nos quais as cenas de crueldade física ou de relações sexuais em geral são bastante cruas e "realistas" – no sentido corriqueiro e generalista da palavra, pois não é o caso de rever, aqui, a imensa polêmica conceitual a respeito da noção.

Na obra do Marquês, a questão do "falar a verdade" é fundamental – como, aliás, destaca Foucault numa conferência que deu em 1970 sobre Sade (só agora lançada no Brasil, no volume intitulado *A grande estrangeira – Sobre literatura* (FOUCAULT, 2016)). Ainda sem se referir ao estudo da *parrésia*, que só empreenderá uma década depois, Foucault se perguntava, à época, sobre o estatuto dessa "verdade" que o narrador de Sade, seja nos prefácios, seja ao longo da narrativa de ficção, afirma reiteradamente ser seu objetivo. É óbvio que, no caso de Sade, essa "verdade" é a de uma espécie de sistema de ideias que ataca tanto a repressão moral (sexual, comportamental), quanto as ideias de Deus e Natureza como tutores daquela estreiteza moral. Como se sabe, em seus romances e contos Sade põe em jogo discursos pseudofilosóficos (comuns nos textos literários do Iluminismo francês) que tangenciam o dogmático, mas

que – Foucault o reconhece – não chegam a tanto, já que apontam para o cabal esvaziamento das ideias de moral, de Deus, de Natureza e mesmo de indivíduo. Creio mesmo que uma das dificuldades da leitura dos textos de Sade – além da violência sexual e mesmo física das cenas – é o fato de que, baseado numa espécie de aristocracia dos libertinos (os únicos a vivenciarem a "verdade" do esvaziamento radical daquelas instâncias metafísicas ou pseudofísicas unificadoras – o bem e o mal, Deus, a Natureza e o indivíduo), o narrador e os discursos diretos dos personagens em choque acabam apontando, por sua própria forma discursiva múltipla e entrecruzada, para esse ponto vazio de qualquer crença, ponto esse que, paradoxalmente, sustenta (negativamente) o edifício do homem e de suas ações. Eis uma ideia que não é muito fácil de suportar, por assim dizer.

Nesse contexto formal da obra de Sade, cremos, também, que a ideia de sistematicidade, de um dogmatismo sistematizado dessa obra é apenas aparente ou por assim dizer instrumental-lúdico: mesmo em textos mais enquadrados na moral (ou seja, nas obras sadianas em que não há cenas de sexualidade cruel ou violenta e em que há o triunfo final dos personagens virtuosos – como o romance *Aline et Valcour* e os contos de *Les crimes de l'amour*, obras que Sade publicou em seu próprio nome, na tentativa de se legitimar como autor), os narradores e personagens tentam estabelecer um drama de posições contrárias, polêmicas, antitéticas, mesmo que individualmente se mostrem dogmáticos. Por outro lado, o anti-dogma da ética (forma de vida) do prazer físico sem freios morais – exacerbado em romances radicais como *Les 120 jours de Sodome* ou *Histoire de Juliette* – é tão paroxístico que guarda um sentido de esvaziamento quase paródico: a inversão é tão violenta e cabal que extrapola qualquer ambição de diálogo, mesmo que antiético, remetendo a uma hipérbole artística grotesca. O antidogma, ou o dogma libertino surge assim como arquidogma paroxístico, beco sem saída de impossibilidade de qualquer contrato social, sendo Sade

um anti-Rousseau que, no entanto, como dissemos, é hiperbólico, transbordante e, portanto, grotesco (o que torna problemático defender um "realismo" sadiano *tout court*: será que a ambição dos "realismos" ocidentais comporta a distorção estética do grotesco hiperbólico na modernidade? Creio que muito raramente, e de forma iconoclasta – um exemplo brasileiro, por incrível que pareça, seria um romance como *O Ateneu*, de Raul Pompéia, que, por assim dizer, até hoje ajuda a corroer por dentro o realismo novecentista no país).

É verdade que o embate entre sistemas díspares, na obra de Sade, acaba ganhando a forma, sintética, dual, do embate entre virtuosos e libertinos. Mas o próprio Foucault reconhece que a competição dos libertinos entre si (ou seja, o mútuo reconhecimento de suas diferenças) torna relativa tal síntese, não estando eles livres, por exemplo, de serem mortos uns pelas mãos dos outros. Nesse sentido, tanto a fala quanto as ações dos narradores e personagens dos textos de Sade, antes de remeterem a um fora da literatura com a erupção caótica ou sistematizada da crueldade erótica, usam a literatura para remeterem a um fora da tradição filosófica ocidental, fora de sua positividade, para um esvaziamento por meio de uma "verdade negativa", por assim dizer, que põe a nu a verdade da filosofia e dos sistemas de pensamento da época (inclusive os que o próprio Iluminismo promovia, em sua vontade de restauração da racionalidade ocidental).

Porém, o que se pode dizer dos paratextos, ou seja, dos prefácios de Sade? A meu ver, em Sade os prefácios servem como ponte de diálogo com os discursos exteriores à literatura[2]. Em geral nesses prefácios o narrador garante que o vício (as ações dos libertinos) foram retratadas da forma mais terrível e asquerosa para não deixar dúvida de que representam o mal, e o lado virtuoso é que serve de modelo ético. No prefácio dos *Infortunes de la vertu*, primeira versão do famoso romance *Justine*, o narrador começa descrevendo como a providência (estrategicamente, ele não enuncia a palavra "Dieu",

e acaba substituindo "providence" por "fatalité", aproximando-se, semanticamente, do velho destino pré-católico) como uma dirigente despótica e leviana da vida dos homens (SADE, 2000, p. 25). Estes, homens, devem aguentar firme e tentar iluminar com a filosofia as incongruências incompreensíveis que o ser supremo lhes reserva. No terceiro parágrafo, no entanto, passa-se a argumentar que os homens devem acatar todos os acontecimentos, bons e maus, como provações a sua virtude, essa intocável e inegociável. Nenhum argumento, nem o materialista, que defende uma igualdade entre atos bons e maus a bem do equilíbrio da natureza, é capaz de enfraquecer a convicção pela via da virtude.

Algo parecido acontece na *Idée sur les romans*, prefácio ao livro de contos *Les crimes de l'amour* (SADE, 1987, p. 27-51), onde se lê que os personagens libertinos servem como antimodelos, e a intensidade de suas ações servem para que lhes detestemos e nunca imitemos seu proceder. Esse raciocínio simples, que uma era de protorrealismo impõe (para que se tenha controle sobre a moral expressa numa narrativa que se arvora a mostrar as coisas como elas "verdadeiramente são"), constitui um exemplo de diálogo polêmico com o entorno, com os modelos de ética externos ao texto literário. Se os modelos formais clássicos garantiam a salvaguarda da moral por meio do formalismo dos códigos da tragédia, do épico ou da comédia, bem como pela própria elevação da linguagem e dos modelos de personagens exigidos (reis, grandes militares, deuses), nesse novo momento o prefaciador se vê obrigado a dialogar polemicamente (com o risco de sua escaramuça ser descoberta, ou de se dar uma piscadela de cumplicidade diante dela...) com os discursos ambientes, que pressionam por uma moralidade que a própria liberdade discursiva, plurilinguística e multi-ética do romance parece ameaçar.

Deixando claro que usamos termos como "realismo" ou "protorrealismo" em referência a certa obsessão ocidental por uma regulação ou controle da mímese na narrativa literária de modo a

ver nela algo que seria documental em relação a uma supostamente una "realidade"[3], notemos que o momento em que a escola realista do século XIX se torna uma referência certamente hegemônica (no conto e no romance) é o mesmo instante em que os prefácios são abandonados. Por um lado, a cultura já abriu um espaço para a narrativa literária, que não precisa mais se autojustificar ou dialogar com as instituições ao redor; mas, por outro lado, quanto menos se chamar a atenção para a própria tensão entre os valores e as formas postas em jogo numa obra literária, menos os leitores perceberão tal obra como um objeto heterogêneo, estranho em relação aos códigos estéticos e ideológicos do entorno. Como costuma acontecer com a arte na modernidade, quando as obras caem numa codificação consagrada (tanto conteudística quanto formalmente), menos têm o poder de romper com as percepções existentes. É como se a própria nova tradição do realismo tivesse se tornado, em fins do século XIX, um salvo-conduto, uma senha para se esconder a autonomia estética da obra. No século XX, além dos discursos paratextuais (em textos dos muitos artistas-teóricos do período), a própria forma da obra já explicitava sua heterogeneidade em relação ao ambiente ao redor. Em vez de prefácios, havia ensaios, entrevistas, ações, performances, correspondência, diários (publicados), mesmo entrevistas etc., toda uma atividade paratextual e extraliterária a circundar e discutir os sentidos (já considerados instáveis e impalpáveis) emanados das obras.

Mas no século XVIII francês os paratextos não eram apenas pseudo-sistemáticos ou argumentativos. Há uma clara função de preparação do leitor e da cultura circundante para o estranhamento próprio de um gênero que absorve ou internaliza os discursos e a dialógica social num coloquialismo de várias vozes dissonantes, sem um norte moral ou cívico determinado – o que era algo sempre já dado no mundo classicista anterior. No novo ambiente moderno, os paratextos ganham a forma de um verdadeiro labirinto ficcional, que encena, já no nível da ficção sem ainda ter se iniciado o texto

"oficialmente" ficcional, essa tensão entre o espaço literário e os espaços discursivos consagrados a sua volta. Analisemos esse aspecto no início do romance *La Vie de Marianne*, de Marivaux.

Como se sabe, muitos prefácios do século XVIII francês incorporavam a ficção intrinsecamente, ao exporem uma cena em que o manuscrito do que se lerá logo em seguida fora encontrado no sótão ou no porão de uma casa abandonada. É o caso em *La vie de Marianne*:

> Como se poderia supor que esta história tenha sido feita expressamente para divertir o público, creio dever advertir que a recebi eu mesmo de um amigo que a encontrou (...) e que não tive outro papel senão o de a ter retocado em algumas passagens confusas e negligentes demais. (...) se fosse uma história simplesmente imaginada, em toda aparência ela não teria a forma que tem. (MARIVAUX, 1997, p. 57).

Vejam que, nessa "Advertência" prefacial de 1732, a forma literária já é usada como modelo narrativo do qual não se pode afastar... Trata-se da história recente da prosa de ficção, muito mais recente, à época, do que a dos modelos clássicos, que não incluíam nem prestigiavam tal prosa ficcional. Segue-se um pequeno preâmbulo do próprio amigo, que conta ter encontrado os originais esquecidos nos fundos de uma casa rural que comprara. Avisa que a história é narrada por uma mulher em primeira pessoa e, quando a narrativa principal finalmente começa, o que se lê/ouve é a voz da narradora destacando que sempre a consideraram com *esprit* (graciosidade social, espontaneidade etc.) por ser uma *jolie femme* (uma bela mulher). Num texto famoso, o crítico Leo Spitzer viu nesse romance uma lógica feminina em que a presença (diríamos nós, no Brasil, faceira..., espontânea) vale tanto quanto a estrutura propriamente linguística do significado de cada frase (aliás, a única a que se tem acesso na narrativa literária). Faz lembrar a fina defesa filosófica da "presença" feita por Derrida, que vai buscar nos primórdios da

filosofia o momento em que a escrita substitui a presença corporal e vocal. Não nos parece acaso essa obra de Derrida[4] ter surgido nos anos 1970-80 – na esteira da antimetafísica, da antiabstração da fenomenologia de Heidegger –, quando a hipervalorização do nível do sentido da linguagem (e da escrita) chega a um paroxismo, até porque o humanismo que se ancorava nessa valorização da escrita e do livro já não mais se sustenta.

A sensível Marianne, personagem do romancista e dramaturgo Marivaux, considerado um dos mais frívolos do século XVIII francês (e vejam como a noção de frivolidade se relaciona com a forma feminina de falar, representada numa protagonista mulher), a sensível Marianne encarna uma questão que a literatura enfrentará alguns séculos depois, com a busca das especificidades do domínio (a princípio humanista e, mais recentemente, estruturalista) da escrita como substituição ("segunda natureza", diria Marx...) da presença do corpo e da voz humanas. Marianne é uma voz narrativa que remete, o tempo todo, a cada cena, a um fora da literatura, a um domínio da presença corporal e vocal em que, no aqui-agora, o indivíduo se engaja num diálogo aparentemente frívolo (o conteúdo importa pouco, já que quaisquer que sejam os temas tratados, no nível concreto da vida, são relações de afeto e de poder que se trançam quando há diálogo, diálogo livre de modelos ou institucionalizações, diálogo arriscado diante do qual não se sabe de antemão o resultado), diálogo só aparentemente frívolo, mas que põe em jogo e em disputa, inevitavelmente, valores, posturas, afetos, visões de mundo, ideologias, posições de poder etc.

Nesse sentido, o que eu chamo de labiríntico no paratexto – o fato de haver uma "Advertência ao leitor" feita pelo editor, depois uma feita por quem encontrou o manuscrito, depois um introito da própria protagonista-narradora, sendo que se trata de um manuscrito (ficcional) que se finge ter sido encontrado numa casa etc. etc. – esse aspecto labiríntico de mistura de ficcional e pré-literário (o

paratexto surge em momento só supostamente anterior ao início da ficção, mas na verdade, já inclui a dimensão ficcional..., iludindo o leitor), demonstra uma espécie de novo protocolo, de novo modelo de inserção da imaginação no seio dos outros discursos (sabe-se como é estritamente necessário haver essa passagem, esse protocolo, já que a imaginação, como aponta Wolfgang Iser, é uma espécie de poço caótico que vige no domínio pré-linguístico, pré-significativo, onde imagens se mesclam à linguagem – vide os sonhos).

Esse labirinto imbricando o discurso ficcional com os discursos marcados pelas instituições humanas extra-artísticas marca uma espécie de inexorabilidade. Basta ver, por exemplo, no paratexto das *Cartas persas*, de Montesquieu, como surge a ideia de um desvio condenável em relação à seriedade discursiva consagrada. O autor põe na boca de um interlocutor imaginário: "O seu livro não combina com o seu caráter; deveria aplicar o seu tempo em qualquer coisa de melhor: isto não é digno de um homem grave" (MONTESQUIEU, 1989, p. 25). A seriedade que o interlocutor imaginário exigiria de Montesquieu demonstra a irritação diante de um discurso que não está adequado aos parâmetros pragmáticos e institucionalizados da época, mostrando-se como mera distração, mera frivolidade.

(Lembremos como as "Advertências ao leitor" de Machado de Assis, num momento de legitimação um pouco mais madura do romance no Brasil, guardam uma semelhança estilística com as do século XVIII francês. Trata-se, desde *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de justificar um novo tipo de romance, satírico – na linha de um Joaquim Manuel de Macedo –, mas filosoficamente irônico e pessimista. Até o *Esaú e Jacó*, o verdadeiro *revival* do século XVIII traz desde referências explícitas e pseudoeruditas (Sterne e Stendhal), até a ficcionalização do paratexto como labirinto que a um só tempo dá um ar de credibilidade verossímil e aponta para a liberdade do narrador-demiurgo que manipula levianamente sua

espécie inusitada de "realismo" – aliás, como Sterne ou o Diderot de *Jacques le fataliste et son maître*).

O que se propõe, portanto, é que, ao contrário do que se pensou durante vários momentos no século XX, nossas leituras e estudos não precisem ficar remetidos apenas a um plano do intrinsecamente literário e possam nos fazer perceber a agonística, a tensão entre o campo literário e os outros campos discursivos, pragmáticos e experimentados na vida social concreta. Se tantos paratextos do século XVIII francês indicam que há um preço a ser pago para que se abra um espaço cultural de acolhimento de um discurso "não-sério", ou seja, não tutelado pelas instituições controladoras da vida concreta dos indivíduos, onde eles podem "delirar" imaginativamente de forma consentida[5], como é o caso da literatura, trata-se então de estudar esses paratextos (prefácios, advertências ao leitor, introduções etc.) como discursos limiares entre o estabelecido como seriedade (nos dois sentidos da palavra, tanto a seriedade em contraponto à bazófia, à galhofa, quanto a seriedade como série linear que se sistematiza) e o que tenta se estabelecer em tradições paralelas, propriamente artísticas, em que o discurso literário (mimetizando os discursos já consagrados da pragmática e das instituições humanas) remete para um fora imaginativo – mas também para um fora da ação e da palavra como ação. Do ato de fala de Austin à *parrésia* de Foucault, parece que os próprios pensadores da linguagem e da literatura notaram que a dimensão pragmática da linguagem, sua dimensão concreta e vivida não pode ficar de fora de nenhum pensamento sobre a linguagem (linguística), nem de nenhum pensamento sobre a literatura (teoria da literatura). Os prefácios são tanto o testemunho (lúdico e labiríntico) de uma escrita e de uma autoria flagrada nos interstícios do ato de escrita – uma "passagem ao ato"[6] que deixa seu próprio testemunho ou rastro, desdobrando-se em jogos ilusórios e em mímese dos discursos "sérios" (institucionalizados) circundantes –, quanto uma chamada ao ato aos leitores e aos pesquisadores em

literatura. Obviamente, não como manifesto, palavra-de-ordem ou *slogan*, mas como demonstração da passagem ao ato do autor em sua soberania de criação (autores como Sterne, o Diderot de *Jacques o fatalista* ou Machado de Assis se inserem muito bem nessa linhagem), ou como projeção imaginária de possibilidades de ações, de posturas, de *ethe* (condutas possíveis), de tons do narrador, de valores diversos daqueles que leem, que os provoca em sua diferença, em sua alteridade.

Ou será que tão somente o tom pessimista, irônico ou mesmo niilista de Machado de Assis (um *ethos*, mas também uma *Stimmung*[7], o conceito de corte heideggeriano retomado recentemente por Hans U. Gumbrecht) não seria um exemplo bastante bom de elemento altamente provocador em relação ao idealismo e ao mito do progresso, típicos da maioria dos leitores de fins do século XIX e início do XX? Ou será que, para lembrarmos de um romance da fase de ouro do chamado realismo do século XIX, os leitores de *Os demônios*, de Dostoiévski, não se sentiram interpelados pelas questões éticas do ateísmo e do atentado político, ligadas não a conceitos abstratos, mas exatamente à ideia de "passagem ao ato"? Tanto esse tipo de clima subjetivo, esse *Stimmung* machadiano do pessimismo (uma espécie de transposição de um conceito filosófico, de Schopenhauer, para a sensorialidade linguística e semiótica da literatura), quanto essa temática pré-consciente dos impulsos para a passagem ao ato nos jovens ateus revolucionários russos da época de Dostoiévski não estariam naquelas zonas não linguísticas, mas ligadas à postura e às preliminares (nunca conscientes nem sistematizáveis) que preparam a ação, individual ou coletivizada? Não poderíamos pensar que a literatura, depois da verdadeira "ressaca conceitual" que a questão da linguagem provocou com sua saída de cena dos estudos literários, está mais próxima da passagem ao ato, da ação concreta na vida (tanto do autor como projeção de seu *ethos* ou seus afetos, por exemplo nos paratextos, quanto do leitor

como dialogante engajado e afetado na e com a leitura) do que se poderia ou quereria supor? E que talvez pensadores como Guattari ou Foucault estariam certos em apontar para uma espécie de eficácia (nunca mensurável, é claro) da literatura não apenas no imaginário individualizado ou coletivizado, mas nas próprias preliminares (ou nos limiares) de uma passagem ao ato na vida concreta?

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. *O belo perigo – Conversa com Claude Bonnefoy; A grande estrangeira – Sobre a literatura*. São Paulo/Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUMBRECHT, Hans U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora, 2014.

MARIVAUX. *La vie de Marianne*. Paris: Gallimard, 1997.

MONTESQUIEU. *Cartas persas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

SADE. *Les crimes de l'amour*. Paris: Gallimard, 1987.

SADE. *Les infortunes de la vertu*. Paris: Gallimard, 2000.

NOTAS

[1] "Verdade" surge aqui, na linha de Foucault e Nietzsche, como construção discursiva precária, a cada momento – bem diverso da verdade filosófica essencialista ocidental de linha platônica.

[2] Autores como J. Herman e M. Kozul falam em "legitimação exógena" do romance. In: *Le roman véritable. Stratégies préfacielles au XVIIIè siècle*. Oxford, Voltaire Foundation, 2008.

[3] Como se sabe, tal questão teórica é ampla e complexa, não cabendo nem mesmo encaminhá-la argumentativamente, aqui, apenas citá-la. E remeter a uma obra, entre tantas: LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

[4] Cf.: DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997. O texto integrou o livro *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

[5] O "delirar", aqui, é metáfora da irrupção do imaginário no tecido dos discursos e percepções semióticas pragmáticas e cotidianas.

[6] Ao se inserir no debate sobre os "atos de fala", Maurizio Lazzarato (retomando Guattari) aponta para esse conceito, que está na conceituação da parrésia, por Foucault. Cf.: LAZZARATO, M. Signos, máquinas, subjetividades. São Paulo: n-1/Edições Sesc, 2014.

[7] Sobre a questão, que é ampla, cf.: GUMBRECHT, 2014.

Desbunde e resistência: terceiras margens do lado de lá do lado

Leonardo Davino de Oliveira

Para Davi, Andréa e Ieda

É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino.

(Virginia Woolf)

Esferas plurais de influência, luta por novos sentidos e diversidade de experiências culturais devem ser levadas em conta para pensar não só a produção, mas a circulação e a recepção de canções.

(Marcos Napolitano)

Sob uma base sonora psicodélica, Os Mutantes cantavam em 1972: "Estava passeando / Mascando chiclets / Quando eu vi na minha frente / Uma perna inesquecível / Eu vi também uns olhos / De raro esplendor / Que diziam: Venha logo, / E me beije, meu amor! / Yeah, yeah, yeah, yeah / Que beijo muito louco / Eu desbundei". Esse trecho da letra de "Beijo exagerado", de Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, para o disco *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets*, afirma a ética de um período, um jeito de corpo diante das coisas da vida sufocada.

Segundo os dicionários, desbundar é perder o autocontrole, perder as estribeiras, tirar o disfarce, causar espanto e impacto. Vem daí a possibilidade de relacionar o desbundado e o louco, o alienado, o vagabundo. A imagem do hippie estadunidense servirá de modelo para a dicionarização do desbundado entre nós: cabelos longos, roupas largas, uma flor em uma das mãos e o símbolo "paz e amor" na outra mão. Sobre esse aspecto, Caetano Veloso (1997)

escreve em *Verdade tropical*, que desbunde é:

> Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo *des* a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o *hip* – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para "corpo" a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal. (VELOSO, 1997, p. 469)

O fato é que, vivendo o sufoco do regime militar, o desbundado se via numa encruzilhada: mudar o mundo ou "curtir um barato"? Diferente da esquerda armada, os desbundados não pretendiam tomar o poder, ou impor um modelo de sistema melhor. Ao contrário, os desbundados queriam cair fora de todo e qualquer sistema. Para Marcos Napolitano:

> (...) houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. (NAPOLITANO, 2002, p. 1)

Fazendo uso das estéticas convergentes da Tropicália, o desbundado vivia no corpo seus ideais de contracultura e de contestação dos modos de vida ocidental. A fuga pelo misticismo, orientalismo, terapias alternativas, psicologia corporal, sexualidade libertária e ecologia regiam a ética dos desbundados. Fuga, nesse caso, é mais o reconhecimento do fracasso das velhas formas de viver e menos uma recusa do enfrentamento dos problemas. Se a revolução implicava em mudança nas instituições, os desbundados resistiam no e pelo devir deleuziano: algo da ordem do inapreensível, do inclassificá-

vel, do ir indo visceral do movimento, do deslocamento da asfixia paralisante.

Mas, ao contrário da energia permanentemente solar imposta à imagem dos desbundados, eles pareciam agir entre aquilo que Oswald de Andrade (2011) chamou de "uma consciência participante" e "uma rítmica religiosa". Agiam "contra todos os importadores de consciência enlatada", buscando "a existência palpável da vida", como também escreve Oswald em seu "Manifesto Antropófago". Essas expressões servem para pensarmos o desbundado, para além do lugar comum. A consciência da falência dos modelos disponíveis levava o desbundado – estando à esquerda – a questionar os procedimentos da própria esquerda. Ou seja, o desbundado era marginal por *excelência*, pelo sabor do gesto de estar à margem, pois afrontava tanto a direita conservadora, quanto a esquerda militante; tanto o regime militar, quanto quem combatia o regime com a luta armada. Talvez a canção que melhor sintetize essa ideia seja "Maluco beleza", de Raul Seixas e Cláudio Roberto: "e esse caminho que eu mesmo escolhi / é tão fácil seguir por não ter onde ir / controlando a minha maluquez misturada com minha lucidez", dizem os versos.

Coube ao desbundado sonhar com uma nova vida, mais espiritual e menos materialista. O ano de 1974 é bastante significativo dessa espécie de realidade paralela, dessa terceira margem proposta pelos malucos-beleza da época. Por exemplo, lembremos dos Dzi Croquettes nublando as fronteiras entre feminino e masculino e exaltando a androginia; dos Secos e Molhados e suas misturas de rock, psicodelia caipira, violões folk, Bob Dylan, estética *glam*, vivendo "entre os sacis e as fadas"; da sociedade alternativa cantada por Raul Seixas – "Faze o que tu queres, há de ser tudo da lei"; da "imunização racional" cantada por Tim Maia; das elucubrações alquímicas de Jorge Ben – "os alquimistas estão chegando"; do realismo mágico, da diáspora nordestina e do isolamento do imigrante em Ednardo: "Não temas, minha donzela / Nossa sorte nessa guerra / eles são

muitos / mas não sabem voar"; e do submundo dos "entendidos" de Edy Star – "Chega de brincadeira / já estamos bem-entendidos / concubinados, convencidos / que para um bom entendido / meia cantada basta".

Todas essas subjetividades pareciam afirmar aquilo que Virgínia Woolf, citando Coleridge, pensou ao pensar que as grandes mentes são andróginas.

> É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina (...). Mas seria melhor verificar o que másculo-feminina e, por oposição, feminil-masculina querem dizer. [Coleridge] quis dizer, talvez, que a mente andrógina é ressoante e porosa, que transmite emoções sem empecilhos, que é naturalmente criativa, incandescente e indivisa. (WOOLF, 2014, p. 139)

Voltando um pouco no tempo, ainda em 1968, e voltando a citar Caetano Veloso, lembremos que é desse artista a canção "Alegria, alegria", cujos versos "Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento" serviam de mantra à contracultura desbundada. Em contraposição aos versos de "Caminhando e cantando e seguindo a canção" ("Pra não dizer que não falei das flores"), de Geraldo Vandré. Se o sujeito da canção de Vandré ainda acredita num levante coletivo – a letra está na segunda pessoa do plural –, o sujeito da canção de Caetano foca em ações individuais: "Eu vou!". Aliás, nessa mesma letra de Caetano temos os versos que parecem ser a síntese do projeto (inconsciente?) dos desbundados: "Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome sem telefone / No coração do Brasil".

Também em "Alegria, alegria" – essa canção do elogio à dupla alegria, à alegria duplicada, uma alegria que, de acordo com Clément Rosset (2000) não nega a tristeza, alegria que é "essa aptidão para perseverar quando sua causa é ouvida ou condenada" (p. 8) – te-

mos os versos "Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou". Essa afirmação nietzschiana da vida e, principalmente, esse uso dos meios de comunicação de massa, num período em que a televisão servia de instrumento de propaganda do golpe, incomodava bastante a determinado setor da esquerda. Não esqueçamos que "desbunde" surge como um termo pejorativo, quase um xingamento, entre os jornalistas que resistiam aos horrores do regime político. Só muito mais tarde essa esquerda vai incorporar as narrativas dos desbundados. Não sem dificuldades.

Nesse sentido, a *pop music*, surgida em meados da década de 1950 na imprensa inglesa para definir o rock'n'roll e os estilos musicais que ele influenciou, incorpora os signos do desbunde. Vale lembrar que:

> Pop era música para consumo maciço, na forma de canção, de duração curta (dois a quatro minutos, em média), escrita em forma simples de "estrofe-refrão-estrofe" e com repetições de partes, visando a rápida assimilação pelo ouvinte. Era, basicamente, uma canção para tocar no rádio e dirigida ao público jovem. (BARCINSKI, 2015, p. 10)

Para Heloísa Buarque de Hollanda (2004), em *Impressões de viagem*: "os que se recusam a pautar suas composições ou apresentações nesse jogo de referências ao regime, ou que preferem não adotar o papel de porta-vozes heroicos da desgraça do povo, são violentamente criticados, tidos como 'desbundados', 'alienados' e até 'traidores'" (p. 103).

Como sabemos, Caetano Veloso, que em "Odara" (1977) cantou "deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara / minha cara minha cuca ficar odara / deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara" e Gilberto Gil, que em "Realce" (1979) cantou "realce / quanto mais purpurina, melhor / realce / com a cor do veludo / com amor, com tudo / de real teor de beleza", serviram para reforçar esses argumentos críticos conservadores. Tanto da direita, quanto da esquerda. É

ainda Caetano Veloso, em "Podres poderes" (1984), quem canta: "eu quero aproximar o meu cantar vagabundo daqueles que velam pela alegria do mundo, indo mais fundo". E quem são esses que velam pela alegria do mundo? O sujeito da mesma canção responde: "índios e padres e bichas, negros e mulheres e adolescentes".

Passados tantos anos, não é à toa que no filme *Tatuagem* (2013), ao resgatar esse período de nossa história para narrar o amor entre um jovem soldado e um artista desbundado, o diretor Hilton Lacerda recupere essa ambiência amalgamada de ideais de fraternidade, amor à arte, sustentabilidade, anticonsumismo e pacifismo. O fictício coletivo Chão de estrelas aparece como uma representação exata das ilhas de calor humano criadas pelos desbundados para sobreviver à censura da existência.

Não é à toa, portanto, que um dos hinos do Chão de estrelas fílmico seja "Desbunde geral", de Johnny Hooker. Assim como os desbundados, Hooker entende bem o aforismo oswaldiano: "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval". Hooker traz para a cena os sons e os ritmos de corpo dos carnavais de Recife. "Me assumo, me jogo, me arrisco de fato", ele canta noutra canção do disco intitulado *Eu vou fazer uma macumba pra te amarrar, maldito!* (2015). Disco que mistura David Bowie a Dona Onete, Caetano Veloso a Madonna. Disco que é um híbrido entre o pop, o cafona e as narrativas cujas pautas são as liberdades individuais. E isso passa pela sensualização da linguagem no corpo, pela alegria, "essa arte quase feminina de não se render à razão alguma, de ignorar alegremente tanto a adversidade mais manifesta quanto a contradição mais flagrante" (ROSSET, 2000, p. 8).

Desbunde Geral
(Johnny Hooker)

Quando chegar fevereiro
Eu quero ser carnaval
Meu corpo no seu
No Desbunde Geral
Geral, Geral!

Vem,
A noite inteira
Descendo ladeira
No maior festival
E a gente se pega, se bole, se morde
Num chão de estrelas
Do meu corpo receba
O desbunde geral

Vem, Vem
Que meu corpo agora é todo carnaval
Vem, Vem
Quem não bole se sacode no Desbunde Geral

Vem balançando a bandeira
Levantando poeira
No maior festival
O futuro é agora e a vida não freia
Tenha fé, amor, creia
Na vida futura
O desbunde a geral

Esse "corpo todo carnaval" cantado por Hooker, em versos como "vem, a noite inteira / descendo ladeira / no maior festival / e a gente se pega, se bole e se morde", dialoga com os caetânicos versos

"a gente se embala se embora se embola / só pára na porta da igreja / a gente se olha, se beija, se molha / de chuva suor e cerveja", de "Chuva, suor e cerveja". Esse corpo que recebe o desbunde geral é o corpo das *Mutações do sensível*, para usar a feliz expressão que dá título ao livro de Paulo Tarso Cabral de Medeiros (2004), para quem:

> especialmente a música, mas também o teatro e as artes plásticas puderam impregnar ao menos fragmentos de mundos; banhando-se de cara e coragem nas águas límpidas da ingenuidade e da indignação, para afirmar a possibilidade da grandeza da vida – num planeta onde a força centrífuga tendia (e talvez tenda ainda) para a sua autodestruição. (p. 43)

Vale ressaltar que, diferente do hippie estadunidense, o desbundado brasileiro tinha consciência (misturando maluquez com lucidez) de que a folia de seu corpo é "filho dos rituais das bacantes / do coro das tragédias gregas / das religiões afro-negras / das procissões portuguesas católicas", entre outros signos, como canta o Orfeu criado por Caetano Veloso para o filme de Cacá Diegues (1999). O carnaval, essa segunda vida – paralela, marginal – serve de ambiência para afirmar que "o futuro é agora e a vida não freia / tem fé, amor, creia na vida futura / o desbunde é geral", como canta Hooker.

"Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada", escreveu Oswald. "Experimentar o experimental", disse Hélio Oiticica. O lance é "botar meu bloco na rua / brincar, botar pra gemer / gingar, pra dar e vender", como cantou Sérgio Sampaio. O desbunde estava intimamente relacionado à ação performativa em seu instante-já, a um jeito de corpo: de Caetano Veloso interpretando "Tenho ciúmes de tudo" a Maria Alcina interpretando "Fio Maravilha". E, se concordamos com Judith Butler (2016), para quem a performance que funciona é a que alcança o realismo – o efeito de realismo, dentro de categorias estabelecidas para a naturalidade – a ponto de não poder ser lida, "pois ler significa rebaixar alguém,

expondo o que não funciona no nível da aparência, insultando-o ou ridicularizando-o" (p. 16-17), pensar o desbunde, longe temporalmente de sua "era de ouro", já é algo fadado ao fracasso e ao erro.

> Se uma performance funciona, isso significa, portanto que a leitura não é mais possível ou que uma leitura, uma interpretação, tornou-se algo como um ponto de vista transparente, onde as aparências e os significados coincidem. Por outro lado, quando aquilo que aparece e aquilo que é "lido" a seu respeito divergem, o artifício da performance pode ser desvendado enquanto artifício; o ideal que se desliga de sua apropriação. (BUTLER, 2016, p. 17)

Mas os gestos de desbunde, de dessacralização, de transformação do exótico em óbvio, do tabu em totem; essa mistura entre lírica e participação, prazer e conhecimento, engajamento e polifonia, consciência de subdesenvolvimento e antropofagia pode ser percebida em outros artistas contemporâneos. Da "bicha, preta e pobre" Liniker ao "rapper gay" Rico Dasalam; da imagem do indígena androide-geno em Jaloo ao empoderamento "do gueto ao luxo / do luxo ao gueto" de Karol Conká.

No Brasil, desbundar é resistir, é engendrar gestos antiprovincianos e ser contra a mentalidade conservadora e domesticadora dos corpos. É ainda a recusa dos discursos populistas, é criticar os projetos de tomada de poder, diante da certeza da falência do sistema, dos modelos, dos modelos de sistema. O desbundado faz do desbunde a crítica como resistência, a resistência como desvio, o desvio como enfrentamento. Isso porque "a eficácia da contestação reside na liberação de seu poder inventivo" (MEDEIROS, 2004, p. 43). Afinal, como Raul Seixas e Os Mutantes cantaram: "Enquanto você se esforça pra ser / um sujeito normal e fazer tudo igual / eu juro que é melhor / não ser o normal / se eu posso pensar que deus sou eu". É a esse ouvir o canto encantado e redentor da Sereia (grávido de liberdade intelectual necessária à Poesia) que os desbundados nos convidam.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três estrelas, 2015.

BUTLER, Judith. "Gêneros em chamas: questões de apropriação e subversão". In: FORMIGA, Heron e SOUTO, Mariana (org.). *Corpo e cinema*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2016, p. 15-28.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Manufatura, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IV Congreso de la Rama latinoamericana del IASPM. Cidade do México, 2002. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em 22 ago 2016.

ROSSET, Clément. *Alegria a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

A resistência dos desiguais ou a delicadeza como força

Ana Cristina de Rezende Chiara

Às moças terceirizadas, aos artistas...

Para começo de conversa,

(*O que é resistir? Recusar algo? Opor-se a? Negar-se? Não Aderir? Não ceder? Durar? Preservar? Manter-se o mesmo?)*

A leitura que Deleuze faz do escrevente Bartleby do conto de Melville propõe que a fórmula agramatical repetida constantemente pelo escrevente "Prefiro Não" provoca certa desordem na Língua por uma recusa sistemática em absorver os "bons usos e costumes", recusa em responder com o que se esperava. Tratar-se-ia de uma agramaticalidade, não fortuita, mas desobediente. A resistência (no sentido de negação) do escrevente em fazer o que lhe pede o advogado (seu patrão) desestrutura o sistema de funcionamento do escritório e acaba por desorganizar os próprios códigos de comportamento do "superior' que oscila entre o amor e o ódio, a solidariedade e a rivalidade. Seria – a de Bartleby - uma espécie de resistência situada entre recusa e passividade? Uma negativa - passiva em aceitar o código do sistema, em se deixar contagiar pelo sistema? Ou essa aparente indiferença esconde uma granada pronta para explodir? O que fazer com isso deve ter-se perguntado o advogado?

(*O que eu posso fazer disso? Como lidar com isso?* **é a pergunta** *que me faço quando me defronto com certas personagens da literatura que resistem inesgotáveis a múltiplas leituras.*)

Walter Benjamin no texto "O autor como produtor" faz algumas perguntas que podem ser tomadas como perguntas-guias dessa conversa. Ao analisar as condições de produção do intelectual burguês com relação ao proletariado, o filósofo questiona:

> Será que o intelectual consegue apoiar a socialização dos meios espirituais de produção? Será que ele vê caminhos para organizar os trabalhadores intelectuais no próprio processo de produção? Será que ele tem propostas para a reformulação funcional do romance, do drama, do poema? (BENJAMIN, 1985, p. 201)

Contextualizando a situação comentada no ensaio, ele questiona o realismo fotográfico representado por duas correntes artísticas na Europa de 1930, momento decisivo da escalada do fascismo. Esta Conferência, aliás, foi apresentada em Paris, no Instituto de Estudos sobre o Fascismo, em 1934. Benjamin alertava para o risco da 'estetização da miséria' por essas correntes artísticas e a elas contrapõe, por exemplo, o teatro épico de Brecht. Não vou ter condições de desenvolver mais o contexto de produção do próprio artigo de Benjamin. Dele quero reter o questionamento do lugar e da função do trabalhador intelectual diante de trabalhadores proletários. Conservo por enquanto essa distinção que é do próprio Benjamin. Ao retomar aqui essas perguntas do ensaísta, creio estar óbvio, que Benjamin reconhece uma desigualdade entre os lugares ocupados por essas categorias. Hal Foster no artigo "O artista como etnógrafo" retomará a equação dando continuidade à reflexão de Benjamin trazendo-a para as últimas décadas do século XX. Pensemos nisso com coragem e façamos a nós mesmos essas perguntas tentando entendê-las hoje: *qual a diferença entre o trabalhador intelectual e o trabalhador braçal?*

As três tristes moças...

Há certas personagens que me lembram Bartleby pela desordem que operam nas coisas postas em seu lugar. Numa sequência eu disporia: Felicidade, Biela e Macabéa[1]. São aparentemente três

tristes moças. São solteiras, são já órfãs de pai e mãe – quando as conhecemos – não formalizaram uma família, não casaram, não tiveram seus próprios filhos, entre si, porém, as situações financeiras divergem: Felicidade é uma criada de uma burguesa, Biela uma herdeira de terras e dinheiro, Macabéa uma nordestina na cidade grande. Suas temporalidades são diferentes: uma pertence ao século XIX, outra ao século XX perdido no interior do Brasil meio arcaico, outra parece uma flor exótica e mirrada plantada em plena cidade grande. São sós, estão sós, são desiguais, estão em desigualdade, mas algo as une além da solidão: são migrantes. Estão fora de seu lugar, são a imagem do não pertencimento ao meio que as acolheu sem absorvê-las.

(*Essas três tristes moças estão em desigualdade comigo.*)

Felicidade é criada de uma família burguesa do século XIX. Uma destas personagens anônimas do alto realismo de Flaubert, sem a carga dramática de Emma Bovary e seus devaneios românticos. Felicidade trabalha o tempo todo para a família da Senhora Albain. Flaubert a descreve: "A partir dos cinquenta, não aparentava mais nenhuma idade e , sempre silenciosa, postura ereta e gestos comedidos, parecia uma mulher de madeira, funcionando de maneira automática" (FLAUBERT, 1996, p.7). Felicidade carrega os filhos que não são seus (Paulo e Vírginia) às costas "como se fosse um cavalo" (p. 11) [2]. O mesmo modo de adoração pela patroa e pela religião - "respeito" e "temor" – preenche a vida de Felicidade. Tinha seu modo próprio de converter em coisas concretas o sentimento de assombro religioso. Mais que tudo pelo Espírito Santo: "Era-lhe difícil imaginar sua pessoa; já que não era apenas uma ave, mas ainda um fogo e, outras vezes, um sopro" (p. 21). Ao final, depois de perder tragicamente para a morte a filha da patroa e um sobrinho, já surda, encontramo-la apegada ao papagaio Lulu que lhe acompanhava os dias e que com o desenrolar da trama, morre. Felicidade

consegue que o empalhem e começa a perceber as semelhanças entre o papagaio empalhado e o Espírito Santo. Felicidade nunca foi feliz para os moldes da família Aubain sendo sempre desigual com relação a eles. Mas, a seu modo, desfrutava, com Lulu de certa alegria e encantamento. Quando entra em agonia Felicidade tem o seu momento de glória extática:

> Um vapor azul subiu no quarto de Felicidade. Ela avançou as narinas, inalando-o com uma sensualidade mística; depois fechou suas pálpebras. Seus lábios sorriam. Os movimentos de seu coração diminuíam um a um, cada vez mais vagos, mais suaves, como uma fonte se esgota, como um eco desaparece; e quando exalou seu último suspiro, ela acreditou ver, nos céus entreabertos um papagaio gigantesco, planando acima de sua cabeça. (p. 55)

Flaubert busca, como se sabe, ser "objetivo, impassível e imparcial", mas, mais que isso, é cruel e irônico.

Prima Biela, órfã de mãe, por quem sempre nutriu certa devoção e nostalgia de paraíso perdido, quando lhe falece o pai, é trazida pelo primo Conrado para a cidadezinha, para a casa da família dele, onde doravante permaneceria um elemento deslocado, recusando-se, por fim, a compartilhar da mesa de refeições, pois prefere a companhia dos empregados e das pessoas desvalidas da cidade. A primeira impressão de Biela ao se olhar no espelho – homólogo aos olhares dos primos e lembrando o conto de fadas ao contrário – foi de algo turvo:

> O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver" [....] Voltava-se toda para um centro de força, para uma pequena semente nas sombras que se adensavam, para o oco do peito, para o miúdo coração desamparado. (DOURADO, s/d, p. 30-31)

Depois, nas palavras do narrador, Biela vira "coisa de casa, se esqueceram dela" (p. 95). Como Felicidade em relação à Virginia, Prima Biela desenvolveu um amor devoto por uma das meninas da

família e, quando esta se casou, voltou toda sua afetividade para os empregados das casas "A intimidade com a gente das cozinhas levou-a aos serviços" (p. 101), Biela dedicava-se também aos mendigos e doentes, "sem morbidez" comenta o narrador.

Biela é uma desigual. O narrador admite a desigualdade entre Biela e Primo Conrado: "De maneira alguma Conrado podia entender prima Biela. Falavam línguas diferentes, ela não via mal em coisa alguma" (p.103). Biela era rica, como já disse, mas enquanto para Conrado o dinheiro representava posse, acúmulo, posição social e poder, para Biela as moedas – que recebia por servicinhos prestados – eram motivo de fruição estética; ela as guardava numa moringa, jogava-as sobre a cama para desenhar "uma cruz, um signo de Salomão, uma rodela e um varal, aquilo que achava que era um carro de bois. Brincava com as moedas como se fossem seixos rolados do riachinho" (p. 104). Certo dia Biela encontrou um cão abandonado e cheio de feridas, por quem foi tomada de afeto. "Tadinho como largaram ocê assim?" (p. 121). Batizou-o Vismundo. Como no conto de Flaubert, a descrição da agonia de Prima Biela retoma o caráter extático da morte de Felicidade, onde igualmente comparece seu bicho de estimação.

> Viu não mais com os olhos [...] Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas [...] Começou a ouvir uma música de harmonium, um latido alegre de cachorro. E num rápido instante passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. O último a se fundir no azul foi Vismundo , que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu. (DOURADO, s/d, p. 133)

"A pessoa de quem falarei (agora) mal tem corpo pra vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém."

O desconcertante em Macabéa de Clarice Lispector vem de seu extremo lirismo e delicadeza que resiste a toda forma de brutalização.

Ler Macabéa como nordestina subalterna, vitimada pela cidade, como "outridade total" é dissolvê-la numa corrente que convoca os bons sentimentos humanistas e uma revolta fraca e momentânea. Talvez o que Susan Sontag chama de "compaixão e repugnância" (SONTAG, 2003, p.17). Clarice, ao performatizar um narrador homem que não vai "lacrimejar piegas", encena o confronto agônico entre a repulsa e a simpatia, entre a crueldade e o amor diante da pobreza e do desamparo de Macabéa. Isto porque a nordestina deve permanecer como espanto para o pensamento. Ao se perguntar sobre Macabéa, o narrador não poderá fechá-la num conceito apenas: se a pobreza dela era "feia e promíscua" (LISPECTOR, 1984, p. 28), ela também "vivia de si mesma" (idem, p. 45), o que provoca inevitável desconcerto diante dessa desigual, pois a nordestina tinha em si mesma certa "flor fresca" (idem, p. 47). A perplexidade do narrador diante da possibilidade de momentos gloriosos em meio a toda mesquinhez de um cotidiano apagado, sujo, pobre, pode passar a ser a perplexidade do leitor: "quem sabe achava que havia uma gloriazinha em viver?" (idem, p. 34).

No filme "A Hora da Estrela"(1985), de Suzana Amaral, Macabéa repete a cena final dos filmes românticos, correndo em direção ao "amado". A cena é rápida. Quase cirúrgica**.** A personagem não morre como no livro como uma galinha degolada cujo final é adiado. A morte de Macabéa no livro é uma agonia continuada (são quatro páginas) com o contraponto do narrador que se consome em questões sobre a violência que terá de cometer:

> O que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!
>
> E então - então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida." (LISPECTOR, 1984, p. 96)

Esta violência, este crime, o atingirá: "Macabéa me matou". Clarice Lispector coloca o leitor não diante de uma pobreza que iguala a todos, mas o obriga a ver o outro de si naquele desigual, dá-lhe uma subjetividade como uma frágil flor e, esse olhar trocado volta-se para a própria fragilidade de quem lê, a fragilidade dos que possuem muito.

A morte em segredo.

Volto então às personagens de Felicidade, Biela e Macabéa para pensar em suas mortes. Estranho como essas pequenas vidas alcançam um ponto de esplendor no justo momento em que morrem. Qual o sentido desta glória *in extremis*? O que se pode erguer destes despojos? Sem avançar uma explicação redutora, creio que estas mortes correspondem a uma das epígrafes do livro: "o direito ao grito" mesmo que seguida de um "eu não posso fazer nada", corresponderia ao envio do artista (ou da arte) à sociedade. Também, no extremo, o artista morre com gozo a cada obra e esta obra pode ser comparada ao "capim na sarjeta" numa sociedade avara. O que Clarice nos ensina com esta morte que se iguala ao sacrifício a cada obra? Talvez que toda morte importa, mesmo como "luta muda" (e chamo atenção para que na palavra muda se esconde o silêncio mas também a possível mudança). Pode ser um grito surdo, um baque de um corpo, umas convulsões e, depois, nada, mas a morte demora, a cena é longa e extática e não se parece às mortes rápidas e multiplicadas ao infinito dos veículos de informação. É possível pensar num canto de morte e de glória: seu canto do cisne?

De certa forma, toda delicadeza violenta, a violência da delicadeza, no mundo brutal de hoje, pode ser entendida como o precário estado da arte entre a mercantilização e a insignificância. Eu poderia repetir os treze títulos do livro na tentativa de entender o alcance da arte, mas escolho uma frase do narrador nas últimas páginas do livro: "Não me consumam, não sou vendável" (LISPECTOR, 1984,

p. 96). Creio que para a arte sobra este espaço culpado e inocente da grande recusa de que nos falava Marcuse e que Macabéa traduz por "Acho que não preciso vencer na vida" (idem, p. 58). Talvez só por meio da Grande recusa, a arte poderá dizer o grande Sim que é o Sim de Macabéa para a existência. Pois não é que morre dizendo a enigmática frase: "Quanto ao futuro" (idem, p. 96).

(*Por que estranhamente a arte no mundo contemporâneo, da solidão extrema do artista ou de sua absorção pelo mercado, pode nos levar ao complexo regime de trabalho terceirizado?)*

(O que fazer diante disto? Qual a força disto?)

Sempre me chamou atenção certa afetividade "genuína", "inocente", "singular"[3] que eu percebia nessas moças e que me impedia de "lacrimejar piegas" por elas. Parecem, para mim, preservar algo que Clarice Lispector chamou em outro conto de "preciosidade". Este tipo de resistência ou de fruição existencial delas sempre me provoca um desacerto semelhante ao do advogado de Bartleby. Como se algo delas me escapasse provocando talvez inveja ou impotência, ou amor ou ódio. Eu não posso com elas porque elas devem permanecer me assombrando com sua (in)diferença aos meus códigos ou valores. Como sementes prontas para explodir. As desiguais.

Preciso cuidado ao me aproximar destas três moças, estar diante delas em desigualdade. Reconhecê-las como desiguais é penetrar em sombras, armadilhas. São as condições de desequilíbrio, diferença, assimetria, desproporção, disparidade, irregularidade, desacordo, desnível, que são convocadas. São condições de preconceito, injustiça, exclusão que estão em questão, mas é o fator inassimilável que eu desejaria ressaltar[4]. O inassimilável seria o caráter enigmático da desigualdade nestas três moças: são órfãs de pai, liberadas pelo destino do pátrio poder, do poder da pátria. Estão sozinhas no mundo dos iguais. São insulares embora sejam

bastante afetuosas com CRIANÇAS E ANIMAIS e, acima de tudo, parecem resistir ao achatamento ideológico com que são tomadas numa primeira leitura. Que tipo de resistência seus corpos podem oferecer ao trator das normas, das regras, dos pensamentos dos iguais? Onde se posicionam nas famílias? Nos grupos sociais? Com quem buscam algum tipo de aliança, conforto, de alegria? Que tipo de alegria extraem de suas existências de apagamento sistemático por parte dos iguais? Que tipo de **alergia** podem causar nos iguais? Como funciona (se é que funciona) esta resistência sutil, este deslizamento para o lado, ou para os fundos da casa, para o cômodo de empregada, para o quartinho de nossas sensibilidades como nos propõem essas narrativas?

O movimento do pensamento aqui é bem arriscado. Estar ao lado do (proletário) "desigual", advertia Benjamin no texto que cito, pode ser pouco eficaz se não modifica as condições de produção do pensamento, pode ser calmante e nada dizer além do que diz o senso comum sobre injustiça social, exclusão. Enfim, pode-se cair na estetização piedosa, na projeção de má consciência, ou no narcisismo testemunhal (cf. Foster no artigo citado) em que é fácil escorregar quando se usa a primeira pessoa. E embora tenha resistido até Clarice Lispector sucumbe à armadilha do lacrimejar piegas que tentou evitar com escorregadas no senso comum e/ou no discurso culposo. Jorge Wanderley apontou este vacilo quando fez a pergunta: "Como Macabéa poderia resistir ao discurso culposo?" para apontar o uso que a escritora fez do:

> ("clichê poético", de "uma certa pieguice" , do discurso previsível" citando os seguintes exemplos" saudade do futuro...porque há direito ao grito....então eu grito....não suporto mais a rotina de me ser...a sempre novidade que é escrever...o que mais desejo é o trigo puramente maduro/ e ouro no estio/ até no capim vagabundo há desejo de sol/ quanto a ela , até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa"). (1994, p. 22)

Ao que tudo indica, até Clarice pode cair na armadilha de certo masoquismo artístico para dar lugar à sociologia do senso comum.

Manter a equação eu /outro viva e crítica é uma tarefa irrecorrível. Não creio que ao me aproximar das moças torno-me igual a elas, deixo de lado os preconceitos, a situação de privilégios, a formação narcísica, o sentimento de propriedade. Fazer este auto reconhecimento talvez seja o primeiro passo de aceitação do outro como desigual e não como fraco, inferior, carente da minha "tradução" de suas necessidades. Talvez seja forçar a barra no sentido de superação dessas desigualdades. Talvez seja fazer a mediação possível entre mim e a outra terceirizada de mim ('*otherness*', cf. Hal Foster). Mas reconhecer no outro sua força sem idealizações, sem reduzi-lo a alguém tão oposto a mim, não reduzi-lo a uma pureza imaculada, será então como se eu pudesse manter as "suas condições com assombro", – dizia Walter Benjamin a respeito do teatro épico, para poder, ainda segundo ele, responder às questões que deveriam preocupar o "autor como produtor" ou, no caso, o trabalhador intelectual como mediador. Como me posicionar diante das desiguais? – numa vertente cuja tarefa mais difícil seria separar as fibras do que é acomodação passiva, lassidão, covardia dos iguais, do que pode ser ativismo arrogante, entre outras posições possíveis? Em que posição quero ficar?

Quanto às três moças, os narradores ocupam posições bem variadas. Se o narrador de Flaubert (*Um coração simples*) ocupa uma posição olímpica, narrando em terceira pessoa, observador disfarçado em neutralidade narrativa, tal como aquele que anda à frente do povo ou acima; o de Autran Dourado (*Uma vida em segredo*) está ao lado, quando, eliminandos os sinais gráficos, dois pontos travessões, usa o procedimento de Flaubert em Emma Bovary – o discurso indireto livre, como se procurasse caminhar junto de Biela, solidarizando-se com seu desamparo, mas guardando ainda certa distância enviesada como faz o Primo Conrado [5]. E, por fim, o esforço

de Clarice (*A hora da estrela*) para tornar a narração dialógica e cujos dilemas do narrador no prólogo são apenas parte da história num vai e vem de apego e abandono indiscerníveis.

Teríamos na *Hora da Estrela*, na verdade, quatro vozes narrativas que problematizam as posições do trabalhador intelectual com relação ao outro: 1) a voz do autor que assina o livro (autoria de Clarice Lispector); 2) voz do narrador: Autor implícito do monólogo (prefácio); 3) a voz do narrador da fábula e 4) a voz do outro. As perguntas de Benjamin perduram até hoje e Clarice as dramatiza no texto. Qual posição ocupar quando se fala dos desiguais, com os desiguais, pelos desiguais, para os desiguais? São dilemas difíceis de resolver. As soluções serão variadas dependendo das posições ideológicas, artísticas e políticas.

Nós, os terceirizados.

Quando penso nas três tristes moças dos três contos, penso, de certo modo, nas moças terceirizadas da Uerj, hoje sem receber os salários[6]. À primeira vista elas poderiam ser também consideradas em situação desigual com relação aos favorecidos por uma vacilante "estabilidade do serviço público".

Eu começo, a partir do exposto nesta reflexão, por reconhecer nessas desiguais uma "outra potência" (como diria Derrida a respeito do feminino). Algo que desacomoda as camadas ideológicas, como um espinho que furasse uma pele. O primeiro passo seria considerar nestas moças uma força além de uma forma de existência que é o resultado de camadas de regulações, desprezo e opressão, respeitar nelas a capacidade latente (potência) de elevar sua resistência à força motriz que lhes revolucione toda vida.

Procurar entender as formas pelas quais resistem? Como fazê-lo? Com que meios? Deixar de vê-las em seus uniformes e como coisas da casa para vê-las como singularidades? Enxergar o modo como, por exemplo, fazem da cabine do elevador um armário?

Como trançam o cabelo? Como falam ao celular? O que fazem ali? Por que estão aqui? De que atividades da Universidade participam, além das passeatas? Pensar por que não foram chamadas para esta conversa em que falo delas e não com elas? Pensar como compartilhar as formas do circuito da Universidade para reconhecer *nelas as trabalhadoras intelectuais que são também e em nós os trabalhadores proletários que também somos possibilitando que elas em nossos discursos heroicos passem de objeto a sujeitos?* Pergunto se deixaremos de vê-las quando seus salários voltarem a ser pagos? Se voltaremos a sujar a Universidade porque tem alguém para limpá-la, se entupiremos os elevadores, enfim, todas as práticas que só confirmam a invisibilidade delas. Voltarão a ser figuras, silhuetas, desiguais pelas rampas da Uerj?

Cito Peter Pal Pelbart no artigo "Vida Nua":

> Quando a vida é reduzida ao contorno de uma mera silhueta, como diziam os nazistas ao referir-se aos prisioneiros, chamando-os de "Figuren", figuras, manequins, aparece a perversão de um poder que não elimina o corpo, mas o mantém numa zona intermediária entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano: o sobrevivente. O biopoder contemporâneo, conclui Agamben, reduz a vida à sobrevida biológica, *produz sobreviventes*. (*Trópico,* online)[7]

Mas ainda é neste artigo que o filósofo aponta a possibilidade de os desiguais serem encarados como figurações de uma potência "prestes a se tornar força plástica." Cito: "quando parece que 'está tudo dominado', como diz um rap brasileiro, no extremo da linha se insinua uma reviravolta: aquilo que parecia submetido, controlado, dominado, isto é, 'a vida', revela no processo mesmo de expropriação, sua potência indomável" (PELBART, *Trópico,* online).

Neste ponto extremo de uma reviravolta (de Felicidades, de Bielas e de Macabéas), estamos nós. Antes de mais nada, parece que chegou a hora de, apesar de submetidos à rede de poder, cruzarmos

uma fronteira. Ocupamos, hoje, como Universidade, o lugar da desigualdade, somos também desiguais, como as moças terceirizadas com quem cruzamos nos corredores sem vê-las até que percebemos que estavam sem receber. O que elas podem nos dizer? O que podem nos ensinar sobre resistência? Pal Pelbart afirma que:

> Ao poder sobre a vida responde a potência da vida, ao biopoder responde a biopotência, mas esse "responde" não significa uma reação, já que o que se vai constatando é que tal potência de vida já estava lá desde o início. A vitalidade social, quando iluminada pelos poderes que a pretendem vampirizar, aparece subitamente na sua primazia ontológica. Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital, ou reduzido à mera passividade, a "vida", aparece agora como reservatório inesgotável de sentido, manancial de formas de existência, germe de direções que extrapolam as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos. (*Trópico,* online)

Antes, portanto, de esperar pelo gozo na hora da morte ou pela ruína da Universidade Pública, seria bom descobrir com as moças delicadas e fortes as formas de resistência capazes de nos tornar potência efetiva. Lembro aqui o modo como Biela desprezava a herança e brincava com as moedas como quem diz: *Prefiro não*. Pode ser talvez descobrir as novas formas de dizer isso.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flavio R. *Walter Benjamin. Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1985. P.187-201.

DELEUZE, Gilles. Bartelby, ou a fórmula. In: *Crítica e clínica*. trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. P. 91-117.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

FLAUBERT, Gustave. *Um coração simples*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: *O retorno do real. A vanguarda do final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 158-186.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 9ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELBART, Peter Pal. Vida nua, vida besta, uma vida. In: *Trópico, UOL*. Disponível em: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl. Acessado em 03/02/2017.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: companhia das Letras, 2003.

WANDERLEY, Jorge. Macabéa. In: *Arquivos*. São Paulo: EDUSP, 1994.

NOTAS

[1] Trato das personagens Felicidade do conto *Um coração simples*, de Gustave Flaubert, Prima Biela, da novela *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado e Macabéa do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

[2] Nota irônica de Flaubert ao batizar com os nomes idílicos o par de irmãos burgueses decaídos e infelizes.

[3] Noto que estes qualificativos podem escorregar facilmente para outros mais duros como os que Dirce Riedel usa ao caracterizar Macabéa como santa idiota, idiota santa, santa e idiota.

[4] Pensei bastante no termo “desiguais”. Não queria usar as variações de Hal Foster com a palavra outro. Foster fala em alterização [*othering*], em alteridade cultural [*cultural otherness*], em autoalterização [*self-othering*], etc., para estudar como vai-se alterando o paradigma do outro partindo da

sociologia benjaminiana para utilização pelos estudos culturais e pela nova etnografia. Num primeiro momento quis distanciar-me das associações com a antropologia e com a psicanálise, e ficar num diapasão mais literário, depois porque talvez essas diferenciações de Foster se misturem e se problematizem como pontuações abstratas para mim e pelo fato de querer manter as desiguais não apenas diferentes, mas torná-las próximas e urgentes.

[5] Cf. Alfredo Monte: https://armonte.wordpress.com/2013/04/14/o-cantinho-do-mundo-de-prima-biela-uma-vida-em-segredo. Acesso 11 de maio de 2016.

[6] Com o desenvolvimento da reflexão quero abrir um grande leque para que o que chamamos de terceirizadas.

[7] Agradeço ao autor o envio do artigo por e-mail.

Sobre o fio da navalha: intermediações entre malandros e marginais

Giovanna Dealtry

Sou doutor em samba
Quero ter o meu anel
Pois tenho direito
Como qualquer bacharel

Os anos 70 foram pródigos em oferecer novas discussões teóricas, produções musicais e fílmicas sobre a malandragem. A cena teatral presencia o surgimento da "Ópera do malandro"(1978), de Chico Buarque, como uma resposta aos avanços do ideário do capital e da censura; no cinema, a comédia de Hugo Carvana, "Vai trabalhar, vagabundo!"(1973), usa também do mote do fim da malandragem carioca como forma de crítica ao autoritarismo vigente. Paralelamente, a academia, de forma sistêmica, produz estudos sobre o tipo malandro, capaz de oferecer saídas pontuais para o quadro político e social do momento.

Nenhum outro período recente, e, mais do que nunca é "preciso estar atento e forte", ofereceu menos mobilidade, transitoriedade, deslizamento, signos usualmente ligados à malandragem, do que a ditadura civil-militar pós AI-5. Na antropologia, estudos literários, pesquisa musical e em áreas afins, o malandro surge como um caminho de leitura da nação ou da identidade cultural brasileira. Penso aqui em textos antológicos como "Dialética da Malandragem" (1970), de Antonio Candido; *Carnavais, Malandros e Heróis* (1977), de Roberto DaMatta; "Yes, nós temos malandros" (1977), de Gilberto Vasconcellos, e, mais adiante, *Acertei no milhar*: samba e

malandragem no tempo de Getúlio (1982), de Claudia Mattos.

Os textos ensaísticos e a produção artística que tratam diretamente da relação samba e malandragem veem no sambista dos anos 30 um exemplo de resistência ao Estado Novo, capaz de ser transposto analogamente para o cenário dos anos 70. O texto apresentativo de Silviano Santiago para *Acertei no milhar* indica, claramente, a intenção política na análise do discurso malandro.

> Cláudia Matos, com seu *Acertei no Milhar*, estabelece um novo objeto de estudo no período: o samba, e um tema apaixonante para a melhor determinação da reação das classes populares às ideologias do progresso: a malandragem. Samba & Malandragem, vistos em perspectiva histórica isto é, no próprio contexto sócio-político e econômico que indiretamente os gerou, e na perspectiva da Geração de Cláudia, geração que se viu tolhida pelos processos de governo autoritário, responsáveis pelo desenvolvimentismo a partir de 64. (SANTIAGO, 1982, s/p)

Não se trata de um estudo de um "objeto" distanciado, recuperado de um passado distante, mas do encontro com um personagem que, revestido de um posicionamento ideológico, termina por falar muito sobre o presente da autora e do país dos anos 70. Cada autor a sua maneira, e dentro do seu campo de atuação, cria, a meu ver, esta ponte entre o passado estado-novista e o presente da ditadura civil-militar. Na compreensão de um país que voltava a viver em um regime anti-democrático, onde a censura imperava, reconstrói-se o malandro, voz popular, como elemento capaz de *driblar* o autoritarismo do estado.

Como afirma o próprio Silviano Santiago, desta vez referindo-se a "Dialética da Malandragem", "no auge da repressão militar no Brasil, o ensaio de Candido era o grito da Academia contra os desmandos da violência e da tortura, impostos ao povo brasileiro pela classe dirigente" (2004, p. 37). Parodiando Gilberto Vasconcellos, naquele momento histórico, é necessário não somente ao compositor

brasileiro mas também ao intelectual incorporar a voz malandra, fazer do drible um estilo.

Se os anos 30 e 40 configuram o painel para a popularização do samba malandro, os anos 70 tornam-se espaço para a reflexão da importância desse personagem e suas estratégias de negociação na constituição de um imaginário nacional. Nessas leituras, o malandro irá aparecer como uma representante "oficial" das classes populares em confronto com a exploração do proletariado. Ou seja, a malandragem não é vista como uma questão (ou seria problema?) da formação do pais, mas quase como uma contingência de determinadas classes sociais, afetadas pelo descaso secular do Estado. Incorporada como resistência, a malandragem surge como um caminho criativo, lúdico, inteligente, de escape do controle da ditadura.

Na análise de Candido, é através da aceitação das aparentes contradições, das mediações entre grupos sociais distintos que é possível estabelecer uma forma de compreensão do país em oposição a nações puritanas, extremamente regradas e eximidas de qualquer mobilidade.

> Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado. Daí uma sociedade *moral*, que encontra no romance expressões como *A Letra Escarlate*, de Nathanael Hawthorne, e dá lugar a dramas como o das feiticeiras de Salem. (CANDIDO, 1970, p.86)

A intenção aqui é construir uma imagem de nação que se oponha a essa sociedade fixa, duramente repressiva, que "sob alegação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente monorracial e monorreligioso". (idem, ibidem) Isto, absolutamente, não significa que de fato a sociedade brasileira seja assim; significa que naquele determinado momento histórico

era interessante, quando não necessário, construir uma imagem de nação em contraponto ao separatismo americano e que suspendesse temporariamente, seguindo aqui os passos do ensaísta, nossas diferenças raciais e de classe contra um inimigo maior.

Em "Dialética da marginalidade – caracterização da cultura contemporânea" (2004), João Cézar de Castro Rocha retoma o ensaio de Candido para defender a tese de que estaríamos vivenciando a passagem da "dialética da malandragem" para a "dialética da marginalidade. Como afirma Castro Rocha:

> (...), a cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco de uma sutil disputa simbólica. De um lado, propõe-se a crítica certeira da desigualdade social -o caso, entre tantos, do romance "Cidade de Deus", da música dos Racionais MC's, dos romances de Ferréz, "Capão Pecado" (ed. Labortexto) e "Manual Prático do Ódio" (ed. Objetiva). De outro lado, e ainda que à revelia de seus realizadores, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças -o caso, por exemplo, do filme "Cidade de Deus" e do seriado da TV Globo "Cidade dos Homens". (ROCHA, 2004, p.5)[1]

Na conciliação das diferenças estaria embutido um aspecto do discurso e da práxis malandra que privilegia a sociedade sem conflitos, a negociação no lugar do enfrentamento. No entanto, a proposta por mim apresentada debruça-se mais sobre a análise das estratégias malandras do que sobre tipos ideias, como o Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, ou Vadinho, de *Dona Flor e seus dois maridos*. Simultaneamente, é possível pensar que a malandragem não anda tão afastada da criminalidade. Retomar a leitura da malandragem, em termos contemporâneos, significa perceber que a flexibilidade malandra não escamoteia uma sociedade desigual. Pelo contrário, certas estratégias se apresentam como forma de resistência e enfrentamento, sim, em uma sociedade em que, ainda hoje, as brechas, as relações informais e pessoais – do favor à corrupção – são a regra e não a exceção.

Trata-se, portanto, de entender a quem interessa a formulação de um tipo malandro somente através do aspecto carnavalizante, em que são esquecidas as fronteiras limítrofes do crime e da violência por onde estes personagens igualmente transitam. A seguinte afirmação de Arnaldo Jabor nos serve de mote para compreender as articulações entre o malandro e a identidade cultural brasileira.

> Nos anos 30 e 40, o malandro e sua cultura, principalmente na música popular, encarnavam uma inconsciente defesa de um mundo livre, fugindo criticamente do poder, numa linhagem clara desde "o tempo do Rei", como ensina Antonio Candido, em "Dialética da malandragem". Em 68, veio a trombada e interrompeu-se uma linha tênue de inocentes comportamentos iluminados por uma funda tradição nacional e começa a morte da leveza. (...) A gíria era a língua protetora do povo, poética narrativa das aventuras orgulhosas dos malandros e não esta deprimente algaravia de otários de hoje. (JABOR, 1999, p.6)

A crônica de Arnaldo Jabor não é uma fala isolada. Representa uma linhagem de pensamento que vê o malandro dos anos 30 de uma forma romantizada, ao mesmo tempo em que tenta estabelecer uma "tradição imaginada" do bandistismo urbano, como nos fala Michel Misse. No caso da crônica acima, o procedimento é similar ao definido pelo próprio Misse: defende-se a ideia de uma "ruptura significativa entre as características do banditismo de uma época em relação a anterior". (MISSE, 2002, p. 16)

O malandro dos anos 30, "essa figura malasártica da nossa cultura", como Jabor o define seguindo os passos de Roberto DaMatta, é visto como uma espécie de anti-herói das classes populares que, com seus "inocentes comportamentos", reage à opressão das classes dominantes e ao crescente controle do Estado. Elimina-se, nesse tipo de visão, qualquer elemento "sujo", "perigoso", do malandro, que possa comprometer seu caráter heroico, alegre, esperto. Despe-se o malandro da navalhada mortal, do golpe no otário inocente, da

violência contra a mulher que o sustenta, para ficar apenas com a ideia do malandro como sujeito marginal que consegue escapar aos moldes opressivos da sociedade capitalista pelo caminho da criatividade, via samba , ou pelo caminho da esperteza, via os expedientes "mais ou menos ilícitos" como o jogo e a cafetinagem.

Nesta visão, é óbvio que não pode haver correspondência entre a leveza da gíria dos malandros e a gíria que hoje protege traficantes e assassinos. Para fazer o elogio do malandro heroicizado é necessário excluir da cena a figura do bandido. O grande problema na leitura desse personagem é justamente pôr em diálogo estas diversas faces da malandragem ao mesmo tempo em que não perdemos de vista em que momento histórico esse discurso do e sobre o malandro é emitido e com quais intenções.

O grande problema da leitura da malandragem é pôr em diálogo suas diversas faces, ao mesmo tempo em que não esquecemos das relações históricas em que esses discursos sobre malandros são emitidos. Em 1923, Orestes Barbosa, melancolicamente, já chamava a atenção para as transformações desse personagem causadas pelo avanço do capital e o chamado "progresso".

> - Homem é no ferro!
> Ainda há valentes que pensam assim.
> Mas o revólver e a pistola não dão ouvidos aos raros capoeiras e ficam com esta opinião:
> - Homem é no fogo!
> O ideal do malandro hoje é uma pistola *para-bellum* (BARBOSA, 1993, p. 100)

Alguns anos mais tarde, Noel Rosa decretaria no samba "Século do progresso" a morte, por um tiro certo "um valente muito sério/ professor dos desacatos." Para concluir que "no século do progresso/o revólver teve ingresso/pra acabar com a valentia." A nostalgia de ambos resvala em uma época, já considerada, então, encerrada, em

que a habilidade física, a ginga e a valentia sobrepunham-se à vulgaridade do criminoso comum. A entrada em cena da arma de fogo, como diz Orestes Barbosa, não suja tanto, evita a proximidade física e transforma qualquer covarde em assassino. (idem, p.99)

A rápida menção a esses dois textos nos mostra que a separação entre agressão e malandragem é mais um dado romantizado e que o cotidiano malandro exige, em diversos momentos, menos lábia e mais violência. É nesta fronteira, que interessa mais ao intelectual do que propriamente a estes tipos, que se forma a dobradiça malandro/marginal. Afinal, qual os limites entre a contravenção e o crime? E, pensando produção musical dos anos 30 e 40, qual a diferença na recepção de um samba malandro gravado por um intérprete negro ou por um branco, por exemplo?

É preciso nos lembrarmos que o estudo sobre a malandragem nos leva obrigatoriamente a uma complexidade maior do objeto que envolve compositor, intérprete, o próprio samba, a circulação pelas mídias, etc. São cantores brancos, como Mário Reis e Francisco Alves, que transmitem a palavra malandra do sambista do morro, como Ismael Silva. É a imprensa carioca, primeira patrocinadora oficial dos desfiles da escola de samba, que convida seus leitores a ver de perto o exótico espetáculo, pois como anuncia o jornal Mundo Sportivo, em fevereiro de 1932, "o público que conhece a música do "malandro" pelo disco ainda não calculou talvez o sabor que tem a melodia na boca do própria "malandro". (apud. CABRAL, 1996, p.69) E mais adiante,

> O samba dos morros nem sempre desce à cidade. Às vezes, fica lá em cima, longe de qualquer possibilidade de ser transportado para o disco. Há malandros que não admitem a vitrola porque têm a impressão de que, na chapa, o samba perde a sinceridade, a graça emotiva e doce..(idem, ibidem)

Nas páginas dos jornais, despido da violência e da aversão ao trabalho, o malandro, tratado como artista espontâneo, pleno de

esperteza e vivacidade, pode até conviver com o autoritarismo do Estado Novo. O importante aqui é perceber que não é possível desvencilhar a análise da malandragem de seus respectivos momentos históricos, da voz de quem a elabora, e dos aspectos narrativos e discursivos do tema.

Já nos anos 60 e 70, encontramos a figura do marginal transitando entre os espaços de redenção e punição. Bandidos como Cara de Cavalo, o Bandido da Luz Vermelha e Mineirinho, agindo durante a ditadura militar, tiveram suas vidas narrativizadas, respectivamente, por Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla e Clarice Lispector. Nas peças, crônicas e filmes produzidos a partir do caráter à margem/marginal desses corpos percebemos a proximidade com a própria figura do intelectual naquele momento.

> Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.
>
> Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. (LISPECTOR, 1978, p. 51)

Se é certo, como nos lembra Castro Rocha, que a "análise crítica somente estará à altura da produção cultural contemporânea mediante a criação de formas de abordagem inovadoras" (op. cit, p.5), é preciso também que a crítica perceba que esses novos objetos literários ou fílmicos estão inseridos em uma tradição de produções que dialoga com as margens e atravessa a cultura brasileira. Nesse sentido, é necessário perceber quais as fronteiras, sempre móveis, porosas, entre os termos marginalidade e malandragem e como a

crítica literária e cultural privilegiou a imagem de um malandro não violento, raramente levando em conta essa contradição. O fio da navalha pelo qual o malandro caminha, joga com a ambiguidade do engano e da violência. A depender de cada situação a ser negociada, de cada personagem em cena, o malandro torna-se o bamba, o valente, até mesmo, como canta Noel, o covarde, que desconversa diante da namorada sustentada por um antigo coronel.

> *Malandro medroso*
>
> Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder
> Se o jogo permitir, se a polícia consentir e se Deus quiser
> Não pensa que eu fui ingrato, nem que fiz triste papel
> Hoje vi que o medo é o fato e eu não quero um pugilato
> Com seu velho coronel.

Assim, não é a marginalidade ou a malandragem que se tornam elementos mais ou menos representativos da identidade cultural carioca, mas as possibilidades narrativas e diferenciais únicas, articuladas a partir desses confrontos e negociações compreendidos no cruzamento entre narratividade, história e cultura.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Orestes. *Bambambã!* Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração. Coleção Biblioteca Carioca, 1993.

CABRA, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem – caracterização das "Memórias de um sargento de milícias". Revista do Instituto de estudos brasileiros. São Paulo: 1970. nº 8. pp. 67-90.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

JABOR, Arnaldo. Desabrigo. O Globo. Rio de Janeiro. 19 de agosto de 1999. Segundo Caderno. p.6.

LISPECTOR, Clarice. "Mineirinho". In. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1978. pp. 52-56.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar – samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Apresentação Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982.

MISSE, Michel. "Tradições do banditismo urbano no Rio: invenção ou acumulação social?" In. Semear. Nº 6. Rio de Janeiro: Instituto Camões/ PUC-Rio/Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. pp.197-232

ROCHA, João Cézar de Castro. "Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea". Folha de São Paulo. São Paulo, 29 de fevereiro de 2004. Caderno Mais! pp- 5-8.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto. "Yes, nós temos malandro". In. *Música Popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977

Referência discográfica.

ROSA, Noel. "Noel pela primeira vez." Organização e notas Omar Jubran. Intérprete: vários. São Paulo: Gravadora Galeão, 2002.

NOTA

[1] O autor escreveu um artigo extenso sobre o mesmo tema. "A guerra de relatos no Brasil Contemporâneo. Ou: A dialética da marginalidade". In. Letras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Maria. Santa Maria: UFSC, 2006.

Entre dobras e desdobramentos, entre corpo e memória: Materia[1]

Adriana Jordão

Materia Piper, nascida Materia Mahmoud no Líbano, imigrada para o Canadá quando criança, morreu de um derrame na cozinha de sua casa enquanto limpava o forno. Ou assim dissera o médico. Este ensaio olha para ela, Materia, *mater*, matriz, a mãe suicida que é apresentada pela narradora de *Fall on Your Knees*, romance de estreia da canadense Ann-Marie MacDonald, através da descrição de uma fotografia, um instantâneo revelador: cabeça e tronco dentro do forno, pernas para fora com as meias enroladas para o trabalho doméstico, vestida de preto por estar de luto pela morte da primogênita, um cheiro de gás que podia ser sentido por toda a rua.

A fotografia já revela a divisão, a fratura, o corte. Metade de seu corpo dentro do forno, a outra metade para fora, uma mulher partida, incompleta, condenada a ser pela metade. Seu fim remete ao começo de sua história, narrada juntamente com as histórias dos outros membros desta família, como as primeiras palavras desta obra publicada em 1996, escritas em caixa alta em frase solitária separada por parágrafo com espaçamento, indicam: "THEY'RE ALL DEAD NOW" (MACDONALD, 1997, p.9). ELES ESTÃO TODOS MORTOS AGORA. Assim principia a saga e a história da família Piper e com ela as dobras e desdobramentos de um corpo em busca da memória.

Materia, matéria que retorna ao estado de não mais ser em uma entrega final à dobra suicida sobre si mesma, é um corpo fraturado que, na tentativa de alcançar completude, busca desdobrar-se sucessivamente no amor com o marido, na maternidade, e no

trabalho artístico. Caminhos tortuosos e falhos. Suas tentativas de desdobrar-se resultam em frustração e levam Materia a buscar sentido não mais no desdobramento, na expansão do corpo como caminho para expressão do espírito, mas na dobra sobre si mesma, no recolhimento do corpo e seus sentidos físicos, no retornar ao primário, ao estado anterior onde experimentara o pertencimento, e lá alcançar uma via de vida. O corpo em contato com o mundo deixa de ser produtor, deixa de atingir êxito em desdobramentos, em dar-se ao exterior; é este que agora penetra seu corpo material através dos sentidos físicos, atingindo e despertando um corpo mais etéreo, um corpo que retoma a si mesmo e a memória guardada em si.

Materia Mahmoud fora prometida aos quatro anos para um dentista do Líbano; entretanto, na noite sem lua em que completou treze anos, ela pulou a janela de seu quarto para fugir e casar-se com James Piper, deixando para trás sua casa, sua família e o país do outro lado do oceano que estes representavam para ela no Canadá. Aqui surge a fratura intransponível, a fenda larga como o Atlântico que Materia tentará costurar, aquela que marcará seu destino até o fim de sua vida. Deixar a casa que lhe é fundadora e formadora, será para a personagem o abismo do não pertencimento, será o abandono da ancoragem proporcionada pelas raízes. Materia Piper torna-se estrangeira de si mesma, um ser em eterna transitoriedade, sempre em busca. É Materia Mahmoud quem lhe é constituinte e essencial.

"Com minhas próprias mãos eu me abri para meu amor"[2] (MACDONALD, 1997, p.23), diz Materia na sua noite de núpcias, suspirando palavras de amor em árabe e desdobrando-se pela primeira vez na entrega de seu corpo, em um movimento de expansão para o externo, um dar-se ao mundo. O casamento, no entanto, não tarda a mostrar-se frustrante e insuficiente para curar o desmembramento que o afastamento da casa familiar significa para ela. Em alguns meses Materia está grávida e chorando todo o tempo. A primeira experiência de conforto na dobra e não no desdobramento

surge então: ganhara do marido como presente de casamento um baú feito por ele mesmo, de cedro, onde ele esperava que ela guardasse costuras e bordados assim como sua mãe costumava fazer quando ele era pequeno. Mas o baú permaneceu vazio, guardado no também vazio sótão da nova casa, fazendo com que James imaginasse que Materia não o havia usado por não ter nada o que colocar lá dentro, por ser incapaz de produzir algo com suas mãos. Ele estava errado.

> [...] ela o mantinha vazio de propósito, para que nada pudesse se interpor entre ela e o aroma mágico que a levava à memória. O cedro. Ela inclinou a cabeça para dentro do baú vazio e deixou que o hálito suave do baú a levasse embora... terra endurecida e pomares de azeitona irrigados; o véu ondulado do Mediterrâneo, a fazenda de seda de seu avô; o escuro elixir de seu idioma, as mãos de sua mãe exalando salsinha e canela, as mãos de sua mãe afagando sua testa, trançando seu cabelo... as mãos de sua mãe. O cheiro do baú. Os Cedros do Líbano. Ela parou de chorar e adormeceu.[3] (MACDONALD, 1997, p. 32)

É no cheiro de cedro que exala do baú que Materia reencontra o conforto do pertencimento, do reconhecimento de si. O aroma é acalanto, calmaria, penetrando em seu corpo através da respiração para levá-la ao registro de felicidade de sua infância no Líbano. O Mediterrâneo que cabe no baú invade seu corpo em uma dobra sensorial do passado sobre o presente, como um lenço cuja ponta externa procurasse encaixar-se à ponta interna: o estímulo dos sentidos que encontra no agora, no perfume do cedro, este mesmo cedro que enfeitava a parede principal da sala da casa dos pais, remete Materia à essência dos sentidos do passado, aos cheiros, visões, sons, ao toque das mãos da mãe, acendendo a memória corporal. A invocação da memória experimentada no estímulo sensorial passa a ser cultivada pela personagem na tentativa de repetir a sensação, de manter-se em contato com suas origens. Assim como o personagem de Marcel Proust em sua mais famosa obra, *Em busca do tempo perdido*, que

estremece ao primeiro contato com a *madeleine* molhada no chá, Materia também descobre no aroma do baú o retorno ao passado através da invocação em seu corpo da emoção da infância. Passa, então, a buscar neste encontro com o perfume da madeira um abrigo contra sua solidão, educando os sentidos despertados no corpo para que estes se tornem sua abertura secreta para um tempo morto que se mostra vivo em sua memória.

Em *História dos quartos*, Michelle Perrot, historiadora francesa, sugere como um objeto tornava-se refúgio de segredos, um lugar para si mesmas, para as mulheres que não tinham seu próprio lugar na casa, ocupadas em cuidar das tarefas domésticas, dos doentes que as requisitavam, dos inválidos que alimentavam, das crianças que cuidavam. Cultivavam a capacidade do exílio interior através das astúcias daqueles que estão sempre expostos aos olhares do grupo, projetando-se em um livro de orações, um espelho, um xale, um móvel predileto, "um trecho de parede, um ângulo ou um recanto propício ao devaneio ou ao repouso" (PERROT, 2011, p. 141). O objeto torna-se um totem em extensão do próprio ser, um ídolo secreto de si mesmo. O exílio interior de que nos fala Perrot é uma dobra sobre o próprio ser, um contrário do desdobrar-se, do expandir-se para o mundo; é a reunião do ser com ele mesmo, como um filho pródigo que retorna à habitação mais íntima possível, seu próprio estado de ser.

O cedro é aqui a primeira marca de retorno à herança, o primeiro elemento que recupera no sensorial a representação da continuidade da memória, uma memória inscrita diretamente nos corpos. Se uma árvore já derrama simbolismo explícito, já anuncia e confirma o sentido de biografia, de tradição e raiz, de algo duradouro, perene e forte como a madeira que esta produz, algo que para alcançar a liberdade da vida nas alturas depende, para sustentação e alimentação, das raízes cravadas em um lugar, ser vivo cujo movimento e dinâmica se dá na estaticidade, se todo este simbolismo

já está em uma árvore, o cedro e seu perfume encantatório ainda lhe acrescentam a ligação pessoal do imigrante ao Líbano, a esta raiz plantada ainda mais longe na distância geográfica e temporal. Conhecido como a árvore da vida, o Cedro do Líbano é muitas vezes citado na Bíblia como material eleito para a construção de palácios, madeira aromática utilizada nas cerimonias de purificação, como metáfora de fixidez e força, e também como símbolo de eternidade. "Como o Cedro do Líbano aprofundará suas raízes; seus brotos crescerão. Seu esplendor será como o da oliveira, sua fragrância como a do Cedro do Líbano. Os que habitavam à sua sombra voltarão" (OSÉIAS, 14: 5-7). Materia, um broto que abandona o tronco forte, pranteia o corte e a fratura, ressente-se na falta da sombra que lhe era protetora, dobrando-se sobre si mesma na busca pela memória como caminho para a realização de ser.

Materia Mahmoud desdobrou-se em Materia Piper, filha transmutada em esposa; outro desdobramento surge agora em novo doar-se ao mundo, a maternidade. No final de seu nono mês de gravidez, Materia começa a aguardar com ansiedade a chegada do bebê. Antevia no sonhado menino que nasceria uma forma de reconciliação com o pai, uma forma de rever a mãe e as irmãs, de recuperar aquilo que deixara para trás quando fugira. Seu desdobrar-se em mãe e a produção de seu corpo lhe trariam felicidade, costurando o rasgo no tecido familiar. Para tanto, confiava e orava para que Nossa Senhora lhe desse um menino. Contudo, Matéria dá à luz Kathleen, uma linda menina loura como o pai, e esta será a filha que ela só conseguirá amar em seu ato final, no momento da morte da menina. De joelhos, com os cotovelos no baú que lhe serve de dobra, reza para que Maria Mãe de Deus lhe faça amar sua filha ainda bebê; sente-se ainda mais imprópria e incapaz, pois suas preces não são atendidas.

Mais uma vez, o dar-se ao mundo lhe é ineficaz como fonte de prazer e realização. A maternidade mostra-se uma decepção, um

engano das expectativas que a personagem sustentava, o malogro do desdobramento de sua matéria, de sua função matriz, *mater*. Materia evita até mesmo ver os dois meninos filhos da vizinha por estes representarem uma reprovação para sua alma. Ela os conseguia amar, mas não a sua filha. Embora Materia conceba ainda outras duas meninas, sua dificuldade com Kathleen permanecerá sempre como fonte de lembrança de sua inadequação, um obstáculo a seu desdobramento como mãe, uma limitação ao sentimento de continuação de seu corpo que corpos gerados por ela poderiam lhe dar.

Materia terá sua terceira tentativa de transcendência através do desdobramento de seu corpo no trabalho artístico. Por precisarem de outra fonte de renda e por imaginar que Materia cozinharia ou limparia a casa de alguém, James permite que ela trabalhe, desde que use seu nome de solteira para fazê-lo. Mais uma vez, o marido estava enganado sobre ela. Materia retoma a atividade que fizera com que os dois se conhecessem, pois James afinava o piano da casa dos Mahmoud, e começa a trabalhar tocando piano como acompanhamento dos filmes mudos no cinema da cidade; em breve está tocando com trupes de teatro *vaudeville*. Retomar sua porção Mahmoud através da arte aprendida na casa original se torna para a personagem uma forma de transcender. Mas quando as pessoas da pequena cidade começam a reconhecer nela uma artista, começam a valorizar seu trabalho e cumprimenta-la na rua – e como consequência Materia começa a realizar-se neste desdobramento de si – James Piper lhe diz que pare de trabalhar. Mais uma vez seu desdobramento será frustrado e ineficaz.

Após uma semana distante do teatro, solitária na casa vazia, Materia força com uma faca a tampa do piano trancado pelo marido; abre-o e toca, mas depois de algumas canções, seu corpo artístico emudece. “Ela precisa de um palco e não de um sótão”[4] (MACDONALD, 1997, p.58). Sem um público não há desdobramento fértil, não há um alcançar do mundo exterior, não há o contato e a

comunicação que a personagem deseja como forma de realização e transcendência; desta forma, Materia pega suas partituras e as leva para o baú trancado no sótão. Assim, seu baú de cedro tem sua função de ataúde reforçada: aquele que já era um lugar de culto a todo um passado morto-vivo, um ícone de memória, torna-se um abrigo fúnebre para o corpo agora morto de seu desdobramento artístico.

Gaston Bachelard dá ao sótão – em marcada oposição ao porão, onde "há trevas dia e noite" (BACHELARD, 2008, p. 37) – uma característica de sonho, cômodo em altitude, enquanto seu oposto se perde nas profundezas, lugar onde ainda se pode cavar mais fundo. No sótão o sujeito pode sonhar, e sua escada, onde sempre se imagina o subir e não o descer, "traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão" (BACHELARD, 2008, p. 43). Subir ao sótão é penetrar no lugar de segredos da casa portando seus próprios segredos para guarda-los, mistura-los aos objetos que lá se acumulam, em uma grande imagem poética da memória do ser. Guardam-se os segredos para que possam ser revisitados, assim, misturados aos pensamentos e recortes da vida que passou, um emaranhado algumas vezes empoeirado, mas sempre presente de eventos que formam um sujeito. É no sótão de suas memórias que Materia alcança seu desdobramento na dobra, sua transcendência no retorno.

Os sons de sua fala e de sua terra tornam-se o próximo corte com o mundo exterior e dobra de retorno a seu mundo interior: Materia abandona pouco a pouco o inglês. Em sua solidão e conversas com os objetos ao seu redor sempre preferira o árabe, mas agora, usa sua língua materna como forma de contato com as duas filhas mais novas, seja contando histórias sobre o velho país de onde viera e sobre a família Mahmoud, seja na comunicação do dia a dia. Com outras pessoas, pouco fala. Camille, sua irmã mais querida com quem há muitos anos não se comunica, envia a Materia – em segredo, através do vizinho – um disco de música árabe, os sons tão

habituais da infância, os sons que lhe são tão caros. Pelo menos uma vez por semana, nos momentos mais quietos da casa, Materia retira o disco de seu baú de segredos, prepara o gramofone na cozinha e deixa que os sons invadam seu corpo. Materia dança o *dabke* com suas filhas mais novas, repartindo momentos de desdobramento do corpo que são um transbordar da alma, dança com suas filhas para que aprendam como ela aprendera, com sua própria mãe. Enquanto dançam, a mãe ensina às meninas canções na língua que lhe é mater, a língua que lhe constitui e conforta. Seu corpo frui dos sons da memória, instrumentos, palavras, ritmos; mãe e filhas entram em contato com o mundo através dos movimentos, desdobrando-se na repetição gestual da dança tradicional de seu país e de sua família, na reprodução das palavras que entram em seus ouvidos, saem de sua boca, formam um circuito que baila ao ritmo da memória.

Quando o disco, após muito uso, finalmente se acaba, a filha mais nova usa um pente e papel para fazer sons que se aproximem daqueles das cordas de um alaúde, os sons que escutavam juntas, na tentativa de continuar o ritual criado de comunhão sensorial entre mãe, filhas e herança. Materia, acostumada a usar o fictício para invocar a memória, habituada aos substitutos em representação de um real do passado, acha o truque da filha engenhoso. A lembrança só precisa do estímulo aproximado para surgir e tomar seu corpo. "Coloque a concha no ouvido. Você pode escutar o Mediterrâneo. Abra o baú. Você pode sentir o perfume do Velho País"[5] (MACDONALD, 1997, p. 89).

A língua e a cozinha, lugar da casa que se torna seu domínio e seu lugar de convívio com as filhas que consegue amar, se misturam na dobra de Materia sobre sua memória. Lá, aromas, comidas e temperos, juntam-se às palavras e canções em árabe em uma grande confluência de sentidos e sensações. Mãe, filhas, língua de origem, sabores e perfumes ancestrais se unem para dar a Materia sua possibilidade de desdobramento ainda que seja na dobra da

volta, a possibilidade de exceder e extrapolar seu corpo físico em um paradoxal retorno a ele mesmo. Materia Piper ultrapassa seu corpo para que Materia Mahmoud tenha a chance de sobreviver.

Ao fugir em seu aniversário de treze anos para casar-se com James Piper, Materia abdicou da família original, da casa que lhe foi primeira, calou Materia Mahmoud para que Materia Piper pudesse surgir. Ao fugir, foi banida, expulsa da vida e do pensamento, tornou-se exterior à casa, não mais um galho preso a uma árvore ancestral. Órfã, desligada, isolada, com um passado ao qual não pode mais recorrer, mas que ainda tem fortemente impresso dentro de si, resta a Materia Mahmoud viver não na matéria, mas na imaterialidade da memória, da celebração em memória ao tronco familiar. A partida física não implica na partida do sentimento. Sua comunicação com a família Mahmoud e com a casa de origem foi cortada, ela não está mais na casa, mas a herança permanece nela. Desta forma, a comida, a música, a língua, a dança e seus movimentos tradicionais, os cheiros e sabores do Velho País e da Velha Casa, tornam-se para Materia a única forma de estar em contato, de comunicar-se com a casa natal, de existir na tradição, na memória.

A comida é um modo de comunicação dinâmico e criativo, ela manifesta emoções, identidades, tradições, ancestralidade, pertencimento, carrega histórias, significados, lembranças. É no cotidiano, e na comida como parte dele, que se pode ver as mudanças gradativas mas permanentes que marcam a mistura étnica resultante dos processos migratórios e as identidades formadas a partir destes; na convivência alimentar entre comunidades de diferentes origens e culturas os sabores se misturam como os indivíduos. A comida étnica é mais que manutenção de paladar, ela é afirmação e desejo de continuidade da identidade familiar, um elo afetivo com o país de origem ou com os ancestrais. A comida é comunicação de ritos e costumes familiares, é transmissão de valores étnicos, religiosos, é diálogo entre as gerações, é produtora de identidade pessoal e co-

letiva. Comer é um ato simbólico, pois pertencer é partilhar de um mesmo gosto por determinados sabores, é ritualizar a maneira de servir, de comer, é marcar, através daquilo que se come, os outros traços do evento, isto é, com quem se come, onde se come, em que ocasião se come.

A comida vem para a mesa e a reunião em torno dela é uma partilha que alimenta corpo e alma. O antropólogo Raul Lody afirma:

> Come-se com o corpo inteiro. Inicialmente, come-se com os olhos, depois, come-se com o olfato; come-se com o tato, come-se finalmente com a boca, com o prazer, de um sentido tão aguçado que já é um sentimento. Contudo, ainda come-se simbolicamente, comendo-se a cultura, comendo-se a história, a civilização e, de uma certa maneira, come-se também o homem, uma metáfora antropofágica, pois come-se os valores e os significados plenos do que é oferecido em alimento e diria ainda, come-se a si próprio, como em um contato quase litúrgico e profundo da intimidade do eu individual com o seu coletivo, a própria cultura. (2004, p. 17)

Os aromas e sabores da comida de sua infância e raiz juntam-se aos sons da língua materna em uma manifestação multisensorial que permite a dobra de Materia. Cozinhar, algo que Materia experimenta depois de casada e onde descobre uma forma de expressão, torna-se mais uma forma de manutenção de seu pertencimento, mais uma forma de manter-se Mahmoud. Sua primeira receita árabe, o *kibbeh nayeh*, o quibe cru, lhe vem da própria mãe, embora por caminhos enviesados (caminhos desviados como o amor fora sempre para ela): seu vizinho, o mesmo que lhe traz o presente da irmã, é um açougueiro judeu que prepara produtos *kosher* e que fornece a carne de boa qualidade para o quibe cru preparado na casa dos Mahmoud. Ele pede à mãe de Materia que lhe ensine a receita, pretensamente para que sua esposa a repita; o açougueiro a dá para Materia, que começa assim sua incursão no mundo das receitas de sua origem, um mergulho do corpo nos sabores da herança.

Passadas de geração em geração, as receitas de família perpetuam a casa como raiz, ajudam a guardar o elo primário, a ligação com o tronco, são um veículo de comunicação entre os membros da casa, cruzam as fronteiras de tempo e individualidades levando bagagens, mementos de tempos e lugares distantes. Especialmente para aqueles cujas origens não estão no lugar onde agora habitam, a tradição alimentar mantém a conexão entre as gerações e reforça o sentido de uma identificação individual e familiar. O caderno de receitas torna-se um objeto biográfico, carregado de sentido simbólico e afetivo, escrito com os segredos do sabor só passados para outros membros da casa. Em *Açúcar: uma sociologia do doce*, Gilberto Freyre chama de "maçonaria de mulheres" a prática de guardar de uns, os estranhos ao círculo de congregação, e transmitir a outros, os íntimos, os ligados pelo afeto, os segredos das receitas de doces e bolos da família (cf. LODY, 2004, p. 24). Uma receita, muito além da lista de ingredientes e dos procedimentos de preparo do prato, é memória transmutada em palavras, é a manutenção do contato e da comunicação.

Materia perdera a possibilidade desta comunicação direta, de estar inserida na tradição, no legado que um dia lhe fora pertencimento. Seu patrimônio ancestral deve ser mantido agora à distância, cultuado na forma da celebração que Materia é capaz de criar com seus sentidos físicos, emissários portadores das relíquias do passado. Incapaz de desdobrar-se no presente, Materia dobra-se sobre o passado, cultivando os estímulos ancestrais; reproduz na casa Piper aquilo que a casa Mahmoud trouxera da Casa Líbano.

Quando os caminhos do desdobramento se mostram estéreis para a felicidade, a personagem encontra um repouso em outras passagens; deixa a tentativa de desdobrar-se, de expandir-se, de sair de seu corpo e produzir prazer neste movimento para fora, e encontra uma saída através de uma via contrária, na via para dentro, na dobra da volta, do retorno ao primário, ao original. Usa

seus sentidos neste regresso, um retorno ao que o corpo físico pode ser de mais basal, mais elementar. Materia, *mater*, matriz, busca a Casa Mãe, a eterna busca dos que se afastaram, desdobrar-se em continuidade e tradição.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LODY, Raul Giovanni da Motta. (org.). *À mesa com Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

MACDONALD, Ann-Marie. *Fall on Your Knees*. New York: Touchstone, 1997.

OSÉIAS. In: Bíblia online. Disponível em: http://www.bibliaonline.com.br. Acesso em: 15/01/2016.

PERROT, Michelle. *História dos quartos*. Tradução: Alcida Brant. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

NOTAS

[1] Texto publicado em: MONTEIRO, Maria Conceição, GIUCCI, Guillermo (org.). *Desdobramentos do corpo no século XXI*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2016.

[2] Tradução minha. No original: "With my own hands I opened to my love".

[3] Tradução minha. No original: "[...] she kept it empty on purpose, so that nothing could come between her and the magical smell that beckoned her into memory. Cedar. She hung her head into the empty chest and allowed its gentle breath to lift and bear her away... baked earth and irrigated olive groves; the rippling veil of the Mediterranean, her grandfather's silk farm; the dark elixir of her language, her mother's hands stuck with parsley and cinnamon, her mother's hands stroking her forehead, braiding her hair... her mother's hands. The smell of the hope chest. The Cedars of Lebanon. She stopped crying, and fell asleep."

[4] Tradução minha. No original: "She needed a stage, not a garret."

[5] Tradução minha. No original: "Put the shell to your ear. You can hear the Mediterranean. Open the hope chest. You can smell the Old Country."

Arquivo, corpo, cicatriz

Marcelo Santos

Arquivo, corpo

A partir da sequência entre as duas palavras que dão título a essa seção do texto, gostaria de pensar, pela articulação entre arquivo e corpo, a possibilidade de unir uma poética do arquivo à materialidade, percebendo na ideia de arquivo uma tangibilidade incontornável que abala a via que subtrairia da arte e da literatura uma dimensão corpórea. É importante demarcar a perspectiva aqui proposta, uma vez que o conceito de arquivo sugere, contemporaneamente, no campo das artes, reflexões instigantes que contribuem para se pensar o arquivo em diálogo com a memória, a historiografia da arte, oferecendo contrapontos produtivos para discutir relações singulares com o passado.

Contudo, o que proponho nesse texto é assumir a contingência inerente àquilo que compõe um arquivo, ou seja, os materiais artísticos destinados a um tipo específico de circulação: das gavetas aos arquivos institucionais. Embora o apelo que a memória empreende, para que haja a guarda, exista, gostaria de enfatizar, como contraponto à organização memorialística, uma pulsão arquivística, que acumula séries de documentos e objetos, num emaranhado por vezes estranho à narrativa da memória, emaranhado esse que impõe outras leis, como aquela dos gêneros de texto, espécies ou relacionadas ao nome. Nesse sentido, a materialidade do arquivo provoca um afastamento do tipo de organização associado à memória. Se cabe a comparação, a memória é parceira da história, movida pela narratividade dada a resquícios de vida nas formas da cronologia; o arquivo,

por sua vez, parece se espraiar como aquela tábua mencionada por Foucault (2002) ao tratar da obra de Roussel: "(...) 'tábua' [no sentido de] quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças..." (p. XII)

Explorando a aproximação entre o arquivo e a vida, Philippe Artières (2013) discute o modo como a prática do autoarquivamento integra os processos de subjetivação e construção de identidade. Sobretudo, Artières percebe nas práticas de autoarquivamento uma estética do si mesmo, a partir da observação de narrativas em que o ato de guardar objetos e documentos transcende a memória, a história ou as necessidades de comprovação do indivíduo. Segundo Artières, "(...) trata-se de fazer da própria vida, arquivando-a, uma obra de arte. Esse ato [de arquivar] implica a adoção de um modo de existência muitas vezes defasado em reação aos modos de vida dos contemporâneos." (p. 48). É importante salientar que a defasagem tem necessariamente a ver com a diferença que as materialidades têm em relação à narratividade da memória. Vindos de temporalidades distintas, os objetos do arquivamento deslizam para um campo além da prova comprobatória de um indivíduo, ao constituírem paralelamente uma poética: mais do que provas do si mesmo, os materiais do arquivo podem ser instrumentos para a *construção* do si mesmo.

Desse modo, a poética do arquivo foi explorada por mim a partir da obra de dois artistas brasileiros: a artista visual Rosângela Rennó e o escritor Silviano Santiago. Em suas obras, pude explorar, como demonstrarei a seguir, essa dimensão corporal do arquivo, quando o material utilizado por ambos os artistas cruza o percurso entre a prova de fato ou de vida (fotografia, cartas, diário) e as criações artísticas que discutem as políticas da memória, ao articular arquivo, documento e estética.

Na abordagem que escolhi para a obra dos dois artistas minei-

ros, a imagem da cicatriz me pareceu um importante instrumento crítico que me permitiu tratar dos materiais e obras a fim de reforçar a ideia de uma arte em diálogo com o corpo.

Cicatriz

De início, procuro demonstrar que as obras de Rosângela Rennó e Silviano Santiago percorreriam caminhos distintos para alcançar uma liberdade perceptiva, rompendo-se, assim, o centramento perceptivo de uma estrutura (visual, textual). O primeiro desses caminhos é o da abertura no plano liso do texto e da imagem: a cicatriz é o lugar onde "a estrutura se descontrola" (BARTHES, 2004, p. 42). Assim, percebemos que esses artistas provocam uma espécie de sangramento da estrutura ou abertura dessa cicatriz que desafia uma leitura fechada: "a leitura seria, em suma, a *hemorragia*, permanente por que a estrutura (...) desmoronaria, abrir-se-ia, perder-se-ia conforme neste ponto a todo sistema lógico que *definitivamente* nada pode fechar" (BARTHES, 2004, p. 42).

É preciso salientar que a estetização do corpo produziu perspectivas muito diversas na forma em que se lê um corpo: a criminologia criou uma ficção para o corpo na qual os índices se transformaram em identidades compostas pelos sinais. Ainda hoje, essa lógica funciona desde as digitais (digitalizadas) aos reconhecimentos de retina, traços que singularizam cada ser humano. No entanto, essa fé indiciária produziu seu lado perverso: os sinais visavam não somente reconhecer reincidentes ou fugitivos, mas também propensões ao crime, como no caso das fotografias comprobatórias dos redemoinhos capilares de prisioneiros, das mandíbulas proeminentes e outros traços distintivos incluídos no livro *Antropologia criminal* (1895), de Cesare Lombroso. Com isso, vê-se que o índice, o traço e a marca não eram vistos apenas como singularidade, pois estavam a serviço de um saber que *re*conhece. Assim, todo traço considerado *a priori* índice de degeneração poderia ser acusatório,

lógica que permeou o projeto eugênico do nazismo por exemplo.

A artista plástica Rosângela Rennó responderá a esse paradigma indiciário, principalmente, em três obras[1]: *Humorais* (1994), *Vulgo* (1998), além de *Cicatriz* (1995), que abordaremos mais adiante. Em *Humorais*, ocorre a justaposição do método antropométrico à teoria dos humores do grego Hipócrates – teoria que visava vincular os humores ou doenças a princípios fluídicos, nessa ordem: o melancólico relativo à bílis negra; o sanguíneo, ao sangue; o fleumático, à fleuma; o colérico, à bílis amarela. Tal teoria vigorou do século V a.C. ao século XVII e foi sistematizada por Galeno no século II.

No lugar de fotografias antropométricas, que regulam o corpo, encontramos, nos *Humorais*, fotografias ampliadas, que instauram por distorção a singularidade que borra qualquer *medida* do humano e da identidade classificatória. Cada tipo é exposto numa caixa de ferro em que a luz que representa os humores e a tela bojuda – como a tela de uma TV – ajudam a deformar os possíveis tipos humorais; essa visão deformada é oriunda de um aproveitamento da técnica das lanternas mágicas, que, assim como a fotografia descartada dos retratos, retorna, pondo a obra em cruzamento não só com a função das imagens, mas com os procedimentos de visualidade do final do século XIX e começo do século XX. Esse processo foi também utilizado em *Primários* (1992), de Rennó, unindo o jargão criminal às cores primárias: amarelo primário, o azul ciano e o vermelho magenta, que potencialmente são *gênese* de todas as cores e humores, portanto qualquer reincidência está prevista pela tendência primária, lógica estabelecida pelo paradigma determinista-indiciário.

Para colocar em tensão o ficcional dos humores, de toda uma tradição indiciária que desagua na criminalística, Rennó expõe juntamente com as instalações fotográficas textos extraídos do Código Penal Brasileiro, dispostos em caixas de luz que seguem matizes cromáticos semelhantes aos das luzes que iluminam as fotografias, textos que deslizam o sentido para as imagens, pois já não podem

ser mais autoexplicativos, por isso sobrepostos à teoria dos humores, às teorias classificatórias de Galeno e de Lombroso, que dão base à criminologia. As fotografias parecem ligar esses saberes reguladores dando consciência a seu espectador/leitor de que o micropoder das palavras e das classificações é uma constante ameaça fantasmagórica – dada pela luz indefinida – ao quinto tipo indefinido, que pode ser ele, contemporâneo, mais próximo a nós porque ainda não pré-definido, mas em vias de ser antropometrizado.

Afinada à experiência de libertar o corpo de suas medidas, a experiência com a ficção-dobradiça será fundamental para o romancista Silviano Santiago de 1985 com o romance *Stella Manhattan*. Já descrito como romance-dobradiça,[2] *Stella* é um romance que explode a forma na ferida que se abre no interior de sua estrutura, ao provocar um espaçamento na forma diegética.[3] Essa fratura formal já se anuncia no corpo-corpus fendido do protagonista, corpo cicatriz de Eduardo/Stella: "O corpo de Eduardo tinha-se fendido e a água minava pelas rachaduras, escorrendo por elas como se fosse uma solda sentimental, bem diferente da outra, produto da força de autocontrole" (SANTIAGO, 1985, p. 36).

A narrativa de *O olhar*, romance de 1974, é duplicada dentro do espaço romanesco, produzindo os planos de *mise en abyme*, trabalhados também pelo *nouveau roman* (DÄLLENBACH, 1977). Esse procedimento, que tem sua origem no pictórico, foi praticado extenuadamente por André Gide. De acordo com Dällenbach, Gide descobre na pintura, na heráldica e depois na literatura um procedimento que mostrava na narrativa a face da escrita:

> Muito me agrada que numa obra de arte se reencontre assim transposto, no nível dos personagens, o assunto mesmo desta obra (...) assim, dentro do quadro de Memling ou de Quentin Metzzys, um pequeno espelho convexo e na sombra reflete, por sua vez, o interior da peça onde se desenrola a cena pintada[4] (Apud DÄLLENBACH, 1977, p. 15).

Dällenbach continuará comentando como Gide utiliza o procedimento dos espelhamentos narrativos, do *mise en abyme*, como um exercício de se configurar como interlocutor de sua própria obra: "A escolha da escrita já alça a certa estratégia; escritor, Gide se torna para si mesmo seu próprio interlocutor"[5] (DÄLLENBACH, 1977, p. 26).

O contato com a obra de Gide parece ter sugerido a Silviano um procedimento literário que melhor divisa a face da escrita, instaurando uma dimensão reflexiva no interior da narrativa. O processo de *mise en abyme* está presente, além de n'*O olhar* e *Stella Manhattan*, no romance *Em liberdade*: "A apropriação da voz de Graciliano levada a cabo por Santiago se reflete *en abyme* no romance, quando Graciliano concebe uma narrativa na qual falaria através do eu do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa" (AVELAR, 2003, p. 167).

A narrativa dentro da narrativa e/ou um texto-enxerto que se insere na cicatriz de uma forma romanesca aparecem como re-*flexões* da própria. Essa flexão, exercício intenso e de tensões, põe em choque a escrita formalista e medida contra a escrita do excesso, do transbordamento, do galope que avança sobre a justa medida de uma sintaxe. Essa tensão é representada pela imagem do trasbordamento do copo de leite, que aparece no romance *Stella Manhattan*:

> Às vezes acontece que, quando vou enchendo de leite uma xícara, a mão deixa de me obedecer e continuo a despejar o leite vendo que a xícara está cheia, que o pires está transbordando pelas beiradas e que o líquido branco está escorrendo pela mesa ensopando a toalha (...) Às vezes uma ação – se, quê nem por quê – canaliza esforço maior do que o necessário para fazê-la e a ordem de *basta*, silenciosa e obscura, não chega até os nervos, não é transmitida aos músculos que se relaxam então e há um transbordamento inevitável de energia que caba por tornar imprevisível o fim da ação que se começou a fazer (SANTIAGO, 1985, pp. 68-9).

Além de transbordar a estrutura, o excesso remete a um dispêndio de energia que burla a lógica regrada de uma economia. Gasta-se pelo prazer do transbordamento, gasta-se por puro prazer do dispêndio, quando se inscreve o próprio prazer como dispêndio, do gozo sem procriação, do leite/sêmen derramado que está presente na biografia do homossexual, como na vida de Eduardo/Stella. Esse burlamento da economia é base da noção de *dépense* batailliana: "A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e de conservação (...)" (BATAILLE, 1975, p. 30).

Cortar o tempo

"Depois do índice, o corte". Assim Dubois (2004) abre uma possibilidade de leitura da fotografia moderna abandonando a tríade de Peirce (ícone, símbolo, índice) por um conceito que pode nos ajudar a pensar aquilo que fará da fotografia moderna um espaço de abertura e de experimentação no uso da imagem como imaginação artística. Dubois compreende corte não como algo que interrompe ou cristaliza o fluxo, mas, pelo contrário, que põe a imagem virtual em curso: "O corte temporal que ao ato fotográfico implica não é somente redução de uma temporalidade (...) é também passagem" (DUBOIS, 2004, p. 174).

Assim, a fotografia moderna trabalha com a potencialidade da imagem como transreal: seu corte faz com que os fluxos se prolonguem no olhar. A maior contribuição da ideia de corte fotográfico é promover o desligamento da relação imediata com o referente e transferir essa relação para um campo imaginário. Na animação quase imperceptível das imagens de *Frutos estranhos* (2006), Rennó expõe movimentos que, de tão próximos à estática da fotografia, fazem o espectador duvidar do que se passou e se algo se passou.

Instaurando a quebra do estático não pelo registro de uma velocidade contemporânea, mas por uma velocidade estranha, as imagens sem dono querem tomar o lugar, pelo susto, que a con-

temporaneidade lhes roubou. O que se vai apresentando é que a contemporaneidade não significa exatamente a convivência de tudo, mas se constrói por uma escolha do que vai conviver; e esse "lixo" que Rosângela Rennó devolve ao tempo da contemporaneidade, no contraste com o tempo esquecido, parece dizer que essa nossa conhecida contemporaneidade, para existir, descarta, escolhe, julga, expulsa, destrói, porque ela é também uma produção em série, como afirma Zygmunt Bauman, "O refugo é o segredo sombrio e vergonhoso de toda produção" (BAUMAN, 2005, p. 38). Não seria redundante lembrar o aspecto fantasmagórico desses objetos cheios de afetos que retornam para o museu e galerias pelas mãos de Rennó.

A proposta de Rennó pode ser pensada a partir da discussão de Didi-Huberman em torno da admissão da imagem-arquivo como imagem sem imaginação. Criticando as formulações que estreitam o olhar sobre a imagem-arquivo – no contexto da apresentação das fotografias de um campo de concentração nazista –, Didi-Huberman (2004) discute a tarefa de encarar a imagem-arquivo como não sendo nem o nada da imagem que não dá conta do horror do real nem a plenitude do mesmo real. Com seu auxílio, podemos pensar que justamente ela pode flutuar no espaço entre o limite da imagem e o sem limite da imaginação, adquirindo um trânsito interpretativo que dá maior amplitude à experiência visual.

A alteração (seja ranhura, oclusão ou elipse) que Rosângela Rennó produz nesses arquivos leva-os a um *mais-além* da representação, reposicionando a imagem não no objeto (num ponto mais exterior), mas no observador. O que esse deslocamento realiza deve sempre fazer conjugar a estética e a ética, naquilo que Didi-Huberman (2004) entende por "questão de escolha" diante de uma imagem (p. 223).

Mas devemos ainda lembrar que esta escolha não deve mais se basear apenas na maneira pela qual objeto e imagem coincidem. Nos trabalhos de Rennó, haveria sempre um intervalo, uma margem

que produz uma falta a partir de uma fetichização da imagem-objeto se lembrarmos as formulações de Jacques Lacan sobre o tema.

Na ausência da plena satisfação, a obra de Rennó (com seus espelhos cegos, seus textos referentes a imagens ausentes, seus objetos-margens da imagem) abre-se ao desejo despertado pelos objetos, todavia sempre desviado por conta da decepção sofrida por aquele que procura apenas consumir a memória-arquivo do outro em completa exterioridade. Diante dessas imagens anônimas ou contra-imagens, aparece a vertigem de uma memória que se encontra entre a memória afetiva (familiaridade) e a imaginação da memória (história) do outro:

> Para mim, a fotografia sempre cria um mundo paralelo (...) nesse processo conto com a ajuda do espectador para reelaborar a imagem. Por exemplo, naquela foto do menino que faz parte do *Imemorial*, a única coisa qu você sabe é que ele foi empregado da Novacap e, portanto, trabalhou na construção de Brasília. Ele é tão pequeno, o que será que ele fazia? (...) Essas imagens têm que ser mais familiares do que as própria imagens familiares dos espectadores (RENNÓ, 2003, p. 21-2).

Os objetos e imagens oferecidos por Rennó são expostos ao olho voyeur, mas, em contrapartida, ofertam ao olhar a possibilidade de uma leitura que se expande entre letra e imagem. Com *Private collection* (1992-1995), Rosângela Rennó dá destino a uma coleção de fotografias de arquivo pessoal. O objeto é a reunião dessas fotografias em um bloco lacrado e parafusado, com as inscrições "Private" e "collection" esculpidas no composto fotográfico.

A oferta ao olho é uma promessa esburacada pelas letras vazadas que inscrevem o desejo daquele que vê. No lugar das fotografias da intimidade, no lugar do privado, logo absorvidos pela afetuosidade e pela visão do espectador – pois *Private collection* está jogando aqui com a leitura do artista como sujeito que faz sua confissão –, há um nó entre ver/ler que dispara, a um só tempo, uma blindagem

do olhar e uma devolução à leitura. Não mais a leitura de imagens, que são negadas, mas a ironia da palavra-furo.

Evidentemente, *Private* expõe uma questão cultural da obra de arte contemporânea que é, além de logo ser decodificada sob o caráter de prova (auto)biográfica, a redução a que o mercado a expõe, transformando arte em "coleção", o que conecta o desafio de *Private* à questão abordada acima do contemporâneo como consciência dos alcances da prática artística, que são incorporados pela própria obra. Nesse sentido, a coleção está, além de lacrada, esburacada: mesmo que fosse consumida, há um contraconsumo, uma negatividade que lhe é latente, uma instância irrecuperável: a leitura das imagens.

Desse modo, *Private* pode reabrir, no vazamento de suas letras, uma questão que é central da arte moderna: o problema linguístico implicado no ato de ler imagens. Ao desarticular imagem e letra, a arte moderna, representada na sua extensão contemporânea por *Private collection*, problematiza a manutenção de uma visualidade educada no gosto moderno, estendendo-se desde uma assunção do estranho, do grotesco, de uma dinamitação da perspectiva até uma atitude negativa que instaura um ponto de cegueira diante da arte.

Cicatriz (1995) retoma a questão da memória prisional com outros propósitos, mais próximos do modo de violência da forma que observamos em Silviano Santiago, que investem na leitura da memória escrita no corpo – as tatuagens dos presidiários – e das imagens ausentes nos textos que compõem a instalação: ao lado da fotografia da tatuagem um texto que se refere à imagem fotográfica está diante dos olhos do leitor/espectador.

A violência da forma, nesta instalação de Rennó, se faz por um suplemento de texto que produz outra imagem na leitura que borra a própria contemplação da imagem dos presos, e diverge da mesma pela ausência do que comenta. Desta forma, ao ler o texto, que sempre é uma narrativa envolvendo uma imagem fotográfica ausente, o leitor é convocado a imaginar esta outra-imagem para

a qual não encontra correspondência na imagem que ele dispõe do lado. Ainda mais que a imagem oferecida não guarda qualquer relação com o texto oferecido – nem explicação, nem história, nem causa –, o que faz com que o espectador crie uma narrativa:

> Mas se trata de uma narrativa criada, inventada, não necessariamente aquela que gerou aquela imagem. Gosto da ideia de fazer você entrar no jogo, você acha essa marca histórica, por exemplo, na foto dos presos. Mas minha estratégia é provocar uma espécie de apagamento do primeiro referencial para que você possa entrar numa viagem com o personagem e assim fazer com que essas imagens ganhem visibilidade, mas de uma nova forma, pois não faz sentido *repetir* o que este feito (RENNÓ, 2003, p. 15).

Retorno do corpo no arquivo

Com as reflexões que os dois artistas me legaram, fui aos arquivos de escritores brasileiros que ocupam o prédio da Fundação Casa de Rui Barbosa. Nas pesquisas que realizei no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, nos arquivos do poeta João Cabral de Melo Neto e do escritor Graça Aranha, quis comprovar as maneiras como o arquivamento de um escritor poderia ser percebido nas relações tecidas entre a obra, a vida e o corpo. Interessei-me, de imediato, em investigar nos papéis dos dois artistas o modo como a mão traçava uma escrita singular, transversal, nas marcas, rasuras e emendas de um manuscrito, como o escritor *se* dramatiza, joga com o próprio corpo na correspondência.

Ao retomar aqui a relação entre arquivo e corpo, que, de certa forma, marcam a minha trajetória como pesquisador de arquivos literários, pretendo enfatizar o modo como tenho tentado articular a poética do arquivo e a do corpo, que percorri nos trabalhos de Rosangela Rennó e Silviano Santiago, à análise dos papéis arquivados de um escritor. Tal perspectiva me parece bastante válida para se refletir sobre o arquivo a partir de uma materialidade da escrita conjugada a uma poética do corpo.

Nesse sentido, o arquivo não oferece apenas a corporificação da escrita em materiais específicos, mas creio que o corpo se inscreve nos arquivos, o que pode ser importante para vasculhar a criação de um escritor na perspectiva de um artista que cria criando-se. É por esse ângulo que vislumbro, por exemplo, o surgimento de um corpo de poeta nos documentos de Cabral. A título de exemplo, termino essas reflexões com uma pequena mostra da junção entre escrita e corpo no arquivo, extraída da correspondência de João Cabral de Melo Neto:

> Razões profundas: o meu modo de verificar a minha impotência, o meu despeito em ver que o trabalho literário é impossível, o meu despeito em verificar a diferença entre o que é possível acrescentar a cada dia (alguns dias, só uma palavra que se substitui), sobretudo o meu medo "do trabalho", aí inserido tudo o que significa cansaço mental, dor nos olhos, nas costas, sobretudo desespero e a impressão de que a solução tal ou tal não será achada, etc, etc,. Além disso, há outra razão, não sei se superficial ou profunda, porque ainda não a tirei do plano da simples hipótese: o efeito meio esterilizador que exerce sobre mim os "mots" tão profundamente nihilistas de Valéry, apesar de coragem do exemplo dele: acordando todos os dias às 5h da manhã para escrever até às 11h do dia.[6]

REFERÊNCIAS

ARTIÈRES, Philippe. "Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento". In: TRAVANCAS et al. (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 45-54.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire:* essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

DIDI-HUBERMAN. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*: depoimento. Belo Horizonte: C/A, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *O olhar*. Belo Horizonte: Tendência, 1974.

_____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. "Ficção 80 – dobradiças e vitrines". In: _____. *Papéis colados*. Ed. da UFRJ, 1993.

TRAVANCAS et al. (org.). *Arquivos pessoais*: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 45-54.

NOTAS

[1] Como não apresento reprodução das obras, remeto o leitor para o site da artista: <http://www.rosangelarenno.com.br>.

[2] Cf. Flora Süssekind em "Prosa 80: dobradiças e vitrines", *Papéis colados*.

Silviano se refere à ideia de dobradiça ao comentar que experimenta na ficção de Stella Manhattan a mobilidade e peformance dos *Bichos*, de Lygia Clark.

[3] Referimo-nos à divisão, a dobradiça que acontece no romance, momento em que a narrativa de Eduardo é suspendida e se abre uma parte intitulada "Começo: o narrador".

[4] Tradução do autor do artigo. No original: "J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette ouvre (..) ainsi, dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, um petit miroir convexe et sombre reflete, à son tour, l'interieur de la pièce ou se joue la scéne peinte.".

[5] Tradução do autor do artigo. No original: "Le choix d'écriture, déjà, relève de cette estratégie; écrivant, Gide devient à lui-même son propre interlocuteur."

[6] Carta de João Cabral a Lauro Escorel em 21 de novembro de 1946. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Por uma poética da androginia em Virginia Woolf[1]

Davi Pinho

You hit off my taste in reading very well. I should have thanked you before, but writing was forbidden. I shall tell you wonderful stories of the lunatics. By the bye, they've elected me King (...).

I had other adventures, and some disasters, the fruit of too passionate and enquiring a disposition. I avoided both love and hatred. I now feel very clear, calm, and move slowly, like one of the big animals at the zoo. Knitting is the saving of life (...).

Virginia Woolf (née Stephen) para Leonard Woolf em 05/03/1912, após voltar de uma casa de repouso.
Os dois se casam em 10/08/1912.

Virginia Woolf. Vanessa Bell, c. 1912. © National Portrait Gallery, Londres.

Ao final de *A Room of One's Own, "after all this reading"* (1929, p. 124), Virginia Woolf volta à janela, tropo constante em sua obra, um umbral entre as negociações internas e as projeções linguísticas do nosso olhar sobre o mundo, nossas dobras e desdobras, como diria Deleuze na esteira de Foucault. De cima, vê homens e mulheres correndo por Londres, um fluxo de corpos que estão alheios à dor do pensamento que acomete a autora. De repente, o fluxo para, ninguém vem ou vai – "*nobody passes*" (WOOLF, 1929, p. 124). Em uma dessas pausas tão características das pequenas ruas londrinas ao redor das grandes avenidas, Woolf diz que apenas a árvore mostra sinal de vida. Como um sinal à calçada, uma folha se separa, e então ela rememora um outro fluxo: o das folhas em direção ao rio e o do rio em direção ao mar, a grande massa que nos escapa nos confins das cidades. É ali, no fluxo desse ninguém que passa na rua deserta, que Woolf nos indica a androginia.

Essa volta ao inumano, aos símbolos do silêncio da voz humana, grifa a resposta de Woolf, que, após uma pesquisa com o intuito de historicizar a exclusão da mulher do mundo público, diz que "talvez pensar (...) em um sexo como distinto do outro seja um esforço" (1929, p. 125). O esforço se revela no entendimento do feminino e do masculino enquanto as *sentences* que ela examina, frases e condenações à *performance* que a autora tenta quebrar, reorganizar. Os primeiros passos na rua suspensa no tempo, após a passagem de ninguém, são de um homem e de uma mulher que caminham em ruas paralelas em direção à mesma esquina, bem abaixo da janela da observante Virginia Woolf. Ao chegarem ao ponto em que seus caminhos se entrelaçariam, Woolf diz que o homem para, e que a mulher para; um táxi que vinha de uma terceira rua faceando a mesma esquina também para, e nele entram o homem e a mulher (WOOLF, 1929, p. 126).

Após a imagem poética do carro, *da coisa em si* – sua peroração, "pensem as coisas em si mesmas!" – que une o homem e a

mulher, Woolf conclui que uma mente "puramente masculina não pode criar, como também não pode criar uma puramente feminina" (1929, p.128) e começa a traçar o que seria o seu grande projeto inacabado em direção a uma poética da androginia.

Somente quando a fusão da *sentença* feminina com a masculina "acontece na mente é que ela é totalmente fertilizada e utiliza todas as suas faculdades", afirma Woolf (1929, p. 128). Essa fusão dá origem à androginia nesse complexo metafórico para o encontro do homem e da mulher na era de Woolf. O problema da androginia se insere em uma questão que Virginia Woolf empreende em toda sua escrita: o da linguagem como representação, comunicação de sentidos que não atinge as potências da imaginação no silêncio do pensamento. De alguma maneira, anunciada em sua obra, existe uma massa humana maior que se comunica com o inumano, o cósmico, um tensionando o outro em um *continuum* ao infinito. É nesse nível que a junção das sentenças deveria se dar, o que seria a única possibilidade de escapar do mero feminino ou masculino. Essa volta ao mito do andrógino nos abre para uma glosa milenar na obra de Woolf: é em direção aos silêncios que nos direcionamos, então.

Como texto fundador do mito do andrógino, *O banquete* de Platão nos dá acesso ao pensamento de Woolf, que começou a estudar grego e a ler os diálogos platônicos aos dezessete anos. Lá, Aristófanes discursa sobre a eterna procura pelo amor do outro, seja no sexo oposto ou no mesmo,[2] como resultante da nossa divisão originária. Nós, humanos, teríamos resultado de três seres esféricos: os Andros, as Gynos, e os Androgynos. Separados pelos deuses para enfraquecê-los, nascem os Homens e as Mulheres, e nasce a procura eterna pelo outro perdido. O verdadeiro amor se daria, então, quando achássemos aquela outra cara metade cortada de nós.

Essa imagem mítica primordial do andrógino marca as seitas gnósticas nos primeiros séculos do cristianismo. Santo Hipolito diz que Simão, o Mago, denominava o espírito primordial *arsenotéles,*

macho-fêmea. Os naasenos também concebiam o homem celeste, Adamas, como *arsenotéles*. O Adão terrestre seria então uma imagem do arquétipo, e por isso andrógino também. Pelo fato de cada humano descender desse Adão, o *arsenotéles,* existiria virtualmente em cada ser humano. Por isso a perfeição seria procurá-lo e encontrar em si mesmo essa androginia. Segundo Mircea Eliade (1999), a androginia é então um drama cósmico que se divide em três momentos para os naasenos: (1) o Logos preexistente, o grande espírito; (2) a engendração e a queda de Adão – separação em dois sexos; (3) e o messias que reintegraria em sua unidade os fragmentos que constituem o universo.

Esse entendimento mítico da origem humana alcança os primeiros românticos alemães. Johann Wilhelm Ritter, médico ilustre e amigo de Novalis, diz que, como o Messias, o ser humano do futuro será andrógino. Nas palavras de Ritter,

> Eva foi engendrada pelo homem sem a ajuda da mulher; o Cristo foi engendrado pela mulher sem a ajuda do homem; o Andrógino nascerá dos dois. Mas o esposo e a esposa vão confundir-se em um só e mesmo clarão. O corpo que nascer será então imortal. (apud ELIADE, 1999, p. 103)

É a partir dessa imagem que o andrógino chega a Virginia Woolf, leitora voraz tanto dos românticos alemães quanto dos ingleses – afinal, é Coleridge que ela cita ao final de *A Room of One's Own* quando diz que "toda grande mente é andrógina" (*Table Talk*, 1 September 1832).

Mas se Ritter enverga a alquimia para explorar o mito do andrógino, Woolf tenta empreender o mito como o lugar da escrita, e por isso a referência aos românticos ingleses é importante. Orlando, que recebe o tempo em clarões, para usarmos a palavra de Ritter, e que foi publicado um ano antes de *A Room of One's Own*, demora quatrocentos anos para escrever seu poema *The Oak Tree*, pois ele/a precisa viver a experiência tanto do menino inglês, quanto da cigana

nas montanhas da Turquia, e por fim da mulher moderna. Ele/a é todos ao mesmo tempo, e seu corpo acompanha sua mente: nasce homem, transforma-se em mulher e termina andrógino. A preocupação de Woolf é então revelar o humano de Orlando, aquele lugar silencioso que escapa das representações das *sentenças*.

É interessante notar que Orlando, se é certamente homem ao nascer no Renascimento inglês, fecha o romance-biografia como uma mulher em 1928 com os seios à mostra, um convite ao seu outro, ilustrado pela figura de seu marido, Shelmerdine. Afinal, esta é a questão de Orlando, a mulher do presente cujas vidas passadas precisa afirmar: como acolher o Outro de si mesma. No silêncio poético de suas últimas imagens, quando Orlando recebe os últimos choques do tempo e se encontra a segundos do tempo simultâneo ao tempo da narrativa, Woolf parece anunciar a mulher como porta-voz da mudança.

Nos últimos parágrafos do romance, vemos Orlando de volta à árvore de carvalho, onde dizia amarrar seu coração flutuante quando menino na corte elisabetana, com seu poema que, ao contrário de seu coração de menino, não se quer raiz, mas as folhas que se desgarram dali. Orlando sente Shelmerdine chegar a quilômetros de distância e imediatamente exibe os seios para lua "para que suas pérolas brilhassem como os ovos de alguma imensa aranha lunar" (WOOLF, 1928, p. 215). Orlando se opõe ao avião que paira sobre ela, símbolo para a guerra que Woolf diria ser resultante da *sentença* masculina apenas, de uma língua sem mãe (WOOLF, 1938). Orlando é então um convite para leitores que, em 1928, como Shel, poderiam escolher não repetir os horrores da última guerra ao bater da décima-segunda hora, o presente. Mas o impasse viria mais uma vez. E em 1938, dez anos após Orlando, Woolf mais uma vez chama o ser humano a efetivar o andrógino em *Three Guineas*. O impasse ainda continua para as novas gerações, testemunhas das mudanças trazidas pela arte e pelos movimentos sociais que transformam a

maneira que conhecemos os outros. Hoje, ainda precisamos pensar o que é o andrógino e como se ganha acesso a ele em uma linguagem que tem por princípio aniquilar o outro, objetificá-lo, ao delimitar nossos lugares de fala.

Orlando é mulher e é a chave para um mundo-linguagem de deslugares, andrógino, de ninguém. Isso porque as mulheres, na obra de Virginia, parecem estar mais perto dessa volta ao andrógino, pois são elas que, no silêncio que lhes foi imposto historicamente, intuem uma forma que funde a posição masculina de sujeito da linguagem com a feminina de objeto da linguagem. Em toda a obra de Woolf fica então a questão de como acessar essa sentença andrógina, e a questão é: como quebrar a própria palavra, os nomes, para que o silêncio histórico do feminino seja um lugar outro de enunciação.

Em "*Men and Women*" (1920), ela repete a frase de Bathsheba, que no romance de Thomas Hardy, *Far From the Madding Crowd* (1874), diz ter os sentimentos de uma mulher, mas a linguagem de um homem. A questão então é "testar as formas aceitas, descartar as inadequadas, e criar outras mais adequadas" (WOOLF, 1920, p. 67). Em "*Women Novelists"* (1918), ela afirma que algumas escritas parecem conseguir escapar dos limites dessa linguagem destruidora que cristaliza posições de sujeito e objeto, o que em 1924, em seu artigo para a Vogue, "*Indiscretions"*, ela chama de uma escrita sem sexo definido. Fica claro, assim, que o percurso crítico de Woolf, que culmina nesse trânsito do sexo para o sem sexo definido, da mulher e do homem para o que ela chamaria de andrógino em *A Room of One's Own* (1929) e indiretamente em *Three Guineas* (1938), quer transcender os limites epistemológicos de seu tempo e achar a quebra ontológica que uniria os fragmentos e nos permitiria a todos ser, para além de sujeito e objeto.

Em vinte de abril de 1937, enquanto Virginia Woolf fazia pesquisa para o seu *Three Guineas*, ela concede uma entrevista para a BBC intitulada *"Crafsmanship"*, parte de sua série simbolicamente

chamada *"Words Fail Me"*.[3] Na única amostra existente de sua voz, a escritora parece calma mas decisivamente afirmar a liberdade que jaz na palavra, que para ela tem que ser entendida para além de *craftsmanship*: uma brincadeira com a palavra *craft,* que no inglês pode significar tanto criar coisas úteis, como no substantivo artesanato, quanto astúcia, engano, magia. Para ela, palavras estão sempre para além dos dois sentidos de *craft*, pois elas são a verdade completa sobre nossos silêncios se permitidas sua liberdade simbólica. Em suma, a prática de "fechá-las em um sentido, em seu sentido prático" é o motivo pelo qual Woolf diz não existir um grande poeta, um grande crítico, ou um grande escritor em seu tempo (WOOLF, 1937, p. 154).

A sentença andrógina é aquela que, então, rememora a liberdade das palavras, que não as fecha em antigos casamentos, mas desfaz e refaz a costura concomitantemente. Ela é livre de seu sexo, sua nacionalidade, dos "nomes antigos". É significativo que tanto Hélène Cixous, na década de 1970, quanto Woolf, na de 1930, enxerguem em Shakespeare essa habilidade de se retrair e nutrir, de recosturar um mundo literário que seria como um ventre sempre produtivo, de onde nascem seres humanos diversos cujas perspectivas seriam afirmadas em suas diferenças.[4] Ventre, em Cixous, é metáfora para este lugar da escrita; uma afirmação daquilo que antes era impetrado como o feminino natural, inerente ao corpo, enquanto possibilidade na linguagem, na escrita de um ninguém que permite todos, uma nova sentença. Digo ser significativa a referência a Shakespeare porque a imagem se desprende do corpo feminino, mas o usa como anunciador da volta ao que somos nos mitos, um elo entre a androginia de Woolf e a *écriture féminine* de Hélène Cixous.

Mas quando Woolf declara que "enquanto mulher, eu não tenho país", e continua, "enquanto mulher eu não quero país. Enquanto mulher, meu país é o mundo inteiro" (1938, p. 313), ela ressalta o porquê da mulher ser a porta-voz da mudança em seu século, o

porquê de Cixous chamar a escrita de *feminina* décadas mais tarde. Diferentemente mesmo de Shakespeare, nem mesmo a um país pertenciam as mulheres, o que as desligava de mais um dever que aprisiona a mente: o patriotismo. Esse seria apenas um dever *pater*, já que até mesmo a nacionalidade da mulher estava condicionada ao casamento pelas leis de seu tempo. Como Rachel diz para Hewet em *The Voyage Out*, a mulher gozava de certa liberdade por não ser representante do progresso. É em sua diferença, no legado silencioso do Anjo do Lar, que a mulher no século de Woolf encontra o lugar do andrógino. E o feminino cultural historicamente construído, o lugar à janela, é afirmado como lugar da escrita de ninguém.

O exercício da mente andrógina é então o de reabrir a linguagem, de testar a memória das palavras. "E esta é uma das principais dificuldades de escrevê-las hoje – que elas estejam tão amontoadas de sentidos, de memórias, que elas tenham adquirido tantos casamentos famosos", diz Woolf sobre a dificuldade de ressignificar as palavras (1937, p. 157). Sua questão é, desse modo, costurar uma nova forma que desse às palavras sua liberdade para lembrar todos os seus sentidos, sem negar nenhum, mas criando novos sentidos em novos casamentos de palavras, o que as impediria de perpetuar os antigos casamentos, pois "combinar novas palavras com velhas palavras é fatal para a constituição da sentença" (WOOLF, 1937, p. 157). Cixous, quando escreve seu prefácio para o *The Hélène Cixous Reader* (1994), organizado por Susan Sellers, diz a mesma coisa em palavras surpreendentemente parecidas:

> Nós somos os cuidadores sabidos ou ignorantes de várias memórias. Quando eu escrevo, a língua lembra sem o meu conhecimento ou mesmo com o meu conhecimento, lembra a Bíblia, Shakespeare, Milton, toda a literatura, cada livro. Então, eu que escrevo, eu inscrevo uma memória adicional na língua [...]. (CIXOUS 1994, p. xxi)

Logo, se usadas em sua liberdade, as palavras podem dizer para além dos discursos vigentes, dos limites. Nessa escrita, a palavra fala "em nome de ninguém", o que significa dizer que o sujeito se dissolve nele mesmo através dos diálogos que tem com os outros em si (CIXOUS, 1974a, p. 28). A *écriture féminine* de Cixous se aproxima da androginia de Woolf justamente porque propõe uma efetivação dessa posição de outro, só que agora um outro que fala; um ser ninguém, ser Outro apenas. Trata-se de um "embaçar os espelhos", como Cixous diz em seu *First Names of No One* (1974a, p. 33), de uma afirmação dos elos pré-linguísticos entre o *self and m/other*. A analogia de Cixous é entre o lugar da escrita e a mãe, esse Outro-mãe, lugar que enquanto ventre permite uma experiência de sermos mais que um. A *écriture féminine* é um lugar que

> não está economicamente ou politicamente em dívida com toda a vileza e o pacto. Que não é obrigado a reproduzir o sistema. Que é escrita. Se há um outro lugar que consiga escapar dessa infernal repetição, ele está nessa direção, onde ele[5] escreve ele mesmo, onde ele sonha, onde ele inventa novos mundos. (CIXOUS, 1975, p. 79)

O pacto para o qual Cixous aponta, a vileza, é o acordo velado que todo sujeito faz ao se afirmar em oposição ao outro. É contra a constatação de Freud de que "todo o progresso da sociedade repousa sobre a oposição entre gerações sucessivas" (FREUD, 1909, p. 298) que Cixous vislumbra uma escrita que seja pura afirmação da diferença, já que a linguagem nunca é neutra[6] mas múltipla, e que promova a efetivação dos tempos cíclicos e monumentais apontados culturalmente como femininos. Efetivar o tempo do corpo feminino, em oposição ao tempo do progresso, significa perceber que tanto o masculino quanto o feminino contribuem para o tempo da história. É por perceber que o feminino culturalmente construído está mais próximo dessa escrita possível – escrita que Cixous enxerga claramente em Shakespeare, como vimos, mas também em Clarice

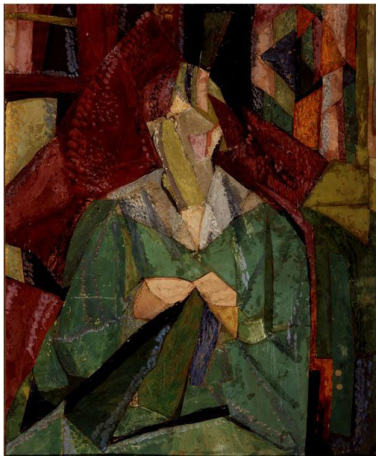
Lispector[7] –, que ela propõe que a mulher efetive essa escrita das múltiplas vozes, uma escrita louca, no limiar da comunicação, que faz da arte o lugar para a afirmação desse lugar de um ninguém que fala.

Cixous aponta essa escrita como a "passagem, a entrada, a saída, a morada dos outros em mim – os outros que eu sou e não sou, não sei como ser, mas que eu sinto passando, que me fazem viva – que me rasgam, me perturbam, me mudam, quem?" (CIXOUS, 1975, p. 86). *Écriture féminine*, então, é uma ultrapassagem tanto da linguagem masculina quanto da feminina; é reconhecer o *nutrir* da *escrita* – nutrir, que antes se opusera ao conhecimento nos binários metafísicos. Está aqui a imbricação da escrita feminina com a androginia de Woolf. O verbo *que no princípio era* era o verbo do pai. As escritoras e escritores devem exercitar o verbo da mãe, que é a possibilidade de todos os verbos, de todas as falas. Assim, através dessa escrita de outros, nasce a mente andrógina.

Esta é a afirmação de Woolf: quero ser muitos, ao mesmo tempo, em ondas, todos costurados em mim. A própria forma do romance que Woolf revigora metaforiza esse tempo feminino, cíclico e monumental. O desditoso termo "fluxo de consciência", em Woolf, que sempre escapa de uma mente isolada para rastrear os pensamentos complementares de personagens distintas, pode ser reaprendido como uma tentativa de quebrar o tempo masculino com o feminino, um redimensionamento temporal. Se o tempo da história se define, culturalmente, como o tempo dos grandes desbravadores, dos conquistadores, do progresso, esta outra temporalidade se define como objeto desse tempo, o tempo da permanência. O tempo matrilinear é entendido culturalmente por seu lugar fora da história, e à mulher então afixou-se o tempo cíclico – que se metaforiza corriqueiramente pelo ritmo biológico feminino –, e o monumental – tempo resultante do cíclico, que dá à eterna repetição dos ciclos femininos uma aura mística, como se ela sempre ficasse, se renovasse, permanecesse.[8] O tempo dos romances de Woolf tenta remontar esse tempo cíclico e

monumental, culturalmente feminino, como ondas que nos passam por muitos outros de nós mesmos, mas que ainda assim organizam uma história. A escrita de Woolf faz da arte, da escritura de vida e obra, um lugar de possibilidade para um novo sujeito e seu novo tempo, nem masculino nem feminino, sem lugar fixo para a fala, um ninguém que acessa o nada e o tudo.

Somente em seus escritos derradeiros, Woolf nos dará sua visão organizada, sem medo de chamá-la de sua filosofia. Ela escrevia o que seria uma coleção de *memoirs* quando entregou-se ao rio Ouse em 1941, aos 59 anos. *Moments of Being*, momentos de vida/ser, foi publicado em 1974, quando Julia Kristeva, em *Des Chinoises* (1974), começava a discutir o suicídio de Woolf na França. Esses momentos de ser são momentos de conexão, momentos em que a superfície é perfurada e que as profundezas são aventadas. Como em um tecido que revela seus pontos quando observado de perto, Woolf nos diz que esses momentos pareciam dar a ela uma noção de que somos constituídos por conexões para além de nosso entendimento, para além da representação do corpo.



Portrait of Molly MacCarthy. Vanessa Bell, 1914-15. © Estate of V. Bell. Cortesia de Henrietta Garnett.

Tais momentos vêm em choques, nos diz Woolf, novamente como os de Orlando, que conectavam a escritora a uma outra temporalidade, a outros corpos e mentes, e lhe davam acesso à androginia de Shakespeare. Em meus percursos pelas imagens woolfianas, percebi que seus momentos de vida são aqueles nos quais a prosa do dia a dia é tomada pela obscuridade da poesia; momentos de troca entre êxito prosaico e fracasso poético. Chamarei então aqui esses *moments of being* de *momentos andróginos*, que acontecem entre o demônio e as profundezas do mar, para usar as palavras da autora. Eles são momentos que desafiam o Eu, o Outro, e que agrupam toda a experiência humana em um aglomerado de experiências diversas, como as múltiplas possibilidades no palco que é o mundo, uma abertura no fechamento.

> por trás da lã de algodão está escondido o padrão; que nós – quero dizer todos os seres humanos – estamos ligados a ele; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que somos partes da obra de arte. Hamlet ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre esta vasta massa que chamamos de mundo. Mas não há Shakespeare, não há Beethoven; certamente e enfaticamente não há Deus; somos as palavras; somos a música; nós somos a própria coisa. (WOOLF, 1978, p. 84)

O andrógino fora no começo, se voltarmos aos mitos dos humanos primordiais, e será novamente no fim, se pensarmos com Virginia Woolf. Como o fim é sempre um lugar no presente, já que o futuro é uma instância da nossa linguagem no agora, que chegue a nós a androginia de Virginia, sua confusão de lugares de fala, de vida, de existência – sua forma de ver por trás da costura e reatar os pontos na escrita. A androginia se apresenta à janela, na imagem da escritora que tenta negociar um outro futuro para si mesma ao final de *A Room of One's Own*. Hoje, somos nós à janela e o limiar é a nossa questão. Descosturar e recosturar: uma nota para os leitores e escritores de hoje.

REFERÊNCIAS

CIXOUS, Hélène. First Names of No One. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, p. 25-35, 1994. [1974a]

CIXOUS, Hélène. Neutral. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, p. 1-17, 1994. [1972]

CIXOUS, Hélène. Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forays. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine (Orgs.). *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris Publishers, p. 63-129, 1996. [1974b]

CIXOUS, Hélène. Preface. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, p. XV-XXIV, 1994.

CIXOUS, Hélène. The Apple in The Dark: The Temptation of Understanding. In: CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 60-98, 1990.

CIXOUS, Hélène. The Newly Born Woman. In: SELLERS, Susan (Ed.). *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, p. 35-47, 1994. [1975]

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. Family Romances. In: GAY, Peter (Org.). *The Freud Reader*. London: Vintage Originals, p. 297-301, 1995. [1909]

KRISTEVA, Julia. *Des Chinoises*. Paris: Pauvert, 2005. [1974]

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater. In: MOI, Toril (Org.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, p. 160-187, 1986.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Oxford University Press, 1992. [1929]

WOOLF, Virginia. Craftsmanship. In: WOOLF, Virginia. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, p. 154-160, 2011. [1937]

WOOLF, Virginia. *"Death of the Moth" and Other Essays*. London: Harcourt, 1974. [1942]

WOOLF, Virginia. Indiscretions. In: WOOLF, Virginia. *Women and Writing*. London: Harcourt, p. 72-78, 1980. [1924]

WOOLF, Virginia. Men and Women. In: WOOLF, Virginia. *Women and Writing*. London: Harcourt, p. 64-68, 1980. [1920]

WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. London: Harcourt Brace and

Company, 1985. [1974]

WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Vintage, 2004. [1928]

WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. London: Oxford University Press, 2000. [1915]

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. London: Oxford University Press, 1992. [1938]

WOOLF, Virginia. Women Novelists. In: WOOLF, Virginia. *Women and Writing*. London: Harcourt, p. 68-72, 1980. [1918]

NOTAS

[1] Em *Z Cultural,* Rio de Janeiro, ano XII, n. 1, primeiro semestre de 2017. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/

[2] É importante notar que Aristófanes, o comediógrafo, faz um discurso jocoso. É Sócrates, através de Diotima, que atinge o amor, *Eros*, na ascese dialética de *O banquete*. Aristófanes, no entanto, dá uma origem mitológica para o humano que ecoa em outras organizações mitológicas pelos tempos, e é isso que nos interessa aqui.

[3] Publicada postumamente como um ensaio em *Death of the Moth and Other Essays* (1942).

[4] "There was that being-of-a-thousand-beings called Shakespeare. I lived all the characters of his worlds: because they are always either alive or dead, because life and death are not separated by any pretense, because all is stunningly joined to nothing, affirmation to no, because, from one to the next, there is only one kiss, one phrase of bliss or tragedy, because every place is either abyss or summit, with nothing flat, soft, temperate. There man turns into woman, woman into man – a slaveless world: there are villains, powers of death. All the living are great, more than human" (CIXOUS, 1974b, p. 98).

"For though we say that we know nothing about Shakespeare's state of mind, even as we say that, we are saying something about Shakespeare's state of mind. The reason perhaps that we know so little about Shakespeare [...] is that his grudges and spites and antipathies are hidden from us. [...] All desire to protest, to preach, to proclaim an injury, to pay off a score, to make the world the witness of some hardship and grievance was fired out of him and consumed. Therefore, his poetry flows from him free, unimpeded. If ever a human being got his work expressed completely, it was Shakespeare. If

ever a mind was incandescent, unimpeded, [...] it was Shakespeare's mind" (WOOLF, 1938, p. 63).

[5] Do inglês *it*: o lugar se inventa, se sonha.

[6] Cixous tem um livro intitulado *Neutral* (1972), um de seus primeiros grandes escritos, em que discute, em prosa, poesia, ensaios e crítica, que é "impossível pensar o um sem o outro e sem tanto o um quanto o outro: o apropriado aqui empalidece, o coração escurece" (1972, p. 8). A escrita aparece ao mesmo tempo como um trabalho de neutralização e desneutralização. De neutralizar, anular, tornar imparcial, o acesso ao mundo da linguagem, e ao mesmo tempo desneutralizar, afirmar, a diferença. Isso porque os sexos, os gêneros e as nacionalidades, como tudo mais, se neutralizam na escrita da diferença, já que não existe um olhar sobre o outro, mas entreolhares, apenas outros. A escrita não é neutra porque não é indiferente a tais olhares, mas afirma a possibilidade de todos.

[7] Em seu ensaio "*The Apple in the Dark: The Temptation of Understanding*", de sua coletânea sobre suas leituras das obras de Lispector, *Reading with Clarice Lispector* (1990), ela diz: "Clarice does not lose herself in the silliness of sublimation. She stays where love stories take place, near the body and the unconscious. Two beings never reach each other in the way of Tristan and Isolde. In Clarice, protagonists burn themselves while en route; they fall down and do all the kinds of things that signify: I do not want to. The more one wants, the more one does not want to. That is what Clarice signals. Otherwise, there would be neither love nor desire" (p. 81-82).

[8] Para uma discussão sobre matrilinearismo, conferir *Stabat Matter,* de Julia Kristeva (1986).

Corpo, técnica, imaginação: uma poética do transumano[1]

Maria Conceição Monteiro

Quem pretende por termo aos engenhos humanos?
Quem pretenderá assegurar que já se viu e já se sabe tudo o que há no mundo para ser sentido e sabido?

Galileu Galilei

O meu interesse é o corpo mecânico feminino, corpo construído ou transformado pela técnica, no espaço literário e cinematográfico. Um corpo sempre aberto a inscrições, por ser receptáculo de fantasias. Esse corpo faz-se figura catalisadora que vai desencadear um processo inesperado e incontrolável de desejos obscuros e de forças ocultas. O corpo mecânico opera como figura que expõe os conflitos humanos, e que, como em um palco, através do uso de máscaras, protagoniza a encenação de vidas alternativas.

O meu objetivo é juntar os fios que conectam a técnica à imaginação e a Eros, e o corpo humano ao corpo mecânico feminino.

A imaginação e a técnica

Penso o corpo mecânico a partir do conceito de transumanismo artístico, pelo qual entendo o uso da imaginação técnica para criar o corpo artificial, construindo-o como interação de dispositivos e controles tecnológicos, entre os quais se inserem componentes humanos, como músculos, pele, voz. O resultado é um corpo fabricado como possibilidade de superação do corpo meramente humano, capaz de confundir-nos pela condição de simulacro de nós mesmos. Nesse sentido, o transumanismo artístico difere do transumanismo científico, como elaborado pelo cientista inglês Julian Huxley, em

1957, e seus seguidores, que opera com a interferência tecnológica no corpo humano com o intuito de transformá-lo, aprimorá-lo e livrá-lo de futuras deficiências, usando assim a técnica para criar novas possibilidades — extensão da longevidade, por exemplo — para a natureza humana, sempre a superando. Os dois transumanismos têm em comum o uso da tecnologia, mas, enquanto o científico se serve da tecnologia através dos avanços científicos, a modalidade poética se apodera desses avanços através da imaginação técnica.

No transumanismo artístico há dois tipos de corpo: o "corpo mecânico", que é totalmente construído, como, por exemplo, os do androide, do robô, da boneca – isto é, o corpo inumano –, e o "corpo transformado pela técnica", o humano, através de cirurgias ou qualquer outra interferência. Ainda dentro da categoria do inumano está o corpo feminino que surge enquanto imagem, um ex-corpo, um corpo morto que retorna, como as figuras de Bioy Casares e Andrei Tarkovski.

O corpo mecânico criado não tem sexo, é feito masculino ou feminino; não tem opção de desejo, ainda que na literatura e no cinema já haja manifestações de sentimento, na figura do androide. É um corpo que está para o mundo, aberto a inscrições; é um corpo-texto, desdobramento do outro que o cria. O corpo-texto, como o entendemos, é um palco de encenações de vidas e suas histórias, nos seus diversos textos e contextos. Daí seus desdobramentos poderem dar-se através de elementos materiais, como a sombra, o espelho, o retrato, ou ainda imateriais, como o desejo.

Com a morte de Deus e o processo de desmistificação da relação entre ser humano e Criador, a tradicional proteção divina desmorona e o indivíduo se sente metafisicamente órfão. A certeza de que não temos mais abrigo cósmico responde aos avanços da nossa época. Pois não é mais a cosmologia que nos informa o nosso lugar, mas a teoria geral dos sistemas imunológicos, já que somos sempre suscetíveis a novas enfermidades. A modernidade, nas

palavras de Sloterdijk (2011, p. 25), é caracterizada pela produção técnica de imunidades e pela crescente remoção das estruturas de segurança das narrativas teológica e cosmológica tradicionais. Toda técnica seria uma forma de resgate dessa proteção originária, ainda que sem transcendência. Desabrigado e desaconchegado no mundo onde o céu que nos protege desaba e é substituído por redes e apólices de seguro, o ser humano procura desempenhar o papel de criador, através da técnica. A associação entre o que se revela e a técnica aponta para outras significações que fogem à compreensão imediata. O que se mostra, contudo, é a imagem da superação do humano, da substituição do vazio deixado pela ausência de Deus, ou seja, é a imagem da técnica. Assim, a arte vai pensar formas de abordar o tema da criação tecnológica pelo ser humano.

O livro do Gênesis revela, a propósito da formação do homem e da mulher:

> No tempo em que Iahweh Deus fez a terra e o céu, não havia ainda nenhum arbusto dos campos sobre a terra e nenhuma erva dos campos tinha ainda crescido, porque Iahweh Deus não tinha feito chover sobre a terra e não havia homem para cultivar o solo. Entretanto um manancial subia da terra e regava toda a superfície do solo. Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente. (Gênesis, 1-2, 2002, p. 35-36)

E a escultura de barro, através do sopro, se faz humana, vitalizada, para lembrar aqui, na tradição judaico-cristã, o acontecimento que aparece no texto bíblico, em que o modelo de barro se transforma no primeiro ser humano, um corpo fabricado. O sopro é uma imagem-questão antecipatória, a premonição de uma tecnologia que não criaria mais o simplesmente humano, mas o fabricaria cientificamente. Na perspectiva sloterdijkiana, o sopro seria o epítome de uma tecnologia divina capaz de fechar a lacuna ontológica entre o ídolo de barro e o ser humano animado com uma prestidigitação

pneumática. Aquele que sopra é o criador, e o que se faz humano é a sua criatura, que surge no palco da existência como o primeiro ser humano, o protótipo de uma espécie que pode experienciar ideias inspiradas. Os dois estão ligados por uma cumplicidade íntima, por um desejo, como se ligam somente aqueles que originalmente compartilham a placenta da subjetividade (Sloterdijk, 2011, p. 32, 44). O sopro técnico é o escândalo materializado na imaginação literária. Ao contrário da Bíblia, no espaço poético a criação se mostra como contínuo acontecer, sempre em transformação, como o seu criador que é movido pela essência do agir e da vontade. A criação do cientista, na esfera da imaginação artística, é criatividade técnica, e faz parte de um jogo que já lhe foi destinado, através da memória.

O ser humano, como máquina primitiva, é um modelo ideal de estátuas, bonecas, robôs, androides, etc. Daí a narrativa do livro do Gênesis, sobre a criação, poder ser vista como uma grande metáfora, à medida que expõe o horizonte da questão técnica de forma radical. A tecnologia só pode ser compreendida através do distanciamento entre o que Deus foi capaz de criar e o que os humanos criarão (Sloterdijk, 2011, p. 37). Além da criação do mundo masculino, Deus foi capaz de criar uma figura de mulher através de um processo criativo:

> Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem. (Gênesis, 2-3, 2002, p. 37)

A imagem aqui é mais que uma simples comunicação, pois apresenta um referencial simbólico, uma figuração de sentido. O mito do Gênesis apresenta a criação como um artefato do poder paterno, aquele imenso Ele que separa, diferencia, forma e declara a excelência de sua obra (Hillman, 1984, p. 46).

Os seres humanos têm mimetizado a técnica divina, aprimorando-a, dentro dos parâmetros tecnológicos de cada época. Por outro lado, a relação estabelecida entre o criador e o produto fabricado

através do sopro, por si momento de erotismo extasiante, revela uma comunicação de afetos e necessidade do outro, numa intimidade bipolar, que nada tem a ver com um controle meramente dominador de um sujeito sobre um objeto de massa manipulável. Inaugura-se aqui a teoria dos pares (Sloterdijk, 2011, p. 40). O pacto pneumático implica que o soprado é por necessidade o gêmeo ontológico daquele que sopra. Unem-se por uma cumplicidade íntima, pois as duas figuras, criador e criatura, alimentam-se da mesma placenta formadora do ego, de um desejo compartilhado.

A técnica leva o ser humano a querer fabricar-se a si mesmo; o fato de ter sido fabricado por Deus, ou divindades, ou natureza, não o incomoda. Günther Anders explica que o que o incomoda é saber que o ser humano não é fabricado de maneira alguma, e por isso ele sempre se sente inferior aos seus produtos (*apud* Le Breton, 2015, p. 14). No espaço artístico, todavia, o corpo mecânico fabricado possibilita a ilusão de se alcançar a perfeição; configura a eclosão máxima da sensação de liberdade. E esse é o grande paradoxo. Mas o corpo mecânico literário é uma forma que, como o corpo científico, carrega consigo informações não somente sobre aquele que o cria, ou projeta, ou deseja, mas também (e por isso) sobre o corpo humano e sobre o mundo. Segundo a cibernética, toda forma, viva ou não, tende "a ser percebida como um agregado de informações em movimento, já decifrado ou em vias de o ser". Daí que sua complexidade se resolva sempre através da comparação, "que põe sobre o mesmo plano realidades diferentes ao liquidar o estatuto ontológico das mesmas" (Le Breton, 2015, p. 15).

O discurso religioso monoteísta estabelece uma relação com a transcendência. Primeiro, temos a criação divina: Deus cria o ser humano à sua imagem e semelhança. Com o processo de secularização, o discurso humanista estabelece que a criação divina dá lugar ao ser humano como inventor, numa tentativa de suplantar Deus. Assim, podemos ver Deus como o precursor do inventor, enquanto

transcendência e em relação vertical com a criatura. O inventor, por sua vez, se caracteriza pela imanência e relação horizontal com a criação mecânica.

Enquanto Deus e o inventor criam, a figura do cirurgião representa o emblema da transformação. Essa figura, operando esteticamente, metamorfoseia os corpos. Se o Deus bíblico é considerado o precursor do inventor, os deuses na mitologia grega podem ser concebidos como uma prefiguração do cirurgião: Atena transforma Ulisses em vários momentos: de um guerreiro passa à figura de mendigo, enquanto em outro momento é magnificado para alcançar um *status* quase divino.

O corpo mecânico literário, ou cinemático, por ser receptáculo de angústias, desejos e ansiedades do criador ou daquele que o deseja, não deixa de refletir os seus sentimentos ainda que de maneira especular. E, ao contrário do humano, que compartilha com o outro um universo de significações, o corpo mecânico é apenas um receptáculo que abriga uma descarga significativa que lhe é despejada pelo seu criador, ainda que seja um corpo sem percepção sensorial e sem experiência corporal, condição essencial ao ser humano no mundo.

A fabricação de um corpo outro através do sopro nos faz pensar no mito do andrógino. O corpo outro é um reflexo de incompletude do ser. Esse mito e o da mulher que nasce da costela do homem são metáforas poéticas que, sem explicar nada, falam sobre a relação erótica, do desejo (Paz, 1995, p. 31). Ressoando Nietzsche (2013), as pessoas e as culturas necessitam de ilusão para florescer.

A experiência interior, da qual nos fala Bataille, é consonante com a ausência de Deus discutida por Sloterdijk. Essa experiência ocupa um espaço interior e soberano. É espaço trancado que existe à sua margem, um abismo vislumbrado no momento da transgressão. Criar aqui assinala penetrar no recôndito de nós mesmos, espaço impenetrável e que se desvela através do corpo mecânico, do corpo outro, à imagem e semelhança do criador. É uma viagem ao fim do

eu possível, um além-transcendente. Construir um corpo outro é procurar ultrapassar a existência limitada, transpor a vida insuficiente. Daí a impossibilidade de fugir do desejo de sermos tudo, de nos identificarmos com a integralidade do universo (Bataille, 1988, p. ix-xi; e 2004, p. 45-46).

O corpo construído, ou transformado, nos dá a ilusão de criar como pequenos deuses, como nos mostra a literatura e o cinema, em Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de L'Isle-Adam, Thea von Harbou, Tarkovski, Bioy Casares, Felisberto Hernández, Kubrick, Ridley Scott, Philip Dick, Kim Ki Duk, Almodóvar, Spike Jonze, para nomear apenas alguns. Dessa forma, a maneira de diminuir a angústia da nossa existência finita é a criação técnica que prolonga a nossa existência, pelo processo da imaginação.

Esses artistas começam por imaginar um simulacro humano na forma de bonecas, androides, robôs, etc. Suas narrativas apontam para a complexa transferência histórica na qual ideias sobre a alma ligadas ao simulacro humano são transferidas do contexto do sagrado para a cultura secular. Uma vez que a imitação do humano não é mais objeto de adoração, ela se torna uma ideia, que habita o território imaginário, em vez do território santo. Sob essas mediações do simulacro, apoiam-se as mesmas suposições que animam os exterminadores, os replicantes e entidades virtuais, que são os seus descendentes contemporâneos.

No discurso literário tecnológico combina-se a verossimilhança com a imaginação, os feitos possíveis com as invenções tecnológicas. Como diria Sarlo (1997, p. 9-42), trata-se não somente da técnica como instrumento de modernização econômica e promotora de mudanças, mas também como centro irradiador de configurações ideais de imagens e desencadeador de processos ligados às construções imaginárias e à aquisição de saberes. A difusão desses saberes, por sua vez, revela, como uma de suas condições, a presença forte de um elemento fantasioso que nomeia o futuro e o transforma em

hipótese desde a perspectiva da ciência e de seus mitos. Talvez o interesse por parte de escritores e cineastas pela tecnologia tenha a ver com o fascínio pelo novo e pela transformação, que impulsiona a imaginação dedicada a refletir sobre os problemas técnicos a partir de um núcleo reduzido de elementos novos. Ou seja, a imaginação técnica ultrapassa a esfera técnica, utilizando-a como imagem-mundo para falar da vida. O que se pode observar nessas narrativas que tomam a técnica como tema é que, por mais paradoxal que possa soar, a técnica constitui um elemento que desencadeia a própria imaginação. O tipo de fantasia que pode ser arquitetada pela imaginação é propiciado pelo poder da técnica e de seus avanços. Mas é a imaginação que pode, e o faz no espaço literário, transpor o limite da própria técnica.

Observa-se, por exemplo, que a figura do inventor como tipo moderno se implanta na imaginação de escritores e cineastas. Poderia dizer que a poética da invenção libera o texto literário dos limites impostos pela tradição. A literatura e a técnica se cruzam nos registros imaginativos de diferentes épocas. Outro ponto importante é que, nas narrativas literárias e fílmicas em que a imaginação técnica é centro axial, ao redor do qual toda trama se passa, o caso de amor está sempre presente, assim como a destruição e a morte. Poderia citar como exemplo *Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam, em que, através da técnica, o amante se apodera da imagem do amor perdido. O tema da paixão que advém da técnica leva a crer que a paixão pode vencer a morte. Ou seja, o desejo erótico manipula o princípio técnico e, ao final, se converte em vítima dessa manipulação. Aqui se tem, então, a fantasia tecnológica e a fantasia erótica. O poder da imaginação leva à transposição do limite possível da técnica. O que é criado, construído, torna-se uma ilusão verdadeira e derradeira.

As narrativas técnico-poéticas criam um espaço novo na literatura: o laboratório. Este já circulava pela esfera literária ainda que com objetivos distintos, como em *Dr. Faustus*, de Marlowe, por

exemplo. E a figura do inventor ou criador também é uma figura literária nova que se diferencia daquelas outras mais familiares ao leitor, como o cirurgião no centro cirúrgico, ou o médico no consultório. O laboratório vai-se transformando, ao longo do tempo: de simples *living* em que se opera a alquimia (como no conto de Hoffmann, "O homem da areia") passa-se para grandes espaços modernizados, com aparatos tecnológicos de ponta que se sofisticam constantemente, de acordo com novas descobertas científicas. Mas, no espaço literário, há sempre uma porção de mistério, de segredo, de obscuridade, que permeia o laboratório e que o faz mais que um simples espaço de fabricação ou alteração. O laboratório é espaço onde se estabelece uma relação entre criador e criatura, onde cada matéria utilizada na feitura de uma parte do corpo tem que carregar consigo a semelhança com aquele que o cria ou transforma. Por tudo isso, o laboratório assemelha-se ao útero, gerador de corpo.

A técnica é meio e fim, um motivo de obsessão para o criador, trabalhada pelo autor para combinar técnica e enredo da narrativa. Vários objetos do mundo da técnica são figurados nas narrativas, como o vidro, a madeira, o metal, a borracha. Tudo se adequando à sofisticação técnica do tempo.

A palavra portuguesa "arte" deriva do latim *ars, artis*, termo usado pelos romanos para traduzir o vocábulo grego *t*échne. Mas, ainda que arte e técnica sejam conceitos aparentados, a experiência grega que dá lastro semântico à palavra *téchne* é de natureza muito específica. *Téchne* provém do substantivo *ho tekto*, que significa o "lavrador de madeira". O verbo *tektaino*, de onde se originou o substantivo, significa "talhar", "lavrar a madeira", além de apresentar outros significados desdobrados por metonímia e metáfora, como "ser" e "tramar", "fabricar" e "construir", isto é, fazer com alguma matéria (Leão, 2010, p. 108). São assim realizações humanas. A criação implica um instante de risco, ousadia, desejo, uma tentativa de corromper limites. A imaginação técnica cria a arte através do

simulacro técnico. Mas aqui não se tem a imitação ou a cópia da natureza, mas um processo novo, original, de realização de algo que já está em mim e que se desdobra no novo. Daí nunca esgotar-se, abrindo-se, ao contrário, a sempre renovadas possibilidades.

Escritores e cineastas se beneficiam da técnica, há muito incorporada no tempo, para criar o corpo mecânico. Um dos trabalhos que me levam a compreender os diferentes usos da técnica ao longo da história é o livro *Technics and Civilization*, de Lewis Mumford.

Entre os trabalhos precursores da técnica do ponto de vista humano, o autor se destaca por pensar a técnica nessa perspectiva. Por trás das grandes invenções dos dois últimos séculos não se vê apenas um longo desenvolvimento interno da técnica, mas uma mudança na mente do ser humano. Antes que o novo processo industrial vingasse em grande escala, era necessária uma reorientação de desejos, hábitos e objetivos. Afinal, a mecanização e a regulamentação padronizada de processos não são fenômenos novos na história; o que é novo é o fato de essas funções terem sido projetadas e incorporadas de forma organizada, que domina cada aspecto da nossa existência.

Uma série de mudanças industriais que aconteceu no século XVIII, conhecida como Revolução Industrial, foi uma transformação que vinha ocorrendo no curso de uma caminhada mais longa, desde a Idade Média. Entretanto, é no século XX que se constata que, por trás da técnica e da civilização, existem forças que foram suprimidas ou pervertidas pelo desenvolvimento inicial da máquina. Forças estas que agora se manifestam em cada setor de atividades, e que tendem a uma nova síntese no pensamento e a uma arejada sinergia na ação.

Mumford me ajuda a pensar a função do vidro e seus desdobramentos na formação da subjetividade humana. Através do vidro, por exemplo, novos mundos foram concebidos e desvelados. Por tudo que implica, a feitura do vidro foi mais significativa para a civilização e para a cultura que o progresso na arte metalúrgica até

o século XVIII. O vidro emoldura o mundo, tornando-o mais claramente visível. O mundo torna-se um lugar diferente, uma vez que é observado e sentido através dos vidros. A primeira mudança vem com a lente convexa para óculos e, em seguida, já no final do século XVI, é introduzida a lente côncava, para corrigir a miopia. Em 1605, o oftalmologista holandês Johann Lippersheim inventa o telescópio, fundamental para as observações astronômicas de Galileu. Mas, antes, em 1590, outro holandês, também oftalmologista, Zacharias Jansen, inventa o microscópio composto. Um amplia o escopo do macrocosmo e o outro revela o microcosmo, respectivamente. Essas duas invenções desestabilizam a concepção de espaço. É o espaço encurtado que passa a ter Natanael quando avista Olímpia, em "O homem da areia", de Hoffmann, da janela do seu quarto, através do binóculo. O binóculo leva a uma reorientação do espaço e do tempo. O binóculo, ao ampliar o corpo através do olho, sinaliza para a transformação do humano, que se torna um corpo ampliado para chegar o mais perto possível daquele que o olha. O olho que vê através do binóculo faz uma viagem dupla através da imaginação: amplia o objeto de desejo trazendo-o para próximo de si, ao mesmo tempo que tem o seu desejo ampliado. Galileu leu a natureza mediado pela técnica que expande os olhos. Já o olho técnico tem o brilho técnico, não é natural; o que se vê não é real, apenas é real a ilusão que dele se constrói. Em Galileu, todavia, o telescópio confirma a natureza.

E é o vidro que vai possibilitar o olho na construção da mulher mecânica. O olho de vidro que, na imaginação, mira o protagonista enamorado, vai fazer, também, com que ele passe a criar uma imagem externa do mundo e de si. Consequentemente, todo o olhar reflete, como em um espelho, o desejo daquilo que anseia por ser visto e sentido, ou seja, uma fantasia.

Outro objeto possibilitado pelo vidro na economia técnica é o espelho. Esse objeto é importante nas narrativas sobre a criação ou transformação do corpo, pois constitui símbolo evidente da relação

especular instaurada entre o humano e o corpo criado.

O espelho aperfeiçoa-se no século XVI e teve profundo efeito sobre o desenvolvimento da personalidade, alterando o próprio conceito do eu. Diferentemente da imagem refletida na água, o espelho torna possível a imagem precisa daquele que o mira. A preocupação com a própria imagem chega ao limiar da personalidade madura quando Narciso olha para o espelho d'água. E o sentido da personalidade dividida, a percepção da própria identidade, resulta dessa comunhão. O uso do espelho sinaliza, nas palavras de Mumford (1963, p. 128-129), o início da biografia introspectiva no estilo moderno, ou seja, não como meio de edificação, mas como um retrato de mim, na minha complexidade. A experiência especular equivale à percepção do corpo como unidade não fragmentada. Nas pegadas de Eco (1989, p. 12-17), poder-se-ia dizer que o espelho é um fenômeno liminar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Daí que o espelho não traduz, mas registra aquilo que vê da forma como o vê. E é essa natureza desumana do espelho que nos permite confiar nele. Ao me mirar no espelho, passo não somente a me "interpretar", mas a interpretar o outro também.

Se o material é importante para criar a ilusão do real, em se tratando do corpo construído pela técnica, ainda que perfeito, alguns elementos estão ausentes, como o tempo, esse fazedor de memórias. Daí ser corpo sem história, a não ser aquela reconstruída pela própria técnica que compreenderá a sua origem e o momento em que se torna obsoleto. Se o corpo mecânico não envelhece como o corpo humano, ele é, todavia, superado enquanto tecnologia de funcionamento; é desejado mas não deseja. A reprodução técnica, no entanto, através da imaginação é capaz de criar um corpo que supere todas as capacidades do humano. O olho, por meio da técnica, por exemplo, vai mais além do olhar humano, mas não do ver. Porém o mundo das construções técnicas é artificial, não é, ainda que nele se viva a ilusão de ser, que é força motora e energia originária da imagina-

ção técnica. Nas reflexões de Mumford, cada período da civilização carrega consigo o refugo de tecnologias passadas e os embriões de novas tecnologias que podem resultar na desumanização.

Como Mumford que faz a história da tecnologia através da cultura material, para pensar a máquina e os seus efeitos sobre o ser humano e a civilização, Walter Benjamin também interpreta a cultura relacionando a vida material e a humana. Essa visão materialista é o foco do seu "A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica" (1936). Benjamin procura mostrar o caráter aurático que envolve a obra de arte na sua unicidade, tradição e autenticidade, assim como a sua destruição. A aura desaparece através do potencial de reprodutibilidade da técnica. Em determinados setores da cultura, como o cinema, cujo caráter de reprodução já lhe é inerente, a aura se dissolve nas várias reproduções do original.

Na análise profunda que faz sobre o cinema na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin conclui que, se, por um lado, tem-se a queda da aura, por outro, esse fato não deixa de ser positivo, pois é desencadeador de um relacionamento novo das massas com a arte, renovador por si das estruturas sociais.

Dessa forma, como constata Benjamin, a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Ou seja, na medida em que a técnica multiplica a reprodução, substitui a unicidade pela série que é atualizada a partir do momento em que se torna pública. Benjamin (2011, p. 168-170) estabelece uma diferença entre reprodução e imagem: na reprodução, a transitoriedade se associa à repetibilidade, enquanto na imagem a associação é estabelecida entre unidade e durabilidade. Seria interessante pensar a proposta de Benjamim na contemporaneidade em uma perspectiva de distanciamento entre objeto e espaço.

Se o corpo mecânico é parte de uma evolução divina em que o seu protótipo foi criado na esfera do rito, ele agora é corpo emancipado, com todo um potencial para entrar na esfera da reprodução.

No espaço técnico-poético, o que se cria perde o valor aurático, pois está aberto à reprodutibilidade. Por outro lado, no mundo da imaginação técnica literária ou fílmica, não é a tradição, no sentido benjaminiano, que interessa, mas a forma como o corpo técnico é sonhado, idealizado e concebido.

Eros e a técnica

Eros é a realização do propósito da natureza humana: multiplicar a vida. Pensar Eros em relação à civilização tecnológica é perceber que, ao longo do tempo, o ser humano procurou a superação do próprio corpo. Com os avanços tecnológicos, o ser humano, no papel do inventor, almeja a ambição maior: criar a si próprio, um impulso necessário. Tal feitura, de um inventor sábio, o levaria a atingir o objetivo da natureza.

A presença de Eros nesse agenciamento revela, ainda que de forma ilusória, o desejo do inventor de expandir a vida, sonhar a imortalidade. Eros opera aqui, na esfera da criação, da transcendência, do desejo. O inventor abdica do seu *status* de criatura e almeja o divino, um devir-Deus. Eros torna-se mensageiro de uma longa tradição do plano misterioso e obscuro do "criar", da necessidade de desvendar os mistérios da vida e do corpo.

O inventor do corpo mecânico na arte posiciona-se entre o mortal e o imortal, como Eros: um entre-ser Deus e não-Deus. E é nesse espaço entre-meio, ou entre-ser, que se abriga Eros, em posição de eterno devir.

Penso o erótico e a técnica em consonância com a reflexão de Bataille sobre o sagrado. É através da reintrodução do sagrado, pelo viés do sacrifício, que cessaremos de abusar da nossa existência. No momento de reconhecimento do nosso limite, da inevitabilidade da morte, sacrificamos a nossa vontade de ser tudo, a ilusão que nos distancia do limite; por último sacrificamos a crença em Deus. A importância do sacrifício para o filósofo francês implica uma certa

nostalgia sentida pela continuidade perdida ao nascermos (Bataille, 1988, p. xii).

O divino é então ameaçado pelo sonho do outro de si. Uma prática que se inicia dentro de parâmetros religiosos, de irmandade, torna-se sagrada e erótica, por excluir o sexo, por camuflar o desejo, fazendo-o secreto. Mas ainda assim não deixa de ser uma sexualidade transfigurada pela imaginação, pois é impulsionada pelo sexual. E o erotismo é sede de ser outro. Daí que o sobrenatural é o radical e supremo ser-se outro; um deleite de êxtase erótico em ver a imagem refletida no espelho da imaginação, uma ebriedade divina. E a arte vai pensar essa questão através da criação técnica, onde a presença do outro como desdobramento do criador está presente, marcando a impossibilidade do ser só, pois, para só ser, o outro é necessário. No mundo da imaginação técnica, o objeto criado é, para o criador, a transparência do mundo, é ser pleno, ilimitado.

Numa outra abordagem erótica, tem-se a relação da máquina com o homem, em La Mettrie, e a da máquina com o sexo, em Sade, nos lembra Sloterdijk (2011). Quando se pensa o corpo mecânico enquanto desdobramento de um criador, estabelece-se um processo relacional entre as duas figuras. O corpo mecânico feminino é, assim, uma extensão "técnica" de um corpo "humano", daí mudar de esfera. As figuras femininas mecânicas não se banham no líquido amniótico de um útero materno, mas nadam no submundo de um imaginário tecno-desejante.

O erótico implica ambiguidade, revelação e ocultamento; é força que liga a escuridão com a claridade, a matéria com o espírito, o desejo com a morte. Na arte se exprime Eros, com a sua força solar e noturna. Eros é separação e regresso, um retorno à natureza reconciliada, à realidade primordial. Este regresso não é fuga da morte, nem negação do erótico, mas tentativa para compreendê-los e integrar na totalidade. É um saber dos sentidos porque tem origem no sentido de ser, um regresso ao lugar de origem, onde a morte e

a vida se entrelaçam (Paz, 1995: 21, 22). Esse regresso, contudo, é um caminhar para a plenitude.

O útero é o nosso primeiro espaço seguro, o nosso mundo redondo, um refúgio das exigências complexas do mundo externo. O útero da imaginação técnica é uma esfera onde o ser não é gerado, mas fabricado. O corpo mecânico figura uma perda de direção, o nada no caos da vida, a impossibilidade de impor um senso do humano na esfera cibernética, que são figuras-imagens. Figuras que refletem, como um espelho, o corpo do criador, a sua imagem, o desejo de uma vida outra, um ideal. O corpo transformado é sempre um corpo sobre o qual se tenta recriar alguma coisa que não mais existe, como mostra Almodóvar em *La piel que habito*, quando o cirurgião-cientista transforma o corpo do suposto estuprador da filha no corpo da esposa morta: uma forma de vingança-desejo.

E o erótico é essa necessidade de conhecer-se através da violação dos limites do corpo, numa tentativa de superá-lo através da criação, como se assim pudesse encontrar a continuidade. Criar é experienciar o desnudamento de si, é um experienciar-se através da outridade, o desejo de descobrir-se e de ver a verdade desvelada. Assim, o corpo criado no espaço literário da imaginação técnica constitui um *locus* de inscrição de significações, um leque de desejos. Acima de tudo, um desejo pelo corpo, um desejo erótico de possuir ou ser o corpo. O corpo mecânico é espaço de inscrição simbólica do desejo do outro. A imaginação técnica expõe, através das narrativas, o processo de criação do corpo e o desejo de penetrar nos mistérios da vida, da morte, da nossa descontinuidade.

Para Brooks (1993, p. 22), nas pegadas de Freud, há uma ligação inextricável entre o desejo erótico e o desejo por conhecimento. Ambos convergem na escrita e, do ponto de vista da criação do corpo textual, o jogo entre Eros e a criação artística é claro. O mito de Pigmalião, na *Metamorfose*, de Ovídio, é um exemplo rico desse processo. Ao criar Galateia, Pigmalião enamora-se da própria

criação, uma estátua. Observa-se que o corpo construído através da técnica, o corpo impenetrável, é fundamental para que a narrativa se torne um veículo de sentido. E Galateia adquire vida por ser objeto de desejo. O fascínio do criador pelo corpo simboliza um anseio crucial pelo objeto de desejo, que, através da imaginação criativa, corresponde ao seu ideal, um substituto de um corpo outro, do impossível.

O corpo mecânico é um corpo ausente, mas carregado de significações. Ele atrai por implicar uma promessa de imortalidade. É através do corpo mecânico que o criador pode usufruir de si mesmo, donde a relação implica sempre a presença de um outro, imaginado, desejado, um outro de si, estabelecendo um vínculo erótico. Dessa forma, o criador precisa regressar à origem, à primeira esfera, ao acolhimento da bolha uterina. Ou pelo menos à ilusão da continuidade perdida no nosso nascimento.

Mas seria a técnica redentora dessa ilusão? Se as origens de nosso sofrimento encontram-se em três problemas básicos – o poder superior da natureza, a fragilidade dos corpos, e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos na família, no Estado e na sociedade –, como constatou Freud (2006, p. 93-94), qualquer tentativa de proteção contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento fazem parte dessa mesma civilização. Inclusive a própria técnica, pois a subjugação das forças da natureza não tornou o ser humano mais feliz, ainda que o desenvolvimento tecnológico, com os fármacos, tenha contribuído para a economia do prazer. Mas o erótico é outra coisa, pois diz respeito ao ontológico também. E, nas narrativas sobre o corpo mecânico, o erótico não é experienciado como tradicionalmente o imaginamos.

A natureza ilusionística do corpo mecânico está no seu potencial de poder ser, através do desejo e da imaginação, sempre um corpo outro, ideal. Este corpo criado ou transformado é o resultado de um procedimento técnico. Assim, em uma reflexão benjaminiana, a realidade, depurada de uma intervenção técnica, é artificial. “E a

visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica" (Benjamin, 2011, p. 186).

Nos nossos tempos velozes e de redes, a tecnologia muda o rumo da humanidade. Mas não mudam as metáforas em relação à criação. Deus precisou da matéria natural, o barro, para criar o homem, assim como o inventor, através da alquimia, procura imitá-lo, fabricando o corpo mecânico. O espaço de criação, quer seja o paraíso, ou o laboratório, sugere uma relação entre duas pessoas, dois corpos, um nascer no útero da imaginação técnica. É uma experienciação de Eros como energia de unidade e sentido. A essência da imaginação técnica está exatamente no lugar que ocupa o sujeito e seu operar no operar de Eros.

Por último, penso Eros em uma dimensão de expansão, de desdobramento. E é aqui que posso estabelecer uma relação entre um agente multiplicador da vida e o corpo mecânico.

O corpo no transumanismo artístico

Há no transumanismo artístico um legado religioso. O corpo, decomposto pela morte, é revitalizado. Essas etapas de recomposição do corpo são traduzidas, na Renascença, por Luca Signorelli na Catedral de Orvieto e Michelangelo na Capela Sistina, em seus famosos afrescos consagrados à ressurreição (Gélis, 2005, p. 93). O conhecimento que possuíam da anatomia leva os artistas a retratar a passagem da morte para a vida. O paralelo com a técnica pode ser visto pelo fato de que, através da ressurreição, o corpo ressurge em sua plenitude de beleza a ser contemplado. No transumanismo artístico, a técnica constrói ou transforma o corpo, procurando fazê-lo belo, perfeito, imortal. Ter um corpo sadio a partir do século XVI significa aspirar à prolongação da vida.

Deixando a clave religiosa, mas adentrando uma esfera mais tecnológica para pensar a superação do humano, são pertinentes as reflexões de Darwin e de Nietzsche. Darwin vê a evolução das

espécies como um processo natural e necessário, portanto, ilimitado. Para o cientista a luta pela sobrevivência é consequência inevitável da multiplicação em razão geométrica de todos os seres organizados. A produção e a extinção das espécies são uma consequência de causas sempre existentes, e não o resultado de atos miraculosos de criação. Uma consequência inevitável no processo de seleção natural pode ser observada pela extinção das espécies e de grupos completos de espécies que desempenharam um papel inestimável na história do mundo orgânico. As formas antigas devem ser superadas pelas novas e aperfeiçoadas na sua adaptação ao meio ambiente (Darwin, 2010, p. 339-340). Darwin, por conseguinte, pensa a natureza de forma criadora, com transformações gradativas ao longo do tempo. Esse processo é inconsciente, não requer interferências transcendentais. Daí o famoso axioma citado pelo cientista: *Natura non facit saltum*. O resultado direto da resposta da natureza, que se traduz pela fome e pela morte, é, pois, o fato mais notável que podemos conceber, a saber: a produção de animais superiores.

Nessa linha de pensamento, Nietzsche vai refletir sobre a potencialidade do indivíduo. Entretanto, ele se afasta da natureza e traz para o centro da sua reflexão o ser humano. Em *Assim falou Zaratustra* (1883-1885), o personagem que dá nome ao livro fala ao povo: "Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. [...]. Quero unir-me aos que criam" (1994, p. 29, 40). Observo que Nietzsche percebe a superação do humano como um sonho impossível, embora desejado. Sem dúvida, as ideias sobre a evolução da espécie vão orientar várias correntes ao longo do século XX, como, por exemplo, as pesquisas e práticas sobre a eugenia. A eugenia sempre foi pensada tendo em vista o melhoramento do ser humano e uma frenética procura pela "pureza racial". O termo precede a genética que usa a técnica para aprimoramento genético. A eugenia faz, inevitavelmente, parte do transumanismo. Tanto na eugenia como no transumanismo há questionamentos éticos em re-

lação ao uso da técnica no ser humano, com o intuito de, idealmente, alterar a "natureza humana".

O pensamento sobre a superação do ser humano, nas mais distintas esferas, constitui o ponto axial do desenvolvimento da corrente transumanista. De qualquer forma, o ser humano, para o bem ou para o mal, é pensado, por essas figuras eminentes, na sua superação. Tema este fundamental para o transumanismo nos séculos XX e XXI, já mergulhados na civilização tecnológica, na procura incansável de alocar o ser humano dentro de uma moldura que tem como pontos centrais: a longevidade, a inteligência superior e o bem-estar do indivíduo.

É pensamento comum entre os teóricos do transumano que, desde o surgimento e massificação das tecnologias, operou-se uma desestabilização em relação à ilusão coletiva que denominamos "re-alidade". A nossa certeza sobre o mundo material tornou-se frágil e os próprios conceitos de vida e inteligência estão sendo redefinidos. A tecnologia cria a ilusão de que há um mundo para além da carne, sendo, por conseguinte, possível que a humanidade venha a livrar-se da decomposição, da velhice, da dor, bem como, inclusive, do próprio fantasma da mortalidade. Contudo, a longevidade é vista de forma negativa pelos críticos mais cautelosos do transumanismo. Entretanto, se esse é um dilema a ser discutido na ciência, na criação literária é uma possibilidade afirmativa que responde ao sonho da transposição do limite, somente passível de ser alcançado através da imaginação técnica, onde o processo de criação está ligado à necessidade de saber sobre a origem de nós mesmos: criar como forma de descobrimento, de libertação das pulsões, de concepção de *Eros*. Na imaginação técnica, no âmbito das artes, a criação pode ser interpretada como re-criação uterina no espaço tecnológico. É uma repetição do nascimento em um cenário outro, no útero da mente mecânica.

Um dos temas principais da arte no Renascimento é a figura humana. Em seus estudos sobre os seres humanos, Leonardo da

Vinci elabora desenhos sobre as proporções do corpo e da cabeça, assim como o corpo humano em seu conjunto. O seu interesse pela teoria das proporções o leva a fazer parte de uma longa tradição, pois, já na Antiguidade, artistas como o famoso escultor da Grécia antiga, Policleto, haviam realizado estudos sobre as proporções ideais do ser humano. No século XV, quase todos os artistas apoiavam um esquema de proporções menos preciso. Quem vai dar um salto mais adiante sobre o tema é o humanista italiano Leon Battista Alberti, que, em seu livro *De Statua* (1434-1435), corrige os esquemas de proporções anteriores e efetua suas próprias medidas, levando em consideração, também, as medidas de profundidade do corpo.

Desconhecendo tanto a maneira de trabalhar quanto as conclusões de Alberti, Leonardo da Vinci desenvolve, a partir de 1489, sua própria teoria das proporções, que aspirava a representar as diferentes partes do corpo como frações do conjunto ou de partes maiores. Consequentemente, não interessavam as medidas absolutas, mas as proporções recíprocas das diferentes partes do corpo. Ao mesmo tempo, Da Vinci procurava encaixar, sobretudo a cabeça, em um esquema geométrico preciso. Os seus trabalhos anatômicos se situam entre interesses artísticos e científicos, pois a exploração do funcionamento do corpo humano tinha sua origem em um objetivo transumano de aperfeiçoamento da representação da figura humana (Nathan e Zöllner, 2003, p. 384-400).

Em seguida, nesse cenário de interesse pelo corpo, as ideias de Leonardo da Vinci vão-se aprimorando. O médico belga Andreas Vesalius, considerado o pai da anatomia moderna, inventou teorias sobre o corpo humano que serviram de inspiração para artistas e cientistas. A precariedade de conhecimento sobre anatomia e fisiologia levou Vesalius a inúmeras dissecações de cadáveres humanos, na esperança de encontrar respostas para as suas pesquisas, que sistematizou em seu famoso livro sobre a anatomia humana: *De humani corporis fabrica*.

No século XVIII, o anatomista denamarquês Jacques-Bénigne Winslow, em sua *Exposição anatômica da estrutura do corpo* (1732) justifica, a exemplo de seu antecessor Alessandro Benedetti, a preeminência dos ossos. Winslow leva o seu projeto para mais além de um apoio estático e procura ver a ossatura como algo móvel, uma máquina que se move e compara-a a um navio, a um relógio. Era necessário implicar o movimento. Mas a ideia de um corpo-máquina antecede o anatomista, pois, desde "Fernel e Vesálio, decorreram dois séculos que viram as representações e os modelos do corpo incorporar os traços de uma entidade mecânica" (Mandressi, 2005, p. 432-433). Esta evolução, de uma mecanização do mundo, se inicia no século XV e triunfa no século XVIII, o universo visto como um imenso mecanismo. Neste quadro definido pela "filosofia mecânica", o modelo explicativo por excelência é o da máquina, composta de peças e, portanto, suscetível de ser desmontada (Mandressi, p. 433).

Na segunda metade do século XVIII, as descobertas da ciência são apresentadas ao público no Museu Imperial e Real de Física e Ciências Naturais. Tal iniciativa partira do então grão-duque da Toscana, Pedro Leopoldo de Lorena-Habsburgo. As coleções encontradas no museu começaram a ser juntadas já desde o tempo dos Médicis, grandes mecenas e amantes das artes, que se destacaram igualmente no seu papel de patrocinadores das ciências. Ao espólio de origem do Museu, oriundo sobretudo do Palácio dos Ofícios, pertenciam coleções de minerais e conchas, curiosidades científicas da época dos Médicis, os instrumentos de trabalho de Galileu e os aparelhos da Accademia del Cimento, assim como quatro figuras de cera do escultor siciliano Giulio Gaetano Zumbo. Mais tarde, este edifício irá dar o nome "Specola" (observatório astronômico) a todo o complexo.

E a cera é matéria fundamental para a anatomia do corpo. Já os romanos a usavam para modelar figuras. A cera foi sobretudo utilizada na arte, tanto por razões estéticas como por motivos téc-

nicos. Trata-se de um material facilmente maleável, sendo útil para a produção de formas, como, por exemplo, para as obras em bronze fundido. Na Europa da Idade Média, produziram-se oferendas ou estátuas de santos em cera. Na Renascença, e ainda durante todo o século XVII, existiam inúmeros desses modelos em cera nas igrejas. Encontravam-se aí modelos de membros, órgãos ou parte de órgãos, mas também retratos, representações de objetos e estátuas, frequentemente em formato original. No século XVIII, finalmente, começaram a aparecer os primeiros modelos de objetos anatômicos para uso científico.

A cera deve ser pensada, então, como um embrião do corpo mecânico. Gaetano Giulio Zumbo foi um dos primeiros que, em fins do século XVII, utilizou cera colorida para modelar preparados anatômicos, na famosa escola de anatomia na Bolonha. Não se sabe ao certo onde a cera era trabalhada; presume-se que nas salas cujas janelas dão para a ala sul do Palácio. Onde quer que tenha sido, o lugar era um verdadeiro laboratório de ceroplastia. Dos instrumentos outrora utilizados poucos estão conservados: malgas de cobre nas quais a cera era derretida, instrumentos para modelar, arames de ferro, placas de mármore que serviam para prensar a cera em camadas finas, tripés para aquecer o material, caixotes com pegas para o transporte de cadáveres, caixotes de madeira com barras de metal que serviam para transportar as figuras de cera, jarras e garrafas em cerâmica e vidro para pigmentos, além de diversas outras substâncias e materiais que eram utilizados nas modelagens.

Felice Fontana, que dedicara toda a sua energia à construção de La Specola, queria realizar o maior número possível de modelos anatômicos em cera, com o intuito de criar uma obra didática, de modo a que não fosse necessário examinar diretamente os cadáveres para o estudo de anatomia. Por isso juntou uma série de desenhos a têmpera à sua coleção. Estes reproduziam as diferentes partes; em volta do desenho encontra-se um círculo de números com linhas

tracejadas que indicam os diversos órgãos, músculos, ossos, etc., que podiam ser identificados com a ajuda dos números. Há no Museu uma ceroplástica denominada "Venere medicea": uma figura deitada, da qual se podem retirar várias camadas, até se chegar ao útero com um pequeno feto.

A medicina interagia de maneira fecunda com a química. Foi o químico francês Lavoisier que explicou a passagem dos gases nos pulmões. Também os avanços em outras ciências contribuiram para a medicina. Com o desenvolvimento dos condensadores e da garrafa de Leyde, a eletricidade avança. O naturalista italiano Luigi Galvani foi o primeiro estudioso da eletrofisiologia experimental, isto é, da aplicação de correntes a preparações nervosas e musculares. Essas experiências tinham como base as conexões entre vida e eletricidade. E a arte utiliza-se desse conhecimento para construir corpos mecânicos através da imaginação. Vários romances como *Frankenstein*, de Mary Shelley, *A Eva Futura*, de Villiers de L' Isle Adam, *Metrópolis*, de Thea von Harbou, têm por tema a criação artificial da vida pela experimentação físico-química e, também, os aspectos trágicos de que resultam tal poder.

Para Sloterdijk, na virada cosmológica ocorre uma humilhação anatômica, em que o cadáver se torna o "autêntico docente da antropologia" (2011, p. 229). Os anatomistas sentiam-se no direito de fazer abstrações da dignidade teológica do objeto ao dissecar o corpo humano. Na época, anatomistas e teólogos se enfrentavam como oponentes sobre a questão da relação entre natureza e o sobrenatural em relação ao ser humano. Com a referida "humilhação anatômica" do século XVI, a imagem do corpo humano vai-se modelando segundo o cadáver, e a imagem do cadáver, segundo a máquina. Da mediação do cadáver segue-se para a equação entre ser humano e máquina, consequências que foram elaboradas no materialismo francês do século XVIII, em particular por La Mettrie, e desenvolvidas no naturalismo do século XIX e XX.

Cada artista tinha a sua própria técnica e os seus dispositivos particulares, que se refinavam ao longo do tempo, graças também aos novos instrumentos de trabalho, como, por exemplo, um instrumento em ferro para virar os cilindros de cera, à disposição dos artistas a partir de 1786. Antes dessa data, a recriação de vasos sanguíneos tinha de ser feita à mão.

Nos trabalhos de Leonardo da Vinci, Vesalius, Fontana, Zumbo, a presença da imaginação técnica leva, através do conhecimento, à criação. E é a criação que leva à compreensão do próprio corpo humano, da sua anatomia. Se a técnica é usada pelo artista, pelo médico, para o conhecimento do corpo, é também a técnica que propicia ao ser humano criar o corpo transumano.

Pensar o corpo mecânico na arte é sentir a pulsão imaginativa que impulsiona a libido do seu criador. A arte, enquanto fazer erótico, permite-nos alcançar a realidade complexa que se instala no pensamento do criador sobre o ato de criar. Daí as inúmeras questões que envolvem o processo de criação do corpo e a imaginação técnica. O corpo torna-se o eixo desencadeador do sonho, do desejo erótico e de inúmeras possibilidades de um ser imaginado no delírio do criador.

No espaço literário, o corpo mecânico enquanto corpo-escrita é uma força motora da imaginação. Nessas narrativas, o corpo assume posição axial e ao mesmo tempo centrífuga; não se atém a um centro, pois é construção e extensão daquele que o cria. O corpo é motivo de obsessão tanto como objeto de desejo quanto como objeto do texto. Mas, afinal, o que é o corpo?

Esse corpo tem características próprias que oscilam de acordo com a época histórica. Daí podermos entender a razão pela qual o corpo foi imaginado, simbolizado e desejado. O corpo mecânico é assim um espaço de significações e, acima de tudo, enquanto objeto de desejo, transforma-se em corpo sexualizado.

O espaço literário se faz útero de onde emerge um produto que já é uma repetição numa cena diferente. Levanta a questão do

processo de vir ao mundo, não mais do gerar no útero, mas através da criação de um corpo mecânico, eliminando de uma vez por todas a necessidade de falar da expressão tão cara ao humanismo: a condição humana. A criação do corpo mecânico feminino no útero obscuro da mente é experimentação de mundos, onde o corpo mecânico se abre para receber ingredientes formulados pelo humano, como o pensamento, as ideias, de que se torna receptáculo, registrando-as, organizando-as, sem assimilá-las. Como corpo escandaloso que é, ultrapassa, no seu potencial, os limites e as fragilidades daquele corpo do qual é simulacro.

Pensar a técnica é pensar o humano, ou seja, a questão do corpo, pois este se mostra no fazer técnico. Aí se entrelaçam a essência da técnica e a essência do agir humano. Alcançar a essência do humano que transcende o corpo enquanto máscara, representação, é encontrar a sua força erótica, como nos mostra o mundo da arte, da imaginação, pois é aí que tudo se manifesta e se humaniza. Experienciar *Eros* é viver inebriado, em êxtase, em estado de amor insaciável.

Por último, quando se trata da técnica, da imaginação e do erótico, observam-se imbricações turbulentas entre o transumanismo científico e a arte, entre a ciência e a imaginação técnico-literária. Para além dos limites do corpo, mas ainda demasiadamente humana, a arte transcende o científico e antecipa uma técnica sombria que nos condenará à extinção ou a uma existência infame, ou ainda, quem sabe, construirá energia libertadora. A literatura, através da imaginação, faz outra coisa também: utiliza-se da técnica e a transpõe na procura incansável do ideal, das paixões, do desejo insuperável de criar. E isso é ser tomado por Eros.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. *Inner Experience*. New York: New York University Press, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

GORGULHO, Gilberto da Silva et al, orgs. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BORGES, Jorge Luis. O imortal. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. I. São Paulo: Globo, 2001. p. 593-606.

BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia Grega*. Vol.II. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

BROOKS, Peter. *Body Work – Objects of Desire in Modern Narratives*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

DARWIN. *A origem das espécies*. São Paulo, Folha de S. Paulo, 2010.

ECO, Humberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: Freud, S. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos* (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.73-148.

GÉLIS, Jacques. O corpo a igreja e o sagrado. In: Corbin, Alain, et. al. *História do corpo*. *Da renascença às luzes*. V. I. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. p. 19-130.

LEÃO, Emanuel C. Aristóteles e as questões da arte. In: Castro, Manuel Antônio de (Org.). *Arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p.107-125.

LE BRETON, David. Corpo e transumanismo. Sobre um puritanismo radical. In: Monteiro, Maria C.; Giucci Guillermo; Pinho, Davi. *Eros, tecnologia, transumanismo*. Rio de Janeiro: Caetés/FAPERJ, 2015. p. 13-33.

MANDRESSI, Rafael. Dissecações e anatomia. In: Corbin, Alain, et. al. *História do corpo*. *Da renascença às luzes*. V. I. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. p. 411- 440.

MUMFORD, Lewis. *Technics and Civilization*. London: Routledge, 1947.

NATHAN, Johannes e ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci – obra pictórica completa y obra gráfica*. Köln: Taschen, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

PAZ, Octavio. *A chama dupla - Amor e erotismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

POGGESI, Marta. A coleção de figuras em cera do museu "La Specola". In: *Encyclopaedia Anatomica*. Museo La Specola Florence. Köln: Taschen,1999.

SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica – sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.

SLOTERDIJK, Peter. *Bubbles. Spheres I*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.

NOTA

[1] Em MONTEIRO, Maria Conceição. *O corpo mecânico feminino*. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2016. p. 13-36.

João Cabral entre instituições, o Itamaraty e a Academia Brasileira de Letras

Éverton Barbosa Correia

Houve um episódio bastante curioso a constar na biografia de João Cabral de Melo Neto, pautado pelo seu afastamento do Itamaraty de 1952 a 1954, com todos os desdobramentos correspondentes, devido a motivações políticas. Sendo fato notório e publicado, será aqui abordado como ponto de exceção da trajetória do autor, cuja consagração se consuma na década de 1960, quando da publicação do livro *A educação pela pedra* (1966) – tomado como linha divisória na produção do autor – e pela sua entrada na Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1969. Estes eventos encadeados entre si delineiam o intento de marcar no percurso artístico do poeta uma fatalidade histórica que incide sobre sua produção. Sem simular uma simetria exata entre vida e obra, descartada de antemão, cumpre que se especule algo acerca dos posicionamentos políticos e estéticos que circundam o autor, após os eventos que interferiram na sua vida cotidiana e podem ser tomados também como sinais que apontam para uma silente mudança de comportamento no sujeito social, que repercute no posicionamento artístico, notadamente verificável na sua obra ulterior.

Para efeito de abordagem, tomaremos a *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001) como índices da relação do poeta-diplomata no seu ambiente de trabalho e no meio literário brasileiro, através da relação com seu primo e confrade poeta, que se estreita em virtude da publicação do *Mafuá do malungo* (1948), escrito por um e editado pelo outro. Se a correspondência entre os

dois autores será tomada como registro inicial das relações que resultaram no afastamento de João Cabral do Itamaraty, seu discurso de posse na ABL alçará a condição de objeto literário autônomo, passível de apreciação particular, uma vez que encerra o percurso iniciado em fins dos anos 1940 até a década de 1960, quando da consagração do autor, inclusive institucional. Tendo Bandeira se tornado membro da ABL em 1940, João Cabral só entrou naquela casa em 1969, de maneira que a consagração acadêmica dos dois poetas serve de índice para o registro historiográfico, assim como a publicação do volume em que ambos se cruzam serve de marco para a relação entre os dois, momento em que um já era imortal e outro, ainda não. Com efeito, o objeto de apreciação será um discurso do poeta mais moço, que serve de esteio para a compreensão de seu perfil literário e, por extensão, de sua obra.

Intitulado "Elogio a Assis Chateaubriand", o discurso de posse de João Cabral na ABL se configura como uma forma literária híbrida, na fronteira entre a representação social e a memória do autor, cuja matéria será destacada como traço distintivo do estilo do homenageado, que reverbera nas palavras do orador circunstancial bem como do autor que ele quis ser até aquela ocasião e se estende artisticamente após o seu pronunciamento. Uma vez que a forma do "Discurso de posse" é um tanto indefinida literariamente, apesar do envoltório de protocolos em torno dos quais se move, o escrito será considerado aqui como forma narrativa na primeira pessoa, através da qual podemos visualizar uma série de reduplicações: do sujeito narrador para o objeto narrado, no qual se projeta – a prosa de Assis Chateaubriand; da história pessoal que repercute no espaço público – a ABL; o estilo de outrem como prefiguração ou negação do próprio estilo; a identidade regional como um valor subjetivo e expressional do narrador, que, por sua vez, se desdobra em pessoa pública e poeta.

A hipótese inicial é a de haver algum grau de articulação entre

o que foi cogitado como traço distintivo da *persona* literária de João Cabral e sua conversão em estilo de escrita, que, se não servir para mais nada, inscreve uma perspectiva de abordagem, segundo a qual a vida cotidiana repercute no registro artístico. Este truísmo ganha recurso aqui menos pela verdade que enseja do que pela estratégia que anuncia, qual seja, a de acionar parte da produção marginal de um autor para lançar alguma luz sobre o restante de sua obra, o que vem a ser outro truísmo, desdobrado daquele primeiro. Nesse jogo de espelho contra espelho, em que um truísmo anima outro, o saldo que se oferece é justo o de considerar como literatura o que não tem forma literária definida e, consequentemente, o que vier a ter valor simbólico aí não será depreendido diretamente da representação literária constituída, mas pode ser desentranhada da representação social encenada num registro literário de circunstância definida, sem esquecer que João Cabral é um autor para o qual a forma tem um valor próprio.

Isso posto, não haveria mal nenhum em ver na matéria tratada o que se queira como forma literária, desde que não estivéssemos lidando com um objeto literário portador de forma imprecisa, produzido por um autor que problematiza o processo de formalização na própria constituição do discurso que profere e que se oferece como objeto de uma encenação pública em circunstância institucional. Diante desse quadro, a forma literária haverá de assumir um lugar a mais que o de constituinte verbal e expandir o horizonte da especulação estética, porquanto se coloca no limite de sua repercussão na historia literária através da visualização de um autor situado, ao par das circunstâncias sociais vivenciadas por ele em seu entorno. Trata-se, portanto, de vislumbrar nas ambiências vividas por João Cabral o que subsiste de prefiguração formal da sua obra. Não pelo que se disse a seu respeito, inclusive por ele mesmo, mas pelo que está gravado nos interstícios do seu discurso de posse na ABL, que soçobra como expressão literária reclusa e quase dispen-

sável. Expressão literária essa que, paradoxalmente, faz figura de exceção no contexto de sua obra e só se verifica como parte de um episódio inaudito, porquanto tem sido amiúde ignorado pelos seus leitores, quando não rechaçado pelos seus admiradores, a exemplo dos concretistas (CASTELLO, 2006, p.110) Com tal rejeição das opções individuais do autor, o que se insinua é a obrigatoriedade de separação sistemática entre o escrito e a vida social, ou ainda, faz parecer que algum laço possível entre o feito e o dito ou escrito não coubesse na escritura de João Cabral; mais ainda, é como se apagamento do feito ou do vivido pelo autor pudesse conferir outro valor a seus escritos, que, afinal, soam como se não pudessem ser mediados por um sujeito social circunstanciado historicamente. Se assim for, vida e escrita seriam intangíveis, literariamente, ao menos para o autor em foco.

Mas como o que se afigura circunstancialmente como hipótese de abordagem está pautado pela ordem dos acontecimentos, convém lembrar da ambiência do Itamaraty deflagrada através da correspondência entre Manuel Bandeira e João Cabral, de onde se destaca a relação diplomática entre o funcionário João Cabral e seu superior imediato Osório Dutra, mediada pela tipografia manual do poeta. Acontece que, como não houvesse explicação plausível para suas dores de cabeça, o médico de João Cabral sugeriu que ele fizesse exercícios físicos. Logo acatados pelo poeta que adquiriu uma prensa manual para atender às recomendações médicas e publicar sua própria produção, bem como a de autores próximos que julgava relevantes, a exemplo de Joaquim Cardozo, Ledo Ivo, Vinícius de Morais, Clarice Lispector e o próprio Bandeira que inaugurou o selo *Livro inconsútil*, após a edição de *Psicologia da composição* (1947) do próprio poeta-editor. Tendo solicitado um livro a Manuel Bandeira para editar, foi disponibilizado a João Cabral o *Mafuá do malungo*, que passou a pontuar a missiva entre os dois poetas, que se intensificou em torno de questões editoriais, a exemplo do

tipo a ser impresso, o formato da portada, o título do livro e suas respectivas secções e também a qualidade do papel a ser timbrado. Aí entra na correspondência a figura do superior imediato de João Cabral em fins de 1947.

> O cônsul-geral Osório Dutra, que pelo visto parece ainda candidato à Academia, insiste em oferecer metade do papel de seu livro. Dei um contra, talvez ele se tenha esquecido. Não sei de seus sentimentos para com ele e se v. gostaria de aceitar isso dele. Em todo caso, se v. lembrar, escreva definindo a política que devo adotar no caso. (MELO NETO, 2001, p. 53)

A resposta foi prontamente enviada por Manuel Bandeira em carta datada de 16-12-1947, com as seguintes alegações para a negativa:

> Quanto ao oferecimento do nosso amigo, não aceite. Ainda que não houvesse outro motivo, gosto de dever a edição exclusivamente a você. Você não permite que eu contribua pagando o papel? Não seria nenhum sacrifício para mim. O nosso amigo não andou bem comigo. Quando o Temístocles [Graça Aranha] esteve à testa da Cooperação Intelectual, propôs meu nome para uma embaixada em Buenos Aires. E eu tinha aceitado, a contragosto, só por causa da persistência do Temístocles. Mas este deixou o cargo e o sucessor, despeitado porque não votei nele para a Academia, vetou a indicação de meu nome, alegando a minha falta de traquejo social, e substituindo-me pelo... Elói Pontes. Mas ele não sabe que eu soube do caso, e continua a me fazer rapapés... porque continua de olho na Academia. Não que guarde rancor, porque sei que no fundo é bom sujeito. Prefiro, no entanto, não lhe dever nada. (BANDEIRA, 2001, p. 54)

Embora a personagem citada não compareça posteriormente na correspondência entre Bandeira e Cabral, é certo que João Cabral não acatou a oferta registrada na carta anterior, já negada e agora justificada pelo seu primo e autor. É oportuno lembrar que, tendo nascido em 1886, Manuel Bandeira àquelas alturas já tinha

ultrapassado a casa dos sessenta e era membro da ABL, ao passo que João Cabral falava do alto de seus 27 anos, tendo nascido em 1920. Ademais, havia o laço de parentesco entre os dois, assinalado em despedidas e *post scriptuns* (p.s.) das cartas, que os une pelo ramo Carneiro da Cunha que se entronca no Cabral de Mello. De igual modo, João Cabral dispunha de outros honoráveis primos no cordão de sua parentela, também membros da ABL: Joaquim Nabuco (pelo ramo Sousa Leão); Olegário Mariano (também pelo ramo Carneiro da Cunha); Mauro Mota (pelo ramo Cabral de Melo); Múcio Leão (pelo ramo Carneiro Leão), que veio a fazer o discurso de sua recepção na ABL duas décadas depois. Voltando ao lugar social de Manuel Bandeira nos idos de 1947, uma vez que já tinha custeado por conta própria edições anteriores de seus poemas e tendo escolhido o editor para um livro cuja edição havia certa concorrência, certamente ele não precisava do papel nem dos rapapés do cônsul-geral de Barcelona. Diferente de João Cabral a quem a recusa do papel oferecido pelo superior imediato deve ter lhe custado caro, se não naquele momento, ao menos posteriormente.

Quatro anos depois, Mário Calábria (cônsul-geral do Brasil) veio a interceptar certa correspondência de João Cabral onde se cogitava uma colaboração na revista do Partido Trabalhista Inglês. A despeito da relação de amizade que nutria com o poeta, sem pestanejar repassou a correspondência a seus superiores do Itamaraty, acrescida de comentários insidiosos acerca da hipótese de que aquela carta seria a prova cabal de que havia um golpe comunista fermentando na diplomacia brasileira, onde estava instalada uma de suas células. Como esta denúncia não surtiu efeito, Mário Calábria não hesitou em repassar a correspondência para os generais que exerciam cargos no governo de Getúlio Vargas, que, àquelas alturas, se via ameaçado pela onda comunista, mas também sem efeito. Para o episódio não ser enterrado de vez, repassou então a Carlos Lacerda, cujo propósito ferrenho era o de retirar Getúlio Vargas do poder e

viu ali uma ótima munição para sua metralhadora giratória que alvejava a todos que sinalizassem alguma simpatia ao governo ou simplesmente pudesse servir de indício da sua fragilidade, como era o caso dos diplomatas brasileiros que estavam envolvidos no episódio, a saber, Amaury Banhos Porto de Oliveira, Antonio Houaiss, Jatyr de Almeida Rodrigues, Paulo Cotrim Rodrigues Pereira e o próprio João Cabral de Melo Neto. (CASTELLO, 2006, p. 116-117).

Naquele mesmo 1952, foram os cinco diplomatas afastados do Itamaraty e desprovidos dos seus proventos. João Cabral àquelas alturas já tinha dois filhos e a mulher para sustentar, o que precipitou toda sorte de tentativas para suprir as demandas familiares e, neste sentido, até conseguiu alguns prêmios literários, a exemplo do oferecido pela cidade de São Paulo, por ocasião do seu IV Centenário, com júri composto por Antonio Candido, Vinícius de Morais e Rubem Braga. Ele também se ofereceu a Assis Chateaubriand para trabalhar como jornalista nalgum de seus jornais sob a alegação de que sabia escrever, ao que foi retrucado: "Ah, bom. Então não serve. Vá ser escritor que é melhor (CASTELO, 2006, p. 74). Entre uma negativa e outra foram se passando os anos e as publicações se multiplicaram num surto criativo em que de uma cambulhada só se acumularam os seguintes títulos: *O cão sem plumas* (1950); *O rio* (1954); *Morte e vida severina* (1956); *Paisagens com figuras* (1956); e *Uma faca só lâmina* (1956). Estes três últimos títulos foram publicados na coletânea que reunia sua obra até então e com os inéditos sob o título de *Duas águas* (1956). Embora *O cão sem plumas* seja anterior à denúncia, é posterior às cartas citadas e reverbera em *O rio*, que foi mentado e publicado no período de seu afastamento do Itamaraty, bem como os demais livros foram todos concebidos e elaborados durante seu afastamento do serviço público, cuja volta sofreu a interferência de parentes, amigos e simpatizantes das mais variadas ideologias, fosse um Ledo Ivo ou um D. Helder Câmara (CASTELLO, 2006, p. 120).

Quando, finalmente, foi reintegrado ao serviço diplomático,

não retomou de pronto suas funções e cargos, mas foi designado a fazer pesquisas sobre o arquivo das Índias na biblioteca de Madri. Findo o trabalho, foi conduzido a colaborar no Gabinete do Ministro da Agricultura do governo Jânio Quadros e seu primo, Romero Cabral da Costa, a quem dedicou o poema "O alpendre no canavial", coligido no livro *A educação pela pedra* (1966). Assim, gradativamente foi-se recuperando sua condição diplomática anterior, sem que, com isso, passasse a usufruir da mesma liberdade que folgara antes, porque depois do processo de afastamento, mesmo absolvido, nunca deixou de ser visto sob suspeição, fosse pelos colegas de ofício que não queriam se ver em maus lençóis ou pelos militares que assumiram o poder em 1964.

Não estranha, pois, que a essas alturas o poeta comece a cogitar seu ingresso na ABL, o que veio a se consumar em 1969. Seus interesses sofriam interferências de várias nuances, tanto pelo caráter moderado da Academia, quanto pela sua relação com o poder instituído – de onde viera boa parte de seus membros –, bem como pela representação social daquela casa, afora a projeção pessoal e os benefícios pecuniários. Quer por uma razão ou por outra, a ABL reunia todos os elementos para assegurar comodidade política e espiritual ao poeta, que ficou perambulando durante anos entre premiações conferidas por amigos e empregos negados por conhecidos, entre os quais estava Assis Chateaubriand cuja cadeira na ABL veio a ser ocupada posteriormente pelo poeta, cuja homenagem àquele ficou celebrada na cerimônia da posse através de uma depurada reflexão sobre o estilo da prosa praticada nos jornais brasileiros.

Sem descurar de todo o protocolo institucional constitutivo da entrada na ABL, João Cabral produziu naquela circunstância um escrito notável que ultrapassa em muito o limite da formalidade requerida, porquanto seu discurso de posse estava imperativamente aberto à vida cotidiana brasileira, social e literária, revelando muito através do percurso, do perfil e do estilo do autor que viria substituir

naquela ocasião. E embora João Cabral tivesse gasto três páginas para dizer as razões que o levaram a apreciar o perfil do escritor Assis Chateaubriand – o que nos leva a crer que havia suspeitas de que a admissão do seu antecessor na ABL se devesse a motivações não literárias –, o propósito aqui é justo o de depurar do discurso sobre a prosa do jornalista as considerações que, eventualmente, incidam sobre a escrita de um autor para o outro, que, em negativo, vem a revelar algo da escritura do poeta no momento público da consagração acadêmica, a exemplo de quando especula sobre os porquês do homenageado ter escapado da pecha e do peso da prosa de editorialista.

> Daí ter Chateaubriand preferido, sempre, o artigo assinado: é que nesses artigos que podia se abandonar inteiramente à sua maneira pessoal de escrever, sua maneira informal de escrever, sem ter de abafar para nada a viveza de sua frase nem disfarçar o seu sotaque inconfundível [...] e muito embora os jornais em que os escrevia lhe pertencessem, escrevendo artigos assinados, esse homem radicalmente inconvencional devia se sentir mais livre, não digo de contradizer a linha de seus jornais, mas de transbordar dela, como se fosse um colaborador de folga, um outro Assis Chateaubriand, livre dentro dos jornais de Assis Chateaubriand. (MELO NETO, 2008, p.744)

Ora, a hipótese de que quando um autor fala de outro fala também de si não se aplica milimetricamente ao trecho citado, uma vez que se deixar abandonar à sua maneira pessoal e informal não é exatamente uma propriedade reconhecível fácil na escrita de João Cabral, qualquer que seja a parte da obra a que estejamos nos referindo, a qual ora está mais para um John Donne e ora para um Francisco Quevedo. Em contrapartida, quando ele enxerga no jornalista um sujeito que se desdobra de si próprio, talvez haja aí algum princípio que possa ser aplicado à sua *persona* literária. Com a diferença de que Assis Chateaubriand dispunha de um veículo de

informação que permitia seu desdobramento de dono do jornal em jornalista, ao passo que o veículo de João Cabral – a poesia – demanda que o autor se revele no sujeito poético do texto, o qual não raro está revestido de um objeto no qual se projeta na expressão cabralina, poucas vezes inscrita num "eu", a exemplo da própria escrita de Assis Chateaubriand. Ocorre que sua projeção enviesada na escrita do jornalista não se restringe à colocação do sujeito, mas se estende à postura social e pública adotada por este sujeito circunstanciado, tal como refere.

> O gosto da controvérsia explica também o feitio desse polemista: sua maneira de lançar-se nos debates sem meias-tintas nem meias-palavras; embaralhando-se neles apaixonadamente; entregando-se completamente a cada um deles, sem o cálculo do homem político, que sabe até onde quer e deve chegar, nem as reservas do homem de empresa, que receia ir além desse onde chegar: para só citar dois tipos sociais com que ele tanto conviveu, com cujos interesses sempre esteve associado, mas que o devem ter visto sempre, quando seu associado, desconfiadamente, como um verdadeiro espalha-brasas. (MELO NETO, 2008, p.745)

Seguindo o raciocínio já esboçado, a ideia de João Cabral como um espalha-brasas não seria verossímil nem mesmo para seu mais ardente rival ou seu simpatizante mais ensandecido, se quisermos insistir o espelhamento. Tampouco João Cabral abriu mão de sua condição diplomática, fosse como ofício de servidor público ou como postura pública diante dos seus leitores. Ao invés, sempre se apresentava polido e ponderado, equilibrado e lúcido, mesmo diante das maiores adversidades sociais ou pessoais. O decoro e a compostura comparecem inapelavelmente ao longo de sua produção literária como um imperativo categórico irrevogável. E não terá sido diferente no seu discurso de posse na ABL, mesmo quando sua polidez parece alvejar o jornalista homenageado, faz com que o defeito pareça aceitável e até se torne uma virtude.

> Contudo, esse repórter que parece pensar somente a partir de fatos que observou, e escrever somente com os fatos que tem na mão, nunca foi o repórter que se apaga por detrás do que os fatos dizem. [...] E essa sua atitude não vem da época de jornalista eminente. Essa incapacidade de apagar-se por detrás da linguagem dos fatos é visível, já, no autor sobre as reportagens sobre a Alemanha de 1920. [...] Um curioso cruzamento de polemista e de repórter. [...] Não é que o polemista e o repórter se alternassem, ora num ora noutro artigo. Eles se alternavam, mas dentro do mesmo artigo, dando-lhe um hibridismo que não era a menor originalidade de seu estilo de jornalista. O jornalista Assis Chateaubriand era um repórter de debate e um polemista que escrevia com coisas. (MELO NETO, 2008, p.746)

Aqui encontramos um termo que funciona como um laço vivo entre os dois autores: "Falar com coisas", o que se converteu inclusive em título de poema posterior de João Cabral, coligido em *Agrestes* (1985). Mas, mais interessante do que destacar o ponto de afinidade entre os dois é um movimento perpendicular em ambas as escritas. Se Chateaubriand é um jornalista híbrido de polemista e repórter, João Cabral é poeta misto de crítico e prosador, quando escreve poesia e de crítico e poeta, quando escreve prosa. Em qualquer um dos casos, assinala-se uma subversão do gênero em que cada um se insurge, circunstancialmente. Portanto, será com a pena de escritor que ele desenvolve a imagem de Assis chateaubriand, com a qual ele se identifica às vezes, muito embora seja outra a fibra de escritor que se desdobra de suas linhas quando alveja o escritor no jornalista.

> Se não será motivo de surpresa para ninguém dizer que Assis Chateaubriand foi um grande jornalista, creio que poderá, sim, causar surpresa dizer que ele foi, também, um grande escritor. [...] Assim, permito-me inverter os termos da tendência mais geral e dizer que Assis chateaubriand foi um grande jornalista não por suas realizações nem por suas lutas, mas, antes de tudo, porque foi um grande escritor em prosa. E grande escritor não por

> haver escrito conservadoramente, mas sobretudo porque foi um escritor criador: um escritor que soube passar ao lado de todos os rolos compressores a serviço da uniformidade, e, portanto, da pobreza estilística, não pelo puro gosto de subverter regras, mas porque havia nele essa coisa especial, e rara, que revela, mais do que qualquer outra, o verdadeiro escritor: certa maneira pessoal de usar a linguagem que dá um sotaque original ao que escreve. Não gratuitamente mas funcionalmente original, isto é, adaptado ao que ele tem a dizer, e capaz de fazer mais significativo o que ele tem a dizer. (MELO NETO, 2008, p. 247-248)

Sem esquecer a circunstância para a qual foi produzido o discurso, a saber, a posse na ABL, não terá sido pequeno o empenho de João Cabral em converter o aspecto fortuito e circunstancial da crônica jornalística em grande prosa narrativa; bem como a conversão de um autor controverso e inaudito na condição de grande escritor. Se a tradição daquela casa e o peso dos seus membros anteriores mediaram o pronunciamento de sua fala, não podemos desbaratar tão prontamente o seu desejo de conferir alguma dignidade à circunstância. Nem tanto pelo intento de se fazer grande entre os imortais, mas por valorizar algo que é propositadamente ocasional e menor na escrita do outro em quem se projeta e que ele substituirá naquela ambiência. A opção pelo aspecto prosaico e de uma prosa precária funciona como caso excepcional na circunstância celebrativa da sua posse, porque faz os olhos se voltarem justamente para o que é acidental e até casuístico na fatura literária, como também é sua própria presença física ali. Por outro lado, escancara que o condicionamento do grande escritor não se pauta necessariamente pela reprodução de fórmulas já convencionadas e instituídas, e sim pela especulação inaugural que se estabelece como crivo próprio, o que pode até parecer descabido para uma instituição tradicional, mas não para a ABL que soube acolher João Cabral, uma vez que ele é partidário dessa condição confessa na sua escritura e que ele

insiste em enxergar no outro, não "gratuitamente, mas funcionalmente original".

Daí já dá para se depreender alguma especulação possível entre a funcionalidade da escrita que se queira original e a originalidade da função de seu discurso naquele contexto de pronunciamento, que não possibilita sua compreensão em abstrato e demanda um sentido apropriado para a circunstância. Qualquer que seja o sentido a ser depreendido da ocasião, estará compulsivamente desprovido de uma possível intenção rendentora ou grandiloqüente, porquanto está amparado pelas circunstâncias em que o autor esteve envolvido, inclusive na condição de leitor do escritor que o antecedera na cadeira que veio a ocupar, tanto pela opções estilísticas quanto estéticas ou ideológicas, sem fantasias prévias ou mistérios ancestrais, conforme ausculta o outro.

> E já nunca mais o pude ler sem ter a impressão de que o estava ouvindo falar. Voltava-me o timbre de sua voz, colocada sempre em seu mais alto registro, mas que parecia ter alguma coisa que a abafava, e que dava ao tom de sua conversa a sensação de que ele estava sempre em luta, em primeiro lugar contra sua própria garganta. E voz sempre tensa, intensa, apaixonada, como no limite de si mesma: por menos controvertido que fosse o assunto da conversa; por menos discussão e mais narração que fosse o assunto da conversa, como no meu caso, que era de coisas da política do Pernambuco de sua mocidade. [...] Não pretendo que houvesse um projeto consciente de chegar a uma linguagem falada. Creio, mais bem, que ele chegou a ela por motivos psicológicos que estão, mesmo, no oposto de qualquer 'vontade de estilo'. A linguagem falada se foi desenvolvendo nele à medida que foi mudando sua situação de jornalista: à medida que esta lhe foi dando uma maior liberdade como prosador. Mas seu estilo não é em nada um estilo construído, planejado: é simplesmente o estilo que ele achou quando sua situação de jornalista-dono-de-jornais lhe permitiu escrever, não em estilo de jornal, mas da

> maneira como bem lhe parecesse. Ora, ao poder escrever como bem lhe parecesse, Chateaubriand se viu escrevendo como falava. (MELO NETO, 2008, p. 748-749)

A primeira informação a destacar do trecho recortado é o grau de vizinhança entre a sensação física da fala e seu desdobramento em traço estilístico individual. Não por opção ideológica ou programática, mas por uma dimensão, por assim dizer, residual do ofício e ao exercício desse ofício bem particularizado, que se desenrola do dono do jornal para o jornalista. Ora, se é a condição do ofício que propicia a dicção particular do escritor, não há, por tabela, qualquer vínculo entre o resultado atingido e o objetivo programado, que fica à mercê das circunstâncias e da condição do jornalista-dono-de-jornal. Daí decerto descolaremos outro ponto de discordância entre a produção escrita do jornalista e a do poeta em sua posse na ABL, uma vez que este se pautava deliberadamente por um projeto de escrita, o que não o levou a se afastar ou a ignorar as condicionantes da escrita do outro, diferentes das suas. Aliás, tal diferença é que permite ao outro atingir um grau de espontaneidade e coloquialidade à sua prosa nunca alcançadas por João Cabral, nem mesmo quando proferia o discurso, como se constata pelo fraseado do seu texto. O estilo de Chateaubriand, ao invés, desenvolve-se através de um estilo individual que se particulariza em múltiplas nuances que vão desde uma espontaneidade expressiva radicada na oralidade do autor até sua inscrição social, identificada pela sua condição híbrida de proprietário de jornal com a de funcionário da empresa que produz textos ordinária e cotidianamente. Daí a inscrição social do autor poder se estender na compreensão de cultura do jornalista com a qual o poeta se identifica, quando diz:

> O segundo aspecto [no estilo de Chateaubriand] é a crescente presença, em sua linguagem de jornalista, da linguagem do Nordeste. Quando liberado dos espartilhos da convenção jornalística, a que o obrigava o fato de escrever para jornais dos outros,

> Chateaubriand encontra, escrevendo, sua maneira de falar, sua voz física: ora, por debaixo dela estava o Nordeste, que era o timbre e a dicção dessa voz. Foi a presença dessa linguagem do Nordeste, viva ainda nesse nordestino depois de tantos anos de ausência, que a muitos de seus leitores de fora da região parecia, às vezes, gosto pelo puro pitoresco, senão expressões inventadas por um amor gratuito pelo pitoresco. Entretanto, sua maneira de escrever é a maneira de falar da sua região, tanto quanto os tons de humor, extremados em caricatura, que ele empregou frequentemente. (MELO NETO,2008, p. 750)

Não deixa de ser controverso para nossos dias que se queira imputar a um estilo a linguagem do Nordeste. Nem tanto pela variação terminológica que rodeiam os conceitos de "estilo" e de "linguagem", mas muito mais pela pressuposição de um vínculo indivisível entre a linguagem e a região, supostamente portadora de uma unidade a conferir identidade a seus rebentos. Desbastadas as hipóteses de que se houver um Nordeste como divisor regional não se trata de um limite geográfico ou cultural uno e a de que identidade sempre se constrói com algum gosto e conforme o interesse, é preciso assinalar que a locução adjetiva "do Nordeste" e o adjetivo "nordestino" soam ao longo do seu discurso como instâncias valorativas do estilo de Assis Chateaubriand, a quem tem a função institucional de homenagear. A circunstância, então, pedia que se enxergasse no outro autor princípios que servissem para justificar a sua homenagem. Tal como vimos, se, num primeiro momento, a valoração do homenageado se dava através do reconhecimento de certa coloquialidade e espontaneidade presentes na sua escritura, agora a valoração será extensiva das marcas presentes na sua expressão linguística que concorrem para a identificação do sujeito ali inscrito, de onde se pode depreender a existência de outro vínculo entre o estilo e o sujeito. Se for possível, por que tal laço tem de ser atado entre os cordões do idioleto individual do autor, passando

pelos ilhoses que demarcam a variação regional? Trata-se de uma questão que exige algum vagar a respeito.

Sendo a hipótese bastante sedutora, perde sua força quando confrontada à condição irrevogável de que o mesmo procedimento não seria aplicável a outros autores de regiões distintas, pelo simples fato de que não existe registro de alguém empenhado em delimitar um sotaque sudestino, centro-estino, sulino ou nortino. Tampouco haverá notícia de que alguém queira ser identificado pelo adjetivo que qualifica sua região de origem no Brasil, cuja discussão regional fica restrita a uma única: Nordeste. E já que o discurso regional não pode ser extensivo ao Brasil todo, sua restrição linguística a uma região só perde sua legitimidade argumentativa, de vez que não pode ser comparada às demais regiões. O caráter exclusivista da afirmação de João Cabral se fragiliza porquanto não pode ser reprodutível a outras circunstâncias discursivas em que autores oriundos das outras regiões possam se valer do mesmo princípio. A impossibilidade de reproduzir o procedimento aplicado ao estilo de Assis Chateaubriand enfraquece o argumento de João Cabral enquanto expediente válido para conferir valor conceitual à sua apreciação. Apreciação que subsiste enquanto vetor indicativo da expressão individual do autor através das particularidades lexicais identificáveis no seu texto, mas sem lhe conferir universalidade, resvalando em algo que se faz, na verdade, circunstante quando se pretende um conceito ou uma definição que o identifique.

A pretexto de abstrair a materialidade da obra em detrimento de alguma abstração outra, algo semelhante haverá de acontecer com a tentativa de inscrever o autor Assis Chateaubriand na história literária, quando o aproxima por dedução do Modernismo brasileiro como um movimento literário do qual poderíamos aproximar sua prosa, seja por uma indicação etária – o que é inquestionável – ou por uma indicação estilística – o que é bastante questionável, conforme se segue.

> Nem me causaria surpresa saber que sua atitude em relação a muitos dos princípios do Modernismo tenha sido de incompreensão. Mas não se pode deixar de fazer notar que sua prosa foi ganhando personalidade paralelamente à obra dos escritores de 1922. Temperamento que nada tinha do puritanismo do pseudo-clássico da época, inconvencional até no comportamento, espírito curioso e sem preconceitos, é impossível que Chateaubriand não tenha sido marcado, senão pelas teorias, sim pela maneira de fazer, primeiro, dos modernistas, que lutavam para criar uma literatura que usasse uma língua mais aproximada da que se usa no Brasil. (MELO NETO, 2008, p. 751)

No parágrafo anterior ao citado, João Cabral havia informado não saber da opinião de Assis Chateaubriand sobre o Modernismo e, ao confessar certa previsibilidade na reserva do jornalista àquele movimento, deixa claro que em vida não houve adesão do autor àquela causa ou àquele projeto, a não ser pela condicionante histórica, da qual nenhum autor pode fugir e que João Cabral rejeita para si mesmo, quando associado à 'Geração de 45'. Curioso é que reivindique a condição histórica para afirmar traços da expressão estilística de Assis Chateaubriand. Valendo para o outro autor, João Cabral não o aciona para si próprio, o que só dá a ver que já àquelas alturas, nos idos de 1969, o Modernismo funcionava insofismavelmente como princípio de afirmação, se não formal, ao menos estilística. Como se o desejo de usar a língua na escrita mais aproximada da fala fosse um imperativo categórico exclusivamente modernista. Mais ainda, é como se houvesse uma ligação entre Chateaubriand e os modernistas brasileiros, independente até das relações concretas que eles mantiveram entre si.

Com isso, só se evidencia que o critério tão bem decantado por João Cabral por ocasião do levantamento do desempenho estilístico de Assis Chateaubriand quando identificado como autor que trabalha no jornal não se sustém quando o aproxima do movimento literário,

porque carece da base empírica a ser fornecida pelas fontes primárias e pelos registros da sua vida social e literária. Ao invés, faz parecer que a aproximação entre o autor e o movimento literário pudesse se dar em abstrato, alheia à contaminação dos artefatos e registros cotidianos, sem os quais a afirmação do autor e do Modernismo se daria previamente e sem o crivo da objetividade do cotidiano vivido pelo autor ou pelos simpatizantes do movimento, o que não deixa de ser uma mistificação da história de um e de outros.

Para finalizar, gostaria apenas de retomar a expressão que Assis Chateaubriand aplicou à sua cadeira, quando de sua entrada na ABL e que João Cabral retoma para lembrar da vivência do jornalista naquela casa, qual seja, "Paiol de pólvora". O mesmo "Paiol de pólvora" sobre o qual João Cabral veio a se sentar, não sem aviso, porque sabia que aquele autor se referia a aspectos políticos e literários, que João Cabral atualizava. No caso da política, para conseguir uma posição mais cômoda, tal como veio a gozar até o fim dos seus dias, já que depois de seu afastamento Itamaraty os militares jamais o deixaram em paz, até sua entrada na ABL; no caso literário, pela potência expressiva e pelo ensejo à reflexão que sua escritura suscita, mesmo quando é o caso de sua prosa ensaística, tal como vimos aqui.

REFERÊNCIAS

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto*: o homem sem alma; diário de tudo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. in: MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. *Poesia Completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

“Sair do Brasil”: literatura brasileira contemporânea e América Latina

Ieda Magri

Levei mesmo a sério a primeira ideia do meu título. Sair do Brasil. Primeiro porque foi impossível sair do domínio imediato de uma experiência de leitura avassaladora. Tolstói. Segundo porque a situação brasileira presente torna bastante necessário manter viva essa experiência que remete a um outro tempo, anterior — o contemporâneo como aquele que tem um pé no presente e outro no passado, como aquele que conhece a fratura do seu tempo, como diz Agamben (2009) —, experiência, então, que remete a outras guerras e a outro registro dos acontecimentos históricos, registro sempre ficcional em maior ou menor medida.

Aqui estamos em *Guerra e paz*. E estamos no hoje.

Na batalha de Austerlitz, quando o exército francês derrota — aniquila —, o exército russo, o príncipe Andrei Bolkonsky acaba caído e ferido de morte no campo de batalha, abraçado à bandeira russa, também caída na terra pela morte daquele soldado que tinha a incumbência de levá-la e brandi-la para dar ânimo aos soldados descritos por Tolstói quando em luta, como um bando de homens que agem sem comando, aleatoriamente, cada um tentando lutar ou correr, cada um buscando se salvar sem perder de vista a glória ou a vergonha de sua luta e de sua fuga. Especialmente comovente neste sentido é a descrição da primeira participação de Nikolay Rostóv numa batalha, ainda nas páginas iniciais da segunda parte do romance (p. 313). Ele se esforça para ser um herói mas só pode ser, ali, um menino assustado que anda de um lado a outro, cai na lama, numa semi-inconsciência da situação histórica que vive. As-

sim, em páginas e páginas, vivemos a agonia da luta desses bravos e necessariamente também covardes soldados tanto sob o ponto de vista da organização francesa, do gênio de Napoleão, sempre contestado por Tolstói, quanto do ponto de vista da organização e desorganização russa, da fraqueza de Kutuzóv, o general que acaba sendo o anti-herói de toda a guerra, lembrado como um fraco pelos historiadores e redimido por Tolstói em *Guerra e Paz* como um visionário tanto quanto Napoleão, já que para Tolstói não se ganha a guerra pela genialidade de nenhum comandante mas a vitória e a derrota estariam inscritas numa trama muito mais emaranhada que teria a ver com as "leis da liberdade e da necessidade", com "o movimento geral dos povos" que nada deve a uma ideia de causalidade simplória depositada nas cartadas de um gênio.

Encerrando páginas e páginas de luta, vemos então o príncipe Andrei Bolkosnky, a quem já nos afeiçoamos, caindo no campo de batalha:

> "O que é isso? Estou caindo? Minhas pernas estão fraquejando?", pensou, e caiu de costas. Abriu bem os olhos, na esperança de ver como tinha terminado a luta dos franceses contra o artilheiro e querendo saber se o artilheiro ruivo tinha sido morto ou não e se os canhões foram tomados ou salvos. Porém não viu nada. Acima dele já não havia nada, senão o céu — um céu alto, não claro, mesmo assim incomensuravelmente alto, com nuvens cinzentas que deslizavam tranquilas. "Como está tranquilo, calmo e solene, muito diferente de quando eu corria", pensou o príncipe Andrei. "Muito diferente de quando nós corríamos, gritávamos, lutávamos; completamente diferente de quando o francês e o artilheiro, com rostos assustados e raivosos, puxavam a vareta de limpeza do canhão um de cada lado... é de um modo completamente diferente que as nuvens deslizam por esse céu alto e infinito. Como é que antes eu não via esse céu alto? E como estou feliz, eu, que afinal descobri esse céu. Sim! Tudo é vazio, tudo é ilusão, exceto o céu infinito. Nada existe, nada, exceto ele. Mas

> nem isso existe, nada existe, exceto o silêncio, a tranquilidade. Graças a Deus...” (TOLSTÓI, 2013, p. 584)

Não resisto à tentação de ler o momento atual de “viagem” ou de “luta” da literatura brasileira contemporânea sob o signo desse homem deitado, depois de tomar a direção da luta para si quando os soldados todos e seu general já fugiam em debandada, brandindo, sozinho, pateticamente, a bandeira e sendo atingido por um pedaço de pau. E então toda a percepção que esse golpe abre. Basta dizer que o príncipe não morre [ainda], mas a experiência faz com que se desiluda com a busca da glória e que passe a buscar a felicidade pessoal em outro lugar.

A literatura brasileira contemporânea teve alguns momentos de luta com vastas promessas de glória a partir do início do novo milênio, mas uma das mais interessantes promessas de visibilidade [o outro nome da glória] está inscrita no ano de 2011, quando a Biblioteca Nacional reabilita seu Programa de apoio à tradução e publicação de autores brasileiros no exterior, prometendo injetar R$ 12 milhões até o final de 2020.[1] É quando tudo começa a ser preparado para a recepção da literatura brasileira em Frankfurt, prevista então para 2013. E quando se aproxima a Copa do mundo de 2014 como uma realidade anunciada desde 2007. Na divulgação do edital, o tom é de euforia com o lugar que a literatura brasileira parecia vir a ocupar. Cito a reportagem de Maria Fernanda Rodrigues, de 13/7/2011, como um dos exemplos do “movimento geral” [para lembrar Tolstói outra vez]:

> “O Brasil é o país do momento. Todos estão nos olhando e tentando entender o que está acontecendo aqui”, disse a ministra da cultura Ana de Hollanda, em Paraty. “Há uma necessidade urgente de se traduzir em outras línguas nossos escritores, nossos pensadores, e estamos atendendo a uma demanda que existe”, comentou a ministra, que disse que trabalhará em parceria com as entidades do livro e as editoras. (RODRIGUES, 2011)

Esse momento em que "todos estão de olho em nós" foi comentado por muitos leitores do contemporâneo, especialmente aqueles interessados em pensar o entrelaçamento de política e cultura, entre eles críticos como Beatriz Resende, e jornalistas ou comentadores que entraram no fluxo da demanda criada pela imprensa no intuito de aproveitar o momento de interesse estrangeiro gerado, principalmente, pela feira de Frankfurt.

Beatriz Resende lê, de maneira muito astuta, o que ocorre com a literatura brasileira nesse momento de especial interesse estrangeiro. Diz ela:

> Quando falamos, hoje, sobre o Brasil, sobre a cultura brasileira e, de forma mais específica, sobre a literatura brasileira, experimentamos um sentimento que mistura a consciência das dificuldades que continuamos vivendo, a vontade de denunciar a forte desigualdade ainda dominante, protestando contra os desequilíbrios socioeconômicos que permanecem no mundo globalizado, com algo novo: uma espécie de esperança pelas posições alcançadas pelo país e a visibilidade que adquirimos no concerto das nações. (RESENDE, 2014, p. 9)

E ela nos mostra a que se refere quando fala em visibilidade:

> Esta nova e maior visibilidade, com a mudança na forma como somos agora recebidos no cenário internacional, nos meios acadêmicos onde os estudos sobre o Brasil ocupavam sempre um discreto espaço no final dos corredores e no universo editorial, tem que ver com o crescimento da economia e o aumento do mercado interno mas também com outros aspectos que vale a pena observar. (RESENDE, 2014, p. 9)

Ela demanda tomar cuidado com o excesso de otimismo, mas ela mesma é bastante otimista. E acho que lê corretamente aquele momento. Os aspectos outros de que fala na citação acima apontam para a efetiva participação dos moradores da periferia das grandes cidades no consumo cultural, dado tanto pelo acesso às redes sociais como pela maior mobilidade dada pelo cenário econômico e político

de inclusão operado pelo Governo Federal, especialmente os dois mandatos de Luis Inácio LULA da Silva (2003 a 2011).

Daí duas coisas chamam atenção: por um lado, a vinda à tona de modo irrevogável e afrontoso até — e a defesa — de outras subjetividades antes abafadas[2]. O fenômeno dos saraus e a quantidade crescente de publicações dos chamados [também por eles mesmos] escritores da periferia, literatura marginal, literatura de resistência etc., que tem a ver, também, com todo o projeto proposto pelo ministro Gilberto Gil, que empoderou pobres e periféricos injetando verba nas lonas culturais, nos pontos de cultura, descentralizando e mesmo colocando em discussão os conceitos de arte, cultura e literatura. Por outro lado [e ainda o mesmo, mas visto por outro ângulo] a figura emblemática de Lula, o operário visionário para uns, que se propôs a acabar com a fome, o semianalfabeto para outros, que ganhou notoriedade internacional e fez com que aqueles que antes não haviam se interessado por este país longínquo e atrasado nos olhasse, talvez pela primeira vez, interessados no crescimento do país e em como participar dos lucros de uma nova forma de consumo ou ainda receosos pelo que tanta gente pobre junta poderia fazer com um presidente assim, tão diverso. O popular entrou rápido na moda e o interesse exploratório internacional se fez visível tanto nos convites, então, para as efemérides culturais e literárias como para as esportivas.

Como resume muito bem essa investida brasileira, cito Carmem Vilarino Pardo, pesquisadora que se dedica a estudar o tema, notadamente em "Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro — o caso do Brasil":

> O Brasil iniciou em 2002 o processo para criar uma marca Brasil, apostando na estratégia de uma marca-país; entendendo que isso implica um acréscimo em termos de capital simbólico a nível internacional para os seus produtos, instituições, empresas e ações. Esse investimento foi assumido como estratégia de diplomacia

> cultural pelos diferentes governos até a atualidade, ainda que a aposta nem sempre tenha se tornado central. (2014, p. 58)

Nesse clima, todo um interesse pela nossa literatura contemporânea se fez perceptível. Todo um cenário novo se armou. A prestigiosa revista Granta[3] fez uma edição com os "20 melhores escritores brasileiros contemporâneos" publicada também em inglês e espanhol. Escritores completamente inexistentes ou completamente iniciantes foram requisitados em casa, disputados pelas maiores editoras nacionais que anunciaram4 em 2012 os lançamentos previstos para 2013, por exemplo. A Cia das Letras demonstrou interesse nos autores da 7 Letras, até aí vistos entre o mérito da aceitação de seu livro por esta editora, que embora cobre pela maioria dos livros de autores iniciantes publicados, ainda assim os publica, e o preconceito justamente pelo livro ter sido pago. O interesse das maiores editoras nacionais nos autores "já descobertos" pela 7 Letras não era mera coincidência. A *Veja*, ainda em 2011, fez uma matéria que louvava o interesse estrangeiro[5]: a nova literatura brasileira desembarca no exterior. Edney Silvestre era a revelação, ao lado dos novos Eduardo Spohr, Daniel Galera, e dos contemporâneos "veteranos" Bernardo Carvalho, Patrícia Melo e Milton Hatoum. Agentes e editores estrangeiros vieram garimpar autores no Brasil, como é o caso de *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, publicado em mais de 20 países.

A suposta necessidade que os autores novos teriam de serem publicados no exterior causou polêmica entre Luciana Villas-Boas[6] e João Paulo Cuenca[7], por exemplo. Para a agente, o autor deveria se preocupar em formar um público nacional, interno, antes de almejar ser conhecido fora; para o autor, a literatura não escolhe a nacionalidade do leitor e "20 leitores na Bulgária valem quanto valem 20 leitores no Brasil"[8].

Essa discussão do anseio do escritor brasileiro a se lançar no exterior é muito pertinente para esse momento [que parece até já ter

passado, em apenas dois anos!]. Luciana Villas-Boas lança um apelo para a necessidade de se construir um público interno — e mesmo uma persona literária, o fazer-se conhecer escritor — para o Brasil e, mais modestamente, para o sudeste brasileiro. João Paulo Cuenca acusa a acusação jocosa da agente que constrói a figura do autor débil, desconhecido, ainda sem méritos, desejoso de ser conhecido na França e nos Estados Unidos e aponta, claro, como escritor já cidadão do mundo que é, para a necessidade de o autor brasileiro avançar sobre as fronteiras nacionais.

Se até há bem pouco tempo a literatura capaz de sair do Brasil era aquela que apresentava o nosso exotismo, o nosso futebol, as nossas favelas, as nossas mulatas — e isso continua sendo a moeda de troca oficial —, há, porém, uma investida nova de nossos autores mais jovens de serem cosmopolitas, de buscarem ser escritores que escrevem no Brasil, mas não necessariamente sobre o Brasil ou marcados por aquelas identidades — a nacional, essa da pobreza, do samba e do carnaval etc. Tanto Beatriz Resende quanto Carmen Vilarino Pardo ou Agnes Rissardo apontam para essa inserção de nossa literatura (não necessariamente, então, nacional, mas do Brasil) em países europeus. Em artigo intitulado justamente "Literatura brasileira, cidadã do mundo", Agnes Rissardo lê "Uma forte tendência da prosa brasileira atual [que] parece ser a construção de narrativas deslocadas do espaço nacional" (2015, p. 66). Nos livros de Bernardo Carvalho, muito traduzido na França, se observa bem esse traço do deslocamento, seja situando a narrativa em outros países, seja fugindo do clichê que busca a resposta para a pergunta O que é o Brasil ou Como é o Brasil, o que, presume-se, seria o que o leitor estrangeiro pretende encontrar ao se propor ler um livro de literatura brasileira. As investidas contra essa expectativa podem ser vistas também na literatura de João Paulo Cuenca, notadamente em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, resultado do projeto por ele idealizado *Amores expressos*. Mas

também *Ranói*, de Adriana Lisboa, *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, *Algum lugar*, de Paloma Vidal, *Budapeste*, de Chico Buarque, e assim outros.

A literatura feita no Brasil, passa a ser "produto de exportação", então, a partir da posição de visibilidade que o país alcançou com projetos fora do âmbito da literatura, como o Fome Zero, por exemplo, e pelas iniciativas todas de projeção do país no exterior. Percebeu-se a velha máxima famigerada "cultura é um ótimo negócio" e a literatura entra no bojo da divulgação da marca nacional. Mas "a literatura" (ou seja, aqui, os escritores que têm um mínimo de entendimento do que estão fazendo), que mesmo longe dos holofotes dos projetos de projeção do país, continuava a fazer seu trabalho, passa a questionar essa sua "missão" de levar a marca do país e procura construir para si uma outra narrativa histórica, um outro lugar. E várias literaturas brasileiras (a da favela, a do futebol, mas também a que apaga essas marcas) ganham projeção no cenário internacional.

Mas, ainda antes da catástrofe política e econômica atual, esse interesse que botou todo mundo empolgado deu todas as provas de recolhimento: a agente literária alemã, Nicole Witt, disse no final da Feira de Frankfurt de 2015 que a literatura brasileira está saturada no exterior[9], e que acha que as Olimpíadas poderiam reavivar o interesse outra vez, pensa ela, em livros que tenham o Rio de Janeiro como cenário. [Olha a volta do parafuso!]. E cita o ainda não lançado *Descobri que estava morto*, de João Paulo Cuenca, vedete dos novos autores cosmopolitas, como exemplo de interesse justamente, me parece, por mostrar a Lapa, o Rio de Janeiro que se quer ler. Enfim, parece que a grande caçada ao autor contemporâneo, como diz Suzana Velasco em matéria para *O Globo*[10], "Brasil para alemão ler", foi obra do interesse gerado pela Feira de Frankfurt de 2013 e ainda nela daria mostras de sua efemeridade, ainda que Luiz Ruffato, e seu tradutor Michel Kleger, acabem de ganhar o Prêmio Hermann Hesse na Alemanha[11].

De todas as maneiras, não é possível ignorar tanto o arrefecimento da vontade do governo em manter as verbas projetadas para a publicação de autores brasileiros no exterior [e ainda menos agora, nesse "governo" não aceito: MINC sai — MINC fica, as verbas para esse projeto vem do MINC], como demonstraram Moema Salgado, diretora do Centro de Cooperação e Difusão da FBN, e o coordenador do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, Fábio Lima, em entrevista ainda no início de 2015 e da crise que hoje se tornou a desculpa para o fim de todas as verbas para educação e cultura, sempre supérfluas aos olhos dos economistas. Diz Moema:

> Estamos todos vivendo no mesmo país e sabemos que a situação não é específica da Biblioteca Nacional, do Ministério da Cultura e do governo, são vários fatores. E há os municípios, estados, todos com problemas orçamentários. Mas podemos confirmar que foram concedidas 83 bolsas de Apoio à Tradução e Publicação e 23 bolsas de Intercâmbio. Esse número, em um contexto de contingenciamento e restrições orçamentárias, é muito positivo, significa que há uma grande sensibilidade pela continuidade e aposta no equilíbrio do programa, que teve um boom de 2011 a 2014. Ficou de um tamanho que até para a nossa equipe é difícil administrar 200 bolsas de tradução por ano, como aconteceu em 2013. Por isso acho que o programa foi muito generoso, e era o papel dele realmente abrir frente para vários autores. Tivemos essa abertura nos últimos anos, e teremos que nos adequar obrigatoriamente à realidade.[12] (MAGRI; RISSARDO, 2015)

E qual é a realidade de que fala Moema? Se o Programa de tradução da FBN continua [continuará? Renato Lessa foi demitido por telefone pelo novo governo], mesmo que restringindo o número de bolsas, o interesse na publicação de autores contemporâneos pelas editoras nacionais é agora quase nulo. A crise atinge a todos, o interesse estrangeiro diminuiu, e com isso a perspectiva de ganhar dinheiro com vendas de direitos para o exterior também não acena mais a agentes e editoras nacionais, que nem nas edições nacionais

querem investir.

Mas os escritores continuam a escrever os seus livros. Mesmo que não haja interesse como há apenas alguns anos. Assim eles se reinventam: lançam suas próprias editoras, como é exemplo a Luna Parque, de Marília Garcia. Ou voltam para a 7 Letras, sempre um hospital acessível para os feridos em batalha, como o príncipe Andrei. Ficam ali, olhando a imensidão do céu e fazendo dele uma página em branco, "símbolo, angustiante e, ao mesmo tempo, fecundo, da pura possibilidade" como diz Agamben, lindamente, em *Il fuoco e il racconto* (2014, p. 130).

Roberto Bolaño, para continuar invocando o campo de batalha, dizia, com o desgosto dos visionários diante da morte, naquele que foi um dos seus últimos textos de intervenção, deixado pela metade, talvez pelo pessimismo que encerra, "Sevilla me mata", discurso que deveria ser lido no I Encontro de escritores latino-americanos, organizado pela editora Seix Barral em Sevilha no mês de junho de 2003, mês da morte do escritor, que

> o panorama, sobretudo se o vemos desde uma ponte, é prometedor. O rio é largo e caudaloso e por suas águas assomam as cabeças de pelo menos 25 escritores com menos de cinquenta anos, com menos de quarenta, com menos de trinta. Quantos se afogarão? Creio que todos". (Bolaño, 2004, p. 312)

A lista de autores latino-americanos de Bolaño nesse texto é promissora e não vai desaparecer com a crise. Nela estão Daniel Sada, César Aira, Juan Villoro, Alan Pauls, Pedro Lemebel e Mário Bellatin, a quem os autores brasileiros contemporâneos mais interessados e interessantes lêem. Na lista não há nenhum brasileiro, nem Luiz Ruffato, nem Bernardo Carvalho, nem Milton Hatoum, nem Adriana Lisboa, nem Michel Laub, para citar os mais conhecidos entre os contemporâneos publicados fora do Brasil. Por que não estão à altura dos citados por Bolaño? Por que o Brasil não acha que faz parte ou não se identifica ou não é identificado como parte

da América Latina? Por que Bolaño não lia português? Por que a literatura brasileira não tem prestígio? Por que é uma literatura recente? Por que não temos Borges e Machado não teve comentaristas da envergadura de um Foucault?

Essas são questões que venho discutindo em alguns textos anteriores[13], então, apenas gostaria de tentar sintetizar o problema da circulação de nossa literatura na América Latina e da consequente (in)visibildade dela no continente: a língua portuguesa não é lida com tanta facilidade pelos nossos vizinhos espanhóis. E o que nos distancia ainda mais, já não no plano da admiração e dos interesses literários mútuos, é que os hispano-americanos se fundiram com o mercado forte espanhol. As línguas diferentes, então, parecem um problema menor que o interesse mercadológico que faz aparecer e desaparecer os autores latino-americanos. Afinal somos grandes leitores de Bolaño, César Aira, Bellatin, Alan Pauls, Ricardo Piglia e de poucos outros. Aqueles dos quais temos notícias. Na maioria das vezes essas notícias vêm dos Estados Unidos. Ou de algum prêmio espanhol. Os prêmios brasileiros têm pouco prestígio fora do Brasil e não são tão impulsionadores da nossa literatura. Segue-se a isso a falta mesmo de empenho em divulgar nossa literatura no exterior. Os projetos atuais ficam à mercê do interesse produzido pelas efemérides e não há uma política séria de inserção de nossos autores no cenário da América Latina, sempre vista, salvo a Argentina, como mercado singelo diante de França, da Alemanha e dos Estados Unidos. [Das 768 traduções apoiadas pela BN, apenas 102 são para países da América Latina no período de 1991 a 2014. Das 550 apoiadas no período de 2011 (data de "ressurreição" do projeto) a 2015, 77 são para países da América Latina, destes 32 são para tradução de autores contemporâneos]. E esse projeto, único e importantíssimo para que a literatura aqui feita possa sair do Brasil, está outra vez em perigo... Já diminuiu de tamanho, e nas condições políticas atuais, nem os mais crentes acreditam na real destinação

das verbas prometidas até 2020.

Mas é preciso também não realizar a tarefa inversa àquela dos leitores críticos mais entusiastas de dois anos atrás: não podemos dar por encerrada a viagem de nossa literatura ao exterior por causa da profunda crise que estamos vivendo, porque ela sempre renasce. Os interesses sempre renascem, as ditaduras sempre acabam e do saldo negativo que parece não ter fim acaba renascendo também sempre aquela flor amarela de Drummond no meio do asfalto rachado.

E não é que somente o príncipe Andrei seja personagem do meu interesse em *Guerra e paz*, ainda será preciso escrever sobre as mulheres nesse romance. [As mulheres são lindas e supérfluas e traidoras e adoráveis e um pé no saco. As mulheres são postas pra morrer, as mulheres são como belas carruagens, para exibir aos invejosos]. Mas é a paixão por uma mulher que é capaz de operar uma mudança de percepção no príncipe Andrei, como aquela que estamos precisando agora. Mas cadê essa mulher, essa Natacha no cenário da literatura brasileira de agora?

Na primavera de 1809, o príncipe Andrei foi para uma de suas propriedades e passando por um imenso carvalho, assim raciocina, através das linhas de Tolstói:

> Na beira da estrada havia um carvalho. Provavelmente dez vezes mais velho do que as bétulas que formavam o bosque, ele era também dez vezes mais grosso e duas vezes mais alto do que todas as bétulas. Era um carvalho enorme, seriam necessárias duas pessoas para abraçá-lo, e era evidente que, muito tempo antes, alguns galhos tinham sido quebrados, e sua casca estava lascada com cicatrizes de feridas antigas. Com as mãos e os dedos imensos muito abertos, retorcidos, desajeitados, assimétricos, ele se erguia no meio das bétulas sorridentes como um velho monstro irritado e desdenhoso. Só ele não queria se render ao encanto da primavera e não queria ver nem a primavera, nem o sol. // "Primavera, amor, felicidade!", parecia dizer o carvalho. "Como vocês podem não estar fartos dessa ilusão tola, absurda

> e sempre repetida? A mesma coisa, sempre, e sempre a mesma ilusão! Não existe primavera, não existe sol, não existe felicidade. Olhem lá onde estão os pinheiros sufocados, mortos, sempre sozinhos, e olhem também para mim, eu arreganho meus dedos quebrados, esfolados, onde quer que eles cresçam, nas costas, nos flancos. Do jeito que eles crescem, assim eu fico, e não acredito nas esperanças e ilusões de vocês". (TOLSTÓI, 2013, p. 865)

Alguns dias depois, quando volta, tendo conhecido o frescor dos olhos de Natacha [onde a nossa Natacha?], ele vê o mesmo carvalho, no entanto totalmente diferente:

> "Sim, aqui, nesta floresta, estava o carvalho com o qual eu concordei", pensou o príncipe Andrei. "Onde está ele?", pensou de novo, olhando para o lado esquerdo da estrada e, sem se dar conta, sem reconhecê-lo, contemplava com admiração o mesmo carvalho que estava procurando. Totalmente transfigurado, o velho carvalho abria os braços das folhagens viçosas e escuras, como um pavilhão, entorpecia-se lânguido aos raios do sol da tarde, balançando muito de leve. Não havia dedos retorcidos, nem feridas, nem o velho desgosto, nem a desconfiança — nada disso era visível. Através da casca centenária, áspera, sem raminhos, brotavam folhas jovens, viçosas, de tal modo que era quase impossível acreditar que aquele velho as havia gerado. "Sim, é o mesmo carvalho", pensou o príncipe Andrei, e de repente lhe veio um sentimento gratuito e primaveril de alegria e renovação. (p. 871)

Esperemos a primavera, façamos a primavera. Ou: o que poderia ser, para nós, hoje, o equivalente ao frescor dos olhos de Natacha? Interessa o aniquilamento, a ruína, mas o aniquilamento e a ruína com um céu por cima. O carvalho de dedos retorcidos. E o carvalho capaz do abraço. Os tiros e o silêncio. E a consciência de simultaneidade, quando já passou ainda está acontecendo e também vai acontecer. É impossível descrever o movimento inteiro da história, como nos ensinou Tolstói. Se nossa limitação nos obriga

a narrar o antes e o depois, tenhamos consciência do frescor dos olhos de Natacha, que permanece sempre como uma possibilidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, 2009.

BITTENCOURT, Silvia. Literatura brasileira está saturada no exterior, avalia agente literária alemã. Folha de S. Paulo, 18/10/2015. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1695459-literatura-brasileira-esta-saturada-no-exterior-avalia-agente-literaria-alema.shtml. Acesso em 1/5/16.

BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos* (1998-2003). Barcelona: Anagrama, 2004.

CARVALHO, Carol. A nova literatura brasileira desembarca no exterior. Entre best-sellers, autores iniciantes e outros já consagrados, literatura brasileira chega a mais de 17 países. *Veja*, 5/6/11. Disponível em http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-nova-literatura-brasileira-desembarca-no-exterior. Acesso em 1/5/16.

CAZES, Leonardo. Após ser homenageado em 2013, Brasil reduz presença na Feira do Livro de Frankfurt este ano. *O Globo,* 8/10/14. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/livros/apos-ser-homenageado-em-2013-brasil-reduz-presenca-na-feira-do-livro-de-frankfurt-este-ano-14172642#ixzz47S3laLWI. Acesso em 1/5/16.

COZER, Raquel. Pra frente Brasil. Interesse estrangeiro e boa safra levam editoras a ampliarem catálogo de ficcionistas nacionais. *Folha de S. Paulo,* 14/2/13. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/93642-pra-frente-brasil.shtml. Acesso em 1/5/16.

CUENCA, João Paulo. "O ornitorrinco e a agente literária". *Folha de S. Paulo*. 09/3/2014. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1422111-o-ornitorrinco- e-a-agente-literaria.shtml. Acesso em: 24/5/2014.

MAGRI, Ieda. "Existe literatura brasileira fora do Brasil?" In: *Miradas*

a la narrativa contemporânea latino-americana. Costa Rica: 2014. Jalla – Jornadas andinas de literatura latino-americana. Disponível em: http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-startdown/22/.

MAGRI, Ieda; RISSARDO, Agnes. A literatura brasileira no exterior: Moema Salgado e Fábio Lima (FBN). *Z Cultural*, ano 10, n. 2, segundo semestre de 2015. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-no-exterior-moema-salgado-e-fabio-lima-fbn/ Acesso em 1/5/16.

MAGRI, Ieda. "Não trabalhamos com mortos" – literatura brasileira contemporânea na América Latina. Texto lido no I Congresso México-Brasil de poesia e crítica, realizado em fevereiro de 2016 na Cidade do México e ainda não publicado.

MAGRI, Ieda. "Pirilampos em noite de chuva — literatura brasileira atual e formas de (in)visibilidade", Boletim de Pesquisa Nelic n. 23, 2015, p. 95 a 108. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2015v15n23p95

PARDO, Carmem Vilarino. "Imagem e(m) exportação: exibição e negócio nas feiras internacionais do livro — o caso do Brasil". *In*: BARBERENA, Ricardo e CARNEIRO, Vinícus (org.). *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editoral, 2014.

REDAÇÃO. Lista dos vinte melhores escritores brasileiros da *Granta* reaviva debate. *Folha de S. Paulo*, 16/2/12. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1120526-lista-dos-vinte-melhores-escritores-brasileiros-da-granta-reaviva-debate.shtml. Acesso em 1/5/16.

RESENDE, Beatriz. *Possibilidades da nova escrita literária brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan/Faperj, 2014, p. 9-23.

RISSARDO, Agnes. "Literatura brasileira, cidadã do mundo". *In*: PIETRANI, Anélia *et all*. (org). *V Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Ensaios e entrevistas*. Rio de Janeiro: EdUerj, 2015.

RODRIGUES, Maria Fernanda. O novo programa de tradução de autores brasileiros. *PublishNews*, 13/07/2011. Disponível em: http://www.publishnews.com.br/materias/2011/07/13/64193-o-novo-programa-de-traducao-de-autores-brasileiros. Acesso em 1/5/16.

SOBOTA, Guilherme. Luiz Ruffato ganha prêmio na Alemanha. *Estadão*, 4/4/16. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,luiz-ruffato-ganha-premio-literario-na-alemanha,10000024699.

Acesso em 1/5/16.

TOLSTÓI, Liév. *Guerra e paz*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VELASCO, Suzana. Brasil para alemão ler. *O Globo*, 11/5/13. Disponível em: http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/brasil-para-alemao-ler-496248.html. Acesso em 1/5/16.

VILLAS-BOAS, Luciana. "Para quem escreve o autor local?" *Folha de S. Paulo*. 23/2/2014. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415721-para-quem- escreve-o-autor-local.shtml. Acesso em: 24/5/2014.

NOTAS

[1] http://www.publishnews.com.br/materias/2011/07/13/64193-o-novo-programa-de-traducao-de-autores-brasileiros

[2] Em outro texto, "Pirilampos em noite de chuva — literatura brasileira atual e formas de (in)visibilidade", publicado no Boletim de Pesquisa Nelic n. 23, de 2015, discuto o texto de Beatriz Resende destacando as três evidências que ela aponta e que constituem essa nova literatura brasileira: 1. um princípio democrático que expõe novas subjetividades e reconfigura o termo literatura; 2. o rompimento com a tradição de afirmação da língua e de valores nacionais, visto principalmente no deslocamento das narrativas do espaço nacional; e 3. a ruptura com a tradição realista, documental e ficcional convivendo na mesma obra. Ela lê alguns autores que colocam em marcha as três evidências: Ferrez, com *Fortaleza da desilusão*, *Manual prático do ódio* e *Capão pecado*; Rubens Figueiredo, com *Passageiro do fim do dia* e *Contos de Pedro*; Bernardo Carvalho, especialmente com *Filho da Mãe*, sequência mais recente de uma trajetória de desenraizamento que vem desde *Teatro* (1998) e *Mongólia* (2003); Sérgio Sant'anna, com *Livro de Praga* e João Paulo Cuenca, com *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*; os três últimos autores todos participantes do projeto Amores expressos, cujo mote era uma viagem de um mês para qualquer lugar do mundo onde deveria ser ambientada uma história de amor, realizando de maneira oportuna a saída do espaço nacional para ambientação da narrativa.

[3] http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1120526-lista-dos-vinte-melhores-escritores-brasileiros-da-granta-reaviva-debate.shtml

[4] http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/93644-romances-que-vem-

por-ai.shtml. E http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/93642-pra-frente-brasil.shtml

[5] http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-nova-literatura-brasileira-desembarca-no-exterior

[6] http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415721-para-quem-escreve-o-autor-local.shtml

[7] http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1422111-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml

[8] Discuto essa polêmica em outro texto: MAGRI, Ieda. "Existe literatura brasileira fora do Brasil?" In: Miradas a la narrativa contemporânea latino-americana. Costa Rica: 2014. Jalla – Jornadas andinas de literatura latino-americana. Disponível em: http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-startdown/22/.

[9] http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1695459-literatura-brasileira-esta-saturada-no-exterior-avalia-agente-literaria-alema.shtml

[10] http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/brasil-para-alemao-ler-496248.html

[11] http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,luiz-ruffato-ganha-premio-literario-na-alemanha,10000024699

[12] http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-literatura-brasileira-no-exterior-moema-salgado-e-fabio-lima-fbn/

[13] "Não trabalhamos com mortos" – literatura brasileira contemporânea na América Latina. Texto lido no I Congresso México-Brasil de poesia e crítica, realizado em fevereiro de 2016 na Cidade do México e ainda não publicado. Também no já citado "Existe literatura brasileira fora do Brasil?".

Conversas de Junho 249

O autor em *close*: sobre estratégias de (auto) construção do escritor contemporâneo

Ana Cláudia Viegas

Assim como Luiz Ruffato no depoimento "Até aqui, tudo bem! (Como e por que sou romancista – versão século 21)", apresentado em seminário realizado na Puc-Rio, escolho como ponto de partida uma foto disposta na mesa de trabalho desse escritor mineiro:

> Na mesa do meu escritório, [...] há um porta-retrato. Nele, uma fotografia embaçada registra uma estranha composição: em primeiro plano um menino, trajando uma curta blusa de flanela, um desajeitado short e um sujo par de chinelos de dedo, tristes e assustados olhos semifechados. Pousadas em seus ombros magros, duas mãos femininas; ao lado, parte de uma perna de calça e uma barriga, que se adivinha em breve proeminente, indica a existência de um homem [...]. Assentada sobre o braço da mulher, a mão esquerda de uma quarta pessoa. [...]
>
> Todo o meu esforço como escritor tem sido o de tentar recompor essa imagem. O menino, identifico-o, sou eu, aos cinco ou seis anos de idade. Mas quem são os outros três personagens que, numa tarde de inverno para sempre perdida, imobilizaram-se para o olhar amador de alguém por detrás da máquina fotográfica? Quais os seus nomes, de onde vieram, onde estarão agora, o que fizeram de suas vidas, foram felizes? (RUFFATO, 2008, p. 317)

Na descrição da foto, emerge a proposta estética de Ruffato: reconstruir a história desses anônimos, "inventando-lhes nomes, desenhando-lhes rostos, estabelecendo-lhes trajetórias, na ilusão de que, agindo assim, estará contribuindo para que em algum

lugar alguém se lembre deles e celebre sua passagem pela Terra" (RUFFATO, 2008, p. 324).

A esse compromisso com a realidade do trabalhador e a busca de construção de um universo comum à classe média baixa, soma-se a criação de formas de "presentificação não representativa dessa mesma realidade" (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54): "Não quero fazer uma reflexão só sobre a realidade política, mas também questionar por meio do conteúdo a forma" (RUFFATO, 19 mar. 2005).

Formula, assim, os princípios que orientam sua escrita, definindo *para que*, *sobre o que* e *como* escrever. A ideia de um "projeto literário" tem sua execução mais elaborada na série *Inferno provisório*, identificada pelo autor como sua primeira ideia ao imaginar um dia ser escritor. Embora o primeiro romance da série, *Mamma, son tanto felice*, tenha sido publicado em 2005 – depois do premiado *Eles eram muitos cavalos* (2001) –, Ruffato afirma retomar com os cinco volumes que a compõem o objetivo de seus primeiros livros, *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)* (2000): "traçar um painel da vida proletária sob a ditadura militar, [através de] histórias que se passassem nas décadas de 60 e 70, em Cataguases" (RUFFATO, 2001).

Através de textos fragmentados, passíveis de serem lidos separadamente, mas, ao mesmo tempo, complementares, os cinco romances que compõem a série *Inferno provisório – Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e *Domingos sem Deus* (2011) – narram o povoamento da Zona da Mata mineira por imigrantes italianos, a posterior desestruturação da vida rural frente à modernização, e a formação das metrópoles paulista e carioca a partir da migração. O primeiro volume é ambientado em Rodeiro, na década de 1950; o segundo, em Cataguases, nos anos 1960 e 70; o terceiro, também em Cataguases, nas décadas de 1970 e 80; o quarto, em Cataguases, Rio de Janeiro e São Paulo, nos anos 80 e 90; e o

último, em São Paulo, no início do século XXI. Nota-se, portanto, que o espaço e o tempo das narrativas acompanham o processo de migração de moradores dessa região de Minas Gerais em direção aos grandes centros urbanos do Sudeste.

Apesar dessa unidade característica de um projeto, os livros apresentam uma composição estilhaçada, formada por restos de histórias, mistura de tempos, decomposição de memórias. A pluralidade de narradores nos traz diversas perspectivas e os personagens se desdobram, indo e voltando em diferentes textos e volumes. Ao comentar a linguagem e a estrutura de seus livros, Ruffato sempre procura deixar claro considerar impensável desenvolver um projeto dedicado a representar o trabalhador na literatura brasileira, utilizando o formato do "romance tradicional", que

> [...] nasce no século 18 como instrumento de descrição da realidade do ponto de vista de uma classe social ascendente, a burguesia. Ou seja, o romance ideologicamente serve a uma visão de mundo específica. Como usar a forma sem trair o conteúdo? Ou, de outra maneira: qual a forma adequada de representar o ponto de vista da classe média baixa, ou do trabalhador urbano? (RUFFATO, 2008, p. 321)

O escritor de Cataguases parece encontrá-la no que chama de "antirromance", cuja estrutura é descrita da seguinte forma:

> Assim, cada volume é composto de várias histórias, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se espraiam uma nas outras. Personagens secundárias aqui, tornam-se protagonistas ali; personagens que apenas vislumbram aí, mais à frente se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição. (RUFFATO, 2006)

A ausência de um "narrador central" e de um "personagem principal" faz com que se passe a observar com mais atenção a perspectiva ideológica do projeto: a de representar a classe operá-

ria. A indefinição de um rosto, de uma caracterização, passa a ser a definição da multiplicidade que compõe a massa. A ficção incorpora esse desejo e representa essa condição desfocada:

> E eram tantos os nomes, tantos os rostos e tão pouca a ciência, que renunciou a singularizar a fisionomia de cada um daqueles bichinhos que habitavam os corredores da casa. Quando necessitado, ordenava, 'Filho, isso assim e assim', 'Filha, isso assim e assado', e candeava suas afeições, mais pelas criações e pela lavoura que pela prole, que aquelas dão trabalho, mas alegrias, e essas decepções apenas. (RUFFATO, 2005a, p. 16)

O trecho da obra *Mamma son tanto felice* nos é propício para pensar os vários rostos e nomes que perdem, pouco a pouco, a singularidade. Não temos a personificação de um "tipo", nem de heróis. A coletividade assume um papel estético de desprendimento quanto à história. Não fixar o enredo em um dos personagens faz com que esses possam se reconstruir mais à frente. A perspectiva do escritor para essa elaboração é a de que:

> Como se trata de um romance coletivo, nenhum personagem se sobrepõe ao outro, mas as histórias se comunicam e os personagens reaparecem. Trata-se de algo como um mosaico, onde, se visto de perto, temos uma leitura, se visto de longe, essa leitura se amplia e se espraia... (RUFFATO, 2011a)

Enquanto em *Mamma, son tanto felice*, predominam o imaginário rural e uma linguagem próxima à oralidade, a partir do segundo volume, no qual alguns personagens começam a migrar para as cidades grandes, o ritmo da narrativa se acelera, avançando em direção à linguagem de *Eles eram muitos cavalos*, e acompanhando o aumento da velocidade e da intensidade de estímulos, característico da formação das metrópoles. Exemplo de uma referencialidade que se expressa por efeitos sensoriais, o cotidiano de São Paulo, paisagem do romance de 2001 e destino dos personagens da série *Inferno provisório*, se expressa na própria materialidade do texto.

A comparação entre os primeiros volumes da série e o premiado romance também nos leva a perceber que os personagens, que naqueles têm nome e sobrenome, vão se tornando anônimos, de acordo com o processo de desenraizamento que acompanha a migração em direção às metrópoles. A mulher do interior que escreve a carta ao filho morador de São Paulo, no fragmento 50 de *Eles eram muitos cavalos*, poderia, por exemplo, ser uma personagem do primeiro ou segundo volume do *Inferno provisório*. Podemos observar, assim, que não só os volumes da série se relacionam entre si, mas também esses com a narrativa do dia 9 de maio de 2000, em São Paulo.

Os personagens dos primeiros livros, pequenos agricultores, imigrantes italianos pobres da Zona da Mata mineira e da cidade de Cataguases, sofrem as consequências sociais e emocionais do processo de industrialização ocorrido no Brasil a partir dos anos 1950. E retornam, por exemplo, em "Mirim", história que abre o livro *Domingos sem Deus*, quinto e último volume da série, lançado em 2011: "e passa a divisa do Rubens Justi, e a dos Chiesa, e a do Orlando Spinelli, e a dos Bicio, e a do seu Beppo Finetto, e a dos Micheletto, Ê italianada!, É o Mirim, gente, o Mirim!, Alá ele!" (RUFFATO, 2011, p. 18).

"Mirim" reúne tantos aspectos do preciso projeto literário de Ruffato, que é possível tomá-lo como ponto de partida para o conhecimento de sua estética. Seu Valdomiro é um dos muitos anônimos cujas histórias Ruffato se propõe a contar, já que "ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem..." (MEIRELES, Cecília, *Apud* RUFFATO, 2007). Através dos fragmentos de sua memória, ficamos sabendo que o jovem Mirim saíra de Rodeiro em 1967, para trabalhar na "maior forjaria da América Latina" em Diadema. Embora sempre sonhando voltar à terra natal, "carteira assinada no bolso da calça" (RUFFATO, 2011, p. 17), os anos evaporaram e não voltou. Apenas depois de idoso, "encostado" por causa de uma escoliose, seu Valdomiro revisita sua cidade e se surpreende: "Quede

o cheiro de mijo e bosta de cavalo que empesteava as manhãs? Quede a venda? A loja do Turco? A máquina-de-arroz? Rostos indiferentes." (RUFFATO, 2011, p. 19-20). Ninguém mais se lembra de seus pais ou irmãos, e nem mesmo a sepultura de sua mãe ele consegue localizar no cemitério.

A trajetória de desenraizamento, de apagamento de traços identitários de seu Valdomiro se confunde com a de tantos outros migrantes, misturando às histórias pessoais a história da formação da classe operária no Brasil: "Partir não é só desprender-se de uma paisagem, de uma cultura. Partir é principalmente abandonar os ossos dos antepassados, imersos na solidão silenciosa dos cemitérios" (RUFFATO, 2008, p. 323-324). Ao personagem de "Mirim" resta o registro do "momento mais arco-de-triunfo da sua vida", o retrato para a formatura da quarta série, "única garantia de que existira um dia" (RUFFATO, 2011, p. 20).

O interesse de Ruffato pela cidade natal e pelas migrações se mantém ainda no romance *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), escrito "sob encomenda" dentro do projeto "Amores Expressos", que enviou dezesseis escritores brasileiros a diferentes cidades do mundo por um mês, para escreverem uma história de amor: "escrever sobre Lisboa, para mim, é escrever sobre um personagem de Cataguases em Lisboa. [...] Então, a minha Lisboa não é a Lisboa de cartão-postal, com certeza" (RUFFAFO, jan. 2009). Em contraste irônico com o título, que alude aos *souvenirs* comprados por turistas, o romance narra as experiências de um imigrante pobre que sai de Cataguases para tentar enriquecer trabalhando na capital portuguesa: "interrogou o que *então* me trazia à Europa, e delatei o desemprego em Cataguases [...] e meu pensamento de trabalhar firme por um tempo, ganhar bastante dinheiro e voltar pro Brasil, comprar uns imóveis, viver de renda, e, esperançoso, quem sabe [...]" (RUFFATO, 2009, p. 40).

Por identificar na formação da sociedade brasileira "um histórico de exílios" ("Exilados os primeiros portugueses pobres [...],

os negros arrancados à força da África, os imigrantes europeus de fins do século XIX, deslocamentos absurdos de nordestinos e mineiros [...]" [RUFFATO, 2005b]), Ruffato incorpora nesse romance a imigração característica da atualidade: das periferias para o centro. Mantém, dessa forma, seu propósito de "fazer uma literatura profundamente engajada na história do Brasil" (RUFFATO, 2005b), confundindo com a História as histórias pessoais. Inclusive a sua, ele mesmo um migrante, e neto de imigrantes portugueses e italianos. Na verdade, "exílio e errância **são tomados na obra de** Ruffato como a própria condição de existência de uma vasta gama de brasileiros" (DEALTRY, 19 set. 2009).

Definindo-se como um "escritor monotemático", cujo "tema é imigração, desterritorialização, perda da identidade em função do deslocamento espacial" (RUFFATO, 4 set. 2009), Ruffato reafirma as relações entre todos os seus livros:

> O Serginho, personagem de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, viveu a vida inteira em Cataguases e provavelmente manteve contato, mesmo que de passagem, com os personagens do *Inferno provisório*. É possível que a história de Serginho seja conhecida e comentada pelos personagens do *Inferno provisório*. Portanto, o meu universo ficcional foi totalmente preservado. (RUFFATO, 4 set. 2009)

Ter um compromisso com a realidade de seu tempo e de seu espaço, e um projeto de escrita bem claro e definido, são marcas sempre reiteradas nos "momentos autobiográficos" (ARFUCH, 2010, p. 163) dispersos nas inúmeras entrevistas desse escritor de Cataguases. "Cena arquetípica da presença midiática", o trabalho da entrevista tranforma hoje toda escrita em autobiográfica, por seu investimento "sobre o tempo, a privacidade, a história, a pessoa" (ARFUCH, 2010, p. 234) do escritor, que "assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática" (SOUZA, 2002, p. 116).

Pensar a produção ficcional em diálogo com entrevistas, depoimentos, ensaios, correspondências é uma prática da crítica biográfica contemporânea, que, sem retornar ao biografismo oitocentista, "desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais" (SOUZA, 2002, p. 111). Desconstruindo princípios valorizados por algumas correntes da teoria da literatura do século XX, pautados na "morte do autor" e na análise imanente da obra, o autor retorna ao campo dos estudos literários não como origem e explicação última da obra, mas como "ator no cenário discursivo" (SOUZA, 2002, p. 116). O papel preponderante da mídia na cena discursiva contemporânea nos leva a refletir sobre como ela vem desenvolvendo e modificando o funcionamento da imagem do autor. A "impressão de realidade" criada pelas transmissões "ao vivo", "em tempo real", incentiva a "ilusão biográfica", pela qual "o autor surge como 'resposta' à pergunta feita por seu texto", sendo que sua "vida" – em vez de dar aos leitores as chaves para a interpretação da obra – é que é reconstruída "à luz da obra que deveria explicar" (LEJEUNE, 2008, p. 192).

Apresentando e representando sua obra, Ruffato se constrói também como crítico da mesma, na medida em que aponta linhas de leitura, relacionadas à sua "visão de mundo". Na construção compartilhada de uma narrativa pessoal, Ruffato, como seus contemporâneos, alimenta sua (auto)produção como figura pública, a constituição de sua imagem como "suporte do gesto da assinatura" (ARFUCH, 2010, p. 236). Quando se identifica como o menino de cinco ou seis anos, no primeiro plano da imagem que mantém sobre sua mesa de trabalho, tristes e assustados olhos semifechados, trajando uma curta blusa de flanela, um desajeitado *short* e um sujo par de chinelos de dedo, se aproxima do universo sobre o qual escolheu escrever – o do trabalhador urbano –, confirmando ser a Arte "manifestação de experiências pessoais, embora não necessariamente autobiográfica" (RUFFATO, 2008, p. 320).

Sem a ingênua intenção de retratar fielmente uma realidade pessoal ou social, Ruffato vai se configurando como autor no deslizamento entre pessoa e personagem. Tal deslizamento faz parte da lógica do mercado, que fetichiza a figura do escritor, colando-a à sua obra, como estratégia de *marketing*. Mas não só. Alimenta, também, a antiga e fascinante relação entre autores e leitores, e retoma um elemento fundamental da literatura como prática social: o escritor como personagem.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

DEALTRY, Giovanna. Uma existência no exílio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 set. 2009.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: ---. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à *internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 192-204.

RUFFATO, Luiz. *Domingos sem Deus*. v. V. Rio de Janeiro: Record, 2011. (Coleção Inferno Provisório).

RUFFATO, Luiz. 2011a. Disponível em:

<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato no Paiol Literário: "Eu não escrevo com a cabeça. Sou um escritor de corpo inteiro". *Rascunho*, Curitiba, jan. 2009. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br>.

RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato e o Amores Expressos. Entrevista concedida a Leandro Oliveira. 4 set. 2009. Disponível em: <http://odisseialiteraria.com>.

RUFFATO, Luiz. Até aqui, tudo bem! (Como e por que sou romancista

– versão século 21). In: MORGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro. *Espécies de espaço*: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 317-324.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 6ed. Rio de Janeiro: Record, 2007 [1ªed.: 2001].

RUFFATO, Luiz. O que é *Inferno provisório*. 2006. Disponível em: <http://www.cesjf.br/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2006/09_o_que_e_inferno_provisorio.pdf>.

RUFFATO, Luiz. Após *Eles eram muito cavalos*, escritor lança dois romances. *Folha de São Paulo*, 19 mar. 2005.

RUFFATO, Luiz. *Mamma, son tanto felice*. v. I. Rio de Janeiro: Record, 2005a. (Coleção Inferno Provisório).

RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato e seu inferno provisório. Entrevista concedida a Ronise Aline. 2005b. Disponível em: <http://www.paralelos.org/out03/000684.html>.

RUFFATO, Luiz. Entrevista concedida a Luiz Maklouf e Valdir Sanches. 1 mar. 2001. Disponível em: <http://prof.reporter.sites.uol.com.br/rufaentrevista.html>.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: ––– . *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111-120.

“Sou pagã e anarquista”: Florbela Espanca diante da política

Henrique Marques Samyn

Ao produzir este ensaio em um contexto tão conturbado, marcado por um golpe político e incessantes ataques à educação pública brasileira, gostaria de apresentar algumas considerações em torno das múltiplas relações que uma escritora convencionalmente percebida como “alienada” sustentou a política ao longo de sua trajetória – precisamente a fim de instigar algumas reflexões em torno da complexidade dessas relações e das estratégias que as envolvem. Não tenciono argumentar em favor de uma disposição militante que, de fato, não encontramos em Florbela Espanca, mas sim demonstrar de que modo ela encarou questões políticas relevantes em sua época, assumindo em diversos momentos posicionamentos bastante definidos.

É interessante que um biógrafo como António Freire proponha-se a redigir um capítulo sobre “política e filosofia em Florbela Espanca” para afirmar, já no primeiro parágrafo, que a escritora não se interessou por nenhum desses dois assuntos; e que, ao fim do referido capítulo, ampare-se em Luísa Dacosta para sustentar que a poesia florbeliana permanece ao largo de qualquer influência social, restringindo-se a um exclusivismo amoroso (1977, p. 19). Freire retoma, portanto, a estereotipada imagem de Florbela como autora fechada em si mesma, enclaustrada por seu narcisismo – em decorrência disso, criadora de uma poesia supostamente apartada do mundo, incapaz de avançar para além de uma obsessiva tematização do amor. Finalmente, o biógrafo arremata sua argumentação citando

alguns trechos de cartas enviadas por Florbela para o pai, no fim de 1925, em que ela manifesta sua repulsa diante da situação política de Portugal. Mais à frente, abordarei essa correspondência; considero, entretanto, relevante resgatar alguns outros trechos de cartas enviadas por Florbela, a partir dos quais teremos mais elementos para entender sua atitude perante os acontecimentos que tinham lugar no país na segunda década do século XX.

A política surge como questão explícita na correspondência florbeliana em 1920; é este o ano em que conhece António José Marques Guimarães, com quem a poetisa se casaria em junho de 1921, cerca de dois meses após divorciar-se de Alberto Moutinho. Alferes da Guarda Nacional Republicana, Guimarães posteriormente se tornaria chefe de gabinete do Ministro do Exército; circunstâncias profissionais, portanto, faziam com que estivesse diretamente envolvido na conturbada vida política portuguesa. Para além disso, também Florbela, neste momento, está bastante interessada nos acontecimentos que agitam Portugal – tanto pelas preocupações no que tange aos riscos a que Guimarães poderia estar sujeito quanto por curiosidade pessoal. Como observa Maria Lúcia Dal Farra, já a correspondência datada dessa época revela que a poetisa "nunca foi uma alienada política, ao contrário do que sempre se veiculou" (2012, p. 15).

Em carta datada de 7 de março de 1920, Florbela menciona a visita de um certo deputado democrático cuja descrição da situação política despertara-lhe profundas preocupações: "Tudo está embrulhadíssimo, e ele diz que o Estado não tem já força para dominar e vencer este medonho estado de coisas" (ESPANCA, 2012, p. 73) – pelo que Florbela chegaria a sugerir que fossem viver na África, proposta que aparentemente teria ensejado troças de Guimarães. Na mesma carta, Florbela descreve ao companheiro um passeio noturno que fizera, ciente de que por isso mereceria "uma descompostura": "Fui a pé até o Rocio com uma senhora Campos Melo, minha conhe-

cida daqui. Fomos só pelo prazer de ver tudo às escuras e de sondar a situação pela Baixa" (ESPANCA, 2012, p. 74).

Esse episódio merece algumas considerações. Observe-se que, logo após comparar Lisboa a Rilhafoles, Florbela admite ao companheiro que saíra acompanhada de uma amiga, às dez horas da noite, para aventurar-se na Baixa lisboeta, motivada meramente por prazer e curiosidade. Não obstante, naquele momento a criminalidade alcançara níveis extremos, sobretudo porque as funções da guarda eram principalmente políticas; ainda que a cidade vivesse "uma espécie de ocupação militar, com patrulhas reforçadas da GNR por todo o lado", isso de nada servira para reduzir o volume de crimes – em suma: a cidade tornara-se uma "selva" habitada por revolucionários civis e militares dispostos a amotinar quartéis e formar "séquitos armados e colunas militares" (RAMOS, 2001, p. 531-532). Precisamente nesse turbulento contexto, Florbela Espanca resolvera fazer seu passeio noturno. Diante da compreensível – e por ela esperada – reprimenda de Guimarães, Florbela envia-lhe uma explicação: "Eu não sei se terei ainda que ganhar a minha vida e esta exploração perigosíssima pela Avenida com toda a luz apagada e com os mil horrores duma noite de projetada revolução, foi apenas para experimentar as minhas faculdades de repórter, que será o meu ofício e para o qual tenho muita habilidade"; irônica justificativa, que arremata questionando: "Expliquei a contento a minha arrojada exploração?... Não descobri a América mas foi quase a mesma coisa..." (ESPANCA, 2012, p. 81).

Conquanto esses primeiros registros não apresentem propriamente um posicionamento político, são interessantes porque trazem elementos que permitem questionar o perfil de Florbela traçado por António Freire e outros biógrafos, já que demonstram um interesse por episódios políticos capaz de motivá-la a aventurar-se em "explorações" indiscutivelmente perigosas. Isso põe abaixo qualquer suposição de que, a esta altura, a preocupação de Florbela

com os rumos políticos de Portugal esteja necessariamente vinculada à ocupação de António Guimarães; com efeito, neste e em outros momentos ela revela-se disposta a contrariar determinações do companheiro, advogando os limites de uma liberdade que reclamava para si mesma. Seria interessante dilatar esses questionamentos para uma dimensão mais estritamente micropolítica, especialmente no que tange ao segundo casamento – esfera em que, a meu ver, os enfrentamentos sustentados por Florbela são bastante mais significativos –, mas essa tarefa ultrapassa os limites deste trabalho. Assim, avançarei para outros registros que permitem refletir sobre a postura da poetisa diante das posições ideológicas e grupos políticos dominantes em Portugal no início do século XX.

O próximo registro que me interessa resgatar está em uma carta enviada por Florbela ao pai, João Maria Espanca, em 27 de dezembro de 1925, publicada pela primeira vez por Celestino David. "A respeito de política estamos, como sempre, em desacordo", começa Florbela; "eu continuo a não ter fé em ninguém e a achar todos os mesmos; tu continuas entusiasmado, mas agora já não é pelo fúfio do Afonso Costa; ao menos, valha-nos isso" (ESPANCA, 1986, p. 36). O que se pode deduzir pela carta de Florbela – já que não dispomos da missiva de João Maria – é que o pai, antes apoiador de Afonso Costa, agora direcionava suas simpatias políticas para José Domingues dos Santos: "O Zé Domingues é daqui, fez aqui os seus estudos e todos aqui o conhecem muito bem e, como sempre, uns dizem bem – são os camaradas, outros dizem mal – são os adversários. É sempre a mesma dança" (ESPANCA, 1986, p. 36). O ceticismo de Florbela continua pelo restante da carta, da qual transcrevo apenas mais um trecho que, a meu ver, sintetiza sua posição: "É tudo uma grande pouca vergonha, é que isto tudo é. Ninguém é competente, ninguém vale um pataco, e dum dia para o outro de descalços aparecem calçados, de rotos aparecem vestidos, sem ninguém saber como" (ESPANCA, 1986, p. 36).

Importa situar o contexto político concreto em que se inscrevem as críticas de Florbela: um momento em que a esquerda portuguesa atravessava uma profunda crise, o que ensejava um fortalecimento das tendências reacionárias. Figura central na Primeira República, tratado como "o novo Desejado" em 1924, Afonso Costa assumira um "caráter fantomático", para usar a expressão de José-Augusto França (1992, p. 185), não atendendo aos apelos para retornar efetivamente à cena política portuguesa. José Domingues dos Santos chegara a governar por três meses, no fim de 1924, tendo ao seu lado uma equipe menos desgastada politicamente, mas que logo sucumbira perante a ala à direita do Partido Democrático, o que o levara a formar a Esquerda Democrática (OLIVEIRA MARQUES, 1991, p. 734); no governo, "dera-se a um populismo desenfreado", desde então dispondo-se a "conquistar e manter o poder por meios extralegais" (RAMOS, 2001, p. 560). Nas eleições legislativas de novembro de 1925, o grupo obtivera resultados fracos, elegendo apenas seis deputados e um senador (LEAL, 2008, p. 110-113). Pode-se considerar, portanto, que as posições defendidas por Florbela na carta a João Maria Espanca refletiam tendências predominantes no cenário político português, em que os setores de esquerda já não se revelavam capazes de obter o apoio necessário para refrear o recrudescimento das forças conservadoras. Nas palavras de Maria Filomena Mónica, por essa altura "a Esquerda portuguesa estava moribunda: os socialistas estavam isolados. O movimento sindical declinava; o Partido Comunista nada significava. Pelo seu lado, os ideais reaccionários encontravam uma crescente receptividade" (1985, p. 148).

Quer isso dizer que Florbela nutria simpatias à direita? Embora alguns trechos de cartas dessa época possam sugerir essa possibilidade a uma leitura apressada, penso que a questão é muito mais complexa. Em carta enviada cerca de um mês antes da transcrita há pouco, novamente em diálogo com João Maria Espanca,

a poetisa questiona francamente a simpatia do pai pelo "partido"; em seguida, após referir-se ironicamente ao "bolchevismo" paterno, passa a falar sobre o terceiro marido, Mário Lage: "O meu homem é republicano mas, como é duma inteligência e duma cultura raras, não apoia partido algum e, sem má-fé nem fanatismos, diz bem do que é bom e mau do que é mau, que infelizmente é quase tudo" [sic] (1986, p. 29). A seguir, fala de si mesma como "conservadora", apresentando a seguinte justificativa: "Tenho um medo que me pélo dos bombistas, dos revolucionários civis e desses diabos todos que parece que têm o diabo no corpo" (1986, p. 29).

Qualquer um que conheça razoavelmente a trajetória biográfica de Florbela Espanca certamente receberá com estranheza essa declaração: como considerar conservadora aquela mulher que se divorciou duas vezes, atraindo sobre si – duplamente – um violento estigma social, e que de modo tão veemente se posicionou contra as tentativas de controle masculino, impondo suas vontades aos companheiros em uma época na qual se esperava da mulher uma atitude resignada e conformista? Aquela mulher que, ainda na juventude, ousou ser uma das raras a ingressar no ensino superior, ousando ademais frequentar círculos literários até então vetados ao seu gênero? Aquela escritora que construiu uma obra indiscutivelmente revolucionária por conta da maneira como reivindicou literariamente uma agência para a mulher, no campo erótico e afetivo, questionando valores estabelecidos e redefinindo a posição feminina?

Embora, como já mencionei, eu de fato considere que os mais importantes enfrentamentos de Florbela dizem respeito a uma esfera micropolítica, isso não quer dizer que ela tenha sido uma reacionária no que tange à configuração das forças político-partidárias em Portugal. Como já se pode perceber na "justificativa" apresentada por Florbela para seu "conservadorismo", este pode ser mais adequadamente percebido como uma expressão de ceticismo perante as representações políticas que, naquele momento, apresentavam-se

como progressistas, e como um receio perante possíveis atitudes extremistas de sua parte – de onde a referência explícita aos "bombistas" e aos que parecem ter "o diabo no corpo". Não obstante, se Florbela tornara-se cética perante a esquerda – conquanto reconhecesse haver sido "vermelha nos tempos da monarquia" (1986, p. 29) –, nada sugere que tenha nutrido qualquer simpatia pelas tendências direitistas e ultradireitistas que, naquele momento, seduziram outras notáveis inteligências portuguesas. O mais notório exemplo disso, é claro, é Fernando Pessoa. Assumidamente "anticomunista" e "antissocialista" até o fim da vida, como se percebe pela famosa nota biográfica redigida em março de 1935 (2003, p. 206), nos anos 1927-1928 – portanto, quase na mesma época em que Florbela Espanca criticava a esquerda portuguesa nas cartas endereçadas ao pai – Pessoa redigiu e publicou O Interregno, obra que trazia por subtítulo "Defesa e justificação da ditadura militar em Portugal", na qual defendia o estabelecimento de um "Estado de transição" comandado pelos militares como algo legítimo e necessário (1928, p. 29); obra que, diante da efetiva afirmação do salazarismo, preferia considerar como "não existente" e possivelmente repudiável (2003, p. 204).

Não mais alinhada com a esquerda partidária, mas distante da direita; cética diante do cenário político de Portugal, que acompanhara atentamente na juventude – e, como indicam seus comentários sobre figuras políticas da época, continuava a acompanhar, ainda que com desilusão –, Florbela Espanca deixa um último registro na correspondência que, embora possa parecer contingente à primeira leitura, talvez sinalize o tardio reconhecimento de uma posição política mais alinhada às convicções pessoais que demonstrou ao longo da vida. Refiro-me ao breve parágrafo de uma carta por ela escrita em 26 de agosto de 1930 para Guido Battelli, em que lemos: "Não, não falaremos de política nem de religião; não nos entenderíamos.

Sou pagã e anarquista, como não poderia deixar de ser uma pantera que se preza..." (2002, p. 284).

Tendo em vista os posicionamentos políticos assumidos por Florbela em momentos anteriores, penso não haver motivos razoáveis para descartar essa declaração sem maiores considerações. O anarquismo era uma tendência política presente em Portugal desde antes da proclamação da república, alcançando importância desde 1910; em 1911, realizou-se o 1º Congresso Anarquista Português, ocasião em que se associou ao sindicalismo – união política que renderia frutos em 1924, quando derrotaria, por esmagadora maioria de votos, as tendências comunistas representadas pelo Partido Comunista Português. Entre 1914 e 1918, circularam em Portugal três revistas que difundiram amplamente o ideário anarquista, fomentando o debate sobre a participação do país na guerra (FRAGA, 2010, p. 218). Contudo, já no fim dos anos vinte, os movimentos anarquistas foram atingidos por vagas repressivas que suscitaram uma sensação de desencanto, ensejando um momento reflexivo (1989, p. 24). Como observa João Freire, o golpe de 28 de Maio de 1926 ocorre sem qualquer reação das forças republicanas e do movimento operário; a partir de então, a repressão policial seria cada vez mais dura (2013, p. 358-359), sobretudo com o delineamento de uma oposição central à ditadura por parte de grupos como a União Anarquista Portuguesa e a Federação das Juventudes Sindicalistas (FREIRE, 1989, p. 131).

Assim, cabe observar que, no início do século XX, o anarquismo tornara-se uma força política importante no cenário português; e, com a afirmação da ditadura, persistia como instância de resistência, na medida em que diversos grupos anarquistas recusavam-se a assumir compromissos políticos com o novo regime – e vale notar que a aposta ditatorial seduzira até mesmo os comunistas, que ansiavam por uma "ditadura das esquerdas" (RAMOS, 2001, p. 568). Desse modo, ainda que Florbela não tivesse qualquer interesse por

tornar-se uma militante ativa – algo que jamais fora –, não parece implausível que intuísse no anarquismo a única possibilidade de ruptura efetiva com uma situação política na qual tanto os partidos de direita quanto os de esquerda pareciam incapazes de promover qualquer mudança real, e que dirigisse a ele suas simpatias políticas.

Não obstante – e já apontando para além dos limites deste ensaio, em direção a uma análise de cunho micropolítico –, a associação entre anarquismo e paganismo parece acompanhar notavelmente os caminhos anunciados pela última obra publicada em vida por Florbela Espanca, com a construção de uma singular metafísica literária que, superando as opressoras estruturas patriarcais, faculta a afirmação de um erotismo libertador da subjetividade feminina: ao conceder a si mesma um status divino, a subjetividade poética logra esvaziar o sentido absoluto atribuído à divindade, por outro lado ressignificando fundamentalmente a natureza. Enfim, talvez Florbela Espanca tenha logrado vislumbrar uma derradeira possibilidade de emancipação política ao assumir-se pagã e anarquista – afirmando-se como a indomável "pantera" para quem, afinal, a liberdade jamais deixou de ser uma obsessão.

REFERÊNCIAS

100 anos de anarquismo em Portugal, 1887-1987. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Biblioteca Nacional, 1987.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A sempre inefável Florbela. In: ESPANCA, Florbela. *Sempre tua:* correspondência amorosa 1920-1925. Organização, fixação do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ESPANCA, Florbela. *Cartas*: 1923-1930. Recolha e notas por Rui Guedes. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. *Afinado desconcerto*: contos, cartas, diário. Estudo introdutório,

apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Sempre tua:* correspondência amorosa 1920-1925. Organização, fixação do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FRAGA, Luís Alves de. *Do Intervencionismo ao Sidonismo* – os dois segmentos da política de guerra na 1ª República: 1916-1918. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

FRANÇA, José-Augusto. *Os anos vinte em Portugal:* estudo de factos sócio-culturais. Lisboa: Presença, 1992.

FREIRE, António. *O destino em Florbela Espanca*. Porto: Edições Salesianas, 1977.

FREIRE, João. As juventudes sindicalistas: um movimento singular. *Penélope*: fazer e desfazer História. n. 4, nov. 1989.

_____. As Fases da Difusão do Anarquismo em Portugal, 1900–1926: os acontecimentos, as conjunturas de acção e os contextos. In: MONTEIRO, Bruno; PEREIRA, Joana Dias. *De pé sobre a terra*: estudos sobre a indústria, o trabalho e o movimento operário em Portugal. S. l.: Instituto de História Contemporânea: Instituto de Sociologia: Universidade Popular do Porto, 2013.

LEAL, Ernesto Castro. *Partidos e programas*: o campo partidário republicano português: 1910-1926. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

MÓNICA, Maria Filomena. *O movimento socialista em Portugal* (1875-1934). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. A conjuntura. In: _____ (coord.). *Nova História de Portugal*. v. XI: Portugal – da Monarquia para a República. Lisboa: Presença, 1991.

PESSOA, Fernando. *O Interregno*: defeza e justificação da dictadura militar em Portugal. Lisboa: Nucleo de Acção Nacional, 1928.

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

RAMOS, Rui. *História de Portugal* – v. 6: A segunda fundação (1890-1926). Edição revista e atualizada. Lisboa: Estampa, 2001.

Afinar a nós mesmos: algumas notas sobre *Nossa Música* (*Notre Musique*, J. L. Godard, 2004)

Aline Magalhães Pinto

Para Alexandra Montes

Notre Musique é um desses filmes que me faz perguntar como sou capaz de fazer outra coisa que não seja ver cinema, estar no cinema. Sob seu impacto, escrevi, há alguns anos, um texto chamado "Lances de um encontro porvir" (PINTO, 2009, p. 1-20), ao qual retornarei aqui para reiterar alguns de seus argumentos. Ao mesmo tempo, como novidade em relação a esse primeiro texto, gostaria de apresentar uma hipótese interpretativa a respeito do filme *Notre Musique* e tomá-la como impulso para desdobrar alguns elementos pertinentes aos estudos literários e culturais. O que apresentamos agora, portanto, retoma e desdobra o encanto como impulso e impacto. Como a força de um filme ressoa em nós?

Um caminho para compreender a dimensão do cinema de Godard é a tematização da relações entre texto e imagem, algo perene na produção do cineasta francês que, já nos anos 1970, afirmava: "Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente, em vez de escrevê-los, eu os filmo. Pra mim, a continuidade é muito ampla entre todas as formas de se exprimir. Tudo forma um bloco" (GODARD, *apud* DUBOIS, 2004, p. 251). A extensão e a continuidade entre texto e imagem, ou mais especificamente, entre imagens visuais e imagens verbais – pois, finalmente, é disso que se trata, – será o ponto de partida da reflexão e análise que propomos.

Construído como uma colagem de citações literárias, questões políticas e filosóficas de fontes variadas, e realizado em 2004, *Notre Musique* é, sem dúvida, uma resposta aos ataques de 11 de Setembro e à invasão americana no Iraque, em 2003. Essa resposta é, a um só tempo, antropológica e histórica. Construída por um desejo de questionamento do passado, mas também por uma urgência em compreender o papel antropológico desempenhado pela guerra na sociedade ocidental.

O filme, assim como os imediatamente anteriores a ele (*The Old Place*, 1998 e *Eloge de l'amour*, 2001) são diferentes do estilo que consagrou Godard nos anos 1960. No auge da *Nouvelle Vague*, Godard fez, com maestria, a imagem vibrar a partir do instante e do presente para captar, por meio da produção de realidades cinematográficas, o espírito de uma época (*zeitgeist*). Seus filmes, a partir dos anos 1990, representam um desvio em relação a essa preocupação do cineasta de À *bout de soufle* (1960). Lembrando algo da concepção da história de Walter Benjamin, *Notre Musique* evoca um jogo entre planos passados distintos (a Guerra Civil Americana, o Holocausto, o genocídio dos nativos do Novo mundo, guerra da Bósnia contra a Croácia). A partir dessa composição plural de passado, Godard projeta a possibilidade de se compartilhar um futuro, – possibilidade que aparece, no filme, desafiada pela questão palestina. Ao longo de *Notre Musique*, o jogo entre o visível e o legível, entre o texto e o filme, a imagem e a escrita, cinema e literatura, presente em toda a obra de Godard, é lançado temporalmente de maneira a compor e decompor a relação fundamental entre o "real" e aquilo que lhe escapa. A projeção dos planos recusa a plena simultaneidade espacial, marcante nos filmes dos anos 1960, e passa a reivindicar uma consciência do tempo em que o não-simultâneo emerge, por meio de um processo de desconstituição, questionando o contínuo temporal, dotando o passado de várias nuances de sentido.

A estrutura do filme está indiscutivelmente inspirada pela *La Divina Commedia* de Dante Alighieri, e se divide, portanto, em três reinos: Inferno (uma sequência de 8 minutos em que há uma mistura de imagens cinematográficas e fotográficas, retiradas de arquivos históricos e de arquivos de ficção, ao redor de um tema comum: a violência da guerra); Purgatório (diegese que tem lugar em Sarajevo); e Paraíso (sequência final onírica, irônica e enigmática). A estratégia de criação produz, num duplo movimento, uma fissura no sentido e no tempo da obra: por um lado, com a referência explícita a Dante, o filme se insere na tradição canônica, fazendo suceder ao inferno, o purgatório e a esse, o paraíso, permitindo assim a apreensão de um sentido de direção temporal sucessivo e linear, o que serve como garantia de alguma inteligibilidade. Por outro lado, a forma como Godard monta os reinos não tem a pretensão de impor, ao espectador, a sucessão de maneira necessária e inescapável. Eles estão postos um depois do outro, mas não estão imbricados de forma determinista. O Inferno, o Purgatório e o Paraíso podem advir um do outro porque a nenhum deles se conferiu a capacidade de organizar e definir a partir de si os demais. Ou seja, nenhum desses planos pode se apresentar no presente a ponto de determinar os outros como passado e futuro. Desta forma, a consciência do tempo ganha a forma de uma transgressão à tradição que estabelece um *continuum* temporal. Abrese um tempo para a obra (e na obra, um tempo) no qual o Inferno, o Paraíso, e o Purgatório aparecem como horizonte possível a todo instante. Essa disposição temporal permite que a manipulação das imagens enriqueça as experiências de realidade, provocando, simultaneamente, reflexão e vivência.

O percurso que eu proponho para interpretar *Notre Musique*, sem evidentemente esgotá-lo, compõe-se por 3 pontos:

1. Apontar a forma como Godard utiliza o recurso à citação para fazer aparecer, no reino Inferno, alguns elementos constitutivos da tematização da guerra – temas igualmente caros aos estudos

literários na contemporaneidade: a) violência; b) a questão da testemunha e do sobrevivente; c) o perdão e a memória.

2. Destacar, no reino Purgatório, a cena em que o cineasta aparece, representando a si mesmo. Buscaremos deixar que Godard apresente sua maneira de pensar o procedimento de plano e contra-plano (que é utilizado na composição desse primeiro reino que é o inferno) ao mesmo tempo em que ele argumenta a respeito do que ele entende por *Notre Musique*.

3. A partir desse entendimento, retomar a maneira como o cineasta desdobra o jogo entre plano e contra-plano para criar duas personagens: Olga e Judith. Esse é o cerne da hipótese apresentada aqui: essas personagens representam duas afinações possíveis, dois modos de lidar com a nossa música.

Ponto 1. Inferno.

A primeira parte do filme é uma antológica sequência, em que o deslocamento dos linhas de definição entre real/ficcional é feito – como Godard já havia feito em *Histoire(s) du Cinéma* (1998) –, por meio da conjugação entre vídeos e películas e por meio da combinação de imagens de documentários e filmes ficcionais, como por exemplo *Apocalypse Now* (1979), *Zulu* (1964) e *Kiss Me Deadly* (1955). As imagens são retiradas de seu contexto original e, em seguida, cuidadosamente alojadas de forma a fazer com que a trilha sonora dê o tom e o ritmo da atmosfera criada ali. Em entrevista, Godard conta que esse primeiro momento do filme é dividido em quatro pequenos segmentos: i) momentos das mais diversas guerras que marcaram o século XX; ii) imagens a respeito do arsenal tecnológico bélico, aviões, tanques, navios, mísseis...; iii) populações em fuga e as vítimas de explosões e de execuções; iv) imagens de Sarajevo devastada e de tentativas de superação do desastre.

O jogo entre campo e contra-campo (sobre o qual Godard discorre na palestra que oferece, atuando como si mesmo, no filme)

é o dispositivo técnico mais utilizado para a montagem das imagens. O funcionamento desse dispositivo promove uma continuidade entre dois enquadramentos, por exemplo: a imagem de uma tribo indígena que vem da direita da tela, em seguida, a imagem de um tiro que parte da esquerda, oriundo de uma fonte totalmente diferente. Tudo se passa como se a tribo fosse atingida por aquele tiro. Essas operações se repetem sucessivamente durante os minutos que compõem o reino Inferno. O espectador é então levado a sentir, por meio desse deslocamento um choque resultante da colisão de temporalidades distintas. Esse choque quer tornar visível uma aliança intrínseca entre a história da humanidade e a história da Guerra.

Todavia, para que esse empreendimento se realize, o cineasta precisa recorrer a algo além da metacinética de imagens visuais postas em jogo pela relação entre campo e contra-campo: entram em cena o movimento de citações de imagens textuais.

A primeira citação: "Assim, no tempo das fábulas, após as cheias e inundações, homens armados saíram da terra e se exterminaram" – um excerto retirado do *L´Esprit des Lois* (1748), de Montesquieu –, abre o filme remetendo a um passado ancestral e indefinido, num tom certamente irônico, como se fôssemos estar ante a um conto de fadas. A ironia se confirma quando entendemos que Godard recorre a uma obra clássica iluminista em que está elaborado conceitos sobre formas de governo e exercícios da autoridade política que não apenas se tornaram fundamentais para o pensamento político moderno, mas que, igualmente, inspiraram a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, para apontar a violência como constituinte antropológica das formas de convívio social. A relação entre política e força se reitera não somente na produção da ação violenta, mas em sua reprodução exaustiva. Isso é, o reino do Inferno é também o lugar de uma denúncia das maneiras pelas quais, desde as pinturas rupestres aos filmes de Hollywood, o homem reproduz imagens de violência, cuja a potência tem uma origem situada em

um ponto transcendental, além do questionável e discutível, aludido por outra imagem: a do dilúvio. Aqui emerge uma concepção de homem: criatura cuja existência implica em sobreviver a uma violência inominável, que se alimenta de uma força obscuramente situada entre o natural e o sagrado. Em decorrência, esse ser padece de uma sangrenta marca de caráter, que perpetuamente o assombra. Essa verdade confronta o espectador.

A segunda citação amplifica esse desconforto ao afirmar "Eles são terríveis aqui com sua mania de decapitar pessoas. O que me surpreende é que ainda haja sobreviventes». Essa é uma fala da personagem Alice sobre o Reino da Rainha Vermelha, extraída de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll. Com a citação, Godard recupera da célebre personagem, seu trajeto em direção ao paradoxo, ao absurdo e ao bizarro abrindo espaço para o segundo elemento dessa trama infernal. Ao lado da violência, intestina e inescapável, apresentada pela citação de Montesquieu, emerge a figura do sobrevivente, aquele que, surpreendentemente, ousa não desaparecer e que, por isso, se torna testemunha da força que o atingiu, no sentido que J. Derrida afirma em *Demeure*: isso é, o sobrevivente-testemunha atua como um enclave no qual a singularidade de uma experiência desdobra-se ultrapassando os limites da duração de um evento, destinando-se a permanecer. Não obstante, a violência perpetrada deixa traços profundos e o sobrevivente passa a viver sob a circunstância do ultraje do qual supostamente "escapou" (DERRIDA, 1998, p. 80-85).

A terceira citação é recuperada da oração mais conhecida do mundo cristão: o Pai-nosso. Com essa citação, Godard insere o performativo perdão, sua gravidade, urgência e dificuldade, colocando-o em choque com a hostilidade das imagens. Com isso, traz à tona o dilema ético despertado pela Guerra. Se não fôssemos capazes de perdoar e ser perdoados, eximidos do peso das consequências daquilo que fazemos, nossa capacidade de agir ficaria restrita a um

único ato, do qual jamais nos recuperaríamos. A formula cristã ensina a combinar sofrimento e culpa para perdoar, aos outros e a nós mesmos. Nesse sentido, o ato de perdoar conforma-se como a única reação ao ultraje que não é somente uma reação, mas, como lembra H. Arendt, é um tipo de ação que intervém no mundo de modo novo e inesperado, porque não é condicionada pelo ato que a provoca. Perdoar libera tanto quem perdoa, quanto quem é perdoado. Sua função antropológica é desentravar as relações humanas, preparando o terreno, paradoxalmente, para a possibilidade de novas disputas (ARENDT, 2004, p. 248-254).

O conjunto dessas três citações textuais, Montesquieu, Carroll e o Pai nosso, se incorpora ao trabalho de fusão entre o real e o imaginário que se dá no jogo entre documentário e cinema e entre campo e contra-campo, postos em movimento pelas imagens visuais. Esse conjunto de imagens textuais e visuais retorna rasurado, não revelando uma indistinção entre ficção e realidade, mas descortinando um traço de ruptura e fragmentação na composição da sequência, cujo efeito de impressão faz ver uma marca intrinsecamente humana: uma cadeia entre violência, sobrevivência –testemunho e perdão. São esses elementos que Godard mobiliza ao longo do filme.

Ponto 2. A palestra.

Godard, no papel de si mesmo, ministra uma palestra sobre cinema e imagem, durante o reino Purgatório, em Sarajevo. A escolha não é gratuita. Godard já havia filmado sobre a cidade em 1993 (*Je vous salue Sarajevo*) e em 1996 (*For Ever Mozart*). A história da cidade de Sarajevo tem uma relação íntima com a história da Europa do século XX – seja como palco do estopim da Primeira Guerra, o assassinato do arquiduque Franz Ferdinand, em agosto de 1914, seja como território em disputa nas guerras dos Balcãs na década de 1990. Sarajevo é um dos lugares eleitos por Godard como horizonte de possibilidade de reconciliação, do diálogo e do trabalho da memória.

Para a composição do Purgatório, Godard usa com inventividade várias formas de presentificação do texto e da escrita nas imagens e pelas imagens. Godard faz uso da citação de figuras do imaginário intelectual. Nos diálogos misturam-se textos da filósofa Antonia Birnbaum, do sociólogo Wolfgang Sofsky, e dos escritores Maurice Blanchot e Fiodor Dostoevski – citados na ficha técnica mas velados durante o filme. A essas citações veladas somam-se aquelas que aparecem de múltiplas maneiras na tela: por meio da menção nos diálogos, como é o caso de Hannah Arendt, Kafka, Henri Curiel, Claude Lefort, Racine, Balzac, Bohr e Heinserberg; pela exibição de capas de livros, como no caso de *Entre nous*, de Levinas, e de *Minuit*, de Julien Green; pela voz do arquiteto Gilles Pecqueux, responsável pela reconstrução da ponte Mostar; ou ainda pela atuação no filme, como acontece com o romancista espanhol Juan Goytisolo, o crítico e ensaísta francês Pierre Bergounioux, o poeta palestino Mahmoud Darwich, e teórico da cultura e autor de teatro francês, Jean-Paul Curnier, além do próprio Godard. A prática da citação aparece como uma repetição com o estabelecimento de uma distância que permite a criação de um sentido diferente no próprio âmago da semelhança. Um desafio que vai contra uma definição rígida de criatividade e originalidade que cedem lugar ao confisco, à seleção, à acumulação de imagens e textos já existentes. Todas estas citações, retiradas do mundo "real", perpetram traços documentários à trama fictícia criando um universo indecidível. Como Didi-Huberman chama atenção, em sua recente interpretação sobre Godard em *Passés cites par JLG* (2015), na edição de imagens visuais e textuais, o cineasta esgarça a relação entre imagem e contexto narrativo, mostrando que há algo que no filme que, paradoxalmente, não vemos nos filmes (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 39).

A cena em que Godard dá uma palestra para os alunos da Bósnia configura como discurso a atitude do cineasta em relação à imagem. A lição dada aos alunos nos ensina que ela, a imagem, nasce

e encontra sua condição na supressão dos objetos para revelar o que subsiste no vazio dessa supressão. A imagem é um fundo antes de ser forma. É por isso que a imagem fala a nós, menos sobre um objeto que sobre nós mesmos. Como ausência convertida em semelhança, a imagem nos preserva do movimento que, no mundo cotidiano, nos destrói. Nesse sentido, a imagem deve ser entendida como uma mediação e uma espécie de luz. Ela permite adentrar as "trevas" que nos cercam. A imagem indica a vizinhança ameaçadora de um fora vago e vazio que é o fundo sórdido sobre o qual ela continua a afirmar as coisas na medida do seu desaparecimento. Godard alude à potência da imagem e do imaginário perante o real evocando uma conversa entre Bohr e Heisenberg sobre o Castelo de Elsinore. Por meio da pequena anedota, Godard embaralha as noções de certeza, realidade, imaginário e irrealidade. A potência da imagem – como a lâmpada que pendula, a partir do teto de uma sala, na escuridão – desdobra o mundo. Nesse desdobramento não há uma explicação nem o seu avesso. Mas, por ela, deslumbra-se o outro (semelhante, mas diverso) do mundo. A imagem é uma abertura e por isso ela é, em si, vazia. Godard faz encontrar a metáfora da luz e a metáfora do som, para perguntar aos alunos (e a nós, espectadores): o que vemos quando fechamos os olhos?

Para Godard, a potência da imagem pode brilhar em nossa escuridão por ser esse misto de luz e som, isso é, a potência da imagem é aquilo que entendemos – lembrando da ambiguidade do verbo écouter, que agrega os significados de escutar e entender –, mesmo de olhos fechados, revelando uma verdade que possui duas faces.

Ponto 3. Uma ao lado da outra: Judith e Olga.

Judith Lerner é uma jornalista israelense, que divide seu tempo entre Jerusalém e Nova York. Ela está em Sarajevo para tentar convencer o embaixador da França a se encontrar com seu avô, a quem ele havia ajudado a escapar da Gestapo em 1943. O

embaixador, que tem em seu gabinete as fotos de Kafka e de H. Arendt, não dá uma resposta à moça, cujo personagem dá corpo, no filme, às tentativas de diálogo e a seus impasses. Isso é, a tentativa de diálogo esbarra, muitas vezes, no silêncio – mas o ressoa. Godard mostra, por meio da personagem de Judith Lerner que, para que a vida continue, estranhos e inimigos precisam se encontrar. A necessidade do encontro está encenada, no filme, quando Judith e o poeta palestino M. Darwich se veem. Ela em hebraico, ele em árabe, travam uma conversa sem tradução. Ela, fictícia. Ele, real. Ela, judia, ele, muçulmano. O diálogo se faz entre intraduzíveis, as ideias se cruzam sem a pretensão de uma mediação imparcial. No abismo aberto pela construção dessa cena, o que seria apenas um diálogo entre surdos, se transforma não em "uma conversa justa, mas em apenas uma conversa". Conversação que expõe as arestas não aparadas de um conflito em que a retórica gira em torno daquele que pode convencer como mais-vítima-que-o-outro. Retórica estilhaçada, de um lado e do outro, por uma violência que não é somente injusta ou ilegal. Trata-se de uma violência que visa tornar impossível viver, que trabalha para criar a impossibilidade de 'habitar', seja a rica Tel-Aviv ou a arruinada Ramallah, ou Gaza, ou o Líbano, ou a Síria...

Quando o conflito se dá como uma máquina de desfigurar tudo – Paisagem, Língua, Cidade, Religião, Povo –, a resistência, a derrota e a 'vitória' não podem ser medidas somente em termos militares. Judith entende isso quando visita a Ponte Mostar, que está sendo reconstruída após ter sucumbido a um bombardeio. Ela traz consigo *Entre nous* de E. Levinas, célebre coletânea de ensaios filosóficos destinados à questão da alteridade. Ao mesmo tempo, pelas palavras entoadas na voz do arquiteto Gilles Pecqueux, responsável pela reconstrução da ponte, as imagens das pedras passam a evocar uma força impassível que representam tanto os «milhares de pedaços do passado» quanto a própria origem da linguagem e função primordial: a comunicação. Finalmente, com a personagem

que lê Levinas, Godard sinaliza a busca por um futuro comum entre os homens. Essa busca não pode simplesmente ignorar a brutalidade da violência, mas deve tornar evidente que ela não é a única via. Se o convívio humano deve não ser pautado pelo uso da força, se podemos buscar formas não-opressoras de lidar com o Outro, é porque podemos ver e dizer o Outro. Fazer da alteridade uma imagem, no sentido que Godard anuncia em sua palestra. Enunciar a diferença não significa pensar um modelo de convivência humana que exclua o conflito, mas estar atento à necessidade e possibilidade de re-fundar, a todo instante, este conflito em bases não-violentas.

Olga Brodsky é uma estudante de cinema francesa, residindo em Sarajevo, judia de origem russa. Seu trajeto marca um esgotamento do diálogo e a busca por alternativas. Trazendo à tona a problemática do sacrifício, o suicídio é apresentado pela personagem como único problema filosófico sério. "Quando a casa está em chamas, é absurdo querer salvar os móveis." A frase expressa o sentimento fatalista de quem não tem nada a perder. O diálogo entre Olga e seu tio, Ramos Garcia (um tradutor) versa em torno do martírio; pendula entre a indignação do tio, que não pode compreender a decisão da sobrinha, e a convicção de Olga. Olga representa o limite da tradução: seu desejo é intraduzível. O suicídio é o ponto máximo do uso da morte como poder. Expressando o modo pelo qual um indivíduo tenta realizar sua vontade acima de todas as coisas, o suicídio celebra a morte como direito de morrer e poder de se matar. Buscando uma abertura – no sentido heideggeriano – e desejando ardentemente a possibilidade da impossibilidade, o indivíduo se entrega ao suicídio e cai numa "armadilha". Perdendo sua liberdade, ele "descobre", tarde demais, a impossibilidade da possibilidade.

Partindo da tematização do suicídio pela personagem Olga, Godard aponta que, ao fim, a morte restrita ao poder, seja poder-morrer ou poder-matar, não representa mais do que um esgotamento humano, o apagar de uma chama ou o esvoaçar de um

monte de areia. E, por isso, Olga não se mata. Ela forja a cena de um atentado, num cinema, com a mochila cheia de livros e acaba morta pela polícia israelense. A questão posta de maneira irônica por Godard é: de um lado, falar em martírio para "homens-bomba" é quase um abuso de linguagem, na medida em que é um ato acompanhado pela morte de inocentes. Trata-se mais de um assassinato cometido por um Kamikaze. Do outro lado, há o terror de Estado e suas polícias e as pessoas que observam a vida sendo esmagada por tanques, tratores, escavadeiras, bombas. Mas, o que fazer em relação a Olga? Como pensar o caso da moça, que "ameaça" (a ironia dos livros escondidos na bolsa) a vida de espectadores de cinema, e que é assassinada antes de dizer a que veio, o que trazia consigo, na bolsa; a quem não concedem o tempo da fala, e que por isso mesmo veio decidida a provocar a própria morte? Deixando em suspenso as questões que se levantam em torno de sua ação, Olga se despede do Purgatório e nos leva até o Paraíso.

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

DIDI-HUBERMAN. *Passés cites par JLG. L'oeil de l'histoire*. Paris: Minuit, 2015.

DERRIDA, J. *Demeure, Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PINTO, Aline Magalhães. "Lances de um encontro porvir". *Eutomia* (Recife), v. II, p. 1-20.

Pasolini: a inflamação do mundo

Davi Pessoa Carneiro Barbosa

Walter Siti, certa vez, afirmou que Dante é a "espinha dorsal" de Pasolini. Poderia acrescentar uma sensação a essa definição: "Dante é a espinhal dorsal *inflamada* de Pasolini". Saber a origem dessa inflamação seria pura especulação. Muito mais interessante é, por outro lado, seguir os rastros de como Pasolini armou modos de articulação singulares para lidar com os sintomas de tal inflamação. E, com esse intuito, é necessário fazer uma regressão arqueológica, destacando algumas vértebras inflamadas, para a partir daí criar uma possibilidade de leitura da "mutação antropológica", do "genocídio cultural", e, ainda, do "amarelamento do mundo".

Em 1959, Pasolini escreve alguns fragmentos que iriam compor uma suposta tentativa de romance intitulado *La Mortaccia*, inseridos depois no livro *Alì dagli occhi azzurri*, publicado em 1965. Os fragmentos são divididos em dois cantos do *Inferno*. Em vez do *topos* do Canto I e dos primeiros versos do Canto III do *Inferno* Pasolini decide pelo *tropos*, pela *tropologia*, ou seja, pela *translação* de sentidos. Em *La Mortaccia*, Dante se torna uma prostituta, Teresa, e Virgílio passa a ser Dante. Há uma provocação muito interessante nessa inversão. Sigamos os rastros. Seria, de fato, no caso do poema dantesco, uma "aventura" o percurso do *homo viator*, ao lado de seu guia, pelos cantos infernais, purgatoriais e paradísiacos? Aquela de Dante não seria uma "esteticização da existência", porém de uma existência que não experimenta *fino in fondo* o corpo a corpo com o mundo em que vive? Talvez, por isso, Dante jamais viveu uma

experiência real com sua amada Beatriz, visto que só uma vida que tem a forma da aventura pode encontrar realmente o amor. Porém, Dante encontra, por outro lado, uma prostituta, como no caso de *La mortaccia*. A provocação de Pasolini parece justamente responder a exigência de uma aventura mais corpórea, na qual o sujeito não é apenas tocado pelo *pathos*, mas também violentado por ele. O sujeito a ser guiado – no caso da *Comédia* – se torna guia. E é nessa inversão que se abre a possibilidade para outra aventura.

Giorgio Agamben, em *L'avventura*, nos relembra que a obra de Dante se coloca de modo muito peculiar na Idade Média. Diz Agamben:

> Uma objeção decisiva contra a aventura foi tacitamente tirada no fim da Idade Média. Essa se dá implicitamente pelo fato singular de que Dante jamais usa – a não ser duas vezes, na *Vita nuova* (XIV, 10) e no *Convívio* (II, XI, 8) – em ambos os casos no sintagma adverbial "per aventura" – a palavra, que também era familiar à lingua de seu tempo e, na forma negativa "disaventura", era, ao contrário, tornada na poesia de seu "primeiro amigo", Guido Cavalcanti, um termo técnico da experiência amorosa ("La forte e nova mia disaventura" – XXXIV, 1; "Io temo che la mia disaventura" – XXXIII, 1; mas também: "Quanto avventurosa / fue la mia disianza" – I, 21-22). (AGAMBEN, 2015, p. 48-49)

Portanto, o termo que havia tido tanta importância na tradição cavaleresca, na poesia amorosa, não se faz presente nos mais de 15 mil versos da *Comédia*, "trai – acrescenta Agamben – algo como uma intenção consciente. Não só a experiência amorosa, mas, mais em geral, a vida do homem na terra, no acontecimento que o conduz pelo pecado e pela confusão até alcançar a salvação, não se apresenta para Dante como uma 'aventura'" (p. 49). Desse modo, a ética de Dante é aquela que se dá da escuridão à consciência, cujo final feliz é o ápice da espinha dorsal. Aquela de Pasolini, ao contrário, não é regida por uma condenação que conduz necessariamente à salvação:

Teresa, a prostituta, terminará seus dias no Cárcere de Rebibbia, na Via Tiburtina, em Roma.

Em 1960, respondendo a uma carta de Fernando Etnasi, bibliotecário do Instituto Gramsci, que perguntava a Pasolini se havia reminiscências homéricas em Joyce (visto que naquele ano havia sido publicada uma tradução de *Ulisses*, na Itália) do mesmo modo que reminiscências dantescas em *La Mortaccia*. Pasolini lhe responde que nos romances *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* procurou seguir a linha de Verga, Joyce e Gadda, cuja decisão lhe custou um "tremendo sforzo linguistico", pois, como ele mesmo diz, "refazer e mimar a 'linguagem interior' de uma pessoa é de uma dificuldade atroz", pois "era necessário descer ao seu nível linguístico, usando diretamente o dialeto nos discursos diretos, e usando uma difícil contaminação linguística no discurso indireto" (PASOLINI, 1977, p. 63). Sobre tal questão indico a leitura dos ensaios "La volontà di Dante a essere poeta" (1965) e "La mala mimesi" (1966), ambos publicados em *Empirismo erético*, os quais provocaram um debate intenso por parte de alguns críticos, como no caso de Cesare Segre. Vale a pena, aqui, acompanhar a reflexão de Pasolini sobre "La Mortaccia":

> Em *La Mortaccia*, meu novo livro, usarei o mesmo procedimento linguístico: mas com alargamentos óbvios. De fato, a prostituta Teresa, desce ao Inferno, segundo a visão e o esquema dantesco; e o Inferno é sempre "como visto por ela": haverá, portanto, a fusão entre a sua língua – o romanesco do mundo do crime – e a minha de escritor – o italiano literário. Porém, como no Inferno se encontrarão personagens de todos os tipos – de ministros cristão-democráticos a Stalin, de ladrões da ralé até Moravia, de napolitanos a milaneses – é claro, que, nas histórias privadas desses personagens terei que adotar várias contaminações linguísticas. A minha obra será cômica e satírica: o esquema do *Inferno* dantesco é um elemento cômico: e é, portanto, explícito e declarado: nem mais nem menos do que como aconteceria

> num *avanspettacolo*[1] (...) O que me interessa, sobretudo, é usar o *Inferno* dantesco para dar um juízo historicamente objetivo e um diagnóstico, marxisticamente exato, de nossa sociedade. (PASOLINI, 1977, p. 63)

Assim, apesar da presença do *pastiche*, este é apenas um elemento secundário, um excitante, uma droga, como afirma Pasolini em outro momento da carta. E, aqui, se encontra o ponto de contato e de contaminação com Dante, isto é, quando Pasolini começa a potencializar o que já havia feito em *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, depois em *La Mortaccia*, seguindo em direção à montagem fragmentária de *La Divina Mimesis* e de *Petrolio*, nos quais a espinha dorsal se torna cada vez mais inflamada.

No ensaio "La volontà di Dante a essere poeta", Pasolini ressalta que o poeta não apenas descobre uma língua, mas várias línguas, e que tal alargamento não é apenas do horizonte lexical e expressivo, mas também social. Não teria tempo, aqui, de entrar nos pormenores da rede complexa proposta por Pasolini acerca do gesto político-linguístico de Dante, porém destaco algo fundamental para nosso percurso. Segundo Pasolini:

> Dante não estava imerso num mundo monolítico como havia sido por toda a Idade Média o universalismo teológico-clerical (leia-se o latim) que nivelava tudo etc. Mas, aquela que podemos chamar de a lei da homologia de Goldman, tornava o mundo projetado em Dante pelo seu particular mundo social fosse um mundo analítico, dividido por várias características sócio-políticas, e, portanto, linguísticas, contraditórias (situação que se repete ainda hoje na sociedade italiana). (PASOLINI, 1991, p. 106)

Ou seja, na leitura de Pasolini há duplicidade e ambivalência na "consciência social" de Dante: ao ponto de vista do alto correspondia um ponto de observação do baixo, com a força da mais contingente e menos transcendente qualidade terrena das coisas, e Pasolini rompe com a lógica da contradição para colocar em jogo a exigência

de lidar com as contingências, visto que um ponto de vista não exclui o outro, pois "eu não sei dizer se o meu Dante é aquele do alto de um céu tomístico (...) ou aquele que (...) observa analiticamente o mundo caso por caso. Se é o inventor de um 'Vulgar Universal', ou inaugurador de um 'Vulgar como *langue* fiorentina, com todas suas sublinguagens históricas" (PASOLINI, 1991, p. 106-107).

Pasolini reafirma a necessidade de responder a exigência de saber confrontar as contigências e contaminações em várias ocasiões, como durante uma entrevista com Jon Halliday, feita em Roma, em 1968. O entrevistador relembra a crítica de Franco Fortini, cuja leitura via na poesia de Pasolini uma relação entre a potência da poesia moderna e o conteúdo ideológico que pode ser entendido como já dado, e aquela de Alberto Asor Rosa, cuja leitura via em sua poesia uma fórmula caracterizada por uma nova ideologia que se enxerta em formas tradicionais, e por fim, pergunta ao escritor: "Por qual motivo expressaram opiniões tão contraditórias, segundo você?". Pasolini transforma a contradição em ambivalência, diz ele:

> Para mim, ambos têm e não têm razão. Todos os dois são justificáveis. Eu não sou um inventor de ideologias. Não sou um pensador e jamais aspirei sê-lo. Às vezes, dentro de um contexto de uma ideologia me surge alguma intuição, e assim me ocorreu de preceder os ideólogos de profissão. E estilisticamente sou um *pasticheur*. Uso o material estilístico mais disparatado: poesia dialetal, poesia decadente, certas tentativas de poesia socialista; há sempre em meus textos uma contaminação estilística, não um estilo pessoal, meu, completamente inventado por mim, embora possua um estilo reconhecível. Se você lê uma minha página, não lhe custa reconhecê-la como minha. Não sou reconhecível porque inventor de uma fórmula estilística, mas pelo grau de intensidade ao qual levo a contaminação e a mescla dos diferentes estilos. (PASOLINI, 2013, p. 48-49)

E o complemento de sua resposta traz algo que desarticula qualquer leitura formalista acerca não só de sua poesia, mas de

toda sua produção artística: "Aquilo que conta é o grau de violência e de intensidade, e isso investe tanto a forma quanto os estilos, e também a ideologia. O que conta é a profundidade do sentimento, a paixão que ponho nas coisas; não sou, portanto, nem a novidade dos conteúdos, nem a novidade da forma" (p. 49). Nesse sentido, a categorização de sua obra encerrada numa forma "monolítica" não se efetiva, visto que este pasticheur (movido por um pathos revolucionário) desarma tal pretensão classificadora. E essa é a força e não a forma de *La Divina Mimesis*.

A *Divina Mimesis* foi concebida entre os anos 1963 e 1965. Hoje conseguimos traçar algumas linhas do projeto do livro, aliás, *projeto* é um significante marcante na produção de Pasolini, compreendido sempre como *processo* e *projétil*. Por isso, escreve "la volontà di Dante a essere poeta", e não "***di*** essere poeta". Uma dessas linhas do projeto de *A Divina Mimesis* se encontra em *Poesia in forma di rosa* (1964), no poema "Progetto di opere future". Cito apenas uma pequena parte do poema:

(...) Volto a ser católico, nacionalista,
românico, nas minhas buscas para "BLASFÉMIA",
ou para "A DIVINA MIMESE – e, ah, mística

filologia!, no dias da vindima
gozo como se goza semeando,
com o fervor que faz misturas de matérias

inconciliáveis, magmas sem amálgama, quando
a vida é limão ou rosa de Abril.
Merde! Tentar explicar como vão indo

as questões da língua, sem inferir
concomitâncias políticas! Unidade
linguística sem razões de vil

interesse (...)
(...) Esgotada a piedade filial
pelo mundo, que sentido tem continuar no mundo?
Ah, deixar de estar de pé no sabor a sal

do mundo alheio (pequeno-burguês, literário)
com o copo de uísque na mão e um rosto de merda.
– porque só me desagradaria não o representar

tal como é – antes que por mim homem se perca –
na "DIVINA MIMESE", obra que, se nunca existiu,
deve fazer-se, e, para meu tormento, tão verde,

tão verde, do verde de antigamente, da *mi joventud*,
no mundo pequeno e amarelecido da minha alma...
Mas não, não, é Abril, estou mais

fresco do que um rapazinho que ama
 pelas primeiras vezes... Partirei depressa, em tom
epistolar, com anotações e parênteses, uma miscelânea

de "temas esboçados", de "etceteras", elogios,
citações, e sobretudo alusões
(infinitamente auto-exortativos e com um número

de pormenores desproporcionado em relação ao resto),
o primeiro terceto parodístico, convertido em página magmática,
do Canto I, tal é a pressa de chegar antes da primeira metade
lá onde, no Inferno arcaico, enfático (românico, como o centro
das nossas cidades
de subúrbio agora para sempre destruído),

se insere um suplemento de Inferno da era
neo-capitalista, para novos tipos
de pecados (excessos de Racionalidade
e de Irracionalidade) que complementem os antigos.
E aí verás, numa obra pública de delicioso cimento,

> onde reconhecerás os amigos e os inimigos,
>
> sob os cartazes sinaléticos de "OBRA INCREMENTO
> PENAS INFERNAIS" (...)
> (PASOLINI, 2005, p. 441-442; p. 451-452)

Assim, Pasolini encontra no *Inferno* de Dante "uma força do Passado" capaz de fraturar a "espinha dorsal" da antiguidade do presente, não apenas de *seu* presente, mas, também, do nosso, visto que estamos inseridos ainda nesse "mundinho amarelado" atravessado por genocídios étnicos e culturais. *A Divina Mimesis* responde a uma exigência de confrontar (*infernalmente*) o mundo contemporâneo. O livro é publicado pela Einaudi, em 1975, logo após o assassinato de Pasolini, porém ele, antes de ser morto, enviou ao editor as provas corrigidas. Numa entrevista publicada postumamente em "La Stampa", Pasolini argumenta que

> é uma ideia que remonta ao ano 1963, mas até então não consegui encontrar a chave certa. Queria fazer algo tempestuoso e magmático, mas saiu algo de poético como *Le ceneri di Gramsci*, mesmo se em prosa. Por isso publico os primeiros dois cantos: a um Inferno medieval com as velhas penas se contrapõe um Inferno neocapitalista. Mas, estamos no momento, no "meio caminho de nossa vida", no encontro com as três feras. (PASOLINI, 2006, p. 1)[2]

O prefácio de *A Divina Mimesis* traz uma ambivalência. Nele, lê-se:

> *A Divina Mimesis*: mando hoje para impressão estas páginas como um "documento", mas também para provocar um ressentimento em meus "inimigos": de fato, oferecendo eles uma razão a mais para me desprezar, ofereço-lhes uma razão a mais para irem ao Inferno. *Iconografia amarela*: estas páginas querem ter a lógica, melhor que de uma ilustração, de um (aliás, agora *legível*) "poema visual". (PASOLINI, 2006, p. 5)

Ou seja, é a voz de um "ab joy", como lemos no poema "Vittoria"(1976, p. 211): "grito palavras de luta? Não sei depois / o que será

de mim ao meio-dia, / mas o velho poeta é 'ab joy' / que fala", isto é, vida e morte ao mesmo tempo. Assim, não há mais personagens intermediários, é o próprio Pasolini desdobrado em Dante e Virgílio, os quais percorrem as ruínas do pós-guerra.

> Por volta dos 40 anos, percebi que estava num momento muito obscuro de minha vida. Tudo o que fizesse, na Selva da realidade de 1963, ano ao qual havia chegado, absurdamente não preparado para aquela exclusão da vida dos outros que é a repetição da própria, havia um sentido de obscuridade. Não diria de náusea, ou de angústia: ao contrário, naquela obscuridade, para dizer a verdade, havia algo de terrivelmente luminoso: a luzda velha verdade, caso queiramos, aquela diante da qual não há mais nada o que dizer. Obscuridade igual a luz. (2006, p. 7)

A espinha dorsal inflamada, e agora fraturada, de *A Divina Mimesis* é composta por Canto I, Canto II, Anotações e Fragmentos para o Canto III, Anotações e Fragmentos para o Canto IV, para o Canto VII, Nota 1, Nota 2, uma "Nota do editor" (o próprio Pasolini se disfarça de editor), outras 3 anotações para o Canto VII e a "iconografia ingiallita" (para um "Poema fotográfico"). Qual seria a relação desse poema fotográfico ou iconografia amarelada, ou, ainda, poema visual com os cantos e notas? Meras ilustrações? Na nota n. 1, Pasolini diz:

> O livro deve ser escrito em camadas, cada nova versão deve ser em forma de nota, datada, de modo que o livro se apresente quase como um diário. Por exemplo, todo o material escrito até agora precisa ser datado (aproximadamente há um ano, um ano e meio atrás): não deve ser eliminado da versão nova, que precisa, portanto, ser formada numa nova camada suplementar, ou numa nota mais extensa. E, do mesmo modo, com as versões posteriores. Por fim, o livro precisa mostrar-se como uma espécie de estratificação cronológica, um processo formal vivo: onde uma nova ideia não apaga a ideia anterior, mas a corrige, deixando-a até mesmo inalterada, conservando-a formalmente como docu-

> mento da passagem do pensamento. Depois, o livro será um misto de coisas feitas e de coisas a serem feitas – de páginas acabadas e de páginas esboçadas, ou apenas intencionais –, a sua topografia temporal estará completa: terá, ao mesmo tempo, a forma magmática e a forma progressiva da realidade (que não apaga nada, que faz coexistir o passado com o presente etc.) (p. 45)

Ou seja, a montagem dessas fotografias traz a "passagem do pensamento" que, embora seja uma *iconografia ingiallita*, não apagada nada, pois "faz coexistir o passado com o presente". Seu gesto reforça o sentido da catábase, a descida aos infernos, com o objetivo de "fazer experiência de uma forma de vida *com o objetivo de manifestar*", tal como lemos no Canto, mas também no poema "Manifestar" (lembremos do Canto I do *Paraíso* de Dante), presente em *Trasumanar e organizzar* (1971, p. 202):

> **Manifestar (anotações)**
>
> Manifestar significar per verba não saberia
> mas por grito sim
> e também por dísticos; ou canções;
>
> Vieram para reconstruir o mundo
> e, manifestando, declaram-se à sua altura
> A força está na virilidade, como certa vez
> mas a gentileza está perdida
>
> Qualquer coisa que se manifeste
> outra não se manifesta exceto a força
> mesmo a força dos destinados à derrota
>
> Tudo o que não se pode significar por palavras
> é apenas pura e simples força –
> Mas quanta inocência em não saber isso!
> Quanta necessidade de ser jovem para acreditar nisso! (...)3

Portanto, tais fotografias trazem os sinais do tempo em seu "amarelar-se", e é nesse *amarelamento* que lemos a força anacrônica da escritura de Pasolini. Variações do significante "ingiallire" surgem em vários momentos em *A Divina Mimesis*. Ao náufrago que sai do mar e se agarra a uma terra desconhecida "surge uma figura, na qual devia mais uma vez me reconhecer, amarelada pelo silêncio" (2006, p. 13); e esta figura que surge traz ainda mais angústia ao náufrago, pois não sabe se ela é "uma sobrevivência ou uma nova realidade", diz com uma sutil ironia ao danado: "Sim, tens razão, sou uma sombra, uma sobrevivência... Estou amarelando aos poucos nos anos 50 do mundo, ou, melhor dizendo, da Itália". E esta sombra "nascida sob o fascismo" diz, ainda: "estou destinado a amarelar muito precocemente: porque a praga de uma dúvida, a dor de uma dilaceração, tornam-se logo males privados, das quais os outros têm razão em perder o interesse. E depois... cada pessoa tem um momento de solidão, na vida..." No entanto – e aqui se encontra o sentido de aventura que escapava a Dante, mas não a Pasolini, visto que "a aventura, para o indivíduo que a vive, identifica-se sem resíduos com a vida, não somente porque incorpora e transfigura toda sua existência, mas também, e antes de tudo, porque transforma o próprio sujeito, regenerando-o em uma nova criatura" – como argumenta Agamben –, mas só "falando, manifestamos o saber: no silêncio não sentimos senão uma ingênua e vergonhosa avidez (...)", como lemos nos fragmentos para o IV Canto. E esta, me parece, é nossa tarefa, desde sempre, quando o passado se confunde com o presente e se torna Cosmo; digo, nossa tarefa: MANIFESTAR e TRANSUMANAR.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *L'avventura*. Roma: Nottetempo, 2015.

COLOMBO, Furio; FERRETTI, Gian Carlo. *L'ultima intervista di Pasolini*. Roma: Avagliano, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti, 1971.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti, 1976.

PASOLINI, Pier Paolo. *Le belle bandiere*. Roma: L'Unità/Editori Riuniti, 1977.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1991.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Tradução de Maria José Vilar de Figueiredo. Porto: Assírio e Alvim, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesi*. Milano: Mondadori, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini su Pasolini: conversazioni con Jon Halliday*. Parma: Guanda, 2013.

NOTAS

[1] Gênero teatral cômico italiano, dos anos 1930 e 1950.

[2] Entrevista publicada em 7 de novembro de 1975, depois inserida como nota na edição de *La Divina Mimesis*.

[3] Tradução minha.

Algo do que perdi, encontrei: uma lógica de interrupções. Poesia contemporânea no México

Claudia Dias Sampaio

Foi com entusiasmo e um aperto no coração que participei do *Conversas sobre Literatura em tempos de greve*, iniciativa que me pareceu vital e inspiradora, realizada durante a interrupção provocada por uma greve de mais de um semestre, que deflagrou para a sociedade a situação de ausência e abandono por parte dos governos que a UERJ enfrentou em 2016. Estudei e trabalhei nessa Universidade entre 2005 e 2008. Fiz uma especialização e o mestrado em Literatura Brasileira no Instituto de Letras; trabalhei no Centro de Tecnologia Educacional (CTE), dirigindo o Programa de Campus, exibido na UTV, e escrevi para a revista Educação Pública, do Cederj/Cecierj, que então funcionava no nono andar. Conheci naqueles anos pessoas que foram fundamentais na construção do que eu sou hoje. E enquanto subia caminhando as rampas que levam ao Instituto de Letras para apresentar o tema da conversa daquela quinta-feira, a lembrança dessa vivência ia me chegando pouco a pouco, ressignificando salas e corredores vazios. Assim, nessa pausa anterior à apresentação, que me proporcionou essa viagem íntima, fui encontrando partes de mim mesma, em meio a tanta ausência.

Pois assim, imersa nessas reflexões sobre ausência, perda e interrupções, segui rumo à sala onde aconteceu o *Conversas sobre Literatura em tempos de greve*. Dando continuidade a minha pesquisa atual, escolhi falar sobre a ideia de intervalo presente em alguma poesia contemporânea no México. Numa visão otimista,

cada vez mais difícil de sustentar, continuo torcendo para que esse abandono, ainda que longo e angustiante, tenha sido apenas mais um intervalo e não a derrocada fatal na história de tantas lutas da UERJ.

Proponho então refletirmos sobre uma possível "lógica da interrupção" como ideia presente na atual poesia no México. Essa "lógica da interrupção" estaria constituída por elementos como a perda, o acaso, as viagens, o silêncio, a morte, a pausa e o espaço necessários para os deslocamentos subjetivos e intersubjetivos; no poema e para o leitor. É o que encontramos a partir de imagens como a de um cartão postal, de um acidente e dos matizes que intervêm nas relações entre os seres humanos, como nos mostra o texto de Ingrid Solana; da morte brutal no livro *Intervenir/ Intervene*, de Dolores Dorante e Rodrigo Flores Sanchez; e da perda, nos poemas de Maricela Guerrero.

Somada a essas imagens e sentidos, no que concerne à teoria literária, a ideia de interrupção nos leva a pensar na Estética da recepção e nas reflexões de Wolfgang Iser sobre os vazios no texto ficcional. O papel importante dos vazios se dá "através da interrupção da *good continuation*, na colisão provocada das imagens", pois como "suspendem a conectabilidade dos esquemas textuais, a interrupção resultante da *good continuation*, intensifica a atividade ideativa do leitor" (ISER, 1999, p. 114).

Associando a reflexão sobre uma "lógica da interrupção" à ideia desses vazios que "interrompem a articulação das sequências transformando-se na atividade imaginativa do leitor" (idem, p. 115), a "interrupção" (que também carrega um sentido de impossibilidade), se encena então como brecha, lacuna: intervalo por onde se torna possível um deslizamento, possibilita a criação de novos sentidos, de maneiras singulares de pensar. Deslocamentos sobretudo subjetivos, que se refletem em procedimentos de criação que tornam possível a desautomatização do estado atual.

Essa ideia de uma lógica da interrupção me veio com a leitura de uma das seções de *Barrio verbo*, de Ingrid Solanas. Não se trata de um livro especificamente de poesia, poderíamos no entanto chamar de intervenções poéticas aos pequenos textos que abrem cada uma das 13 seções, e os textos narrativos de ficção que as compõem poderiam ser lidos em conexão com a linguagem poética pelo caráter reflexivo de suas propostas. Os títulos nos levam a pensar na ideia dos movimentos aos quais se dedicam, ou pelo menos deveriam se dedicar, escritores e leitores: "*Viajar, aprender, oscurecer, corregir, iluminar, comprender, escribir, trenzar, leer, destruir, comer, permanecer*". E o título do próprio livro traz essa ideia do verbo como matéria primordial, "barro verbo"; no cerne do ato da escrita: o movimento. Assim Ingrid apresenta o verbo escrever:

> ESCRIBIR:
> Arte del desplazamiento.
> Acto del cuerpo raspado.
> Amistad silenciosa.
> (SOLANAS, 2014, p. 115)

Mas a seção que em especial me chamou a atenção, para esta reflexão, é a que se intitula "Corregir".

> CORREGIR:
> Intervenir un texto.
> Interrumpir un proceso para revisar, traducir, modificar y reiventar.
> Gozar la narración interminable cada presente en el que es escuchada.
> Dezplazarse una y otra vez entre rupturas y lugares desconocidos.
> (SOLANAS, 2014, p. 63)

Além desse pequeno poema de abertura, a seção é constituída por dois textos narrativos: um ensaio, "Intervenir", e "Una lógica de la interrupción", composto por três contos. Em "Intervenir" a autora compara o trabalho do escritor ao de um cirurgião: "Corregir un texto es, inicialmente, un proceso de intervención doloroso. Se tachan, se cortan y se mutilan partes del texto que el escritor consideraba sustanciales. He ahí la soberbia del pequeño dios: impensable borrar alguna honda genialidad" (idem, p. 66). O verbo intervir se associa ao que acontece na literatura quando se corrige. Alude não só à correção puramente formal de um escrito, mas à possível reinvenção de um problema. "La corrección implica tachar, tirar, fracturar y quemar: actividades rabiosas. (...) Confrontarse con el error implica la posesión de más herramientas a la hora de volver a escribir" (idem, p. 66). Interromper para corrigir é a ideia que o leitor encontrará também no texto seguinte, "Una lógica de la interrupción", que se constrói a partir dos ofícios literários das protagonistas de cada um dos contos – tradução, magistério e pesquisa.

O primeiro conto traz a história de uma tradutora de poesia do alemão para o espanhol que, durante a realização da árdua tarefa para a qual estava designada, recebe com alegria um momento de interrupção: o som inconfundível das cartas por debaixo da porta. "Alegremente se dispone a revisar con minuciosidad los recibos del gas, la cuenta del teléfono, los estados bancarios etc.". Entre tanta informação, ela encontra um pequeno envelope um pouco amassado, sem remetente. Dentro está um postal, enviado por Miguel, um amigo espanhol, tradutor de Thomas Bernhard, autor da epígrafe de "Intervenir": "Puede imaginarse lo que es abrirse a sí mismo como a un libro y no descubrir más que erratas, una tras otra, todas las páginas pululan de erratas! Y todo, apesar de esos cientos y miles de erratas, es magistral! Se trata de una sucesión de obras maestras!"

O postal de Miguel é um agradecimento pela hospedagem que sua amiga tradutora lhe deu no México. O postal é o elemento

inesperado, que desautomatiza a personagem de sua rotina ao deslizar pela brecha debaixo da porta e que a faz pensar na Alemanha da Segunda Guerra (a imagem é a da Berlim nos anos 1930). É interessante pensar na ruptura que esse elemento evoca numa subjetividade que já se encontrava em confronto, em sua lida com o exercício da tradução, como mostra seu próprio questionamento: "No era acaso la propia traducción un ejercicio intelectual destinado a confrontarse sobre todo con la lengua materna?"

Há uma frase de Proust, no ensaio *Contra Sainte-Beuve* – "Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira" (PROUST, 1988, p. 141) –, que parece continuar ecoando hoje em diferentes reflexões, como a que se apresenta no texto de Ingrid. Retomada por Kafka (1910-13) em seus diários e apropriada por Deleuze (1993, 2013) em suas teses sobre a gagueira e sobre uma literatura menor, a frase remete à ideia de que é próprio da escrita estar sempre em movimento, em busca de um outro lugar, onde se enseje uma possível subversão dos limites da língua materna e, com ela, do próprio sujeito que a utiliza, colocando-o em relação de extremidade e alteridade. Poderíamos pensar, por exemplo, que uma tradução vai sendo criada a partir das sucessivas intervenções provocadas pela língua materna. Ingrid Solana nos conta que Thomas Berhnard, o da epígrafe, é segundo ela um dos autores que mais se aprofundam no problema da intervenção, em seu romance *Corrección*. Nesse romance, "intevenir tiene que ver con la corrección, pero a la vez con situaciones delirantes en el ambito narrativo existencial" (SOLANAS, 2014, p. 67), nos conta Ingrid.

O segundo conto de "Una lógica de la interrupción" é "Acidente", a história de uma professora espanhola, Agnes, que sofre um acidente em Oaxaca, no México. A interrupção aqui está relacionada ao estado de coma, a uma suspensão do pensamento, que a protagonista enfrenta durante três meses após o acidente. Tem a ver com o confronto do ser com o acaso, "la lógica del accidente

confronta al ser con el azar", como explica a autora, também com o desconhecido que chega não somente com a morte e sim com o que há de se confrontar diante dos sucessivos deslocamentos inerentes à vida; seja resultado do mero acaso ou da busca subjetiva que de todo modo colocará o ser diante do desconhecido. O deslocamento que a autora relaciona à ideia de acidente está presente já na mudança geográfica da personagem Agnes, uma espanhola que viaja ao México e se instala em Oaxaca, uma cidade deslocada da capital Cidade do México. O texto ainda sugere uma possível fuga como justificativa para essa mudança, "Venía huyendo?", possibilidade que nos faz pensar nas fugas provocadas pelas errâncias subjetivas, nos deslocamentos necessários ao processo de autoconhecimento. Assim, Ingrid coloca então o deslocamento como elemento contundente no cerne mesmo da vida: "Tal vez tan sólo por medio de los accidentes sea posible concebir una rotación profunda del concepto de vida, dado que éste se encuentra sometido a la implacable ley de lo desconocido que no es sólo el instante de la muerte, sino la presión fulminante de lo que se desplaza" (SOLANAS, 2014, p. 67).

Finalmente, o último conto, "Matices", nos apresenta Elizabeth, uma jovem bolsista de um renomado professor de filosofia, metida em uma rotina de um trabalho burocrático que a "impedia" de avançar em sua própria pesquisa: "Y mientras tanto, sus própios estudios eran relegados y suspendidos por las necesidades de B. (...). Pero se trataba de matices, todo lo que interviene en las relaciones entre los seres humanos está repleto de ellos" (idem, p. 81). No entanto, quando ela se vê numa situação de interrupção – num momento em que o professor finalmente a humaniza –, da qual ela poderia se aproveitar para romper a rotina burocrática e finalmente se conectar intelectualmente ao professor, a personagem encontra uma justificativa para manter-se no lugar ao qual já estava condicionada.

Todas essas histórias suscitam pensamentos sobre o movimento que acontece nos intervalos, sobretudo quando pensamos

na interrupção como "possível reinvenção de um problema", como aponta Ingrid Solanas, que nos traz a dimensão da potência transformadora que carregam as interrupções. Enfim, na interrupção como "espaço potencial", usando a expressão de Luigi Pareyson (1989). Espaço potencial também porque espaço onde se encontra o sujeito do desejo, pensando nas ressonâncias entre literatura e psicanálise (Kaminski, 2010). Sujeito e linguagem que se deslocam a partir de uma "lógica de interrupções", como mostra o texto de Ingrid, neste caso sugerida pela relação da intervenção com a correção, do acidente e dos matizes que intervêm nas relações entre os seres humanos.

E leio a presença dessa lógica da interrupção em outras produções contemporâneas no México. Associada à perda, e ao que é possível de ser encontrado na falta, e mais uma vez pensamos no sujeito desejante que se move na falta, assim o *De lo perdido, lo hallado*, de Maricela Guerrero. Maricela é uma militante da poesia, participa de antologias, encontros na TV, no rádio, escreve artigos e publica-os em livros, jornais e na internet. Recentemente participou da exposição *Todos los originales serán destruídos*, na Cidade do México, promovida pela galeria House of Gaga, em parceria com Luis Felipe Fabre, em que vários poetas foram convidados a criar obras de arte relacionadas à economia e à poesia. Maricela apresentou elementos que brincam com os temas da permanência e do culto à escrita, letras feitas de canela, bordadas em uma blusa vintage, etc. Nos poemas que recolhi de seu *De lo perdido, lo hallado*, a perda é a da linguagem. No primeiro poema, em tom lúdico, o que perdemos é "um cavalo laranja que falava de poesia e cultivos marinhos" e no segundo "a perda das palavras alegres".

"Galope"

Viene de todas las muertes un rumor de espejos:
perdimos un caballo naranja que hablaba de poesía

y cultivos marinos,
hace un tiempo:
– de lo perdido lo hallado –
él hablaba en naranja oruga pipa de opio *the wonderland´s alicia*, dijimos,
mirando el techo mirándonos los pies y la sonrisa naranja
en cortinas de humo, caballo naranja a galope de la loucura – no Lorca, algo
más simple y más triste –
cambiar, cambiar de lugar, nadie de tonto sin sombreros, muchos no
cumpleños se nos acumulan: cambiar cambiar cambiar de lugar y techos y pies
que las cortinas de humo desmenuzan cuando nos duele el sol por naranja, por
lo que se nos quita de la noche y su galope de espejos
– y es hora de cuidarnos de nuestro hígado y de no jurar nombres en
vano –: cambiar cambiar cambiar de lugar a galope,
a galope se desvanece el mar la noche el techo los pies y las palabras
naranjas, a galope: ráfagas perdidas naranjas de lo hallado
– de lo perdido: la sonrisa naranja y los sombreros.
(GUERRERO, 2015, p. 13)

"Perdido"

Algo se me perdió esta mañana.
Eran como palabras alegres: como
espora,
cereza
y remolacha:

andaban por ahí bailando en un papel de florecitas.
Eran palabras brillantes y frescas como para

ensalada de amistad en esas tardes de
té en que todo se nos va en partidas de dominó y
payasadas.
(GUERRERO, 2015, p. 26)

É curioso pensar nas imagens que nos chegam com esses poemas: o **galope**, movimento fundamentalmente realizado a partir dos espaços, dos momentos em que o cavalo está com as patas no ar; o **bailar** das palavras alegres no papel de flores. Entre os movimentos da dança: os espaços entre as partes do corpo. Entre o piso e os pés: o vazio por onde se desenvolve o movimento. Entre as flores do papel decorado: o espaço em branco. Imagens, enfim, que desenham lacunas, intervalos.

A lógica da interrupção e o espaço potencial da falta estão presentes também em Intervernir/Intervene (2015), de Rodrigo Flores Sánchez e Dolores Dorantes. Rodrigo Flores Sánchez (1977) é poeta e tradutor, publicou entre outros *Tianguis* (2013), *Zalagarda* (2011), *Estimado cliente* (2005) e *Intervernir/Intervene* (2015), que é um livro colaborativo, escrito em parceria com Dolores Dorante e editado nos Estados Unidos, com tradução de Jen Hofer, uma especialista em tradução da poesia hispano-americana.

Dolores Dorantes (1973) é poeta e jornalista, uma ativista social que nasceu em Vera Cruz e foi criada em Ciudad Juarez, no estado de Chiauaua, norte do México, que se tornou internacionalmente conhecida pelo extermínio sistemático de mulheres e pela guerra imperiosa do narcotráfico. Dorantes sofreu ameaças de morte e foi perseguida em 2011 quando trabalhava numa instituição de documentação e estudos da mulher, num projeto de estímulo à escrita autobiográfica de mulheres em estado de marginalidade, vulnerabilidade e reclusão. Foi então obrigada a deixar o país e ir para Los Angeles, EUA, onde vive hoje.

O livro de Dolores e Rodrigo trata de uma tragédia que

infelizmente é parte da história atual do México: a violência dos cartéis de droga e da polícia e o problema crescente dos inúmeros desaparecidos. Expressões como "fossas clandestinas" e "cadáveres desaparecidos" são recorrentes nos noticiários que reportam o calvário das famílias que buscam por seus parentes. Como o caso que chocou o mundo: os 43 estudantes desaparecidos da escola normal de Ayotzinapa, Iguala. Até hoje seus familiares lutam para saber o que realmente aconteceu naquele setembro de 2014, num caso que envolve violência e conluio entre traficantes, policiais e políticos. Numa rotina de manifestações que imploram por justiça, os pais desses estudantes vivem desde então uma interrupção em suas vidas. Da intervenção causada por uma tragédia desse tipo nos fala Intervenir/Intervene. O sujeito desejante está no que já não pode ser dito: "Tu mundo AMOR/ no me termina nunca", a intervenção é o silêncio mortal.

Lo que quiero
no se puede decir
un parpadeo
CORTA

un zumbido
CRESCE

No recuerdo
lo que quiero de tí

traza su caída
no se cierre de tí

Tu mundo AMOR
no me termina nunca.
(DORANTES; FLORES SÁNCHEZ, 2015, p. 28)

Há ainda um poema "Sintaxis", de um outro livro de Rodrigo Flores Sánchez, *Tianguis* (2013), cujo título remete aos mercados populares de rua, tradicionais na cultura do México, como as nossas feiras livres, que fala de ausência, das imagens que produzem fantasmas, e das distâncias que produzem amor e culpa, num jogo cujo elemento central é a própria sintaxe que compõe o poema, como já lemos no título.

> "Sintaxis"
> Más que otra cosa el amor es distancia. Otra
> variable. Las imágenes generan culpa. Otros
> modelos. Las imágenes producen fantasmas,
> los fantasmas producen espacios, las distancias
> producen amores. Me quema lo que ves y
> ennegrezco lo que miro. Produzco distancias,
> culpas, amores. Más que otra cosa el ojo asienta
> la ausencia. Y otros ejemplos. Las imágenes
> incineran amores, bajo el ojo arden las culpas, mi
> tartamudeo indulta a la imagen.
> (FLORES SÁNCHEZ, 2013, p. 27)

O poema é em si a intervenção e o espaço potencial, a brecha por onde se torna possível o deslocamento, a ressignificação da perda, a possibilidade de encontrar algo do que estamos perdendo.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. “La litérature et la vie”. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.

DELEUZE G.; GUATTARI, F. *Kafka. Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DORANTES, Dolores e FLORES SÁNCHEZ, Rodrigo. *Intervenir/ Intervene*. Trad. para o inglês de Jen Hofer. NY: Ugly NY, 2015.

FLORES SÁNCHEZ, Rodrigo. *Tianguis*. México: Almadía, 2013.

GUERRERO, Maricela. *De lo perdido, lo hallado*. México: Conaculta, 2015.

ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In.: LIMA, Luiz Costa (org. e trad.) *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. SP: Paz e Terra, 1999.

KAMINSKI, Ana Luisa. “Ressonâncias entre psicanálise e arte: intervalos, desmontagens e rearticulações”. *Linguagens* — Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 4, n. 2, p. 152-170, mai./ago. 2010.

PAREYSON. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. SP: Martins Fontes, 2001.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Trad. Haroldo Ramansini. São Paulo: Iluminuras, 1988 (do original Contre Sainte-Beuve, s/d).

SOLANA, Ingrid. *Barrio verbo*. México: Tierra Adentro, 2014.

O lugar da enunciação impossível: reflexões sobre a subalternidade

Carolina Correia dos Santos

Those who read or write literature can claim as little of subaltern status as those who read or write history. The difference is that the subaltern as object is supposed to be imagined in one case and real in another. I am suggesting that it is a bit of both in both cases.

Gayatri Chakravorty Spivak

O mais conhecido ensaio de Gayatri Chakravorty Spivak, o único traduzido ao português no Brasil, é "Pode o subalterno falar?". O, assim chamado, veredicto do texto é, por sua vez, sua parte mais assinalada. "O subalterno não pode falar" é reinscrito continuadamente, seja como revelação da postura de Spivak – seus argumentos são normalmente entendidos como herméticos –, muitas vezes para refutá-lo totalmente. Quando o caso é este, o problema demanda uma veia investigativa: encontrar os lugares onde o subalterno pode falar, demonstrando, dessa forma, os locais de enunciação subalterna. Como se a questão fosse meramente geográfica ou temporal, como se o subalterno, os subalternos da história – "subalterno" é uma posição e não uma identidade – já tivessem falado e sido escutados, como se registros desse evento pudessem ser encontrados depois de uma exaustiva pesquisa bibliográfica.

O que parece estar em vigor nessa prática é a noção de que o passado escrito e já narrado é um bem comum, relativamente disponível, parcialmente escondido, mas já existente. Contra um passado eterno, Benjamin escreve as teses sobre a história. O materialismo histórico, o bom materialismo histórico, deverá narrar um passado. Essa tarefa exige do historiador atenção ao quase

imperceptível, àquela lista de coisas sensíveis a que Benjamin se refere na mesma tese em que qualifica o tipo de atenção que deve ter o historiador materialista; ele tem que ser capaz de perceber o movimento das flores na direção do sol. A astúcia, o humor, a confiança e a coragem têm que ser percebidos, têm que ser lidos, se quisermos, nos silêncios e nas rasuras do texto que já existe. O que já existe é a narração da história dos vencedores. Os vencidos existiram, respiraram, pensaram, agiram. Foram sujeitos, mas sua história não é conhecida porque não foi registrada. Nenhuma história subalterna foi registrada. O registro histórico é típico da grande história, da história do Estado. Gramsci dizia que os grupos subalternos estão sempre, no máximo, na iminência de se tornar Estado. Raymond Williams acreditava que os elementos pré-emergentes em determinado contexto sócio-histórico seriam os mais promissores, os que demandariam atenção e deveriam interessar àquele que se coloca a tarefa da narração da história. A história dos vencidos é um ato de representação porque fala por eles de forma relativamente inventiva – literária-ficcional-histórica –, como sugere Spivak na epígrafe. Representar o subalterno é escrever uma história menor.

A principal motivação de "Pode o subalterno falar?" é questionar os locais e as condições de fala do subalterno. Para fazê-lo, Spivak não pode deixar de pensar nas relações que a enunciação impõe entre o sujeito, a consciência, o desejo, o interesse, a ideologia, o capitalismo, a divisão internacional do trabalho, a representação e os intelectuais. Se a enunciação é, como explicou Benveniste, aquilo que transforma a língua em fala, ou seja, o que permite a individualização da categoria social da língua, Rancière (2005) nos lembra que o escravo grego antigo ainda que possuísse a língua não possuía a fala. Isto explica, em certa medida, que a pergunta título do ensaio de Spivak não questiona a habilidade de fala do subalterno, mas as condições em que essa fala poderia acontecer e, finalmente, quais

seriam suas chances de existência, uma vez que a fala demanda a escuta e certa inteligibilidade.

Spivak começa por uma conversa – uma "interação amigável" – entre Foucault e Deleuze: "Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze". Sua alegação é que aí, numa conversa desprevenida, se pode traçar melhor a trilha da ideologia. Spivak está interessada em mostrar – e questionar – como o Sujeito do Ocidente (Europa) é formado e reiterado desde, precisamente, a chamada crítica ao sujeito soberano. A autora afirma que ao esvair-se do local de representação política do outro, os intelectuais pós estruturalistas que reivindicam para si "nenhuma determinação geopolítica" acabam por abrir mão da tentativa de criar condições de enunciação do subalterno. Como em muitos dos seus textos, uma de suas maiores preocupações é com a função do intelectual diante de uma possível multidão subalterna.

Por isso Spivak reapresenta o grupo indiano de Estudos Subalternos (*Subaltern Studies Group*). Este teria por prática a elaboração de uma narrativa histórica dos camponeses indianos sob o domínio colonial inglês. O que têm de fazer os historiadores do grupo de Ranajit Guha é, efetivamente, ler a barbárie no monumento da cultura, para usar os termos de Benjamin. Para inscrever a agência dos sujeitos subalternos indianos, Guha e os outros devem fazer uma leitura pela diferença, pois não há documentos de registro das ações dos grupos subalternos.

Antonio Gramsci desenvolveu uma série de observações a respeito da atuação do historiador com relação aos grupos subalternos, uma vez que "a história dos grupos sociais subalternos é necessariamente desregrada e episódica"[1] (GRAMSCI, 2014, p. 2.283). É Gramsci quem inspira o grupo indiano liderado por Guha a lidar com a história dos grupos subalternos. Não se tratando de uma identidade essencial, mas de uma posição, Guha sabe por Gramsci que os grupos "subalternos estão sempre submetidos à iniciativa

dos grupos dominantes, ainda quando se rebelam e insurgem" (GRAMSCI, 2014, p. 2.283). A dificuldade da história dá a medida da improbabilidade de se "encontrar" um lugar de enunciação do subalterno. A própria possibilidade de enunciar-se como subalterno não pode ser sequer contemplada. Estar sujeito à ação do grupo dominante compreende a impossibilidade de enunciação do eu como sujeito. A agência – histórica – está do lado dominante.

Mas isso não quer dizer que, para voltar a questão da fala, o subalterno não possa falar, se numa afirmação assim está em jogo um tipo de capacidade inerente humana, ou de agenciamento que não pressupõe o diálogo com o grupo dominante. A posição é sempre subalterna, inferior, inaudita. Spivak termina "Pode o subalterno falar?" com o exemplo da ativista bengali que comete suicídio por não ter podido executar uma missão política e tem logo seu ato lido de forma a silenciar sua escrita histórica. Neste sentido, o subalterno que não pode falar é aquele que não pode tornar sua fala historicamente compreensível. Precisamente aí ele deixaria de ser subalterno.

II

A noção que dá origem à de subalterno é dominante, ou hegemônico. Sabemos que nenhum grupo economicamente dominante se mantém no comando do Estado sem um apoio cultural e social, sobretudo. Gramsci explica a compreensão tentacular da hegemonia em "Americanismo e Fordismo" e Althusser é recuperado por Spivak para explicitar a distância que existe entre o sujeito e "seus interesses" (de classe). A questão é que ideias hegemônicas se fazem necessárias para obtenção ou manutenção de um determinado estado de coisas.

Por exemplo – e penso neste por razões que ficarão claras logo a seguir –, a adesão do povo à ideia de povo é essencial para a construção de um povo. A noção de povo, por sua vez, parece exercer

uma função fundamental no cotidiano de uma população que vive sob a ideologia do nacionalismo. São as ideias que giram em torno da nação como grupo primordial de articulação sociopolítica que figuram nos discursos dominantes da história brasileira. Nesse sentido, a instauração da república no Brasil é uma instância prodigiosa para observação da formação de um discurso hegemônico. A Guerra de Canudos, por sua vez, relaciona-se diretamente com a república nos seus primórdios e com as políticas para sua implementação. Se podemos pensar na repressão ao acampamento de Canudos como a manifestação do poder violento do Estado, coerção, os canudenses – na ilegibilidade das suas demandas e de suas vidas – talvez tenham ocupado a posição de subalternos, ou alguns dos subalternos, do final do século dezenove brasileiro.

Adriana Johnson, professora e pesquisadora nos Estados Unidos, escreve sobre a Guerra de Canudos e, principalmente, sobre a atuação de Euclides da Cunha como jornalista e, posteriormente, escritor de *Os Sertões*. Em *Sentencing Canudos: subalternity in the backlands of Brazil* (2010), ela afirma que "*Os Sertões* não está organizado pela necessidade de combater a insurgência que marcara textos anteriores. Ele já integrou um projeto de dominação" (p.112). Johnson faz um estudo sobre os textos jornalísticos de Euclides e os chama, a partir da pesquisa de Ranajit Guha de prosa de contra-insurgência. *Os Sertões* teria outro enfoque.

Um pouco do que sugere Johnson – *Os Sertões* já não se preocuparia primordialmente com a guerra – também está presente em outros comentadores da obra de Euclides, como Berthold Zilly e Nicolau Sevcenko. Ambos salientam a tarefa desempenhada pelo livro na formação da nação brasileira e sua inserção na cultura ocidental (ou "humanidade"). Johnson, no entanto, muda a chave do comentário sobre a ambição ao "universal" de Euclides ao ver no conjunto dos seus textos sobre a guerra de Canudos um projeto de modernização do Brasil que suplementa a violência da guerra caracterizando-se por ser

> uma missão civilizatória definida estritamente como um triunfo da educação sobre a ignorância; [e que]... tem o mais amplo e bastante paradoxal intuito de incorporar os compatriotas numa existência e temporalidade que ainda não lhes pertence... Para da Cunha, isso significava que também os jagunços tinham de transformar-se em republicanos. Tinham de partilhar da identidade da nação. (JOHNSON, 2010, p. 119)

Assim, para Johnson, ainda que Euclides tenha sido crítico dos erros da nova república, ele tanto articula quanto incorpora um projeto de estado moderno, "e isto explica porque o texto é canônico" (JOHNSON, 2010, p. 119). O que a pesquisadora sugere, portanto, é a aliança entre cânone literário e modernização, deslocando *Os Sertões* de um lugar no discurso teórico-crítico que ele habita confortavelmente: precisamente, aquele em que é visto como texto que se coloca do lado dos vencidos, como denúncia de um crime de estado. *Os Sertões* passa a integrar um conjunto de ideias dominantes e Canudos figura como subalterno.

É evidente que *Os Sertões* dá ampla margem para tal deslocamento.

> Pregava contra a República; é certo.
>
> O antagonismo era inevitável. Era um derivativo à exarcebação mística; uma variante forçada ao delírio religioso.
>
> Mas não traduzia o mais pálido intuito político; o jagunço é tão inapto para apreender a forma republicana como a monárquico-constitucional.
>
> Ambas lhe são abstrações inacessíveis. É espontaneamente adversário de ambas. Está na fase evolutiva em que só é conceptível o império de um chefe sacerdotal ou guerreiro. (CUNHA, 2008, p. 208) [2]

A condição de subalternidade é justamente aquela em que as condições de enunciação não estão dadas. Os sertanejos dispunham

da mesma língua, mas não podiam falar. A reação da população brasileira letrada, de forma geral, à guerra é, então, exemplar da ignorância que a não comunicabilidade pressupõe. Os letrados do Brasil entendiam que os sertanejos eram manipulados politicamente. Euclides, entendendo essa concepção como um erro, corrigia-a sugerindo não se tratar de sujeitos históricos, mas de vítimas do estágio bárbaro a que estavam submetidos: "atribuir a uma conjuração política qualquer a crise sertaneja exprimia palmar insciência das condições naturais da nossa raça" (CUNHA, 2008, p. 350).

Mas Guha, em "The Prose of Counter-Insurgency", explica que quando o camponês se insurgia como rebelde ele incitava à destruição muitos daqueles signos familiares que ajudaram-no a construir um significado sobre o mundo à sua volta. Diante de tal perigo, afirma Guha, é praticamente impossível imaginar sua adesão à rebelião num estado de inconsciência (1988, p. 45). Havia muito a perder. O projeto de Guha e do *Subaltern Studies Group*, é, como explicita Spivak, ler os documentos históricos existentes pela diferença. Guha afirma que não há nada nas fontes primárias de evidência histórica que sugira uma consciência e ação dos camponeses nas rebeliões registradas. Tudo o que se escreveu sobre o tema, ao contrário, indica casos de pura espontaneidade e imprevisibilidade (GUHA, 1988, p. 45). Partha Chatterjee, ainda, explica que "historiadores da elite, mesmo aqueles de visão progressista e simpatizantes da causa dos rebeldes, procuraram ignorar ou desculpar racionalmente o que aparecia como miticamente ilusório, milenar ou utópico nas ações rebeldes" e que, assim, "eles estavam, na verdade, perdendo os elementos mais poderosos e significativos da consciência subalterna" (CHATTERJEE, 2010, p. 292). A elite não pode ler o outro e o subalterno não pode falar.

É essa ilegibilidade e a distância impostas pelo discurso dominante entre elite e subalternos que, ainda, relega aos últimos o lugar de um passado a ser superado. Johnson remete aos termos

do antropólogo Johannes Fabian para pensar o entendimento de Euclides sobre as diferentes temporalidades em que viveriam os brasileiros do litoral e aqueles do interior. "A negação da coexistência", conceito de Fabian, é a tendência de parte da antropologia de negar que sujeito e objeto do discurso sejam contemporâneos. Euclides vê-se afastado do seu objeto de estudo e reafirma o atraso histórico a que estariam presos os sertanejos. Sabemos que essa postura é estruturante de *Os Sertões*. Não surpreende, então, que para Euclides, Canudos "era, antes de tudo, um ensinamento e poderia ter despertado uma grande curiosidade. A mesma curiosidade do arqueólogo ao deparar as palafitas de uma aldeia lacustre, junto a uma cidade industrial na Suíça..." (CUNHA, 2008, p. 351)[3].

Mas se o subalterno só pode constituir-se na história como efeito de uma leitura, ou seja, se ele deve ser necessariamente representado, e se o texto a ser lido é sempre o registro da "elite", Euclides e *Os Sertões* demandam a leitura da sua diferença. As falhas e incoerências do discurso de Euclides, que os críticos simpáticos à tese do "intelectual subalterno" insistem em "perdoar" ou "desvalorizar", seriam precisamente os momentos em que o subalterno pode ser entrevisto. Ele surge a partir do olhar cuidadoso sobre o quase imperceptível, sobre o movimento imaginado, sobre a astúcia, a confiança e certo humor dos sertanejos que a obra não quereria representar. Como porta de entrada a essa tendência, leiamos parte de "A nossa vendeia", publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 17 de julho de 1897.

> Vestido de couro curtido, das alparcatas sólidas ao desgracioso chapéu de abas largas e afeiçoado aos arriscados lances da vida pastoril, o jagunço traiçoeiro e ousado, rompe-os atravessa-os [cerrados extensos impenetráveis], entretanto, em todos os sentidos, facilmente, zombando dos espinhos que não lhe rasgam sequer a vestimenta rústica, vingando célere como um acrobata as mais

> altas árvores, destramando, destro, o emaranhado dos cipoais.
>
> Não há persegui-lo no seio de uma natureza que o criou à sua imagem - bárbaro, impetuoso, abrupto —.
>
> Caindo inopinadamente numa emboscada, ao atravessarem uma garganta estreita ou um capão de mato, os batalhões sentem a morte rarear-lhes as fileiras e não vêem o inimigo — fulminando--os de recesso das brenhas ou abrigados pelos imensos blocos de granito que dão a certos trechos daquelas paragens uma feição pitoresca e bizarra, amontoado no alto dos serros alcantilados, como formas evanescentes de antigas fortalezas derruídas...
>
> Compreende-se as dificuldades da luta nesse sonho impraticável quase.

E antes, ainda: "uma organização rudimentar, cuja força está na própria inconsistência, cujas vantagens estão na própria inferioridade e que, desbaratados hoje, revivem amanhã, dos próprios destroços, como pólipos".

Pois o que Euclides está anunciando aqui, contrariamente a boa parte da sua obra principal, é uma espécie de *derrota da racionalidade, do evolucionismo e da noção linear do tempo*. Sobre aquela "organização rudimentar", *Os Sertões* afirmava: "Devíamos, num transe igual, adotá-la" (CUNHA, 2008, p. 239). Seguramente esta é uma das "falhas" do texto euclidiano, uma das *suas* ambiguidades, uma contradição e uma das razões de por que não devemos, enquanto críticos literários, perdoar Euclides da Cunha por seus "equívocos". Em oposição à mimetização d'*Os Sertões* como discurso hegemônico sobre a nação por parte da crítica literária, tomo a direção do "equívoco". Como fazer para adotar, num "transe igual", a organização inconsistente e inferior? Como ler *Os Sertões* neste transe? A resposta só pode ser lê-lo nas suas fissuras, pois sua força estaria "na própria inconsistência", suas vantagens, "na própria inferioridade".

Para pensar nesses momentos de derrota da razão, ou seja, momentos do domínio dos sentidos (e do instintual), a distinção que faz Dipesh Chakrabarty, em "Museums in Late Democracy", entre dois tipos de democracias parece ajudar. Baseado no uso que Homi Bhabha (em *O local da cultura*), faz dos termos "pedagógico" e "performativo", Chakrabarty argumenta que o entendimento pedagógico da política, o único possível até, aproximadamente, meados do século XX, pressupunha que o ser humano não era "naturalmente" político e, por isso, deveria ser ensinado a tornar-se cidadão. Instituições como as universidades, os museus e a literatura deveriam educar os homens a adquirir a capacidade de "conceptualização abstrata e racionalização" (CHAKRABARTY, 2000, p. 5). Por sua vez, o segundo tipo de prática política democrática, *performativa*, se voltaria ao "domínio do corpo e do sensual" (p. 7). Enquanto o pedagógico suprimiria os sentidos, privilegiando o conceitual ou analítico às custas do vivido, o segundo tipo questionaria o desprezo à experiência vivida e seu posto de pano de fundo do trabalho analítico. Chakrabarty responde a essa contenda de um modo que muito se aproxima dos limites que habitam *Os Sertões*. Sua resposta à iniciativa dos historiadores dos anos 1960, que tentaram incorporar as narrativas orais às narrativas históricas já existentes *sem modificá-las*, é a demonstração da impossibilidade da inclusão sem a alteração: "Pelo contrário, encontraram-se [os historiadores] na terra das lembranças que sempre embaraçam a distinção entre passado e presente, que foi crucial para análise e objetividade históricas" (CHAKRABARTY, 2000, p. 8). É por isso que Euclides desliza, *erra* e afirma que o modo de guerra do sertanejo deveria ser imitado, "Devíamos, num transe igual, adotá-la", para depois se corrigir e justificar: "Era sem dúvida um recuo inevitável à guerra primitiva. Mas quando não o impusesse o jagunço solerte e bravo, impunha-o a natureza excepcional, que o defendia" (CUNHA, 2008, p. 239).

A caatinga e o sertanejo são o "vivido", conhecimentos per-

formáticos, experiências sensoriais; e o que Euclides reivindica nas fissuras do seu texto é a substituição da racionalização pelo sentidos, do pedagógico pelo performativo.

> Ao passo que as caatingas são um aliado incorruptível do sertanejo em revolta. Entram também de certo modo na luta. Armam-se para o combate; agridem. Trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro, mas abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu. (CUNHA, 2008, p. 240)

Além disso, não somente a caatinga assume protagonismo e agência na luta – "armam-se", "agridem" – como ela deixa de ser só uma. Seus sentidos são múltiplos: aliada fiel e opositora impiedosa. "A luta é desigual", afirma Euclides (p. 244), mas não porque o exército conta com tecnologia e estratégia de guerra. "A força militar decai a um plano inferior. Batem-na o homem e a terra" (p. 244). Já é conhecido o paralelismo entre o homem e a vegetação em *Os Sertões* – o homem, como a caatinga, seria resultado da história natural, ambos seriam respostas a condições que lhes superavam; lembremos, por exemplo, das similaridades que haveriam entre as favelas e os sertanejos ("As favelas, anônimas ainda na ciência – ignoradas dos sábios, conhecidas demais dos tabaréus – talvez um futuro gênero cauterium das leguminosas, têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa" [p. 50]). No entanto o que se vê também é uma espécie de união, "enxertia", entre vegetação e homem: "Cercam-lhe relações antigas. Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras. Conhece-as todas. Nasceram juntos; cresceram irmãmente; cresceram através das mesmas dificuldades, lutando com as mesmas agruras, sócios dos mesmos dias remansados" (CUNHA, 2008, p. 244-5).

É essa operação também, de "imbricação sócio-biológica" entre homem e natureza que não permite aos soldados enxergar o inimigo: "Então estranha ansiedade invade os mais provados valentes, ante o antagonista que vê e não é visto" (CUNHA, 2008, p. 241).

O antagonista que vê está em franca vantagem sobre seu inimigo; como afirma Euclides, "a luta é desigual". Não obstante, o que mais pode significar os jagunços/sertanejos não serem vistos?

Não ser visto, ou não ser identificado, sugere que o inimigo do exército e da república usa de um tipo de tática (de guerra/guerrilha) que é o disfarce. Neste sentido, o texto euclidiano assume lugar *ao lado* dos sertanejos, executando, nessas fissuras, uma estratégia que inverte a lógica hegemônica de *Os Sertões*. Se for assim, os sertanejos passam a fazer parte do povo, da nação brasileira, *no momento mesmo em que escreve Euclides* (também contrariando sua ideia "majoritária" de que nossos rudes patrícios faziam parte do passado). *Os Sertões*, neste sentido, passam a ser um texto em que

> O povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em "objetos" históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída *no passado*; o povo consiste também em "sujeitos" de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo. (BHABHA, 2005, p. 207)

Se, para usar a boa síntese de Adriana Johnson (2010), *Os Sertões* e Euclides ficam gravados no arquivo brasileiro como o ponto onde os grandes problemas da formação social do Brasil seriam revelados – por isso *Os Sertões* seriam considerados a bíblia do Brasil –, onde chegaríamos se a obra fosse entendida como também produtora do seu discurso suplementar? Ou seja, como obra que como "o povo", para Bhabha, "representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais no interior de uma população" (BHABHA, 2005, p. 207)?

O discurso suplementar, que para Bhabha é próprio da minoria, encontraria sua força justamente na renegociação dos tempos, termos e tradições e não na simples contradição ou negação do pedagógico ou do poderoso discurso-mestre (BHABHA, 2005, p. 219). A minoria, então, "interroga seu objeto ao refrear inicialmente seu objetivo. Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica" (BHABHA, 2005, p. 219). O texto suplementar de *Os Sertões*, portanto, insinuaria-se nos termos de referência impostos *também* por *Os Sertões*. Euclides nunca, na verdade, conseguiria totalizar, deixando sempre à vista os restos da sua empresa. *Os Sertões*, num movimento interno contínuo, "desbaratados hoje, revivem amanhã, dos próprios destroços, como pólipos". Não há monumento de cultura que já não seja um monumento da barbárie.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. London, New York: Verso, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

CHAKRABARTY, Dipesh. "Museums in Late Democracies". *Humanities Research*, vol. IX, no. 1, pp. 5-12. 2000.

CHATTERJEE, Partha. *The politics of the governed: reflections on popular politics in most of the world*. New York: Columbia University Press, 2004.

CHATTERJEE, Partha. *Empire and Nation*. New York: Columbia University Press, 2010.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2008 (1902).

CUNHA, Euclides da. "A nossa vendeia". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 jul. 1897. Disponível em http://www.euclidesdacunha.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=euclidesdacunha&infoid=128&sid=53. Acessado em 7 de setembro de 2016.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere. Volume terzo*. Torino: Einaudi, 2014 (1934).

GUHA, "The Prose of Counter-Insurgency". In: GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri Chakravorty (eds.). *Selected Subaltern Studies*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.

JOHNSON, Adriana Michéle Campos. *Sentencing Canudos: subalternity in the backlands of Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "*A Literary Representation*". *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York and London: Routledge, 1987.

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

WILLIAM, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1977.

NOTAS

[1] Tradução minha, como todas as citações originalmente em língua estrangeira que seguem, exceto as que contêm a tradução indicada na bibliografia.

[2] Johnson cita a influência de Nina Rodrigues sobre o autor d'*Os Sertões*. O primeiro, psiquiatra e antropólogo, já havia formulado, em "A loucura epidêmica de Canudos. Antônio Conselheiro e os jagunços", a perspectiva de que os canudenses eram demasiado bárbaros para compreenderem a abstração da forma do estado moderno – um desenvolvimento do que havia aprendido com Cesare Lombroso: a associar raça e fenótipo com tendências inatas a cometer crimes (JOHNSON, 2010, p. 114).

[3] Partha Chatterjee lembra que o clássico estudo de Anderson, *Imagined Communities*, seguia uma tendência dominante no pensamento histórico moderno que é imaginar o espaço social da modernidade como tempo homogêneo vazio (Benjamin), que, enfim, é o tempo do capital. De acordo com Chatterjee (2004, p. 5), "dentro do seu domínio, o capital não tolera nenhuma resistência ao seu movimento. Quando ele encontra um impedimento, ele pensa ter encontrado um outro tempo – algo do pré-capital, algo que pertence ao pré-moderno. Essas resistências ao capital (ou à modernidade), então, são compreendidas como vindas do passado da humanidade, uma coisa que deveria ter sido deixada para trás, mas não foi. Mas ao imaginar o capital (ou a modernidade) como um atributo do tempo mesmo, esta visão consegue não somente rotular as resistências como arcaicas e atrasadas, mas também asseguram ao capital e à modernidade seu máximo triunfo." Uma leitura de Euclides via Chatterjee sugeriria, então, que o primeiro cria uma narrativa que, em última instância, compõe um esforço de defesa do capital.

Bela, recatada e do claustro: sobre o amor freirático na sátira seiscentista

Ana Lúcia Machado de Oliveira

> *O demônio como espírito, e como espírito soberbo, atrevido, e sem temor nem reverência dos lugares sagrados, entra pelos claustros religiosos, passeia os corredores e dormitórios, e por mais fechadas que estejam as celas, sem gazua, com ser ladrão, se mete e mora nelas muito de assento.*
>
> *Antônio Vieira, "Sermão do demônio mudo"*

Inicialmente, cabe esclarecer que a primeira parte do título deste trabalho é circunstancial: atendendo à demanda geral do ciclo de palestras a que pertenceu – pensar a literatura em tempos da crise que então vivíamos/ainda vivemos –, ela dialoga diretamente com um "perfil de mulher" (no caso, a esposa do presidente em exercício na época, caracterizada como "bela, recatada e do lar"), destacado pelos meios de comunicação no primeiro semestre de 2016. Já a segunda parte enuncia a questão central da minha apresentação: analisar a tópica dos amores freiráticos na sátira seiscentista, tomando como estudo de caso a poesia satírica atribuída a Gregório de Matos, que opera uma dramatização tanto dos discursos institucionais quanto das murmurações informais da sociedade da época em foco acerca das visitas masculinas aos conventos.

Como ponto de partida, faço um breve destaque da transformação sofrida pela imagem da mulher no período denominado barroco, em que uma "sensorialidade exaltante vai substituindo o erotismo intelectualizado da poesia renascentista", segundo nos esclarece a ensaísta portuguesa Ana Hatherly (1997, p. 127). Especialmente nos poemas burlescos, são muito frequentes as descrições

do corpo feminino, bastante erotizadas pelo uso de metáforas alimentares, principalmente as referentes à doçaria, que se relacionam estreitamente às doçuras do amor, fazendo um duplo apelo à gula e à luxúria. Outra dimensão singular que o retrato da mulher assume nesse período diz respeito à vasta literatura dos freiráticos, a qual apresenta facetas diversas e particulares, que vão desde a sua apologia à sua condenação.

Nos séculos XVII e XVIII luso-brasileiros, a denominação de freiráticos era empregada para se referir a todos os homens que tinham amores com freiras. Religioso ou secular, o freirático podia ser platônico ou não. No primeiro caso, ele recicla a tradição do amor cortês, do amor impossível pela inacessibilidade da Dama, que, nessa circunstância, é uma religiosa. No segundo, ele passa por cima de todos os entraves e proibições, entregando-se à fruição dos sentidos e até à sua exibição (Cf. HATHERLY, 2003, p. 299-317). Não só ilícitos, mas sacrílegos, tais amores, levando-se em conta diversos testemunhos desse período, foram um fenômeno bastante comum no mundo ibérico, o que não deixa de ser surpreendente em uma sociedade contrarreformista eminentemente repressiva como era a portuguesa.

Cabe lembrar que, na época em foco, apenas o primogênito era considerado o verdadeiro herdeiro de uma família; com isso, as moças, mesmo quando mais velhas do que os rapazes, se não estivessem prometidas em casamento a alguém de sua classe ou de classe superior, eram recolhidas aos conventos, para aí levarem uma vida segura, em termos econômicos[1]. Desse modo, na prática, a reclusão das mulheres era mais social do que sexual, para evitar um casamento com pessoas de nível social mais baixo, e não necessariamente motivada por qualquer vocação religiosa. Mencione-se ainda que, além da conveniência econômica e sexual, ter filha em convento configurava um elemento distintivo de alta posição na sociedade, uma vez que a admissão era pautada por critérios rigo-

rosos de limpeza de sangue, tornando-se, com isso, "um atestado público da brancura ortodoxa da família", consoante nos esclarece João Adolfo Hansen (2004, p. 446).

As observações anteriores nos possibilitam compreender o fato de que, no período seiscentista, a vida nos conventos apresentava características singulares, que espelhavam contradições internas da sociedade de então; assim, o claustro veio a funcionar como uma espécie de lugar intermédio entre o sagrado e o profano, em que ocorriam festas e celebrações, o que trouxe efeitos positivos para a vida cultural, mas frequentemente negativos para a vida espiritual. Em Portugal e na colônia na América, durante o século XVII e parte do XVIII, a vida em alguns conventos chegou a assumir aspectos surpreendentes de licença e libertinagem, em que colaboraram não só religiosos, mas também cortesãos e até mesmo o próprio rei, como o atestam numerosos documentos dessa época.

Em sua obra *O amor em Portugal no século XVIII*, Júlio Dantas (1916) dedica um capítulo aos freiráticos, destacando as consequências por vezes comicamente desastrosas dessa relação amorosa fadada ao insucesso e que se tornou alvo de vitupério e chacota, como se pode constatar nos numerosos textos de teor antifreirático encontrados nas bibliotecas portuguesas. Conforme veremos em seguida, essa prática deu lugar a diversas leis que buscavam reprimir a atividade dos amantes das freiras libertinas e, igualmente, a divertidas diatribes de textos burlescos que a comentavam, como se observa, por exemplo, nos poemas satíricos atribuídos ao poeta Gregório de Matos, apelidado "O boca do inferno" pela virulência de sua língua ferina e sem freios.

Para maior clareza do exposto, cabe mencionar alguns dados históricos. Desde o reinado de D. João IV (de 1640 a 1656), a prática dos amores freiráticos foi severamente reprimida por sucessivas leis, mas só no final do século XVIII ela diminuiu ou caiu em desuso. É importante lembrar ainda, com a historiadora Beatriz Nizza da Silva

(2010), que, em razão da escassez de mulheres brancas e dos ainda baixos contingentes populacionais no início do Seiscentos, a Coroa portuguesa proibiu durante muito tempo a criação de conventos femininos na colônia. Só em 1665 um decreto régio permitiu a fundação do convento de Santa Clara do Desterro em Salvador, que abrigou reclusas provenientes das mais abastadas famílias da região. A vida das religiosas naquela época não era tão recatada como se poderia pressupor: as jovens sinhazinhas eram enclausuradas com todos os luxos, sempre contando com suas mucamas para servi-las. Longe da vigilância paterna, não era tão difícil namorar padres e leigos. Além disso, o contato com o mundo exterior estava garantido: escravos e mensageiros levavam recados, traziam presentes e marcavam encontros entre os amantes. Assim, pouco tempo depois de sua fundação, o convento já não gozava de boa fama e fornecia matéria para murmurações e poemas satíricos.

Em março de 1690, o rei português D. Pedro II enviou uma ordem-régia para o governo do Estado do Brasil, na qual recomenda ao Arcebispo de Salvador que "se reformem as grades dos conventos das freiras, pondo-se em distância de seis palmos de grossura e tapando-se em redor dos locutórios de pedra e cal" (ACCIOLI & AMARAL, 1937, v. II, p. 258). O monarca destaca ainda "o grande cuidado que deve pôr para que se evitem todas as amizades ilícitas escandalosas com as religiosas desse convento [...] para que elas vivam sem inquietação alguma espiritual causada por pessoas seculares ou eclesiásticas" (Idem, ibid.). No ano seguinte, em sua resposta ao rei, o Governador presta contas dos "remédios convenientes" já aplicados ao Convento de Santa Clara do Desterro, evidenciando a posição oficial quanto ao assunto das visitas masculinas ao convento e das "amizades ilícitas" das freiras: "As grades estão como Vossa Majestade manda. As rodas do locutório fechadas. As Freiras vivem como convém, de que tenho particular cuidado; assim pelo que toca ao serviço de Deus, como ao mandato de Vossa Majestade"[2].

Merece destaque o fato de que a poesia satírica que circula na cidade de Salvador no século XVII "dramatiza em registro deformante" (HANSEN, 2008, p. 554) os discursos institucionais e a murmuração informal que percorre anonimamente as ruas e ladeiras da cidade, acerca dos assuntos do convento, os quais dizem respeito à relação das freiras com os diversos tipos de freiráticos, seculares ou religiosos: fidalgos, vulgares, padres, frades e outros visitantes do Desterro. Cite-se, como exemplo patente da difundida concepção da devassidão reinante na vida conventual seiscentista, o seguinte trecho de um poema atribuído a Gregório de Matos, aliás um dos raros poemas em que a *persona* satírica assume a voz feminina:

> Manas, depois que sou Freira
> Apoleguei mil caralhos
> [...]
> o do Casado é lazeira,
> com que me canso, e me encalmo,
> o do Frade é como um salmo
> o maior do breviário:
> mas o caralho ordinário
> é do tamanho de um palmo. (MATOS, 2013, vol. 4, p. 394)

Desse modo, a interdição materializada na pedra e na cal que são usadas para fechar o ralo e a grade, segundo indicado na carta do Governador, torna-se "um objeto discursivo a ser transposto com engenho e arte pelo desejo do freirático" (HANSEN, 2008, p. 558), conforme a configuração presente nos poemas satíricos do corpus gregoriano. Na medida em que são os pontos de contato do freirático com a freira e, ao mesmo tempo, lugares de exclusão ou interdição, *o ralo, a roda e a grade* são sobredeterminados eroticamente: constituem-se em aberturas equívocas, lugares de penetrações erótico-obscenas, frestas por onde falas, mãos e braços tentam alcançar e juntar corpos separados pela interdição do próprio ato.

Para eles – reitero: para o ralo, a roda e a grade – é que convergem os corpos dos freiráticos, neles é que aguardam os corpos das freiras; neles, enfim, é que ocorre "o ato ilícito e, na poesia satírica, quase sempre o obsceno" (Idem, p. 558-559).

Cabe esclarecer que o termo *ralo* nomeia uma lâmina de metal com furos, geralmente quadrada, que se embute numa porta ou janela à altura do rosto, permitindo que se fale de um aposento para outro sem que os falantes se vejam. Na sátira de Gregório de Matos, constrói-se a cena da freira que sobe em um banquinho para alcançar a altura do ralo e poder conversar mais de perto com seu amante, conforme se lê nas seguintes décimas:

> [...] Alto: vou meter-me Frade
> na ordem de Frei Tomás,
> serei perpétuo lambaz
> do ralo, da roda e grade:
> mamarei paternidade
> *Deo gratias* se me dará
> e apenas se ouvirá
> os estrondos do meu tamanco
> quando a Freira sobre o banco
> no ralo me aguardará. (MATOS, 2013, vol. 2, p. 177)

Da fala no ralo, quando possível, passa-se para a ação na *grade*, denominação dada às barras de ferro que separam os visitantes das freiras no locutório do convento. Observe-se que a grade afasta e, ao mesmo tempo, deixa a possibilidade de que se unam braços mobilizados em um "ofício", como se atesta na continuação do poema citado anteriormente:

> Daí para a grade iremos,
> e apenas terei entrado,
> quando o braço arregaçado

aos ofícios nos poremos.
e quando nos não cheguemos
(porque o não consentirá
a grade, que longe está)
o seu, e o meu coração,
Porque vá de mão em mão,
irá na barca da pá.
(Idem, ibid.)

O termo *roda* se refere a um tipo de armário montado em uma janela ou na grade do convento, com um mecanismo giratório que pode ser movimentado para dentro e para fora. Na prateleira da roda, o freirático deposita as "metonímias do seu desejo" (HANSEN, 2008, p. 559) – presentes, flores, bilhetes, cartas, fitas, lenços, açúcar, cartas, jóias, livros e poemas –, sempre proporcionais à intensidade de seu amor e à sua vontade de seduzir a freira. Na roda também saem as prendas da religiosa – geralmente, os famosos doces de ovos e açúcar que ela prepara e que, degustados pelo amante, tornam-se "suavidades metafóricas ou alusivas das doçuras do amor" (idem, ibid.). Nas palavras da *persona* satírica, dirigidas a uma freira que lhe mandou um presente de doces:

Trocai o doce em favor,
e curai meu mal tão grave
com aquela ambrosia suave,
com que foi criado o Amor:
o néctar será melhor,
que destilam vossas flores. (MATOS, 2013, vol. 2, p. 187)

Em um soneto ainda dedicado a essa freira, continua o mesmo assunto:

Senhora minha: se de tais clausuras

Tantos doces mandais a uma formiga,
Que esperais vós agora, que vos diga,
Se não forem muchíssimas doçuras.

Eu esperei de amor outras venturas:
Mas ei-lo vai, tudo o que é de amor, obriga,
Ou já seja favor, ou uma figa,
Da vossa mão são tudo ambrosias puras.

O vosso doce a todos diz, comei-me,
De cheiroso, perfeito, e asseado,
E eu por gosto lhe dar, comi, e fartei-me.

Em este se acabando, irá recado,
E se vos parecer glutão, sofrei-me
Enquanto vos não peço outro bocado. (Ibidem, p. 188)

Neste ponto da discussão, cabe abrir um pequeno parêntese para esclarecer que a proliferação que as metáforas alimentares, de longa tradição medieval, assumiram no período barroco está intimamente ligada à grande sensualidade que marca a sensibilidade da época, a qual tem a sua contrapartida na condenação de que os cinco sentidos foram objeto, uma vez que *prendiam* ao mundo, quando o ideal ascético exigia que o cristão se *desprendesse* dele. Visto que o ato de ceder aos ditames dos cinco sentidos apelava para a satisfação dos apetites, há uma ligação necessária entre eles e os vícios, dos quais se destaca o pecado da gula, um dos mais representados e criticados nas letras e nas artes do período.

No que diz respeito ao açúcar, é de notar a importância que assumiu na cultura portuguesa em consequência do incremento das plantações da cana açucareira, sobretudo no Brasil. O açúcar tornou-se veículo de extremo prazer, através das inúmeras doçarias a que deu origem, as quais, juntamente com o chocolate e o tabaco,

estiveram no centro da sensualidade gustativa seiscentista, ajudadas pelas especiarias, já introduzidas no século XVI. Remeto aqui à presença dos doces na pintura portuguesa da época, dando como exemplo as obras de Josefa de Óbidos.

Por vezes, a sátira atribuída a Gregório de Matos produz uma inversão obscena de tais doçarias, substituindo os presentes de "doces" e "flores" por "cará", nome do tubérculo que permite o trocadilho com o termo vulgar referente ao órgão sexual masculino, segundo se observa no seguinte trecho de um poema que tem como didascália: "A certa freira que em dia de Todos os Santos mandou a seu amante graciosamente por pão por Deus um cará":

> [...]
> Descobristes a intenção,
> e o desejo revelastes,
> quando o cará encaixastes,
> a quem vos pedia o pão:
> como quem diz: meu Irmão,
> se quem toma, se obrigou
> a pagar, o que tomou,
> vós obrigado a pagar-me,
> ficais ensinado a dar-me
> o cará, que vos eu dou.
> [...]
> Se assim for, que assim será,
> fareis um negócio raro,
> porque um cará não é caro
> se por um outro se dá:
> e pois o quer pagar já
> sem detença, e com cuidado,
> se o quereis ver bem pagado,
> há de ser com tal partido,
> que por um cará cozido
> leveis o meu, que anda assado. (MATOS, 2013, vol. 2, p. 194-195)

Às vezes, tais prendas na troca amorosa são substituídas por "vermelho", peixe cujo nome igualmente possibilita duplicidades de sentido, como em: "que o Doutor, já fraco e velho / se há de comer o vermelho / por força o há de morder" (idem, p. 191); ou então são substituídas por "chouriço", alimento que possui uma conotação fálica evidente, conforme se lê em uma sátira que traz a didascália: "A outra freira que mandou ao poeta um chouriço de sangue":

> [...]
> Comi o chouriço cozido
> com sossego, e sem empenho,
> porque outro chouriço tenho
> para pagar o comido:
> vós tendes melhor partido,
> mais liberal, e mais franco,
> pois como em real estanco
> tal seguro vos prometo,
> que por um chouriço preto
> heis de levar o meu branco.
>
> Sobre vos aventejar
> nas cores desta trocada,
> vós destes-me uma talhada,
> e eu todo vo-lo hei de dar:
> se cuidais de m'o cortar,
> ele é duro de maneira
> que a faca mais cortadeira
> não fará cousa, que importa,
> que o meu chouriço o não corta,
> salvo um remoque de Freira. (MATOS, 2013, vol. 2, p. 197)

É curioso verificar que o doce se metamorfoseia até mesmo em excrementos, como ocorre no poema cuja didascália anuncia: "A certo frade na Vila de São Francisco, a quem uma moça fingindo-se

agradecida a seus repetidos galanteios, lhe mandou em simulações de doce uma panela de merda" (idem, p. 249).

Importa destacar que, na sátira seiscentista que circulou na Bahia, a tópica do amor freirático se articula aos discursos locais, cujos "valores semânticos e pragmáticos refratam-se metaforicamente nos temas e motivos em várias posições e registros institucionais e informais" (HANSEN, 2008, p. 555) conflitantes envolvidos nessa questão, como os da honra sexual, do interesse econômico, do prestígio, do isolamento social, dos preceitos da agudeza cortesã, da competição entre seculares e eclesiásticos, fidalgos e vulgares pelos favores eróticos da freira. Uma das maneiras mais usuais de composição da sátira ao amor freirático é a dramatização dos boatos acerca das visitas masculinas ao convento. Nesse caso, a matéria dos poemas é extraída de discursos locais sobre escândalos, cenas de ciúmes, conflitos amorosos, objetos inesperados que a freira enviou para o amante e, ainda, as traições da religiosa, segundo a muito visitada tópica do "corno", recorrente na poesia popular portuguesa desde a Idade Média.

Em síntese, a sátira do amor freirático mimetiza os preceitos do amor cortesão, mas "muda-lhes o registro galante no estilo baixo, substituindo o encômio pelo vitupério" (HANSEN, 2008, p. 553). Tal mudança inclui a frequente paródia da lírica amorosa e dos lugares comuns do petrarquismo; a difamação, o insulto, a imitação obscena da troca de correspondência e alimentos entre o convento e o exterior; a composição de poemas obscenos sobre partes estratégicas dos corpos do freirático e da freira; objetos escatológicos e fálicos, como a linguiça e a panela de doce com excrementos; os versos maliciosos sobre o pássaro beija-flor, conhecido na Bahia do século XVII como "pica-flor", nome que, em português, propicia uma alusão ao órgão sexual masculino; e igualmente os trocadilhos jocosos com os diversos nomes de órgãos sexuais usados nas inúmeras ordens religiosas (cf. Ibidem, p. 557).

Cabe ainda observar, ainda com Adolfo Hansen, que "a *persona* satírica não é personagem simples, pois nela convergem várias representações contemporâneas" (Idem, ibid.). Como uma espécie de ator móvel, a *persona* que assume a enunciação da poesia de Gregório de Matos ocupa metaforicamente várias posições da hierarquia social. Quando é construída como tipo prudente que vitupera os vícios da sociedade, metaforiza o discurso oficial da conveniência e da interdição; nesse caso, o primeiro desses lugares metaforizados é o lugar institucional por excelência, a ordem-régia, de onde vêm as medidas de controle daquilo que o poeta denomina ironicamente de "santas sedes" das religiosas e que buscam evitar os "pecados de pedra e cal" (MATOS, 2013, vol. 1, p. 215), expressão encontrada em um poema do escritor baiano em referência às práticas ilícitas ocorridas nos conventos.

Muitas vezes, a voz da enunciação é a do freirático, que se apresenta como falastrão que se vangloria de suas supostas experiências dentro do convento; ou, por vezes, se configura como amante rejeitado, que profere maledicências contra a freira por ela estar comprometida com outros homens, até mesmo com religiosos. A esse respeito, cabe destacar que, nas invectivas contra a freira que despreza a corte do discreto secular, ou seja, não pertencente a uma ordem sacra, a sátira recorre aos padrões da honra sexual e da "limpeza de sangue", produzindo misturas obscenas inconcebíveis, tendo em vista a posição fidalga das religiosas. É o que se evidencia no seguinte poema, em que o eu satírico deseja que a freira que o rejeita seja estuprada por um índio ("cobé") de órgão sexual monstruoso ("mangará" é o nome da flor da bananeira com aspecto fálico) e tenha um filho mestiço ou negro:

> Assim como isto é verdade,
> que pelo vosso conselho
> perdi eu o meu vermelho,

percai vós a virgindade:
que vo-la arrebate um frade;
mas isto que praga é?
praza ao demo, que um cobé
vos plante tal mangará,
que parais um Paiaiá,
mais negro do que um Guiné. (MATOS, 2013, vol. 2, p. 191-2)

Examinemos, com mais detalhes, com o auxílio das lentes lapidadas por Adolfo Hansen, em que consiste, propriamente, o amor freirático. Por definição, trata-se de "um amor político, uma relação erótica excludente" (HANSEN, 2008, p. 558), pois não entram no convento os tipos e os modos vulgares da "gente baixa", dos "sujos de sangue" e dos que executam ofícios mecânicos. Além das razões institucionais, de estatuto jurídico e de "limpeza de sangue" das mulheres, na sátira que circula na Bahia o fator econômico é determinante da exclusão de não-fidalgos e, principalmente, de não-fidalgos pobres, pois é extremamente dispendioso fazer a corte às freiras, como se lê em texto da época, do português Frei Lucas de Santa Catarina: "se o freirático tem faltas de respiração na bolsa, ou se é esfaimado de algibeira, não é fácil de admitir-se" no convento (SANTA CATARINA, 1983, p. 200).

As freiras são exigentes e fazem inúmeros pedidos: exigem, por exemplo, que o freirático vá visitá-las vestindo chapéu de plumas e casaca inglesa agaloada, com fitas, lenços, espadim, gola de renda, brincos de barrocos, cabeleiras com polvilhos etc. Na Quaresma, ele deve contribuir financeiramente para capelas de anjos, espadas para penitentes, vestes para as irmandades ou alimentos. Assim, o amor da freira rica e afidalgada tem o ritmo das convenções da discrição cortesã: mesuras, salamaleques, agudezas da aparência em que o gesto estudado dissimula o desejo imperioso, enovelando-o em galanterias, presentes, donaires, lembranças (cf. HANSEN, 2008, p. 558).

No caso da obra de Gregório de Matos, a sátira explicita seu ponto de vista acerca dessa questão, defendendo a exclusividade da presença do "secular entendido" nos conventos, ou seja, o secular discreto, e tentando vetar a concorrência de homens do clero que fizeram votos de abstinência. Tomemos o exemplo de um poema que satiriza a atuação do freirático religioso, cujo desejo totalmente explícito em seu encontro com a freira torna-se risível na ótica do eu satírico:

> Em chegando à grade um Frade
> sem mais carinho, nem graça,
> o braço logo arregaça,
> e o trespassa pela grade:
> e é tal a qualidade
> de qualquer Frade faminto,
> que em um átimo sucinto
> se vê a Freira coitada
> como um figo apolegada,
> e molhada como um pinto.
>
> O secular entendido,
> encolhido e mesurado
> não pede de envergonhado,
> não toma de comedido:
> cortesmente de advertido,
> e de humilde cortesão
> declara a sua afeição,
> e como se agravo fora,
> chama-lhe sua Senhora,
> chama-lhe, e pede perdão.
> (MATOS, 2013, vol. 2, p. 174-175)

Em vários textos da época, encontram-se ainda críticas que os próprios freiráticos fazem uns aos outros, concentradas no destaque da inutilidade de tal prática ou em advertências contra a exploração

de que esses amantes são objeto por parte das freiras, que surgem pintadas como verdadeiras sanguessugas, insaciáveis nos pedidos de presentes e de dinheiro. Consoante os escritos satíricos de frei Lucas de Santa Catarina, que emprega as mesmas tópicas da sátira que circula na Bahia, o freirático é um "louco de Cupido" que caça "harpias" (SANTA CATARINA, 1983, p. 183). Como ave de rapina – segundo ele propõe, aplicando o preceito medieval de composição do tipo feminino com *topoi* de misoginia –, a freira é sempre movida pelo cálculo e pelo interesse.

O imaginário masculino da traição, que faz do amante um "corno", segundo a tópica do insulto típica da sociedade ibérica fundada na transmissão do nome de família pelo sangue paterno, tem a seguinte formulação irônica de sentença moral na sátira de frei Lucas: "[a freira] tem mais meia dúzia de amantes, que muitas vezes vós os sustentais à vossa custa; que as freiras são primorosas com uns, com as despesas dos outros" (Ibid., p. 187). Portanto, o risco enfrentado por todo "sandeu, que nos tratos se meteu de Freiras" – essa formulação é de Gregório de Matos (2013, vol. 2, p. 120) – é o de ser discreto fora, tendo fama de entendido no amor conventual, e ser *burro* dentro, como objeto do escárnio da freira, segundo se lê no seguinte poema:

> Mas que alguém pague às espias
> para ter Freiras devotas,
> e depois de mil derrotas
> ande pelas portarias:
> que ande este todos os dias
> com cargas, e sem carreto,
> e tendo-se por discreto
> seja o burrinho da feira!
> Boa asneira. (MATOS, 2013, vol. 3, p. 82-83)

No lugar semiótico da *persona* satírica, portanto, dois dis-

cursos contemporâneos se interceptam: o da *conveniência*, oficial e paterna, que postula a interdição das "amizades" conventuais; e o da *ilicitude*, defendido pelos amantes das freiras. Sobre esse ponto, é esclarecedor citar, mais uma vez, a observação de Adolfo Hansen: "Conveniência moral e ilicitude transgressiva são complementares, no caso, explicitando-se mutuamente quando a *persona* dramatiza uma e outra" (HANSEN, 2004, p. 450). Assim, os temas mencionados da conveniência oficial, das amizades ilícitas das freiras, da interdição, da sedução, do desprezo, da corte de amor, dos insultos, da pedra e da cal, do ralo, da grade e da roda, refratam-se por várias posições hierárquicas da sociedade que são encenadas nos diversos poemas satíricos que figuram essa prática.

Concluo com uma anedota que comprova que não surtiram efeito as providências para impedir esses amores ilícitos nos conventos (Cf. ACCIOLI & AMARAL, 1937, v. V, p. 491-492). Em abril de 1738, a abadessa do Mosteiro do Desterro queixou-se ao rei — na época D. João V, um reconhecido freirático — acerca de um vigário do mesmo convento, que tratava ilicitamente com a religiosa Josefa Clara. Segundo a abadessa, o vigário se vangloriava de cometer atos ilícitos com a freira, tendo chegado, certa noite, a passar pelo forro da capela-mor até os dormitórios, onde teria caído com estrondo sobre os catres das irmãs, quando o forro apodrecido desabou com o seu peso. Apreendido em pleno ato, ele apenas declarou que ali estava para dar a confissão a uma delas...

REFERÊNCIAS

ACCIOLI, Ignacio & AMARAL, Brás do. *Memórias históricas e políticas da Bahia*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1937, v. V, p. 491-492.

ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DANTAS, Júlio. *O amor em Portugal*. Porto: Livraria Chardron, 1916.

HANSEN, João A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HANSEN, João A. Pedra e cal: o amor freirático na sátira luso-brasileira do século XVII. In *Destiempos*. México, Distrito Federal, marzo-abril 2008, año 3, número 14, p. 554-565.

HATHERLY, Ana. Freiráticos e antifreiráticos – os amantes libertinos da época barroca. In: ___. *Poesia incurável: aspectos da sensibilidade barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

_____. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos. Códice Asensio Cunha*. 4 vol. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROSA, Mario. A religiosa. In: VILLARI, Rosario (dir.). *O homem barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 173-206.

SANTA CATARINA, Frei Lucas de. Carta 14 de Frei Lucas de Santa Catherina em que persuade aos Freiráticos, que o não sejão. Quartel de Desenganos, e Advertencias Freiraticas, para todo o Padecente de Grade, Martir de Roda, e Paciente do Rallo. Pelo Inventor dos Sonhos, e Revedor dos Alentos. In RODRIGUES, Graça Almeida (org.). *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

SILVA, Maria B. Nizza da. *Bahia, a corte da América*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

SOEIRO, Susan A. The Social and Economic Role of the Convent: Women and Nuns in Colonial Bahia, 1677-1800. In: *Hispanic American Historical Review*, v. 54 (2): p. 209-232, 1974.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOTAS

[1] Sobre esse tema, consultar os trabalhos de Emanuel Araújo (1997, p. 257-269), Mário Rosa (1995, p. 175-206), Ronaldo Vainfas (2010, p. 177-183) e

Susan Soeiro (1974, p. 209-232).

[2] COUTINHO, Antônio L. G. da Câmara. "Carta para sua Majestade sobre as religiosas do Convento de Santa Clara – 19/06/1691". In: *Livro de Cartas que o senhor Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho escreveu a Sua Majestade, sendo governador, e capitão geral do Estado do Brasil, desde o princípio de seu governo até o fim dele (Que foram as primeiras na frota que partia em 17 de julho do ano de 1691)*, Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ). Apud HANSEN, 2008, p. 551.

Os cursos de Letras no Brasil: passado, presente, perspectivas[1]

Roberto Acízelo de Souza

Panorama histórico

Para uma reflexão sobre o estado atual de nossos cursos de graduação em Letras, talvez não seja de todo inútil um sumário preâmbulo histórico, mesmo porque, até onde pudemos verificar, trata-se esta de uma história por enquanto ainda praticamente não contada.

Comecemos então por descrever sinteticamente os períodos que nela julgamos poder discernir.

Primeiro período: 1549-1836

Em 1549, os jesuítas fundam, em Salvador, o primeiro estabelecimento escolar a funcionar no Brasil. Desde então e até fins do século XVIII, o ensino foi monopólio de ordens religiosas, principalmente da Companhia de Jesus. No currículo dessas escolas, as Letras desfrutavam de posição hegemônica:

> O que [...] se ensinava nos colégios dos jesuítas, modelados pelos que mantinham eles no reino, eram as disciplinas de base, ou sejam a gramática, a retórica e a poética, aplicadas ao estudo das línguas latina e portuguesa, e aprendidas pelas técnicas tradicionais, como as versões, os exercícios de linguagem e de estilo, com que se procurava alcançar o domínio dos instrumentos clássicos de expressão. (Azevedo, 1968, p. 81)

Apesar de lugar assim tão destacado no plano de estudos, as Letras se mantinham na condição de disciplinas básicas, e seu ensino

se cingia ao que chamaríamos hoje níveis fundamental II (sexto ao nono ano) e médio:

> Dois tipos de colégios eram dirigidos pela Ordem [dos jesuítas], o inferior, que durava cinco ou seis anos, e o superior, de verdadeiro nível universitário. O currículo dos colégios inferiores era dividido em três classes de gramática, seguidas de uma quarta, chamada humanidades, e uma classe denominada de retórica. Nas universidades, filosofia, incluindo matemática e ciências naturais, eram estudadas durante três anos (Eby, 1976, p. 95).

Fora dos colégios religiosos, depois da reforma pombalina de 1759, havia cursos de Letras isolados nas chamadas aulas régias, concessões especiais do Estado a professores para lecionarem determinada disciplina, em geral em suas próprias casas, como atividade secundária e pagamento pouco mais do que simbólico. Por sinal, a primeira aula régia a se instalar no Brasil — no Rio de Janeiro, em 1782 — se destinava ao ensino de Retórica e Poética, tendo sido nomeado para a cadeira o bacharel e poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga (Sousa, 2005, p. 63). Na mesma cidade, em 1816, há registros do funcionamento de outras aulas régias pertencentes ao âmbito das Letras: uma de Gramática Latina, uma de Língua Grega e uma terceira de Retórica (Duran, 2010, p. 63).

Quanto à qualidade do ensino linguístico-literário desta época, pelo menos no que concerne aos primeiros anos do século XIX, parece que não era nada satisfatória, a julgar por juízo feito em 1825 por Miguel do Sacramento Lopes Gama, padre-mestre, publicista e político:

> As aulas de primeiras letras, tão necessárias à mocidade, estão comumente em lamentável atraso. Os professores pela maior parte ignoram os primeiros rudimentos da gramática da língua; e daqui os rapazes sem a mais leve ideia da construção e regência da oração, e prosódia da língua; daqui os barbarismos, os solecismos, os neologismos, e infinitos erros, a que desde os

> tenros anos se vai habituando a mocidade. (Lopes Gama, *apud* Duran, 2010, p. 60)[2]

Segundo período: 1837-1907

Depois da independência, o País se empenha na instituição de um sistema próprio de ensino, cujo marco principal foi a criação, na capital do Império, do Colégio Pedro II, em 1837, concebido para servir de modelo para outras escolas do gênero a serem implantadas nas diversas províncias. Nessa altura, já dispunha de cursos superiores, de que permanecera privado até sua transformação em sede da monarquia portuguesa. Assim, no Rio de Janeiro, em 1808, cria-se a Academia de Marinha, e em 1810 a Real Academia Militar, destinadas à formação de militares e engenheiros. Também em 1808, em Salvador, institui-se um Curso de Cirurgia, e no Rio, no mesmo ano, um de Anatomia e outro de Cirurgia, aos quais se seguiu o de Medicina, instalado em 1810. Ainda em Salvador, fundam-se uma Cadeira de Economia (1808), um Curso de Agricultura (1817) e um de Desenho Técnico (1818), enquanto no Rio surgem um Curso de Agricultura (1814), a Escola de Ciências, Artes e Ofícios (1816) — depois sucessivamente redenominada Real Academia de Pintura, Escultura e Arquitetura Civil (1820) e Academia de Artes (1826) — e um Laboratório de Química (1818). Cursos Jurídicos, por seu turno, são inaugurados em 1827, nas cidades de Olinda e de São Paulo (Ellis, p. 367-368).

Como se vê, as Letras estão excluídas dessa primeira geração de cursos superiores implantados no Brasil. Permanecem, por conseguinte, em situação idêntica àquela em que se encontravam no período anterior, isto é, integram o equivalente aos atuais níveis fundamental II (sexto ao nono ano) e médio. Apesar de seu confinamento neste estágio, no Colégio Pedro II, mesmo com as concessões feitas às matérias científicas, gozam de nítida hegemonia, tanto que os alunos por ele formados, depois de um ciclo de sete anos de

estudos (cumpridos, via de regra, dos 12 aos 18 anos), recebiam o título de bacharéis em Letras.

No campo das Letras, no Pedro II — e a partir daí nas escolas Brasil afora que o tinham como modelo por força de lei —, se ensinavam línguas clássicas — Latim e Grego —, língua vernácula, línguas estrangeiras — Francês, Inglês, Alemão, Espanhol, Italiano — e, na subárea de literatura, primeiramente Retórica e Poética, e depois, a partir de 1860, também História das Literaturas (brasileira, portuguesa, estrangeiras, clássicas).

Terceiro período: 1908-1932

Mas a corporação dos professores de Letras manifestava desejo de ver seu campo de estudos alçado à condição de curso de nível superior. No âmbito do Colégio Pedro II, já em 1883 Carlos de Laet apresentava proposição neste sentido (Lajolo, 1988), o que se repetiria em 1923, quando uma comissão de professores da casa reivindica a criação de uma seção de caráter superior, no âmbito institucional do Colégio, sob o nome de Faculdade de Letras (Doria, 1997, p. 219), e em 1932, quando o professor José de Oiticica sugere a fundação de um Instituto Brasileiro de Filologia (Doria, 1997, p. 247).

A partir de 1908, a ideia se concretiza, porém fora do Pedro II, mediante uma série de tentativas para a instituição de cursos superiores de Letras isolados, todos de duração mais ou menos efêmera, com exceção relativa de um deles, que acabaria incorporado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vejamos quais foram esses cursos:

1 – Faculdade Eclesiástica (depois Pontifícia) de São Paulo: fundada em 1908 e extinta em 1914; 2 – Faculdade Livre de Filosofia e Letras de São Paulo: fundada em 1908, interrompeu suas atividades em 1917, por causa da Primeira Guerra; voltou a funcionar em 1922, passando a chamar-se, a partir de 1931, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento, sendo posteriormente incorporada à Universidade Católica de São Paulo (hoje Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo), quando da sua fundação, em 1946; 3 – Academia de Altos Estudos: fundada em 1916, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, passa a chamar-se, a partir de 1919, Faculdade de Filosofia e Letras, cessando as atividades em 1921; 4 – Faculdade de Filosofia e Letras do Rio de Janeiro: fundada em 1924 e extinta em 1937; 5 – Faculdade Paulista de Letras e Filosofia: fundada em 1931 e extinta no ano seguinte.

Quanto à fisionomia geral destes cursos, infelizmente não temos notícia; sem dúvida seria de muito interesse pesquisa que pudesse delineá-la, embora tudo indique ser bem escassa a documentação a respeito.

Quarto período: 1933-1962

A partir de 1909 começam a ser instaladas as primeiras universidades do País, das quais só algumas se consolidariam, nem todas contando, pelo menos na origem, com cursos de Letras. Eis a relação destas instituições, com os dados que ora nos interessam:

1 – Escola Universitária Livre de Manaus: fundada em 1909, e renomeada Universidade de Manaus a partir de 1913, funcionou até 1926; possuía uma Faculdade de Ciências e Letras, na verdade, apesar do nome, um curso secundário, conforme o modelo do Ginásio Nacional, então denominação atribuída, desde a proclamação da República, ao Colégio Pedro II; posteriormente, o curso secundário transformou-se num de "preparatórios", nome que se dava ao ciclo de estudos para os exames de acesso aos cursos universitários tradicionais, isto é, Direito, Engenharia e Medicina; 2 – Universidade de São Paulo: instituição particular homônima da que seria depois criada pelo governo do Estado de São Paulo; fundada em 1911, foi extinta em 1919, tendo contado com três unidades onde se ensinavam humanidades, todas de funcionamento efêmero e precário; 3 – Universidade do Paraná (hoje Universidade Federal do Paraná): fundada em 1912, não contava inicialmente com área de humani-

dades, e teve sua Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras instalada em 1938; 4 – Universidade do Rio de Janeiro: fundada em 1920, e redenominada Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 1937, passa a ter Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras instalada a partir de 1939, pela incorporação da Escola de Filosofia e Letras da Universidade do Distrito Federal, instituição fundada em 1935 e extinta naquele ano; 5 – Universidade de Minas Gerais (hoje Universidade Federal de Minas Gerais): fundada em 1927, passa a dispor de cursos de Letras a partir de 1948, com a incorporação da Faculdade de Filosofia de Minas Gerais, criada em 1939; 6 – Universidade de São Paulo: fundada em 1934, já com sua Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; 7 – Universidade de Porto Alegre (hoje Universidade Federal do Rio Grande do Sul): fundada em 1934, não tinha área de humanidades no início, passando a contar com uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras a partir de 1942, cujos cursos de Letras se iniciaram em 1943; 8 – Universidade do Distrito Federal: fundada em 1935 e extinta em 1939, sua Escola de Filosofia e Letras é então absorvida pela Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro), tornando-se assim o núcleo da Faculdade Nacional de Filosofia, Ciências e Letras desta instituição, unidade que passa a funcionar, por conseguinte, a partir de 1939; 9 – Faculdades Católicas do Rio de Janeiro (hoje Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro): fundada em 1940, dispunha desde o início de uma Faculdade de Filosofia, que possuía seu curso de Letras; 10 – Universidade Católica de São Paulo (hoje Pontifícia Universidade Católica de São Paulo): fundada em 1946, pela agregação de alguns cursos superiores isolados, entre os quais a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento (como vimos, assim designada a partir de 1931, porém sucessora de instituição mais antiga, de 1908, a Faculdade Livre de Filosofia e Letras de São Paulo), bem como o Instituto Sedes Sapientiae, que fora criado em 1933 e contava com um curso de Letras; 11 – Universidade do Distrito

Federal[3] (posteriormente, Universidade do Estado da Guanabara, e hoje Universidade do Estado do Rio de Janeiro): por ocasião de sua criação, em 1950, incorpora a Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette, por sua vez fundada em 1939, a qual então passa a chamar-se Faculdade de Ciências e Letras, e depois Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.[4]

Se associarmos agora os dados da relação acima com os da anteriormente apresentada, referente aos cursos superiores isolados de Letras criados no período que vai de 1908 a 1931, podemos identificar os mais antigos da área. Por ordem cronológica, teríamos então:

1 – O da PUC-SP, que remontaria a 1908 ou 1933, conforme o referencial que se adote como seu núcleo originário (respectivamente, a Faculdade Livre de Filosofia e Letras de São Paulo, ou o Instituto Sedes Sapientiae); 2 – o da USP, instituído em 1934; 3 – o da UFRJ, datado de 1935;[5] 4 – o da UFPR, fundado em 1938; 5 – os da UERJ e da UFMG, ambos de 1939.

Para efeito, contudo, da periodização ora proposta, tomemos o ano de 1933 como marco inicial deste quarto período da história dos cursos de Letras no Brasil, considerando que o precedente de 1908 referido não só parece um evento bastante isolado, mas também a circunstância de que o tal curso instalado na data — o da Faculdade Livre de Filosofia e Letras de São Paulo — sofreu, como vimos, solução de continuidade, no lapso de tempo que vai de 1917 a 1922.

É neste quarto período então, como demonstram os dados expostos, que os cursos de Letras no Brasil se transformam efetivamente em área de estudos universitários. Definiram-se então três modalidades: Letras Clássicas, Letras Neolatinas e Letras Anglo-Germânicas.[6] O currículo, sistematizado e prescrito pelo Decreto-Lei nº 1.190, de 04/04/39, era constituído por línguas clássicas (Latim e Grego), língua vernácula e línguas estrangeiras (Francês, Espanhol, Italiano, Inglês, Alemão), além de Filologia Românica e disciplinas de história das literaturas dos idiomas nacionais e clás-

sicos integrantes do plano de estudos. Predominava amplamente uma perspectiva diacrônica tanto nos estudos linguísticos quanto nos literários; notável exceção, no entanto, observa-se na fugaz experiência da Universidade do Distrito Federal (1935-1939), em cujo currículo figuravam disciplinas arrojadas para a época, de inclinação sincrônica: Linguística e Teoria da Literatura (Silva, 1984, p. 55).

O curso de Letras, assim, constituído pelos três ramais referidos, é alocado na unidade universitária que também abriga a Filosofia e as disciplinas científicas — Matemática, ciências naturais (Física, Química, Biologia), ciências sociais (História, Sociologia, Psicologia) —, por isso dita Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, ou simplesmente, por redução, Faculdade de Filosofia. Tal unidade, na maioria desses projetos universitários pioneiros, resultou da incorporação burocrática de instituição isolada preexistente (casos da PUC-SP, UFRJ, UERJ e UFMG), circunstância que por certo explica o papel apagado que lhes estava destinado, e que na verdade se confirmou. No caso da USP, no entanto, tudo se passou de modo bem distinto: a Faculdade de Filosofia, na linha da modernização da Universidade de Berlim liderada por Wilhelm von Humboldt no início do século XIX (Lima, 1997, p. 83), foi concebida como espaço de convergência literalmente *universitário*, isto é, onde, pela integração de todos as disciplinas, se delinearia um saber universal, apto a neutralizar o particularismo das especialidades, dotando-as assim do indispensável vigor reflexivo. Desse modo,

> [n]a escola de filosofia se irão encontrar e conviver os discípulos de todos os campos da cultura humana, que aprenderão em comum a disciplina da lógica, a precisão do saber científico, o valor da literatura e da história e o segredo do conhecimento estético e artístico. Nessa aprendizagem comum formarão o seu espírito, para que aos engenheiros não falte a sensibilidade, aos filósofos não falte a precisão, aos cientistas não falte o humanismo e aos artistas não falte o saber. O espírito universitário é, acima de tudo,

> esse espírito de comunidade e interpenetração de todo o saber humano. (Anísio Teixeira, *apud* Lima, 1997, p. 48)

Ora, de acordo com tal premissa, nos primórdios da USP se previa um ciclo básico para todos os alunos da Universidade, independentemente de seus cursos específicos, ciclo que, naturalmente, seria da alçada da Faculdade de Filosofia. Contudo, a resistência corporativa das áreas tradicionais e socialmente mais prestigiosas — Direito, Engenharia, Medicina — acabou logo inviabilizando a ideia, e com isso cada área se manteve responsável por suas próprias matérias básicas (Lima, 1997, p. 48). Assim, a Faculdade de Filosofia se viu privada de suas funções originárias, e acabou se convertendo numa escola profissionalizante, como as demais unidades universitárias, passando a dedicar-se à formação de professores para o ensino secundário e para o próprio ensino superior (Lima, 1997, p. 48). Com isso, assumiu papel análogo ao das unidades congêneres das demais universidades mencionadas, cujas respectivas faculdades de Filosofia foram todas concebidas, como vimos, com o objetivo estrito de graduar profissionais para o magistério.

Este período assim ensejou a profissionalização do magistério. Se até então, no Brasil, a profissão era exercida por graduados de diversas áreas, sem formação específica para atuar como professor — médicos ensinavam Biologia; engenheiros, Matemática; advogados, Português; padres, Latim —, e até por autodidatas não graduados, a partir daí a licenciatura, outorgada pelas Faculdades de Filosofia, passou a ser exigida para se dar aulas nas escolas públicas e nas particulares. Tais faculdades vieram assim juntar-se às tradicionais escolas superiores de Direito, Engenharia e Medicina, tornando-se majoritariamente procuradas por jovens de classe média e professoras primárias, segmentos até então em geral sem condições sócio-econômicas de acesso aos cursos superiores clássicos e de maior prestígio social. Em função disso, por algum tempo, no nosso País, o magistério terá este perfil: uma profissão típica da classe média.

Quinto período: 1963-2000

Segundo a sistemática vigente no período 1933/1962, o graduado em Letras, depois de um ciclo de estudos de quatro anos, se diplomava em Português e respectivas literaturas, e simultaneamente em pelo menos mais duas línguas e respectivas literaturas, conforme a modalidade de sua escolha: se Letras Clássicas, em Português, Grego e Latim; se Letras Anglo-Germânicas, em Português, Inglês e Alemão; se Letras Neolatinas, em Português, Francês, Espanhol e Italiano. Ora, a experiência há muito vinha demonstrando a precariedade de formação assim tão eclética, e por isso os cursos de Letras do País vieram a ser reformados por legislação aprovada em 1962, para vigência a partir do ano subsequente.

Passam então a estruturar-se em habilitações, a simples, restrita ao Português e suas literaturas (Português-Literaturas), e as duplas, constituídas por Português e mais uma língua clássica ou moderna e respectivas literaturas (Português-Latim, Português-Francês, Português-Inglês, etc.). Pouco depois, legislação complementar de 1966 contempla também a possibilidade de habilitações simples em línguas estrangeiras ou clássicas (Inglês-Literaturas, por exemplo).

Ao mesmo tempo, a legislação federal introduz o conceito de Currículo Mínimo, isto é, um repertório básico de matérias obrigatórias para cada curso universitário. No caso de Letras, o Currículo Mínimo constava de oito matérias, cinco das quais previamente determinadas, e mais três que cada instituição deveria escolher numa lista constante da norma legal, para a constituição do seu Currículo Pleno. A lei fixava assim as cinco matérias de que nenhum curso de Letras poderia prescindir no Brasil, a saber: Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Língua Latina e Linguística. Igualmente, estabelecia uma relação de matérias para a escolha das três complementares: Cultura Brasileira, Teoria da Literatura,

uma língua estrangeira moderna, literatura correspondente à língua escolhida, Literatura Latina, Filologia Românica, Língua Grega, Literatura Grega.

Cabe um destaque especial para a introdução das disciplinas Linguística e Teoria da Literatura, até então de escassa tradição entre nós, pois que, pelo menos segundo o que nos foi possível apurar, tinham figurado apenas no currículo da UDF, durante a efêmera existência daquela instituição (1935-1939). As duas estavam destinadas a êxito imediato, logo se tornando os principais esteios conceituais dos cursos, e assim, por sua vocação reflexiva e culto do rigor teórico, abalaram a hegemonia das disciplinas tradicionais, orientadas pelo historicismo e por certa vocação para sínteses humanísticas um tanto refratárias à especialização. Por sinal, com a implantação da pós-graduação, mais ou menos com o perfil que ainda mantém hoje — outro fato relevante do período, que teve lugar a partir de fins da década de 1960 —, estas disciplinas se consolidaram de vez. No mestrado e no doutorado, credenciadas pelo reconhecimento já obtido por seus bons serviços prestados na graduação, de imediato assumiram relevo especial, e assim se firmaram no nosso sistema universitário como as referências básicas dos cursos de Letras em todos os níveis.

Destaque-se ainda uma circunstância decisiva para a fisionomia geral assumida por este período, de forte impacto institucional e acadêmico sobre a área de Letras: na maioria das universidades do País, em decorrência da reforma universitária de 1968, desmembraram-se as faculdades de Filosofia, e seus diversos cursos passaram a constituir unidades universitárias novas. Surgem assim Brasil afora faculdades ou institutos de Letras, novidade que, pelo menos no caso da nossa área, implicou um isolamento lamentável: perdiam-se, ou no mínimo se dificultavam, contatos disciplinares cruciais para uma boa formação em Letras, já que disciplinas como Filosofia, História, Sociologia tornaram-se distantes do cotidiano das Letras, por sua

alocação em unidades e até em centros universitários distintos.[7]

Pela mesma época — meados da década de 1960, início da subsequente —, criam-se os cursos de Comunicação, o que também teria consequências para a área de Letras. É que tais cursos não só incluiriam em seus planos de estudos matérias originárias do campo das Letras, como também contaram no início, para sua implantação, com professores de formação linguística e literária, ao mesmo tempo que passaram a constituir alternativa nova e atraente para candidatos às universidades cujo interesse nos fenômenos da linguagem até então só podia ser atendido pelo já tradicional curso de Letras.[8]

Quanto ao magistério, vimos que, entre nós, é no período anterior (1933-1962) que ele se estrutura como uma profissão, de exercício privativo por licenciados, no que tange ao nível de ensino então chamado secundário.[9] Para a atuação como professor universitário, contudo, até pelo menos meados da década de 1960 ainda não havia exigências formais específicas, de modo que, na área de Letras, além dos nela graduados pelas novas faculdades de Filosofia, encontravam-se mestres oriundos de diversos campos.[10] Nesse regime, o credenciamento para o exercício do magistério superior se dava pelo chamado "notório saber", ou então mediante concursos, de livre-docência ou para as cátedras, nome tradicional que recebiam as matérias mais destacadas dos currículos universitários. Para os demais níveis da carreira, em geral não havia concursos, cabendo aos todo-poderosos catedráticos indicar seus colaboradores e subordinados, professores assistentes e auxiliares de ensino.

Esse estado de coisas só muda com a reforma universitária de 1968, que extingue as cátedras e cria os departamentos, implantando a gestão colegiada dos cursos, o que estabelece as condições para que o acesso à carreira vá aos poucos deixando de ser por indicação, universalizando-se a seleção por concursos públicos. Ao mesmo tempo, na década de 1970, estruturada a pós-graduação, progressivamente crescem as exigências formais para admissão no

magistério universitário: por algum tempo, o requisito mínimo era que o candidato a professor universitário tivesse o certificado de um curso de especialização; pouco depois, exigia-se o grau de mestre, e logo, para a grande maioria das subáreas de Letras, o doutorado se tornaria pré-condição para a inscrição nos concursos.

Sexto período: de 2001 à atualidade

A legislação de 1962, que instituíra os Currículos Mínimos, não obstante as listas de disciplinas obrigatórias que prescrevia, quis garantir, como vimos, certa flexibilidade para que cada instituição montasse seu Currículo Pleno de acordo com suas peculiaridades. A nova legislação, instituída a partir de fins da década de 1990 e consolidada sob a forma de Diretrizes Curriculares, aprofundaria, por seu turno, a tendência, abstendo-se inteiramente de indicar matérias para a composição dos currículos universitários. Relativamente ao curso de Letras, quanto às disciplinas determina apenas, óbvia e minimalista: "os conteúdos [...] devem estar ligados à área dos Estudos Linguísticos e Literários" (Conselho, 2001, p. 25).

A par dessa vigorosa desregulamentação, avultam algumas palavras de ordem nas Diretrizes Curriculares de Letras, além de "flexibilização", as quais por si sós manifestam o espírito da nova legislação: "interculturalismo", "inter-" e "mutidisciplinaridade", "novas tecnologias", "pragmatismo das sociedades modernas", "valores humanistas".

Apesar, contudo, da extrema abertura facultada pela legislação, o esquema das habilitações simples e duplas — Português-Literaturas, Inglês-Literaturas, Português-Francês, etc. —, embora não seja mais obrigatório, permanece, observado pelas instituições como princípio organizacional básico dos cursos. E as disciplinas integrantes dos currículos das diversas instituições também em geral se conservam; afinal, "Estudos Linguísticos" quer dizer Linguística, Língua Portuguesa, línguas clássicas, línguas estrangeiras, e "Estudos Literários", Teoria

da Literatura, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, literaturas clássicas, literaturas estrangeiras. O que mudou, na verdade, foram as orientações conceituais: de certa homogeneidade própria do período anterior — em que davam o tom o funcionalismo, o estruturalismo e o gerativismo na subárea linguística, e, na literária, os — digamos assim — imanentismos (estilística, *new criticism* e estruturalismo), por vezes temperados com certo externalismo sociológico —, para uma multiplicidade de visadas dificilmente redutíveis a uma síntese, ao que nos parece resultantes do prestígio conquistado pela análise do discurso e pelo desconstrucionismo, respectivamente nos estudos linguísticos e nos literários. Tamanha diversificação de perspectivas, que hoje praticamente eliminou da cena o que caracterizara o momento anterior — a existência de um repertório básico comum de autores e obras de referência, a viabilizar as interlocuções —, poderia ser saudado como avanço e enriquecimento, não fosse a circunstância de que o ensino das diversas matérias via de regra se tornou por demais partidário: mais do que apresentar os problemas de uma disciplina, os especialistas se fazem professores de uma das orientações que ela comporta — no sentido de a *professarem*, como seus crentes e proselitistas —, escamoteando por completo o debate que afinal deveria ser o lastro para a assunção de posições.

Por outro lado, no plano do que chamamos antes "orientações conceituais", se não falha a nossa percepção, observa-se fenômeno digno de nota, e que certamente tem a ver com a centralidade conquistada pela Linguística e pela Teoria da Literatura: rareiam os vernaculistas — isto é, os especialistas em determinada língua e literatura nacionais —, pois os docentes de línguas se representam antes como operadores de Linguística Aplicada ou de análise do discurso, e os de literatura, como comparativistas.

Mas a grande alteração introduzida neste período, em relação ao anterior, foi um significativo aumento da carga horária dos cursos. Na modalidade licenciatura, do mínimo de 2.200 horas prescrito por

lei no período anterior (1963-2000), passou-se para um mínimo de 2.800 horas, mais de 25% de aumento, portanto; e na modalidade bacharelado, de 2.025 para 2.400 horas, o que representa acréscimo próximo a 20%. Como não encontramos no parecer que fundamenta a norma legal nenhuma argumentação que justifique tamanha inflação da carga horária, nem tampouco reconhecemos na área mudança revolucionária recém-ocorrida que determine a necessidade de mais tempo dedicado à sua aprendizagem, vemos na medida um sinal de estranha fé ultimamente compartilhada por políticos e educadores, segundo a qual, no campo da Educação, haveria uma relação fatal de causa e efeito entre quantidade e qualidade de ensino.

A atualidade

E aqui estamos, na pequena parte que nos cabe do latifúndio desta tradição. Para arrematar o percurso, tentemos uma reflexão sobre o estado atual das coisas na área, que afinal, convenhamos, anda longe de parecer satisfatório.

Problemas

Comecemos com uma observação: temos a impressão de que nossas universidades, pelo menos considerando as que conhecemos melhor, ainda não assimilaram criticamente as novas regras de maneira adequada, e por isso, sem conseguir explorar o que lhes é facultado pelos novos regulamentos, vêm promovendo reformas apressadas e burocráticas, apenas para acertar o passo com a legislação federal, das quais saem os cursos de Letras em geral piores do que estavam.

De nossa parte, também até o momento sem meios de dedicação mais intensa à questão, por ora temos condição de levantar apenas alguns dos seus aspectos.

Em primeiro lugar, tratemos da licenciatura. Já assinalamos a inflação de sua carga horária, que, como vimos, saltou de um mínimo de 2.200 horas para 2.800. Além disso, no re-

gime anterior, as disciplinas destinadas à instrumentalização pedagógica dos futuros professores — Didática, Estrutura e Funcionamento do Ensino, Psicologia da Educação, Prática de Ensino — deveriam ocupar um mínimo de 1/8 da carga horária total, o que implicava, portanto, costumeiramente a seguinte divisão: 1.945 horas de disciplinas específicas de Letras, e 275 de matérias de caráter prático, ou então, em termos percentuais, respectivamente 88 e 12% do total de horas exigido. No regime atual, a distribuição é a seguinte: 1.800 horas para os "conteúdos curriculares de natureza científico-cultural" (Conselho, 2001a, p. 16), e 1.000 para o módulo por assim dizer "prático", composto por 400 horas de "prática como componente curricular" (Ibid., p. 16), 400 de "estágio curricular supervisionado" (Ibid., p. 16) e 200 de "outras formas de atividades acadêmico-científicas-culturais"[11] (Ibid., p. 16). A este mínimo exigido por lei soma-se ainda a carga horária das chamadas "disciplinas pedagógicas", tradicionalmente integradas aos cursos de formação de professores pelo menos desde 1939, e que importam em média acréscimo de mais ou menos 180 horas.[12]

Balanço da questão, confrontando o atual regime com o anterior: as horas destinadas aos conteúdos linguístico-literários caíram de 1.945 para 1.800; e a proporcionalidade entre o "módulo específico" e "módulo instrumental", que era de 88 contra 12%, reconfigurou-se de maneira sensível: 64% contra 36%. Observando por outro ângulo: o tempo dedicado ao instrumental triplicou, passando de 12 para 36%, correlativamente ao encolhimento das horas consagradas aos estudos linguísticos e literários, que perderam em torno de 22% do espaço que lhes era antes reservado.[13]

À vista destes números, acreditamos pertinentes duas observações.

Já assinalamos que o aumento da carga horária parece de-

corrência do princípio segundo o qual a qualidade da formação dos estudantes depende diretamente do tempo de permanência deles na universidade. No caso que nos ocupa, façamos uma conta rápida: no regime anterior, um curso como a licenciatura em Letras, com até 2.400 horas (isto é, 200 horas a mais do que o mínimo exigido), podia ser integralizado em oito semestres letivos, se considerarmos turnos de quatro horas diárias, com aulas de segunda a sexta-feira; hoje, para a integralização das 2.800 horas mínimas, conforme o mesmo esquema de carga horária semanal, são necessários nove semestres, e mesmo assim ainda ficariam faltando 100 horas para a integralização, o que, para cumprir-se, exigiria um décimo semestre, ou então o aumento das horas diárias em algum momento dos nove semestres necessários. Ora, esta retenção do aluno por mais tempo na universidade nos parece perversa pelo menos por dois motivos: pressupõe que a formação é um processo tutelar, e assim não leva em conta a contribuição — a nosso ver essencial — das iniciativas autodidáticas, tanto mais viáveis quanto menos se submete o estudante a sobrecarga de obrigações escolares; pressupõe que a clientela da área de Letras conta com meios financeiros para manter-se sem problemas em cursos universitários de duração mais extensa, o que não corresponde aos fatos, pois, como antes assinalamos, se o magistério foi por algum tempo profissão de classe média, hoje é majoritariamente procurado por camadas da população de extração sócio-econômica mais modesta, cujos integrantes não podem protelar por muito tempo sua dedicação plena ao trabalho remunerado.

Por outro lado, como não nos parece que tamanha inflação da parcela instrumental da carga horária seja fruto de uma revolução epistemológica ocorrida no campo da Educação, só podemos atribuí-la ao êxito de pressões corporativas oriundas do segmento universitário nela interessado. Se procede a suspeita, mesmo rejeitando por princípio reivindicações corporativas em geral, seria recomendável que os cursos de Letras, em legítima defesa, lutassem por restaurar,

no currículo das licenciaturas, o equilíbrio perdido entre as matérias instrumentais e as de conteúdo, cuja proporção razoável seria, a nosso ver, em torno de 85% para estas e 15 para aquelas.

Quanto ao bacharelado, como vimos anteriormente, tivemos também um aumento: a carga horária mínima passou de 2.025 para 2.400, tendo tido pois uma expansão de cerca de 20%. Conserva-se, porém, ao contrário do que se deu com a licenciatura, num patamar razoável, considerando que se trata de carga integralizável em oito semestres, em turnos diários de quatro horas, com semanas de cinco dias letivos. No caso desta modalidade, assim, o principal problema não diz respeito à carga horária, mas ao próprio significado prático do título de bacharel em Letras. É que, se o título de licenciado confere habilitação legal para o exercício de certa profissão regulamentada — o magistério —, o mesmo não se dá com o de bacharel. Veja-se, a propósito, o caso dos bacharelados em Letras oferecidos por algumas de nossas maiores universidades públicas.

A UFRJ e a UERJ optaram pela solução mais convencional e insípida: os bacharelados correspondem às licenciaturas, e assim os currículos daqueles coincidem basicamente com o destas, consistindo a diferença na ausência do módulo de instrumentalização pedagógica, privativo das licenciaturas. Na USP, há bacharelados em línguas específicas e em Linguística, que coabitam com licenciaturas nas mesmas subáreas. A UNICAMP, por sua vez, mantém dois bacharelados, em Linguística e em Estudos Literários, ao lado de uma licenciatura em Letras. A UFRGS, de sua parte, dispõe de bacharelados em Tradução, com habilitação por línguas, as mesmas em que a instituição oferece licenciaturas. Por fim, a UFMG, paralelamente às licenciaturas simples e duplas em diversas línguas, conta com bacharelados em Estudos Linguísticos, Estudos Literários, Estudos de Tradução e Estudos sobre Edição.

Ora, a amostragem é suficiente para o que pretendemos assinalar: se um estudante obtém uma licenciatura em Letras, está

legalmente credenciado para o magistério da habilitação ou das habilitações de sua escolha; se, contudo, obtém um bacharelado — em Tradução, por exemplo —, pode ter adquirido competência no ofício, mas seu diploma não lhe garante uma reserva de mercado, pois a profissão de tradutor pode ser exercida por qualquer um que saiba traduzir, disponha ou não de diploma. Desse modo, acreditamos que nossas instituições andam oferecendo bacharelados de consistência bastante discutível: pois o que significa, por exemplo, o título de bacharel em Português-Literaturas, ou em Estudos Literários, ou mesmo em Estudos Linguísticos? Quais são as chances reais de os jovens portadores de tais diplomas de fato se colocarem no mercado, trabalhando com suas especialidades fora do magistério?

Axioma

Mais do que reformular os cursos de Letras, é preciso por assim dizer reconcebê-los.

Equacionamentos

Hora de encerrar, esclarecendo que aqui se tentou um diagnóstico, bem mais que uma proposta de terapia. No entanto, pelo menos um esboço de plano para a melhoria dos cursos de Letras podemos talvez sugerir. Vejamos pois algumas diretrizes gerais neste sentido:

1ª – O grande problema que torna as licenciaturas hoje tão pouco atraentes e insatisfatórias transcende de muito a alçada das instituições universitárias: tem a ver com a urgente necessidade de uma total redefinição das políticas públicas relativas à área da Educação no País, em que se contemple, é claro, entre muitos outros aspectos, a valorização social da profissão de professor. No entanto, é possível melhorá-las consideravelmente, dotando-as de currículos econômicos, isto é, enxutos e funcionais, o que depende essencialmente de cada universidade.

2ª – A área de Letras, através das associações que a repre-

sentam — ANPOLL, ABRALIC, ABRALIN —, precisa empenhar-se por reverter a partilha de carga horária da licenciatura entre matérias de instrumentalização pedagógica e matérias de conteúdo, partilha que, como se demonstrou, anda extremante desfavorável ao módulo do conteúdo. Como isso, no entanto, é coisa de longo prazo, até porque tem por alvo promover mudança na legislação, devem as instituições universitárias tentar neutralizar as distorções, lançando mão de todos os recursos legalmente possíveis para garantir maior espaço às disciplinas linguístico-literárias.

3ª – A área de Letras dispõe de identidade forte, oriunda que é das velhas disciplinas dos discursos — Gramática, Retórica, Poética, Filologia —, cujas conquistas básicas continuam vivas. Integra, porém, o âmbito mais amplo das humanidades, e os currículos universitários precisam refletir isso, ainda que se resguardando contra sobrecargas e enciclopedismo. Com o senso de economia já referido, devem pois os currículos contemplar a obrigatoriedade de uma das disciplinas básicas do campo das Ciências Humanas, à escolha do aluno: Filosofia, História, Sociologia, Antropologia ou Psicologia.

4ª – A área de Letras deve trabalhar pela preservação e difusão da tradição clássica, mas sem desconsiderar as manifestações culturais modernas e da atualidade. O currículo dos cursos precisa saber refletir esta tensão.

5ª – A dicotomia licenciatura simples /licenciatura dupla deve ser substituída por um sistema em dois estágios: no primeiro, programado para oito semestres, o aluno integralizaria um currículo de Português, com opções de ênfase — em Estudos Linguísticos ou em Estudos Literários —, no qual se garantiria, do primeiro ao oitavo semestre, carga horária significativa reservada para estudos de uma língua estrangeira ou clássica à sua escolha, com o que, desde que assim decidisse, disporia das condições mínimas para prosseguir os estudos no segundo estágio, visando à obtenção de um segundo diploma; no segundo estágio, programado para quatro semestres, o

aluno integralizaria um currículo 100% ocupado pela língua de sua escolha no estágio anterior, igualmente com ênfases opcionais, em Estudos Linguísticos ou Estudos Literários.

6ª – Os bacharelados devem dispor de um núcleo de disciplinas básicas comuns com a licenciatura, caracterizando-se pela substituição do módulo de instrumentalização pedagógica, privativo desta, por um conjunto de matérias voltadas para a aquisição de competências que habilitem para o exercício de atividades profissionais extramagistério do campo das Letras. Certamente, a julgar pelo aspecto geral dos contextos acadêmico e social da atualidade, aí se compreendem, por exemplo, Tradução e Editoração, mas de modo algum coisas como Português-Literaturas, ou mesmo Linguística, Estudos Linguísticos, Estudos Literários.

7ª – Os bacharelados, uma vez investidos de proposição profissionalizante dotada de alguma consistência — mínima que seja, à medida que não correspondente a profissão regulamentada —, devem articular-se com áreas de pós-graduação igualmente profissionalizantes, isto é, voltadas para a capacitação de especialistas destinados a atuar em atividades do campo das Letras situadas fora do âmbito do ensino.

REFERÊNCIAS

História e teoria

AZEVEDO, Fernando. A escola e a literatura. In: COUTINHO, Afrânio, dir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1968. V. 1, p. 80-97.

CENTRO de Documentação e Informação Científica Prof. Casemiro dos Reis Filho (CEDIC). *Diagnóstico dos Arquivos da PUC-SP*. São Paulo: CEDIC, 1997.

DORIA, Escagnolle. *Memória histórica do Colégio de Pedro Segundo*; 1837-1937. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Pedagógicas, 1997.

DURAN, Maria Renata da Cruz. O endereço da cultura para o carioca

joanino. In: ___. *Ecos do púlpito*; oratória sagrada no tempo de D. João VI. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010. p. 55-74.

EBY, Frederic. *História da educação moderna*; teoria, organização e práticas educacionais. 2. ed. Trad. de Maria Ângela Vinagre de Almeida, Nelly Aleotti Maia e Malvina Cohen Zaide. Porto Alegre: Globo, 1976.

ELLIS, Myrian et alii. A educação. In: ___. *O Brasil monárquico*. São Paulo: Difel, 1985. p. 366-383. V. 2 da História Geral da Civilização Brasileira, sob a direção de Sérgio Buarque de Holanda e Pedro Moacyr Campos.

JOBIM, José Luís. *O cânon literário e a avaliação dos cursos de Letras*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro /Instituto de Letras, 1998. V. 5 da coleção A teoria na prática ajuda.

LAJOLO, Marisa. No jardim das letras, o pomo da discórdia. In: BOLETIM ¾. [Porto Alegre]: Associação de Leitura do Brasil / Sul, 1988. p. 10-27.

_____. Literatura, linguística e linguagem: uma questão de diferença. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz, org. *A fabricação dos sentidos*; textos em homenagem a Izidoro Blikstein. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 287-299.

LIMA, Luiz Costa. Quem tem medo de teoria? In: ___. *Dispersa demanda*; ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 193-198.

LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras /UFMG, 1997. V. 1. Tese de doutorado.

PARDAL, Paulo. *Uerj: apontamentos para sua origem*. Rio de Janeiro: Uerj, 1990.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Notícia sobre M. I. da Silva Alvarenga e suas obras. In: ___. *Crítica reunida*. Org., introd. e notas de José Américo Miranda, Maria Eunice Moreira e Roberto Acízelo de Souza. Porto Alegre: Nova Prova, 2005. p. 55-90.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. Tempos de magistério superior (1935-1953). In: ___. *Sousa da Silveira*; o homem e a obra – sua contribuição à crítica textual no Brasil. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984. p. 52-86.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Faculdade de Letras: objetivo e problemas imediatos. *Legenda*; Revista da Faculdade Notre Dame. Rio de Janeiro, 2:83-88, 1978.

_____. Situação atual da graduação em Letras. *Cadernos de Letras da UFF*. Niterói [RJ], *1*:113-135, 1990.

TUFANNI, Eduardo. Nota pelos cem anos do ensino superior de filosofia no Brasil (1908-2008). *Soletras*; Revista do Departamento de Letras da Uerj. São Gonçalo [RJ], Ano X, nº 20 (suplemento), jul./ dez. 2010, p. 167-183.

Legislação

BRASIL. Decreto-lei nº 1.190, de 04 / 04 / 39. Acessado em 01 / 10 / 12, em: E:\Documentos\Legislação currículo\Decreto lei 1.190 Faculdade de Filosofia 1939.mht

_____. Decreto-lei nº 9.092, de 26 / 04 / 46. Acessado em 01 / 10 / 12, em: E:\Documentos\Legislação currículo\Decreto lei 9.092 Faculdades de Filosofia 1946.mht

CONSELHO Federal de Educação. *Parecer nº 283 / 62, de 19 / 10 / 62*. In: DOCUMENTA nº 10 / 62. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Educação, 1962. p. 81-82.

_____. *Parecer nº 187 / 66, de 15 / 04 / 66*. In: DOCUMENTA. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Educação, 1966.

_____. *Resolução s / nº, de 19 / 10 / 62*. In: DOCUMENTA nº 10 / 62. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Educação, 1962. p. 81-82.

CONSELHO Nacional de Educação / Conselho Pleno. *Parecer nº 009 / 2001, de 08 / 05 / 01*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

_____. *Parecer nº 27 / 2001, de 02 / 10 / 01*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

_____. *Parecer nº 28 / 2001, de 02 / 10 / 01*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

_____. *Resolução nº 2 / 2002, de 04 / 03 / 02*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

CONSELHO Nacional de Educação / Câmara de Ensino Superior. *Parecer nº 492 / 2001, de 03 / 04 / 01*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

_____. *Parecer nº 8 / 2007, de 31 / 01 / 07*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

_____. *Parecer nº 1363 / 2001, de 12 / 12 / 01*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

_____. *Resolução nº 18 / 2002, de 09 / 04 / 02*. [Brasília]: Ministério da Educação, 2001.

NOTAS

[1] Texto anteriormente publicado em: Opiniães: revista dos alunos de literatura brasileira. São Paulo: USP, v. 1, n. 4/5, p. 13-26, 2014; *Variações sobre o mesmo tema:* ensaios de crítica, história e teoria literárias. Chapecó, SC: Argos, 2015. p. 203-231.

[2] Como se vê, não é de hoje que professores reclamam do baixo nível da área.

[3] Não confundir com a instituição homônima referida acima, no item 8.

[4] Este levantamento, bem como o da seção anterior, resultou de dados colhidos em Centro (1997), Lima (1997), Pardal (1990) e Tufanni (2010), e subsidiariamente nos *sites* das Instituições.

[5] Entenda-se: a UFRJ foi criada em 1920, com o nome de Universidade do Rio de Janeiro, sendo reformulada em 1937, quando passou a chamar-se Universidade do Brasil; sua designação atual — Universidade Federal do Rio de Janeiro — foi adotada em 1965. Sua Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, prevista desde 1931 e nominalmente instituída em 1937, instala-se de fato somente em 1939, mediante a absorção da Escola de Filosofia e Letras da Universidade do Distrito Federal, instituição criada pela municipalidade carioca em 1935 e extinta pelo governo federal em 1939.

[6] Esta modalidade, segundo ouvimos de um antigo professor nosso que se graduou na década de 1940, inicialmente se chamava Letras Germânicas. O acréscimo de "Anglo" — aliás, redundância, dado que o Inglês é uma língua germânica — se deu por ocasião da Segunda Guerra Mundial, na pressuposição de que simplesmente "Letras Germânicas" podia soar como germanofilia, num momento em que a germanofobia ganhava terreno na sociedade brasileira, processo que, como se sabe, culminaria com a declaração de guerra do Brasil à Alemanha, em 1942.

[7] A UFRJ e a UFMG criam suas respectivas faculdades de Letras em 1968, mesmo ano em que a UERJ instala seu Instituto de Letras. Já a PUC-Rio, cuja estrutura não contempla faculdades ou institutos, mas departamentos, estabelece seu Departamento de Letras em 1969. Enfim, 1970 é o ano em que a UFRGS cria o seu Instituto de Letras. A USP, por seu turno, constitui exceção, pois, de certo modo, conservou sua antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, com ajustes determinados pela reforma universitária referida, que implicaram desmembramento apenas das áreas de Ciências Naturais e de Educação; Ciências Sociais, Filosofia e Letras se mantiveram assim na mesma unidade, que, desde 1969, passa a chamar-se Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Solução semelhante à da USP

foi adotada pela PUC-SP e pela UFPR: a primeira instituiu em 1971 sua Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, ao passo que a segunda, que optou por estruturar-se em setores, implanta em 1973 seu Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, herdeiro da antiga Faculdade de Filosofia.

[8] No caso da UFRJ, por sinal, esta cooperação praticamente se impôs: é que os cursos de Letras e de Jornalismo estavam ambos alocados na Faculdade de Filosofia, cuja dissolução daria origem, entre outras unidades, à Faculdade de Letras e à Escola de Comunicação.

[9] Em termos de hoje, fundamental II (sexto ao nono ano) e médio.

[10] Por exemplo, Manuel Bandeira, professor de Literatura no Colégio Pedro II e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, não tinha curso superior concluído; Sousa da Silveira se graduara em Engenharia; Alceu Amoroso Lima, em Ciências Jurídicas; Afrânio Coutinho, em Medicina; Antonio Candido, em Ciências Sociais.

[11] Não se pode dizer que a definição destes conceitos seja muito clara no Parecer que fundamenta a legislação: "[...] há que se distinguir, de um lado, a prática como componente curricular e, de outro, a prática de ensino e o estágio obrigatório definidos em lei. A primeira é mais abrangente: contempla os dispositivos legais e vai além deles. A prática como componente curricular é, pois, uma prática que produz algo no âmbito do ensino [*sic*] (Conselho, 2001, p. 8). Quanto às "outras formas de atividades acadêmico-científicas-culturais", uma lista de possibilidades nos desonera da interpretação: "produção coletiva de projetos de estudos, elaboração de pesquisas, as oficinas, os seminários, monitorias, tutorias, eventos, atividades de extensão [etc., etc.] (Ibid., p. 12).

[12] Inicialmente, o módulo das disciplinas pedagógicas era formado por Didática, Administração Escolar (depois Estrutura e Funcionamento do Ensino de 1º e 2º Gruas), Psicologia da Educação — às vezes também Biologia da Educação — e Didática Aplicada (depois Prática de Ensino). Hoje, varia conforme as instituições; na UERJ, por exemplo, é constituído por Sociologia da Educação, Filosofia da Educação, Políticas Públicas da Educação, Psicologia da Educação e Didática.

[13] Excluímos da conta as tais 200 horas das "outras formas de atividades acadêmico-científicas-culturais", por não integrarem nem o módulo dos conteúdos específicos nem o da instrumentalização pedagógica.

A Roma da "Sátira III" de Juvenal

Eduardo da Silva de Freitas

No conjunto da obra de Juvenal, a "Sátira III" ocupa uma posição de destaque por colocar a cidade de Roma no centro da representação, com alguns de seus lugares e dos tipos que por ela se encontram. Embora esta não seja a única peça a trazer a cidade para dentro da cena, sendo Juvenal conhecido entre os antigos poetas satíricos romanos sucessores de Lucílio exatamente pelo procedimento de incorporar Roma em suas poesias, efetuando com isso uma "mudança radical" (HOOLEY, 2007, p. 113) no gênero à sua época, é naquele poema que esta prática se encontra de modo mais intenso, pois ali é a cidade surge como motivo principal.

Resumidamente, o poema se organiza como o relato de uma conversa entre dois amigos, a *persona* satírica e Umbrício, homem velho, que está de mudança de Roma, alegando justamente a impossibilidade de viver nesta cidade. Da perspectiva pessimista de Umbrício, cuja voz predomina no poema, Roma não seria um bom lugar para se viver, por colocar ao cidadão comum, sem grandes posses, inúmeras situações que lhe atrapalham a vida. Assim, num típico retrato deste gênero de poesia, a cidade é descrita como um ambiente degradado, com ruas estreitas, casas desabando, bairros barulhentos, carente de lugares agradáveis. Somando-se a isso, a presença de certas figuras na cidade contribuiria para tornar o lugar ainda menos acolhedor para um natural de Roma. Entre eles, estariam os estrangeiros, os homens poderosos, maus artistas, assaltantes e baderneiros, que acabariam por transformar a cidade em lugar verdadeiramente inóspito para quem procura levar uma

vida simples e tranquila.

Embora a princípio a leitura do texto possa parecer a manifestação de um moralismo extremado, sugerindo que o poema é obra de um severo poeta, o fato é que, como aponta Daniel Hooley "seria equivocado caracterizar Juvenal como um idealista político, ou mesmo um ativista" (2007, p. 114). Pela própria polifonia do gênero, sobretudo no seu contexto romano, a sátira não garante uma leitura ou interpretação única e unívoca daquilo que representa. Ainda que a postura crítica da *persona* satírica seja evidente nos poemas, isso não determina o sentido da interpretação, pois o fato de a sátira se constituir a partir da estilização de enunciados morais, não significa necessariamente que seja moralizante, de modo que é possível conceber, de outra perspectiva, que a representação de uma queixa na sátira não signifique o endosso imediato de seu conteúdo, pois a própria reclamação encenada poderia ser considerada ridícula.

Nesse sentido, concordando-se, ainda, com Hooley, para se ler o poema de Juvenal, conviria ir além de certo ponto de vista crítico, consagrado historicamente, para o qual a sátira é uma espécie de poema com ensinamento moral, e encará-lo como um gênero poético em que "certos lados indisciplinados de nós mesmos vêm à cena" (HOOLEY, 2007, p. 8). Nesse sentido, se o poema traz o grotesco, o anormal, o desagradável e incomum para a cena, não seria necessariamente para propor uma repreensão do que é, normalmente, considerado desviante. Pode-se pensar neste tipo de poema como um modo artístico de dar vazão a certas ideias, sentimentos e experiências que se inscrevem em dimensões pouco nobres ou requintadas da existência humana.

Concebendo-se a sátira dessa maneira, não é preciso, por exemplo, supor que o ridículo instaurado pela sátira deva ser definido sempre nos termos que se podem encontrar no modo bergsoniano de tratar do cômico em geral. De acordo com o filósofo, que parece dar forma a um pensamento bastante difuso, segundo o qual o riso

serviria para repreender os maus costumes (de acordo com a ideia de que o cômico castiga os costumes rindo, consagrado na expressão *ridendo castigat mores*), "o riso reprime as excentricidades" (BERGSON, 2001, p. 15), afirmando e garantindo a ordem. Retomando em outros termos o adágio formulado no início da modernidade, afirma o autor que o riso "não é da alçada da estética pura, pois persegue (de um modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral" (BERGSON, 2001, p. 15).

Não caberia aqui analisar em que medida o riso se relaciona com a estética para uma sátira romana, já que este último conceito, tão variado para nós, sequer foi conhecido dos romanos. Mas vale a pena lembrar que o verso de Juvenal, na "Sátira I", *facit indignatio uersum* ["a indignação faz o verso"] (*Sat. I*, 79), não declara exatamente que seja uma finalidade da indignação representada na sátira a reeducação da sociedade, senão que indica a fonte de onde surgem os versos. A sátira representa a agressividade, a raiva, quanto a certos hábitos e comportamentos, mas a conclusão de que seja ela uma pedagogia moral não é tão evidente, ao menos no caso da sátira romana.

Entendendo-se assim a sátira romana, este texto faz uma leitura do poema de Juvenal, detendo-se no modo de apropriação que o poema faz da cidade com as figuras que nela circulam para se construir como poesia. Assim, apresenta-se a Roma descrita no poema, com o registro de seus lugares decadentes e de certos grupos de pessoas que ali convivem, como os ricos, os pobres, os vigaristas, os baderneiros, como espaço captado pela perspectiva satírica nos termos da indignação.

***

Deixando-se de lado qualquer pretensão de determinar as intenções políticas que esta sátira de Juvenal possa ter guardado e entendendo este tipo de poesia como uma representação artística

da indignação, pode-se dizer que o modo de representar a cidade ao longo do poema é determinado pela presença deste sentimento. Neste caso, a imagem da cidade como lugar inabitável instaurado pela perspectiva de Umbrício e da *persona* pode ser interpretada como a materialização da revolta prevista pela configuração da sátira como gênero poético.

Assim, a insistência em chamar atenção para os problemas e dificuldades, gerando um amesquinhamento do espaço da cidade e das pessoas que nela vivem está intimamente ligado ao tom raivoso da *persona* e de Umbrício. Esse sentimento aparece ao longo de todo o texto, expresso nos termos pejorativos, por exemplo, mas em algumas passagens surge com mais ênfase. Assim, por exemplo, pode-se notá-lo já no início do poema, quando a *persona* declara concordar com a decisão de seu amigo de se mudar para outro lugar, mais tranquilo, pois Roma seria muito conturbada. Igualmente, ele se revela mais adiante, quando a revolta explode em uma declaração do próprio Umbrício, que diz estar deixando a cidade aos que ganham a vida em lugares desagradáveis.

> *cedamus patria. vivant Artorius istic*
> *et Catulus, maneant qui nigrum in candida vertunt,*
> *quis facile est aedem conducere, flumina, portus,*
> *siccandam eluviem, portandum ad busta cadaver,*
> *et praebere caput domina venale sub hasta. (Sat. III,* 29-33)[1]
>
> [Deixemos a pátria! Que vivam em tal lugar Astório
> E Catulo, fiquem os que tiram algum proveito do mal,
> Quem pode cuidar do templo, dos rios, dos portos,
> Drenar as enchentes, levar o cadáver para o túmulo
> E colocar a cabeça à venda sob a lança de um senhor.]

Por vezes, a revolta se manifesta na desqualificação das pessoas, como é o caso dos estrangeiros, que vivem na cidade e gozam de algum bem-estar. Não raro, a intensidade desse sentimento é

expressa por imagens grotescas e exageradas. Umbrício fala, por exemplo, do "greguinho faminto", que é capaz de ir aos céus para agradar outras pessoas. Mas, além desse caso, o decepcionado emigrante fala do orador, cuja voz rouca "é pior do que/o som da galinha quando bicada pelo galo"; do nobre cavaleiro cercado de jovens prostitutos; dos ratos que habitam a casa de certo Cordo e lhe comem os livros; da dificuldade de se juntar os restos mortais das pessoas que morrem esmagadas nas ruas da cidade.

Não é preciso insistir muito na relação entre a Roma descrita por Umbrício e a revolta desta personagem, nem será necessário reiterar que tal relação está ligada a procedimentos poéticos típicos do gênero satírico. No entanto, é de se notar o fato de que, sendo a sátira um tipo de poesia baixa, que veicula temas vulgares e prosaicos, de modo desagradável, grosseiro e grotesco, ela reconheça na cidade um lugar privilegiado para se encontrar material apto a servir a suas técnicas de representação. Como lugar de convívio de pessoas diversas, cuja existência se desenrola no meio de eventos corriqueiros e banais, a cidade fornece abundantes motivos para sátira, na medida em que a própria existência cotidiana neste ambiente se transforma em desencanto.

Com efeito, a Roma descrita no poema está longe de ser uma cidade encantadora. Da perspectiva assumida pela *persona* e por seu amigo, o espaço urbano não parece ser o mais agradável e acolhedor para se viver. Como se disse, logo no início do poema, a *persona* reconhece que não poderia se queixar da partida de seu amigo, que estaria deixando Roma com seus muitos incêndios, desabamentos e mil outros perigos, para ir morar em Cumas, num canto de praia retirado e calmo. Para ela, não haveria nada tão ruim quanto morar num lugar em que se presencia continuamente aquele tipo de acidente. Posteriormente, o motivo é retomado pelo próprio Umbrício, quando enumera os motivos de sua partida, deixando ver o que seriam as causas de tais eventos.

Quis timet aut timuit gelida Praeneste ruinam
aut positis nemorosa inter iuga Volsiniis aut
simplicibus Gabiis aut proni Tiburis arce?
nos urbem colimus tenui tibicine fultam
magna parte sui; nam sic labentibus obstat
vilicus et, veteris rimae cum texit hiatum,
securos pendente iubet dormire ruina.
vivendum est illic, ubi nulla incendia, nulli
nocte metus. iam poscit aquam, iam frivola transfert
Ucalegon, tabulata tibi iam tertia fumant:
tu nescis; nam si gradibus trepidatur ab imis,
ultimus ardebit quem tegula sola tuetur
a pluvia, molles ubi reddunt ova columbae. (*Sat.III*, 190-202).

[Quem teme ou temeu perder a casa na gélida Preneste
Ou na elevada Volsínio entre os montes arborizados ou
Na humilde Gábia ou na cidadela da inclinada Tíbur?
Nós habitamos esta cidade apoiada em frágeis madeiras
Na maioria das vezes. De verdade: os desabamentos são evitados
Pelo funcionário imperial, que preenche o buraco da velha fenda,
E manda que durmam seguros todos na casa prestes a cair.
As pessoas deviam viver onde não haja nenhum incêndio, nenhum
Medo à noite. Numa hora, um pede água, noutra, uma pobre [carrega
Um queimado, depois o terceiro andar está em chamas:
Você não sabe. Se balançado pelos passos do andar de baixo,
Vai pegar fogo o último andar, que por uma só telha é protegido
Da chuva, lugar onde as frágeis pombas põem seus ovos.]

Pelo que se pode ver no texto, a situação calamitosa da cidade aparece relacionada às más condições de vida dos habitantes, que vivem em condições precárias. No trecho acima, estabelece-se uma oposição entre os habitantes de outras cidades – Preneste, Volsínio, Gábia e Tíbur – e os de Roma que define no poema a inferioridade

da cidade mais importante do Império Romano. Contraste já insinuado anteriormente quando se anuncia que Umbrício está de partida para outra cidade, aqui ele é atualizado na forma da oposição das condições de moradia dos cidadãos de cada lugar: enquanto os habitantes daquelas regiões vivem tranquilos em suas casas, ainda que as condições climáticas, geográficas e econômicas das cidades não sejam as melhores, os romanos temem a perda de seus bens por morarem em péssimas condições, em casas precárias. Em suas casas apoiadas em madeira, com seus buracos tapados de improviso, sujeitas a incêndios, as pessoas arriscam suas vidas.

Além desse aspecto geral da organização da cidade, são feitas referências a outros espaços urbanos, sempre assinalados de modo negativo. Fala-se, por exemplo, das áreas verdes que foram tomadas pelo avanço da urbanização ou da locação desses lugares para grupos privados. Menciona-se a estreiteza das ruas, ocupadas ou por carroças, que acordam a vizinhança à noite ou deixam seus carregamentos pesados caírem sobre o povo, ou pela multidão que se apinha atrás de um homem rico para lhe pedir esmolas. Referem-se também à ocorrência de enchentes, às mortes causadas pelas quedas de objetos das janelas das casas luxuosas, etc.

A sátira também traz entre os problemas de se viver em Roma o alto custo de vida, a violência da cidade e as adversidades frequentes que o cidadão pobre tem de enfrentar. Paga-se caro para se ter um quarto miserável, é difícil sustentar um servo e mesmo a comida é bastante cara. Andar à noite é um perigo para um homem velho como Umbrício, pois pode ser que um bêbado qualquer se sinta encorajado a lhe dar uma surra ou que seja atacado por um homem armado de faca. Para ele, a criminalidade está a tal ponto difundida em Roma que se chegaria a um momento em que a produção de instrumentos agrícolas ficaria comprometida, pois todo ferro haveria de ser gasto na confecção de grilhões e algemas.

Captadas pelo mesmo tom pessimista, aparecem menções às situações de lazer. Umbrício queixa-se do excesso de gastos para a realização das lutas de gladiadores no circo, que consomem todo o dinheiro dos tributos, e do excesso de violência desses lutadores, que agem com excessiva arrogância. Sobre as apresentações artísticas, a *persona* reclama dos poetas declamadores que se apresentam na cidade durante o mês de agosto, enquanto seu amigo aponta a má qualidade das apresentações teatrais, cujos atores não sabem representar, e repara nas limitações dos oradores, sem estudos, sem voz e sem imponência, que não passariam de aduladores. A isso, ainda se somariam os péssimos livros que se fazem publicar em Roma.

Quanto às figuras que aparecem na "Sátira III", pode-se dizer que também são inseridas no texto a partir do ponto de vista desalentado veiculado por Umbrício, com o qual a *persona* parece concordar. Os comentários desta personagem, ainda quando mencionam as pessoas como indivíduos, são estruturados em formas estereotipadas que parecem estilizar pensamentos típicos do senso comum. Não são formulados como representação de uma compreensão complexa da existência humana, mas como a encenação de um desabafo que sugere o enfado e o desencanto de quem os profere.

Um dos grupos captados pela perspectiva pessimista das vozes que configuram a sátira é o dos estrangeiros. Para a *persona* e seu amigo, este é um dos grupos responsáveis pela degradação da vida na cidade. A *persona* menciona no início do poema os judeus, que ocupam com suas práticas religiosas antigos espaços sagrados dos romanos. Mais adiante, Umbrício reclama da quantidade de gregos ou povos de influência grega que habitam Roma. Há muito vivendo na cidade, eles teriam mudado a língua e os costumes romanos, difundindo hábitos e práticas pouco austeras, a tal ponto que até mesmo os moradores do campo já teriam passado a usar roupas e perfumes gregos.

Umbrício queixa-se especialmente da grande quantidade desse tipo de estrangeiro, que se introduz na vida das famílias. Ocupando os espaços da vida familiar, este grupo não deixaria lugar para que os romanos conseguissem se estabelecer neste núcleo de convívio. No mais, seriam inteligentes, rápidos e capazes de exercer diversas funções, especialmente as relativas ao ensino e às artes.

> hic alta Sicyone, ast hic Amydone relicta,
> hic Andro, ille Samo, hic Trallibus aut Alabandis,
> *Esquilias dictumque petunt a vimine collem,*
> *viscera magnarum domuum dominique futuri.*
> *ingenium velox, audacia perdita, sermo*
> *promptus et Isaeo torrentior: ede quid illum*
> *esse putes. quemvis hominem secum attulit ad nos:*
> *grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes,*
> *augur, schoenobates, medicus, magus, omnia novit*
> *Graeculus esuriens: in caelum iusseris ibit.*
> *in summa non Maurus erat neque Sarmata nec Thrax*
> *qui sumpsit pinnas, mediis sed natus Athenis. (Sat.III*, 69-80)

> [Um da elevada Sicione, este ainda da abandonada Amida,
> De Andro, ou de Samo outro, e um de Trale ou Alabanda,
> Sobem a colina do Esquilino e a do Viminal,
> Se introduzem, futuros senhores, dentro das grandes casas.
> Uma inteligência rápida, uma audácia perdida, um discurso
> Pronto e mais caudaloso que o de Ísis. Diga o que pensa
> Que ele é! Traz consigo um qualquer para o nosso convívio:
> Um gramático, um retor, um pintor, um mestre de lutas,
> Um áugure, um equilibrista, um médico, um mago, tudo sabe
> O greguinho faminto: se o mandar ao céu, ele há de ir.
> Em suma: não era da Mauritânia, de Sarmata ou da Trácia,
> O que veste as asas, mas é nascido na moderada Atenas.]

Outro grupo de pessoas que integra a sátira é o dos ricos. Eles são associados à abundância, mas também a certo desprezo pelos pobres. Os ricos são habilitados a receber heranças, a assumir cargos e exercer funções públicas, e se diz que gozam de privilégios de tratamento inclusive nos bordéis. Umbrício relata que, quando vai desempenhar alguma tarefa pública, o homem rico desfila em uma liteira cercado pelo povo, que, embora se acotovele a seu redor, não recebe nem um olhar em resposta. Se algum homem de posses passa por algum infortúnio, como o desabamento de sua casa, prontamente é ajudado pelas autoridades e outros ricos. Quando a casa de um homem desses pega fogo, logo aparece quem lhe dê mármore, móveis, livros, estátuas e dinheiro para recuperar seu patrimônio.

À existência de estrangeiros e ricos junta-se a dos pobres, cuja perspectiva serve de elemento estruturante da sátira, na medida em que o pobre Umbrício é a personagem central. É de seu ponto de vista, de homem pobre, que a cidade é descrita e que os problemas são colocados. Homem cujos bens cabem todos numa carroça, ele é apenas um velho cidadão cansado de ter que se esforçar tanto para conseguir se sustentar. A organização do texto sugere que Umbrício é um estereótipo de homem pobre: os juízos que transmite não guardam traço de qualquer complexidade individual, mas definem os traços robustos de um tipo bem difundido. Reforça ainda esta marca de estereótipo o próprio fato de o poema ser quase somente a reprodução de sua fala posta em curso pela própria *persona*, sugerindo com isso que as palavras de Umbrício estão de acordo com seu pensamento, sendo representativas das ideias deste tipo de pessoa.

Além dos referidos desabamentos, incêndios, violência, o desalentado emigrante comenta as frequentes humilhações e dissabores diários que um cidadão de sua condição tem que enfrentar. A lista desses incômodos vai desde a solicitação para levar e trazer recados de amantes, até a necessidade de acordar de madrugada para ir cumprimentar um homem rico e conseguir seus favores, passando

pelo constrangimento de ter de elogiar as ações mais mesquinhas, contribuir com o funeral de um nobre, ser preterido nas festas por um estrangeiro e dar dinheiro aos servos dos ricos para ter acesso a seus patrões.

De acordo com ele, o grande problema da cidade é que os romanos são pobres ambiciosos. Assim, apesar de a pobreza se estender por boa parte da Itália, onde muitos só vestem uma toga depois de morto, nos dias de festa, todavia, as pessoas aparecem no teatro bem vestidas. Por outro lado, se alguém anda de roupa remendada e suja, ou se um dos calçados está furado, torna-se prontamente motivo de escárnio.

Por fim, ninguém é honesto e não existe respeito por nada, nem pela família, nem pelos amigos ou pela religião. Como todo mundo só age segundo o interesse, bem tratados são apenas aqueles que sabem de algum segredo. Um homem é capaz de assediar a esposa, os filhos ou o genro de um amigo para chantageá-los. Nem entre os estoicos que vivem em Roma existe amizade, pois até estes se prejudicam e se matam. Como lamenta Umbrício, acontece que, neste ambiente, a lealdade depende da quantidade de dinheiro que se tenha guardado.

***

Eis a Roma da "Sátira III" de Juvenal. Espaço apropriado pela perspectiva do indignado, ela é descrita como um lugar degradado, onde é impossível um cidadão pobre levar uma vida digna e tranquila. Contudo, dessa perspectiva raivosa que estrutura seu significado, a cidade se transforma em objeto propício para a representação da poesia satírica, na medida em que a revolta efetua o aparecimento do grotesco, do desagradável e do grosseiro dando forma a certos aspectos da existência humana que não se circunscrevem à sobriedade e à disciplina, mas apontam para o excêntrico e o indisciplinado.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOOLEY, Daniel. *Roman Satire*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

PERSIUS; JUVENAL. *Persius and Juvenal*. London: William Heinemman, 1928.

NOTA

[1] Embora conheçamos a tradução das *Sátiras*, de Juvenal, feita por Francisco Antônio Martins Bastos, preferimos apresentar nossa tradução, que não foi feita com intenção poética, porque algumas escolhas daquele tradutor deixam de lado elementos que julgamos importantes para este texto.

Fausto, uma história popular de várias faces. Rastros da trama fáustica na música popular e na literatura de cordel brasileiras[1]

Magali Moura

I. O Fausto histórico: entre o homem e a lenda

Ao longo de 500 anos a história de Johann Georg Fausto vem sendo recontada ininterruptamente por diversos meios, seduzindo artistas plásticos, cineastas, músicos, romancistas e poetas que não se cansam de se dedicarem a ela. Esse enredo já perpassou distintos momentos da história da humanidade, traçando um arco de existência que abrange desde o raiar dos tempos modernos, passando pelo Iluminismo, pela Revolução Industrial, pelas guerras do século XX, pelos tempos pós-modernos e chega até os dias de hoje. Esse breve estudo se dedica à exposição de um aspecto: a história do pactário-feiticeiro como expressão popular e sua continuidade em terras além mar. A narrativa, que se caracterizou como resgate de narrativas populares, entrando para o rol da fixação impressa através da publicação em 1587 por Johann Spies, dialoga com elementos constitutivos da arte popular brasileira, em seu cancioneiro e na literatura de cordel.

A história do mais famoso pactário parte da existência real de um certo homem nascido no início do século XVI na despedida da visão de mundo medieval, constantemente substituída pela nova fé no homem, em seus feitos e em sua ciência. O apreço paulatino e irrefreável pela individualidade humana, por seus anseios e reali-

zações era um caminho sem volta. A questão que norteia a presente análise do livro de Spies é a de se investigar em que medida esse processo individualista se deu em tempos de embate religioso e de incremento da fé.

Não se possui dados muitos extensos sobre sua vida, ao todo contam-se nove registros, sendo o principal deles a *Crônica de Zimmer*, escrita entre 1540 e 1566 por Froben Christoph von Zimmer, Conde de Zimmer, mais exatamente nos volumes I e III. Além disso, tem-se uma carta do Abade Trithemius e parcas menções em escritos de Martinho Lutero e Philipp Melanchton. Presume-se que tenha nascido em Knittlingen em cerca de 1480 e falecido por meio de uma violenta explosão em 1540 na cidade de Staufen, ambas pequenas cidades do atual estado alemão de Baden-Württemberg. Sem pouso fixo, registram-se permanências em várias cidades, exercendo várias atividades, todas relacionadas a conhecimentos mágicos.

Foi alquimista, astrólogo, quiromante, médico-curandeiro, adivinho, enfim, um homem que era sabedor de conhecimentos antigos, advindos da tradição babilônica e que os usava com propósitos lucrativos. De modelo para a constituição da personagem serviram algumas personalidades da época, como Agrippa de Nettesheim e Paracelso, notórios alquimistas, protagonistas de uma forma de saber que se tornou abjeta ao longo daquele século. Dessa forma, Fausto se tornou o protótipo ideal para assumir a feição de um mago negro, de um charlatão ou de um bruxo. Tais conhecimentos, segundo a nova ciência humanista e também segundo os credos religiosos tanto católico como protestantes, só poderiam advir de meios obscuros, isto é, por meio de artes mágicas, ou melhor, de revelações feitas por seres malignos, interessados em desviar o homem das crenças verdadeiras. Desta forma, Fausto representava o lado de um saber obscuro e fantástico no limiar da instituição da nova ciência, que se delineava cada vez mais como clara e precisa. Portanto é sob a alcunha da interdição que se redigiu o texto sintetizador do enredo

que figura na abertura do livro *História do Doutor Johann Fausto*:

> Do mui famoso mago e nigromante, De como ele firmou um compromisso com o diabo de entrega de si mesmo, com efeito a partir de uma determinada data, dos tipos de aventuras bizarras que ele testemunhou nesse meio tempo, por ele mesmo provocadas e praticadas, até que finalmente recebeu sua bem merecida paga.
>
> Reunida e impressa, em grande parte, a partir dos próprios escritos que deixou, para servir a todos os homens que se acham superiores, aos pretensiosamente curiosos e aos ateus, como terrível exemplo, modelo abominável e sincera advertência. (FÜSSEL; KREUZER, 2006, p.3)[2]

Como se isso não bastasse, o tom condenatório que perpassará todo o texto vem abalizado pela seguinte citação: "Tiago 4: Sede submissos a Deus, / Resisti ao Diabo, / E ele fugirá de vós" (F/K, p. 3).

O narrador-autor da História passa a narrar a fantástica biografia de Fausto, ou a saga do homem que se quer moderno por almejar obter conhecimentos. A condenação dos elementos basilares da Modernidade já está presente, o homem tem de continuar a ser subserviente a desígnios insondáveis, submisso à ordem teológica baseada nas Escrituras Sagradas. A Modernidade que se implementou ao longo da Renascença não queria ler o mundo a partir da Bíblia, mas sim da interpretação dos sinais do mundo físico. O mundo continha suas razões, não era necessária uma ordem mágica – mas a magia branca do discurso bíblico era nesse discurso de Spies aceita em detrimento de um outro saber, pagão, negro.

O curto relato no frontispício é um resumo da história e já dirige o olhar do leitor para a figura de Fausto, condenando-o desde o início por seus feitos, por mais que não se apresente uma personagem tão vil assim ao longo da narrativa. Seu problema é sua desmedida, seus desejos que o fazem transgredir a ordem moral e religiosa vigentes. As variadas crenças expostas ao longo do livro afastam de seu cenário a visão de mundo aberta da Renascença, ficando a

mentalidade de Fausto, enquanto representante dos velhos e dos novos saberes, contraposta à rigidez opressiva do credo protestante.

Pode-se caracterizar a época de surgimento da *História* como um período de obsessão pelo diabo (LAAN, 2013). A vigilância constante aos atos e aos desejos estava na pauta do dia, em paralelo com o desenvolvimento de uma vontade de liberdade de pensamento e intervenção no mundo. Esse é o nó conflituoso, o cerne da tensão da *História*: o homem se encontra dividido entre o desejo de liberdade individual e as amarras morais advindas das crenças religiosas, não esquecendo que a formação da teia invisível que aprisiona o homem é um dos maiores trunfos da dominação ideológica. A narrativa de Spies é considerada, assim, como uma das maiores narrativas em prosa da era moderna, por consequência, "uma obra literária de importância na história na literatura mundial" (LAAN 2013, p. 8), por nela estar a exposição da tragédia humana, a dúvida que nos assola desde os tempos da Criação: a tensão entre a submissão ou a transgressão do código moral, a procura pelo que nos faz dignos de sermos humanos, a procura pelo si mesmo.

Nessa narrativa, dividida em quatro partes, dois tons modulam a voz da narrativa. Uma voz assume um tom condenatório, similar às vozes do Velho Testamento, enquanto a outra assume um tom de picardia, de humor e transgressão, em louvor aos atos libertinos de Fausto. A intenção, portanto, maior da narrativa é ir além do registro impresso das aventuras de Fausto que povoavam o imaginário popular da época. O desejo do editor-autor é transformar essas narrativas populares em um esquema de repressão ideológica:

> Por toda a Alemanha, já há um bom número de anos, se continua a falar da extraordinária e popular lenda do doutor Johann Fausto, das mais variadas aventuras do mui famoso mago e nigromante. Por toda parte, por ocasião de reuniões e festividades, nota-se um grande interesse pela citada história de Fausto. Como, aqui e ali, alguns novos cronistas mencionam as histórias

> sobre esse mago e sobre suas artes diabólicas e sobre seu terrível final, muitas vezes me surpreendi com o fato de ninguém haver redigido essa terrível história de forma ordenada, através de um livro impresso, com o propósito de advertir a toda Cristandade. (F/K, p.6)

A mesma voz condenatória se faz presente no "Prefácio ao leitor cristão":

> Mas a fim de que todos os Cristãos, ou seja, de que todos os homens sensatos e de bem possam, desta forma, conhecer melhor o Diabo e suas intenções, e aprendam a se proteger dele, segui o conselho de algumas pessoas sábias e eruditas e intentei expor à vista o terrível exemplo do Dr. Johann Fausto e o tipo de fim execrável que teve por causa de sua feitiçaria. Com a intenção de que, através dessa História, ninguém venha a ser estimulado à pretensiosa curiosidade e à imitação, foram omitidas, cuidadosamente, a *formae coniurationum* e tudo que poderia ser prejudicial, deixando somente aquilo que a qualquer pessoa possa servir de advertência e melhoramento. Espero que tu, leitor cristão, a entendas para seu bem e a use de forma cristã, também na edição em latim que em breve será por mim editada. Pela vontade de Deus. (F/K, p.11)

A vontade é a permanência das amarras da fé e da subserviência às palavras explícitas no texto bíblico.

Nas primeiras partes do livro, se dá o estabelecimento do pacto e a exposição das respostas às perguntas de Fausto dadas por seu Espírito Mefostófiles, seu servo após a assinatura do pacto e que se dispõe a saciar sua vontade de saber. Na primeira parte, "História do doutor Johann Fausto, do mui famoso mago e nigromante", conhecemos Fausto, suas intenções e sua ânsia pelo saber. Na segunda parte, "Segue agora a outra parte dessa história das aventuras de Fausto e de outras questões", Fausto viaja pelos céus e tenta investigar e solucionar os mistérios do céu e da terra, sempre inquirindo Mefostófiles que, por sua vez, sempre está a lhe avisar dos limites

do conhecimento. Na terceira parte, "Segue a terceira e última parte das aventuras do Dr. Fausto, o que ele fez e conseguiu com sua nigromancia nas cortes dos soberanos. Por fim também sobre seu horrível e lamentoso final e despedida", são narradas as aventuras de Fausto com um acentuado tom humorístico que se assemelha à literatura popular medieval, *Schwankliteratur*, conforme também encontrada em Portugal e Espanha, e que lembram as aventuras de Malasartes e das peças pregadas pelo caipora brasileiro. Narrativas picarescas intermedeiam o tom condenatório e amainam a ira implacável que levará a condenação de Fausto. Os nomes dos capítulos se assemelham às narrativas populares que compõem o acervo da literatura de cordel brasileira. Citemos como exemplo: "Como Dr. Fausto foi até a adega do Bispo de Salzburg com seus camaradas"; "Um truque de mágica que fez com que quatro rodas da carroça de um camponês pulassem no ar" e "Dr. Fausto devora um monte de feno", dentre outras. Na última parte do livro, "Agora segue o que Dr. Fausto fez com seu Espírito e com outros no último período de sua vida, que foi o 24º e o último ano de seu compromisso", o humor cede às lamúrias de Fausto, suas manifestações de arrependimento e sua execução sumária e fantástica.

Em suma, a narrativa de Spies nos apresenta um raro exemplo da interseção conflituosa entre o humanismo da Renascença e os preceitos da Reforma protestante, misturando as vozes da condenação e da vontade de subversão. A intenção do autor é de domesticar o registro popular ao inserir as vozes carnavalescas no meio da narrativa entre as vozes condenatórias, e tem por objetivo promover o que Peter Burke caracteriza como "a reforma da cultura popular":

> Gostaria de cunhar a expressão "reforma da cultura popular" para descrever a tentativa sistemática por parte de algumas pessoas cultas (daqui por diante referidas como "os reformadores" ou "os devotos") de modificar as atitudes e valores do restante da população ou, como costumavam dizer os vitorianos, "aperfeiçoá-

> -los". [...] na tentativa de suprimir, ou pelo menos purificar, muitos itens da cultura popular tradicional – os reformadores podem ser vistos como "puritanos", pelo menos no sentido literal de que estavam fervorosamente preocupados com a purificação. (BURKE, 2010, p. 280-281)

Entretanto, subsiste em diversos registros contemporâneos o que podemos chamar de a marca da resistência ao pretendido controle ideológico do popular. Os estudos de Bakhtin se detêm na análise de fórmulas mantenedoras da "transgressão" dos limites, conforme resume Burke: "Sua definição de Carnaval e do carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega a redefinir o popular como o rebelde que existe em todos nós, e não a propriedade de algum grupo social" (BURKE, 2010,17). Portanto, os textos que passamos a analisar a seguir, que se se configuram como registros da expressão popular brasileira, assumem a função de, ao tangenciarem a história do pactário, manterem vivo o "rebelde que existe em nós".

II. Cruzando o oceano: nigromantes e pactários brasileiros

Não é necessário recorrer a estudos antropológicos ou de outra seara para se constatar o seguinte: a temática que envolve ligações com o diabo e seus serviçais transcende os limites da esfera do campo da religião e se presta a expressões artísticas as mais variadas. Ela tangencia ou se imiscui tanto na alta cultura, quanto na cultura popular. Dito isto, proponho fazer uma rápida incursão pela música brasileira, antes de seguir adiante pela senda literária.

Tomarei dois exemplos desse uso da temática diabólica de dois músicos ambos chamados Zeca: um exemplo de Zeca Pagodinho e outro de Zeca Baleiro. O primeiro é figura representativa da cultura popular carioca. Nascido no subúrbio carioca de Irajá, (1959), frequentador de rodas de samba, tornou-se um dos compositores de maior calibre neste gênero musical, com shows lotados

e vários prêmios de venda de CDs. Esse Zeca compôs, em parceria com Dudu Nobre, o samba "Vou botar teu nome na macumba", no ano de 1996. A canção é uma clara e divertida alusão à prática de se recorrer a mandingas para se resolver problemas de distintas ordens, aqui, no caso, trata-se de desfazer um feitiço de amor. A letra da canção é a seguinte:

> Eu vou botar teu nome na macumba
> Vou procurar uma feiticeira
> Fazer uma quizumba pra te derrubar
> Oi, iaiá
> Você me jogou um feitiço, quase que eu morri
> Só eu sei o que eu sofri
> Que Deus me perdoe, mas vou me vingar
>
> Eu vou botar teu retrato num prato com pimenta
> Quero ver se você "guenta"
> A mandinga que eu vou te jogar
> Raspa de chifre de bode
> Pedaço de rabo de jumenta
> Tu vais botar fogo pela venta
> E comigo não vai mais brincar
>
> Eu vou botar teu nome na macumba
> Vou procurar uma feiticeira
> Fazer uma quizumba pra te derrubar
> Oi, iaiá
> Você me jogou um feitiço, quase que eu morri
> Só eu sei o que eu sofri
> Que Deus me perdoe, mas vou me vingar
>
> Asa de morcego
> Corcova de camelo pra te derrubar
> Uma cabeça de burro

Pra quebrar o encanto do teu patuá
Olha, tu podes ser forte
Mas tens que ter sorte
Pra te salvar
Toma cuidado, comadre
Com a mandinga que eu vou te jogar.

Fazendo uma sucinta análise, verifica-se que há o emprego de um tipo de vocabulário advindo da cultura africana, como, por exemplo: quizumba, mandinga, patuá, macumba. Este último, eixou de designar um instrumento de percussão para se referir popularmente a uma prática religiosa sincrética que alia elementos das religiões africanas com o credo católico. O tema da canção é a ação reativa de alguém que se viu alvo de um feitiço, lançando mão de um novo e mais forte feitiço para se defender através do ataque. A música é um reflexo do uso de práticas mágicas, comuns nas religiões existentes no Brasil, fomentadas pela cultura advinda da cultura africana.

Muito popular na cultura do subúrbio carioca até o incremento das práticas religiosas adventistas, evangélicas e batistas, os terreiros de macumba e candomblé eram lugares bastante frequentados por pessoas em busca de "soluções mágicas" para seus problemas e desejos. A relação da macumba com o samba é constatada desde o início tanto da prática da macumba, quanto dos primeiros sambas no Rio de Janeiro: "Tia Ciata é a mesma baiana que reunia em suas festas a mocidade que daria à luz a música popular brasileira moderna como Pixinguinha e João da Baiana" (PRANDI, 1991, p. 440). Ela é fruto do amálgama de cultos e práticas religiosas indígenas, dos negros ex-escravos e de seus descendentes, assim como do kardecismo. A macumba surge como uma prática que tenta se adaptar ao meio urbano, mantendo o rito de iniciação e a resolução de problemas por meio de magia:

> E a macumba carioca, portanto, pode bem ter se organizado como culto religioso na virada do século, como aconteceu também na Bahia [...] macumba sempre descrita como feitiçaria, isto é, prática de manipulação religiosa por indivíduos isoladamente, numa total ausência de comunidades de culto organizada. (PRANDI 1991, p. 44)

Surge quando o indivíduo quer ver solucionado um problema, apelando para os ebós ou despachos. Era mal vista por muita gente, como podemos perceber no relato de João do Rio ("As religiões do Rio"). Mas também foi considerada como um fator de "deterioração" das genuínas crenças africanas por Bastide:

> Macumba, portanto, deve bem ter sido a designação local do culto aos orixás que teve o nome de candomblé na Bahia, de xangô na região que vai de Pernambuco a Sergipe, de tambor no Maranhão, de batuque no Rio Grande do Sul. Difícil sabermos o que foi e como se originou essa antiga macumba carioca, na qual Bastide, precedido e seguido por outros, enxergava formas degradadas (no sentido de desorganização e desagregação cultural) das antigas religiões negras. (PRANDI 1991, p. 45)

Como exemplo de práticas mágicas, e de caracterização do que seria um feiticeiro brasileiro do século XIX, citemos novamente Prandi:

> O registro do 31 de julho de 1846 diz o seguinte: "Passamos pelo Departamento de Polícia para vermos o arsenal de um feiticeiro africano que acaba de ser preso. Havia o bastante para encher um carro. Um jarro grande, envolvido em roupa, constituía o corpo do ídolo principal; dois outros jarros menores eram de madeira com braços articulados, os rostos e as cabeças sujos de sangue e de penas — sendo exigida uma galinha de cada consulente, forcados de ferro e facas de pedra usados como instrumentos de sacrifício; chifres de cabra, dentes de marfim, caveiras de animais, uma corrente de maxilares, pequenas caixas de poeira colorida, chocalhos, uma férula, feixes de ervas [...]. Sendo es-

> cravo — um forte negro mina — terá de ser flagelado. O arsenal de um feiticeiro constitui o candomblé [...].” (EWBANK, 1973, p. 390, *apud* PRANDI, 1991, p.45)

Relevante acentuar o papel transgressor da Umbanda, interpretada aqui como similar à macumba, em relação a um certo conformismo cristão de predestinação da sorte que lhe é concedida por Deus ou pelo destino. A vida não necessita ser um período terreno de sofrimentos ou de prestação de contas de vidas passadas (caso do credo kardecista), mas sim um lugar onde se pode querer o que não se tem, apelando-se para isso à magia:

> A umbanda de certo modo rompe com a concepção kardecista do mundo: aqui não é mais uma terra de sofrimentos onde devemos ajustar contas por atos de nossas vidas anteriores. Trazendo do candomblé a ideia, ainda que desbotada, pouco definida, de que a experiência neste mundo implica a obrigação de gozá-lo, a ideia de que a realização do homem se expressa através da felicidade terrena que ele deve conquistar, a umbanda retrabalha a noção culpada da evolução cármica kardecista, assim como, através da propiciação ritual, descobre a possibilidade de alteração da ordem. É necessário que cada um procure a sua realização plena, mesmo porque o mundo com o qual nos deparamos é um mundo que valoriza o individualismo, a criatividade, a expansão da capacidade de imaginação, a importância de subir na vida. (PRANDI, 1991, p. 57-58)

Seguindo a linha de pensamento de Prandi, pode-se considerar essa prática religiosa como uma forma de ascensão social, motor de uma mobilidade antes interdita. Abre-se a todas as raças e povos a possiblidade de se ir além do pré-determinado: “o status social não está mais impresso na origem familiar. Trata-se agora, para cada um, de mudar o mundo a seu favor. E essa religião é capaz de oferecer um instrumento a mais para isso: a manipulação do mundo pela via ritual” (PRANDI, 1991, p. 58). Sendo a macumba, assim como o candomblé, uma religião mediúnica, o terreiro é seu oráculo.

Através dessa conclusão, da "manipulação do mundo pela via ritual" pode-se estabelecer uma relação direta das religiões de origem africana, assim como as indígenas e de povos ameríndios, com as religiões ditas pagãs europeias. Na Europa existe até o século XVI uma mistura de magia e religião, união que, com o desenvolvimento da ciência moderna, do capitalismo e a instituição da Reforma Protestante, começa a se desfazer por meio de ações coercitivas tais como a instauração de processos inquisitoriais, a condenação ao sofrimento eterno e à fogueira. As ameaças do Velho Testamento tornam-se ao longo do século XVI e XVII cada vez mais presentes nas falas dos padres e pastores. O processo de desencantamento do mundo inicia-se, com o Protestantismo, como nos elucida Prandi (1991), sendo fundamental no que chamou de "'desmagicização' do Cristianismo". Os milagres operados pelos santos têm de desaparecer, assim como as medalhas e a água bentas, os santos óleos, as curas, o ato de contemplação dos símbolos sagrados, o gesto da imposição das mãos e das bênçãos sacerdotais, promessas e preces perdem a força diante da leitura do texto bíblico, não se deveria mais pedir a intervenção divina (via magia ou milagre) para se atender a pedidos pessoais. A ciência moderna e as instituições criadas para o florescimento do capitalismo deveriam estar à disposição de cada um para a satisfação dos desejos:

> O próprio desenvolvimento do capitalismo resolveria algumas destas questões com a introdução do seguro e dos serviços bancários de guarda de valores, dos serviços de prevenção e combate ao fogo, com a previsão climatológica e os pesticidas, medicamentos e vacinas que protegem colheitas e rebanhos. A vida longa, eterna aspiração de todos os indivíduos de todas as civilizações, pode ser garantida pela medicina moderna. O imprevisto, o inesperado, a assustadora insegurança do futuro vão sendo reduzidos a níveis suportáveis mediante práticas seculares. O conhecimento racional, a previsão científica, a solução não sobrenatural de

> toda sorte de problemas vão, assim, desencantando o mundo, retirando dele práticas mágicas e explicações sobrenaturais da natureza e dos eventos ad hoc. A idéia de deus e da providência divina vai se voltado mais centradamente para a concepção de uma grande fonte de transcendência. O mundo (que primeiramente é o mundo da natureza) e o sagrado vão se tornando esferas separadas. A religião vai se firmando como religião ética, isto é, baseada na internalização de valores que orientam a conduta com relação a fins que vêm de juízos de justiça baseados numa forma de pensar o bem comum e reconhecer a divina providência. Deus não é chamado para interferir nos míseros mistérios da vida natural nem no cotidiano dos homens. Deus é distante e inatingível, plenamente livre e de vontade e iniciativa inteiramente dele. Isto é o oposto da idéia de manipulação mágica do mundo. Neste grande movimento de transformação social em que o desencantamento do mundo é uma dimensão básica, a magia e o oráculo, quer como práticas religiosas ou não, entram em declínio. A ciência especializa-se em disciplinas preditivas. A econometria dos empresários indica os negócios favoráveis, a meteorologia mostra com antecedência as mudanças climáticas, a história aponta o devir — já estamos no fim do século XIX. A moléstia conhece seu maior inimigo: o antibiótico. A ciência tudo pode. Para decifrar os recônditos códigos da inconsciência, nasce a psicanálise. (PRANDI, 1991, p. 188-189)

Após essa exposição a partir do samba popular de Zeca Pagodinho, gostaria de mencionar a canção "Babylon", integrante do CD *Líricas* de Zeca Baleiro, lançado em 2000. Baleiro, alcunha de José Ribamar Coelho Santos, nascido no Maranhão (1966), migrou para São Paulo e se tornou um dos maiores nomes da Nova MPB, fazendo muito sucesso com suas letras e melodias inteligentes e sofisticadas.

Baby!
I'm so alone
Vamos pra Babylon!
Viver a pão-de-ló
E möet chandon
Vamos pra Babylon!
Vamos pra Babylon!...

Gozar!
Sem se preocupar com amanhã
Vamos pra Babylon
Baby! Baby! Babylon!...

Comprar o que houver
Au revoir ralé
Finesse s'il vous plait
Mon dieu je t'aime glamour
Manhattan by night
Passear de iate
Nos mares do pacífico sul...

Baby!
I'm alive like
A Rolling Stone
Vamos pra Babylon
Vida é um souvenir
Made in Hong Kong
Vamos pra Babylon!
Vamos pra Babylon!...

Vem ser feliz
Ao lado deste bon vivant
Vamos pra Babylon
Baby! Baby! Babylon!...

De tudo provar
Champanhe, caviar
Scotch, escargot, rayban
Bye, bye miserê
Kaya now to me
O céu seja aqui
Minha religião é o prazer...

Não tenho dinheiro
Pra pagar a minha yoga
Não tenho dinheiro
Pra bancar a minha droga
Eu não tenho renda
Pra descolar a merenda
Cansei de ser duro
Vou botar minh'alma à venda...

Eu não tenho grana
Pra sair com o meu broto
Eu não compro roupa
Por isso que eu ando roto
Nada vem de graça
Nem o pão, nem a cachaça
Quero ser o caçador
Ando cansado de ser caça...

Não tenho dinheiro
Pra pagar a minha yoga
Não tenho dinheiro
Pra bancar a minha droga
Eu não tenho renda
Pra descolar a merenda
Cansei de ser duro
Vou botar minh'alma à venda...

Eu não tenho grana
Pra sair com o meu broto
Eu não compro roupa
Por isso que eu ando roto
Nada vem de graça
Nem o pão, nem a cachaça
Quero ser o caçador
Ando cansado de ser caça...

Ai, morena! Viver é bom
Esquece as penas
Vem morar comigo
Em Babylon...(4x)

Uma breve análise da canção já e capaz de revelar a questão central: é uma ode plena de ironia à libertação a qualquer preço, um rompimento com os ditames morais e sociais que impedem uma vida feliz. O eu da canção, cansado de experimentar uma vida de limitação e insatisfatória, resolve optar por tudo aquilo que lhe é interdito: viver uma vida de luxo, "Gozar!/ Sem se preocupar com amanhã", livrar-se das "penas", insubordinar-se e reverter o sistema de dominação, "Quero ser o caçador/ Ando cansado de ser caça". Não se precisa prolongar a análise para que se possa trazer essa música para a esfera do tema que nos move: o mito fáustico, pois a estratégia para o alcance de seus propósitos é a venda não do corpo, mas da alma: "Cansei de ser duro/ Vou botar minh'alma à venda..."

Ironicamente, no sentido de transgressão, se propõe como condição para a melhora da condição de vida uma troca, um negócio, remetendo à esfera mágica, que segundo Prandi está na base das trocas que ocorrem no Candomblé, mas também na Umbanda: "Não se pode esquecer que a magia é sempre uma relação utilitária de troca. Um toma lá, dá cá. Troca entre o homem e o deus ou o santo. Quando há intermediação do feiticeiro, do mago etc., esta relação

de troca é também comercial; envolve pagamento" (PRANDI, 1991, p. 196). O que, por sua vez, nos remete ao mito fáustico e à questão da individualidade do homem:

> [...] a ideia de pacto com o demônio constituía-se aos olhos da Instituição religiosa uma falta muito grave e repreensível, justamente pelo fato de que tal ato significava que o indivíduo estava por livre e espontânea vontade entregando-se a Satanás, diferente de outros que podiam ser ludibriados. Para o crítico essa ideia começou a ser difundida e severamente punida no contexto da Inquisição quando as feiticeiras eram acusadas de se doarem espontaneamente para o diabo. Na trama faustiana podemos conceber o pacto como um avanço, haja vista tornar-se mais um dos elementos da história que representa a liberdade de escolha individual do protagonista, sem ser cerceado por qualquer força coercitiva. (MUCHEMBLED, 2001, p. 83)

A canção de Pagodinho, de um humor revelador da prática ainda hoje presente de se valer de mandigas para conquistar sortilégios, e a de Baleiro, com uma ironia sarcástica clamando por um negócio com o comerciante de almas, conjugam elementos basilares do mito fáustico e que se escoram em expressões da cultura popular que forjam a história de Fausto como um mito babilônico, de mescla de culturas e línguas.

Esses dois exemplos do cancioneiro brasileiro se espelham em dois exemplos. Um advindo da literatura popular de cordel, *O homem que fez um pacto com o diabo para ganhar na loteria,* de Rodolfo Coelho Cavalcante (1975), e o texto erudito de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955). No livreto de Cavalcante, é contada a história de João da Diva, homem pobre e amargurado por seu destino, que decidiu fazer um pacto com o diabo para enriquecer através do jogo de loteria. O contraponto deste homem é sua esposa, Dona Rita, que, temente a Deus e seguidora das palavras do Evangelho, não queria que João mudasse sua vida em troca de

favores do diabo. Ele, por sua vez, invocou o maligno e com ele fez negócio. Assim ganhou o prêmio da loteria cujo fruto passou a administrar, aumentando ainda mais sua fortuna. Na mesma medida em que enriquecia, sua esposa definhava e logo viria a falecer. João assinara um contrato com uma gota de seu sangue e logo o diabo viria lhe apresentar a conta. Entretanto, usando de muita astúcia, João conseguiu lograr o diabo, mostrando-lhe que o pacto que foi selado não envolvia sua alma, mas sim um montante de dinheiro:

Disse João: Se engana,
Vamos ler o documento
Você não comprou-me a alma,
De acordo o testamento
Nós fizemos um negócio,
Na qualidade de sócio
Eu dei um bom rendimento.

– Como você é imortal
De uma vez que não morreu
A sua parte eu deixei
A minha já gastei eu...
Negócio sempre é negócio,
Deixo de ser o seu sócio,
Vá buscar o que é seu!

Nisto Satanás deu fé
Do canudo que levou
E por ter perdido a alma
O documento rasgou.
João da Diva, na verdade,
Por causa da Caridade
Com Justiça se salvou.

R - ico pode se salvar,

O - que vale é o coração.
D - eus não olha o exterior,
O - demonstra nesta questão
L - evou canudo grosso,
F - icou só roendo o osso...:
O - mais findo a narração. (CAVALCANTE, 1975, p.9)

Esta história remete diretamente ao argumento seminal da *História do Dr. Fausto* renascentista – o estabelecimento de um contrato com o diabo. Por um lado, o homem ganha dinheiro ou fama, de outro, o diabo ganha mais uma alma para aumentar seu número de governados e, assim, competir com o Senhor Deus em termos de adeptos. Mas, distintamente da tragédia anunciada de Fausto, a narrativa popular reafirma a engenhosidade humana capaz de subverter a ordem. O elemento humorístico confere ao texto a grande arma que o homem possui: a astúcia que pode subverter uma determinada ordem e uma determinada predestinação. A liberdade humana de ousar, de arriscar e de fazer valer seus elementos individuais só pode se fazer valer a partir daquilo que liberta o homem: o riso, a troça como atributos associados diretamente à inteligência, mas que foge ao padrão racionalista cultivado desde a Renascença. Conforme a interpretação de Burke a respeito da obra de Mikhail Bakhtin, para este o elemento genuinamente popular que se insere na literatura de Rabelais cria uma atmosfera de paródia e abre espaço para uma ferina crítica social, espaço de combate às nascentes amarras burguesas (BURKE, 2010, p. 17). O riso cria a possibilidade se criar um espaço carnavalesco no qual o exercício da transgressão é a regra.

Esse elemento é distintamente contrário ao texto publicado por Spies em 1584. Nele Fausto é condenado e levado após uma morte espetacularmente trágica para o inferno sem possibilidade de perdão. No texto de cordel há uma atmosfera de perdão por João

ter dado, como forma de aplacar as dores de sua mulher, uma parte de seus ganhos para caridade. Essa ação também contribui para a libertação de sua alma das garras do diabo.

No texto de Ariano Suassuna, aqui mencionado apenas de forma breve dado o espaço que temos, também encontraremos no personagem de João Grilo o elemento transgressor da ordem através do cômico. Esse outro João também é perdoado pela intercessão de Maria junto a seu filho e lhe é dada uma nova chance de se redimir.

Finalizando, podemos constatar a variabilidade que o mito fáustico assume e sua extensa profusão, cruzando mares, atravessando fronteiras, mas criando um espaço de discussão sobre questões fundamentais da humanidade: a relação entre os desejos e os limites da realidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *O homem que fez um pacto com o diabo para ganhar na loteria esportiva*. Salvador, 1975. Folheto de Cordel. Editor proprietário Rodolfo Coelho Cavalcante. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=Cordel&pagfis=73200. Acessado em setembro de 2013.

CUNHA JORGE, Érica Ferreira da. "Umbanda: a problemática questão de suas origens, o arranjo de sua cosmovisão". IN: *Vivencia. Revista de Antropologia*. Nr. 41, 2013, pp: 153-164.

FÜSSEL, Stephan; KREUTZER, Hans Joachim (Hrsg.). *Historia von D. Johann Fausten*. Text des Druckes von 1587. Stuttgart: Reclam, 2011.

LAAN, J. M. van der. Faust Scholarship and the Project at Hand. In: LAAN,

J. M. van der; WEEKS, Andrew. The Faustian Century. German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus. Rochester (USA): Camden House, 2013.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo* – séculos XII-XX. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

NOTAS

[1] O presente estudo é uma versão revista e ampliada do texto: MOURA, M. S. Um mito cruza o oceano. Vestígios da trama fáustica no cancioneiro brasileiro e na literatura de cordel brasileira. In: SYLVESTRE, Fernanda Aquino; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). *Literaturas em Diálogo: O Brasil e outras Literaturas*. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, v. 1, p. 60-75.

[2] As passagens da *História do doutor Johann Fausto* aqui citadas são de tradução minha e se referem à edição crítica do texto editado por Johann Spies elaborada por Stephan Füssel e Hans Joachim Kreutzer, designada a partir de então como F/K.

Quando as bruxas são outras: "As bruxas de Salem" e a histeria coletiva no Brasil

Vanessa Cianconi

Em seu livro *O que é a história*?, Edward Carr escreve que:

> Aprender a partir da história nunca é simplesmente um processo num só sentido. Estudar o presente à luz do passado significa também estudar o passado em relação ao presente. A função da história é promover uma compreensão mais profunda de ambos – o passado e o presente – através da inter-relação entre eles. (1961, p. 102)

A história que para nós parece esquecida, ou simplesmente ignorada, retorna de uma forma ou de outra como um fantasma, um fantasma que vai nos assombrar no futuro. O futuro do Brasil, pós o golpe da nossa extrema direita, é tão nefasto quanto o passado longínquo que foi a Salem estadunidense no século 17, a sua segunda caça às bruxas nos anos de 1950 e porque não a terceira, encabeçada por Bush Filho, nos anos de 2000. A história que deveria ser aprendida em relação ao passado (já que no passado vivemos uma ditadura aqui!) está sendo rapidamente apagada de nossas memórias, afinal de contas, quem não aprende com o passado, está fadado a repeti-lo.

É justamente a respeito dessa íntima relação entre o passado e o presente que os povos das Américas entram em desacordo. Segundo a linha de raciocínio de Hobsbawm, após o final da Segunda Guerra Mundial, os perdedores da guerra (o "outro") foram não só silenciados, mas rotulados como a semente do mal, o "inimigo no drama moral do Bem *versus* o Mal" (HOBSBAWM, 1994, p. 14).

Para o estadunidense, o conceito de *self-righteousness* ainda está muito ligado ao passado puritano da colonização. Os EUA desde então carregam o "fardo" de viver no paraíso edênico onde os então colonizadores da Nova Inglaterra, imersos na ideologia do Antigo Testamento, acreditavam que eram ordens do seu deus transformar o *wilderness* em um paraíso semelhante ao Éden. Logo, a mente imaginativa do puritano recriava a imagem sempre presente do diabo aterrorizando suas vidas na vastidão desconhecida do Novo Mundo. Da mesma forma como a igreja e a lei eram uma só coisa na sociedade teocrática desses primeiros colonos, o político e o policial se misturavam, dando início a um período conturbado de caça às bruxas que viria a se repetir na década de 1950 com a caça aos comunistas do senador McCarthy, e no pós 11 de setembro de George W. Bush, com a caça aos terroristas, dando início a um período que a história dos EUA jamais poderá esquecer.

The Crucible, ou *As bruxas de Salem,* como foi traduzida para o português, foi encenada pela primeira vez em Nova York no teatro Martin Beck no dia 22 de janeiro de 1953. Segundo alguns autores de história teatral, a plateia que estava presente à estreia recebeu a peça com muita ansiedade – os atores voltaram ao palco por 19 vezes para receber os aplausos eufóricos de uma plateia que insistia que o próprio Arthur Miller fosse ao palco para receber as devidas condecorações pelo trabalho brilhante. No entanto, as memórias de Miller diferem um pouco do que é relatado em muitos livros.

> Eu nunca me surpreendi com a recepção de alguma peça em Nova York, a noite de estreia no Martin Beck... não foi exceção. Eu sabia que nós tínhamos refrescado uma peça muito quente, que, por esta razão, não iria comover ninguém... O que eu não tinha barganhado... foi a hostilidade da plateia nova iorquina quando o tema da peça foi revelado; uma invisível camada de gelo se formou em cima das suas cabeças, grossa o suficiente para se patinar em cima. No lobby, ao final, pessoas com as quais

> eu tinha algum relacionamento profissional passavam por mim como se eu fosse invisível. (MARTINE, 1993, p. 17)

É de se esperar que, em meados dos anos 50, no auge do macarthismo, algumas pessoas tivessem este tipo de reação. Afinal de contas, o medo que permeava a sociedade era o mesmo que permeava a sociedade de Salem no século XVII. Ser associado a um comunista, ou alguém que ousasse criticar o movimento anticomunista da época, era praticamente a mesma coisa que confessar estar mancomunado com o diabo. Afinal de contas, os comunistas eram os inimigos da ordem social, assim como o diabo era o inimigo do povo da colônia da Nova Inglaterra.

Segundo o Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, o "macarthismo" é uma

> atitude política radicalmente infensa ao comunismo, que se desenvolveu nos Estados Unidos, com a campanha desencadeada pelo Senador Joseph Raymond McCarthy, quando presidente do Senate's Government Operations Committee; qualquer atitude anticomunista radical. (HOLANDA, s/d, p. 861)

O período macarthista se caracterizou, então, pelo combate às "atividades antiamericanas" surgidas da crescente disputa entre os EUA e a URSS e foi um fenômeno do contexto da Guerra Fria, especificamente nos Estados Unidos. Também conhecido como "caça às bruxas", o macarthismo representou uma repressão política aos supostos comunistas dos EUA. No início da Guerra Fria, movidos por uma grande histeria, parlamentares americanos liderados pelo senador Joseph R. McCarthy, valendo-se de ampla cobertura da televisão e da imprensa, iniciaram uma grande caça aos pretensos comunistas que estariam em ação nos Estados Unidos.

Depois da II Guerra Mundial, o presidente Truman, acreditando que os EUA tinham ganhado o direito de serem os líderes políticos e militares do mundo, resolveu que era hora de tentar reduzir o poder e a influência da União Soviética. Para convencer os

cidadãos norte-americanos da legitimidade de sua ideia, Truman, aconselhado por seus assessores que ele deveria "assustar o país"[1], em suas declarações no final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950, dizia que havia uma desavença entre o "mundo livre" e o mundo comunista. O presidente, em conjunto com os seus assessores, lançava mão de uma retórica apocalíptica a respeito dessa desavença e do quão perigosa ela era, fazendo o público americano acreditar que era necessário enfrentar e impedir esse inimigo de exercer qualquer ação, pois, de acordo com o NSC 68[2], ceder para os comunistas significava a possível destruição dos EUA, se não de toda a civilização "como nós a conhecemos".

O sentimento de histeria anticomunista que dominou esse período foi, então, alimentado por uma série de eventos externos e escândalos de espionagem. Em 1948, Alger Hiss, Secretário de Estado adjunto e assessor de Roosevelt em Yalta, foi acusado de ser espião comunista por Whitaker Chambers, ex-agente soviético. Em 1949, a União Soviética explodiu a sua primeira bomba atômica, fazendo com que os norte-americanos acreditassem que eles poderiam ser o próximo alvo. Finalmente, em 1950, o governo Truman descobriu uma rede de espionagem britânico-estadunidense que passava informações para os soviéticos sobre o desenvolvimento da bomba atômica. A prisão e julgamento de Ethel e Julius Rosenberg, acusados também de terem passado segredos sobre a bomba, acentuou a ideia do perigo comunista no país.

Programas de lealdade foram criados pelo presidente e pelo Congresso, após a vitória do partido republicano em 1946. A Comissão da Câmara dos Representantes, criada para examinar Atividades Antiamericanas, apoiou-se na indústria cinematográfica para garantir que os filmes produzidos não estariam passando valores comunistas aos espectadores. Alguns escritores, entre os quais estava Arthur Miller, se recusaram a depor e foram condenados por desacato e encarcerados. Hollywood, então, deixou de contratar

pessoas que pudessem ter qualquer coisa "suspeita" em seu passado. De maneira similar ao que ocorrera na Salem do século XVII, muitos foram a tribunais públicos para se defender das acusações de que eram comunistas. Muitos tiveram que se retratar publicamente por erros que nem ao menos haviam cometido. A intolerância desse período, da mesma forma, beira as raias da insanidade. Nada poderia justificar tal histeria e permitir que, utilizando-se de agências governamentais, se agisse de tal maneira.

Não é difícil então entender a ligação que Miller fez entre a caça às bruxas ocorrida em Salem no século XVII e a nova caça às bruxas no século XX. Periodicamente a sociedade "americana" é atacada pelo medo: o *Red Scare* que seguiu a I Guerra Mundial testemunhou centenas de estrangeiros inocentes sendo perseguidos, presos e deportados por razão alguma além de suas ideias consideradas radicais. A Guerra Fria deu início a outro *Red Scare*, no final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950. Ao contrário da ameaça alienígena em 1938[3], o comunismo não só era real como era uma forma de ameaça à sociedade democrata no período do pós-guerra. A caça aos subversivos começou durante a II Guerra e foi alimentada por comitês do congresso que usavam de abuso de poder para coagir as pessoas que tivessem ideias políticas diferentes. Em fevereiro de 1950, o senador republicano do estado do Wisconsin, Joseph McCarthy, em um discurso em Wheeling, na West Virginia, mostrou uma lista de 205 comunistas conhecidos que trabalhavam para o Departamento de Estado.

McCarthy nunca produziu documentação alguma que comprovasse a veracidade de suas acusações, mas pelos próximos quatro anos ele explorou o que acreditava ter tocado o centro nervoso do público norte-americano – o medo da iminente ameaça que vinha "de fora". Ele e seus comparsas Roy Cohn e David Schine fizeram acusações incríveis, destruindo vidas de pessoas inocentes. Por muitos anos, McCarthy aterrorizou a vida pública

nos EUA, e até Dwight Eisenhower, que não gostava do senador, tinha medo de encará-lo.

É curioso chamar a atenção para um pequeno detalhe interessante. No programa de televisão do *History Channel* intitulado *UFO Files* (Arquivos Extraterrestres), que, aliás, foi ao ar no Brasil no dia 30 de janeiro de 2008, mostrou-se o relacionamento, de uma forma cronológica, dos presidentes americanos com a possível existência de OVNIs e a sua importância para a segurança americana. O que realmente chamou mais atenção foi a forma do presidente Truman lidar com o fato. Quando todos que o precederam tentaram esconder a possibilidade de extraterrestres atacarem os EUA, ele queria fazer o povo acreditar que ETs realmente existiam e que o povo deveria conhecer os verdadeiros fatos a respeito da visita dos "homenzinhos verdes" ao planeta Terra. O ano era 1952. No auge do macarthismo, estaria o presidente Truman, provavelmente, interessado em mudar o foco da atenção do povo da crise por que o país estava passando para a possível realização de uma fantasia? Seria esse mais um método de aterrorizar a população? Com que propósito? Ou seria mais uma forma de assegurar ao estadunidense que ele estava sempre sendo vigiado, e por algo ainda mais terrível do que os comunistas? Acredito que não haja uma resposta concreta para essas perguntas, mas quando se muda o foco da atenção do problema real para um problema irreal (fabricado), o governo consegue, de fato, manipular o interesse governamental contra o que o povo realmente quer. Isto é, trata-se de mais uma forma de manipulação do poder e controle da população.

É sempre válido lembrar que se a sensação de estar sendo perseguido o tempo todo é um traço do caráter do norte-americano, a ameaça constante à segurança pode vir de qualquer lugar - real ou não. Finalmente, em janeiro de 1954, durante um dos maiores julgamentos já televisados, McCarthy atacou veementemente o então presidente dos Estados Unidos, Eisenhower, e o Secretário

do Exército Robert Stevens. Dia após dia o público assistiu atônito a McCarthy em ação, da mesma forma que o Reverendo Parris no século XVII – atacando, acusando, maldizendo, sem produzir uma prova contundente sequer - até que a sua credibilidade começou a evaporar.

Joseph McCarthy (1908-1957), senador republicano pelo estado de Michigan, cuja paranoia o levou a acusar fantasiosamente milhares de americanos de serem militantes socialistas e insinuar que o Departamento de Estado Americano, em Washington, DC, estava repleto de "comunistas fichados" e que "via comunistas até mesmo embaixo de sua cama", se notabilizou politicamente após presidir o *Permanent Investigating Subcommittee of the Government Operations Committee*. Na introdução da *Indiferença pós-moderna*, Ronaldo Lima Lins nos lembra o quanto é difícil olhar, pois "ver impõe às vezes uma dor insuportável" (LINS, 2006, p. 17).

De fato, a visão que nós (observadores do século XXI) temos desse período da história é realmente dolorosa. As perseguições de McCarthy não se limitaram somente ao âmbito do Governo Federal; uma das facetas do período da caça às bruxas foi caracterizar não só como estrangeiras, mas como abertamente antiamericanas, as políticas econômicas e sociais implementadas pelo New Deal. Um reflexo desta caracterização foi a criação, em 1938, do House Committee for the Investigation of Un-American Activities (HUAC). Apesar de suas atividades terem declinado durante a Segunda Guerra Mundial, fruto da aliança entre EUA e URSS, elas logo seriam retomadas. A partir de então, a HUAC perseguiria ex-colaboradores de Roosevelt e, no mesmo período, voltaria suas investigações também para Hollywood, dando origem às famosas "listas negras" de atores, roteiristas e técnicos.

Fernando Peixoto remonta a paranoica máquina de traição e medo e diz que a inclusão de Hollywood na rota das perseguições seria uma ajuda inestimável para desencadear uma ampla campa-

nha publicitária de um patriotismo doentio (PEIXOTO, 1991). Na década de 1950, a HUAC ainda teria importante papel na perseguição de professores de diferentes áreas, gerando uma limitação às atividades acadêmicas e uma mudança consensual na produção das Ciências Humanas. Se isso tudo fosse 'meramente coincidência', a nossa realidade não seria de todo ruim. A caça às bruxas no Brasil e a guerra anticomunista que se perpetrou com o início do processo de impeachment da presidenta Dilma Roussef é muito semelhante à caça às bruxas estadunidense. O trabalho da mídia, notadamente a Rede Globo e afins, 24 horas por dia, gerando imagens contra a presidenta, foi muito parecido com a inclusão de Hollywood na perseguição aos comunistas.

A mídia brasileira nunca foi avessa ao golpe. Em 1964, a democracia brasileira sofreu um golpe de estado que contou com um grande apoio da mídia. Após a derrubada do governo João Goulart e com o estabelecimento da ditadura, censores passaram a controlar o que era noticiado na imprensa e a censurar programas de entretenimento. A historiadora Beatriz Kushnir, diretora geral do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, afirma que "a televisão é uma concessão pública e por isso a necessidade de que ela andasse muito alinhada com o governo, porque, caso contrário, a concessão seria retirada" (2016). Essa realidade ainda é verdadeira – é sabido que a concessão da Rede Globo termina em 2018 – pois aqueles que querem dar um golpe tentam controlar a mídia.

"Não pensem em crise, trabalhem", frase emblemática de Michel Temer, se aproxima muito do *Patriotism means no questions*. Em português, "patriotas não questionam". É o que Norman D. Livergood, ex-professor da California State University, tenta fazer as pessoas entenderem em seu blog *Brainwashing America* [Fazendo lavagem cerebral nos EUA]. Para ele, o processo de lavagem cerebral através da propaganda é uma parte vital da estratégia do governo de Bush Filho.

A propaganda, segundo Noam Chomsky, é uma das novas técnicas de controlar a mente do público e foi amplamente utilizada tanto na Alemanha Nazista quanto na União Soviética, para amenizar os possíveis conflitos entre a poderosa opinião pública e os obscuros objetivos governamentais. Dessa maneira, a forma mais fácil de "adestrar" a opinião pública é através da "lavagem cerebral", já que esse é o único modo de garantir um estado policial que não tolera rivais ou ameaças. Para Chomsky,

> um corolário crucial é recorrer à vigilância para bloquear qualquer movimento rumo à independência que possa virar 'um vírus infectando outros' (...). Este é um dos principais temas da história do pós-guerra, geralmente encoberto sob pretextos que justificassem a Guerra Fria (...). (2003, p. 15-17)[4]

Arthur Miller, assim como Chomsky, sabia das consequências dessa prática da propaganda e dos perigos a que a sociedade dos séculos seguintes seria exposta. A propaganda, na verdade, como meio de controle das mentes do norte-americano não é algo do governo de George W. Bush; ela é parte do mecanismo de controle usado desde o século XVII através dos primeiros colonos, que, baseados em suas práticas religiosas, lançavam mão da "patrulha da vigilância" – revisitada por Miller em *The Crucible* – para, desta forma, controlar todo e qualquer movimento de cada aldeão sob a desculpa de estes estarem, em algum momento, indo contra a vontade de deus.

Costumo brincar que nós brasileiros temos uma mania horrível de copiar tudo que não presta dos EUA e quando o fazemos é pelo menos com uns 50 anos de atraso. Obviamente sempre dá errado! A ojeriza aos comunistas é um ótimo exemplo e a nossa quase atualizada caça às bruxas ficou muito clara nos cartazes anti-PT, ou anti-governo, que foram estampadas por toda a mídia, declaradamente golpista ou não. Cartazes que pediam a volta da ditadura (inclusive alguns pediam a ditadura constitucional, mas o que seria uma ditadura constitucional?), a intervenção militar, cartazes que

traziam suásticas estampadas, outros contra a ditadura vermelha, o comunismo, e até um que defendia o juiz Sérgio Moro com uma *hashtag* muito interessante que dizia "*#apoio.inconstitucional*" (novamente, o que seria um apoio inconstitucional?).

O pano que estava no fundo disso tudo é um medo irracional de algo que o brasileiro em geral não sabe bem o que é: o comunismo (muitas vezes confundido com o socialismo). As expressões "comunismo" e "socialismo" recebem significados nem sempre muito precisos. Numa explicação bem resumida, daria para dizer que, segundo a teoria marxista, o socialismo é uma etapa para se chegar ao comunismo. Este, por sua vez, seria um sistema de organização da sociedade que substituiria o capitalismo, implicando o desaparecimento das classes sociais e do próprio Estado.

"No socialismo, a sociedade controlaria a produção e a distribuição dos bens em sistema de igualdade e cooperação. Esse processo culminaria no comunismo, no qual todos os trabalhadores seriam os proprietários de seu trabalho e dos bens de produção", diz a historiadora Cristina Meneguello, da Unicamp (2016). Mas essas duas expressões também podem assumir outros significados. "Pode-se entender o socialismo, num sentido mais limitado, significando as correntes de pensamento que se opõem ao comunismo por defenderem a democracia. Em contraposição, o comunismo serviria de modelo para a construção de regimes autoritários", afirma o historiador Alexandre Hecker, da Unesp em Assis (2016). Logo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), formou-se na Europa, sob liderança da União Soviética, um bloco de nações chamadas de comunistas. "Esses países tornaram-se ditaduras, promovendo perseguições contra dissidentes. A sociedade comunista, justa e harmônica, concebida por Marx, não foi alcançada" (2016).

Voltando a Salem, as bruxas foram só uma desculpa, uma forma de mascarar o objetivo real por trás da famigerada caça às bruxas. É sabido que ninguém escapou à perseguição, mas, se o

medo real que tinham estes fanáticos religiosos fosse realmente da possível ameaça das bruxas, qualquer um poderia ser acusado. Por que a maioria das acusações foi direcionada a uma determinada camada da população, de poder aquisitivo mais alto? Outro ponto a considerar é o fato de as bruxas não serem reais – bruxas não existem –, mas os comunistas sim, estes são reais e apresentam uma real ameaça. Mas o fato das bruxas não serem reais é ainda muito discutido: elas não são reais para quem? – poderíamos perguntar. Para um povo perseguido religiosamente com crenças arraigadas em "mitos" como a "floresta é a última moradia do demônio" e que habita ao lado desta mesma floresta (note-se que Salem era cercada por florestas), que usa como forma de proteção a vigilância de seus habitantes para garantir que não fujam às suas obrigações religiosas, e que, em última instância, vive com medo de uma ameaça irreal e com a ideia de que podem ser atacados a qualquer momento por entidades maléficas na forma de uma mulher (que já por definição "não pode ser reta, pois nasceu de uma costela torta de Adão"), as bruxas são reais e tão reais quanto a ameaça comunista.

O que precisamos pensar é ameaça a quê? A ameaça que vem de algo realmente maléfico – um demônio – às pessoas boas, trabalhadoras, moralmente corretas e inocentes? Acredito que não. A ameaça sim a um regime de governo que tem por objetivo o controle do dinheiro decorrente da produção, logo, do poder. Adorno, em um ensaio que analisa *Brave New World,* de Aldous Huxley, resume o livro como um "campo de concentração único, que, livre de seu oposto, toma a si mesmo por paraíso" (1998, p. 92). Para ele, baseado na teoria freudiana sobre as massas,

> o pânico é o estado no qual as poderosas identificações coletivas se desintegram e a energia pulsional liberada transforma-se em angústia repentina, então aquele que foi tomado pelo pânico consegue inervar o fundamento obscuro da identificação coletiva, a falsa consciência dos indivíduos que, sem nenhuma

> solidariedade transparente e em comunhão cega as imagens do poder, pensam estar em harmonia com um todo cuja ubiquidade os sufoca. (ADORNO, 1998, p. 93)

Da mesma forma, a vila de Salem se considerava um paraíso edênico onde os justos trabalhadores viveriam em harmonia com deus, mas que, na verdade, era em seu âmago um verdadeiro campo de concentração.

Não é de hoje que conhecemos várias formas de dominação como a religiosa, ou a política, ou mesmo a do medo. O fato das três, em algum momento, se combinarem não é de se espantar. É um tanto paradoxal afirmar que as pessoas em Salem, assim como as pessoas em Hollywood – três séculos depois –, sabiam da não existência de bruxa alguma (ou de qualquer comunista de fato), mas sim detinham um forte desejo de controlar através do poder e da dominação a terra alheia (ou salvaguardar o emprego próprio), algo não muito diferente do que está acontecendo no Brasil, onde uma elite resolveu se sentir atacada por uma minoria (o outro, o pobre) e "meter o pau" em qualquer programa assistencial do governo (ou não), mas que fosse contra seus próprios interesses. Em Salem, não existia uma guerra declarada como durante os anos de Guerra Fria quando dois regimes de governo silenciosamente brigavam pelo maior pedaço da maçã. O Social contra o Capital. O medo instaurado em ambas as sociedades e o desejo do controle do mundo fazia com que tentassem se proteger e, ao mesmo tempo, competir das formas menos justas e corretas possíveis. A possível descoberta da bomba atômica levou as duas sociedades a uma insana corrida armamentista que somente acarretou um pânico tão profundo que os moradores das cidades (e os do campo da mesma forma) não sabiam bem ao certo como agir em relação aos seus próprios vizinhos, pois, afinal de contas, não se sabia quem este vizinho era e o que ele poderia contar e para quem. A insegurança, o medo e a desconfiança tomaram conta das pessoas gerando um desgaste enorme entre pessoas com

um objetivo em comum – se protegerem. Mas, de quem?

A histeria política e cultural anticomunista criada pelo macarthismo ameaçou os direitos de liberdade do povo estadunidense. Muitos norte-americanos na década de 50 tinham medo de dar a sua opinião sobre qualquer coisa por medo de chamarem atenção para si e, em decorrência, serem acusados de comunistas. Por causa do macarthismo todos os direitos políticos e de liberdade do povo foram violados, desta forma diminuindo as instituições democráticas dos Estados Unidos. Durante a guerra fria, o governo americano violou todo e qualquer direito à liberdade do seu povo. Nos anos 50 e 60, o FBI e a CIA violaram correspondências, perseguiram e acusaram grupos políticos atacando políticas de governo e, acima de tudo, tentaram "neutralizar" qualquer estadunidense que não apoiasse a política de governo do senador McCarthy.

No Brasil, a bancada evangélica tenta votar projetos de lei que são puramente misóginos (uma grande parte da campanha contra Dilma é claramente sexista. Para Marc Hertzman, professor de história da faculdade de Wisconsin, a votação na Câmara dos Deputados, se classifica como um "processo infame" e se tornou "caricaturalmente sexista". Para ele, "enquanto se desenrolava, era difícil não ver aquilo como uma caça às bruxas" [2016]. Um dos votos citados foi o de Jair Bolsonaro [PSC-RJ], ao afirmar em 2014, que uma outra deputada "não valia a pena ser estuprada"), homofóbicos e, da mesma forma, castradores, enquanto professores estão sendo proibidos de falar sobre política na sala de aula, ou obrigados a ensinar o criacionismo em detrimento às Leis de Darwin.

Além disso tudo, o governo interino anunciou um programa antipopular de supressão de direitos civis e sociais, de privatizações e de entrega do patrimônio nacional a grupos estrangeiros, que se intitulava, ironicamente, de "uma ponte para o futuro", divulgado ainda no ano passado pela Fundação Ulysses Guimarães, do PMDB. A agenda de absurdidades contida nessa nova ponte para o passado

é extremamente conservadora. O documento sugere a retomada do processo de privatizações, orienta a desconstrução das conquistas em torno das políticas sociais, propõe a ruptura com as políticas de integração regional na América do Sul, a previdência social como um programa comprometedor do tal ajuste fiscal rigoroso, aponta para a desvinculação das despesas constitucionais obrigatórias com saúde e educação, entre outras monstruosidades.

Ao mesmo tempo tentam neutralizar tudo e todos que se posicionaram pró-governo, com prisões estranhamente direcionadas a integrantes do PT. Hoje, em setembro de 2016, o maior exemplo são as provas inexistentes contra o ex-presidente Lula, levantadas pelo MPF. Segundo Dallagnol, "não temos provas, mas convicção" (2016). Kiko Nogueira afirma que "com um discurso recheado de chavões vazios, copiados de colunistas de direita, absolutamente político, o líder da força tarefa da Lava Jato, que apresenta em igrejas evangélicas suas soluções para a corrupção, falou que Lula é 'o grande general que determinou a realização e a continuidade da prática dos crimes'" (2016).

Podemos concluir que quando Miller escreveu *The Crucible* ele não o fez inadvertidamente. Miller tinha sim um propósito muito maior do que somente criticar a posição do senador McCarthy quanto a sua conduta durante a guerra fria em relação à população estadunidense. Miller pretendia sim criticar muito mais do que isso, ele pretendia tentar entender, e, por conseguinte, fazer com que o seu público entendesse a função dessa civilização, se é que podemos considerar civilizado um povo que persegue, julga e elimina o que ele considera ser o "outro", logo, qualquer um que é, para ele, diferente do branco protestante, europeu. Civilização, de fato, não é sinônimo de aperfeiçoamento. Desta forma, Arthur Miller, contrário de muitos dramaturgos dos anos 50, teve a coragem de dizer não, como John Proctor o fez em Salem, e mostrar ao mundo, em épocas de turbulência, a real cara do governo dos Estados Unidos.

Curiosamente, em 2015, *The Crucible* volta aos palcos nos EUA quando do anúncio da possibilidade da candidatura de Donald Trump à presidência dos EUA, mas esse já é um papo para outra rodada de conversas sobre literatura.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Matos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998. (Série Temas, volume 64 – Sociologia e Crítica Cultural)

AGÊNCIA BRASIL. [http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2016-09/provem-uma-corrupcao-minha-e-eu-irei-pe-para-ser-preso-diz-lula] (Acesso: 06/2016)

BRASIL 247. [www.brasil247.com.br] (Acesso: 06/2016)

CARR, Edward Hallet. *Que é História?* Trad. Lúcia Maurício Alverga. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CENTOLA, Steven R. and MARTIN, Robert A., eds. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo, 1996

CHOMSKY, Noam. *Hegemony and Survival: America's Quest for Global Dominance*. UK: Penguin Books, 2004

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

FOLHA DE SÃO PAULO. [http://www.folha.uol.com.br/] (Acesso: 06/2016)

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos – O Breve Século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

HOBSBAWM, Eric. *Globalização, Democracia e Terrorismo*. Trad. José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. s/d

LINS, Ronaldo Lima. *A Indiferença Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 2006

MARTINE, James J. *The Crucible: Politics, Property, and Pretense*. New York: Twayne Publishers, 1993.

MARTINE, James J. *Critical Essays on Arthur Miller*. Boston, MA: G. K. Hall & Co, 1979.

MILLER, Arthur. *The Crucible*. New York: Penguin, 1985.

NOAM CHOMSKY WEBSITE. Disponível online em 26/08/2016 no endereço <http://www.chomsky.info/>.

O GLOBO. [www.g1.globo.com.br] (Acesso: 06/2016)

PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: episódios da histeria anti-comunista*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1991

NOTAS

[1] A expressão corrente "to scare the devil out of (someone)", do inglês, perde-se na tradução. Contudo, não quis deixar de registrar a escolha cuidadosa da referência ao demônio – que, por analogia, representa o 'inimigo' político.

[2] National Security Council Report 68 – documento secreto com 58 páginas de 14 de abril de 1950 durante a presidência de Harry Truman. Hoje é considerado um dos documentos principais da Guerra Fria. Este documento só foi aberto ao público em 1977.

[3] Orson Welles em um programa de rádio direto do Mercury Theater narrou uma invasão alienígena como se fosse parte do noticiário local baseada no livro de H. G. Wells, *A Guerra dos Mundos*, assustando os ouvintes e levando muitos à histeria. Especula-se que o pânico gerado pela narração ao vivo de *A Guerra dos Mundos* inspirou oficiais a encobrir evidências de OVNIs para evitar pânico similar. De fato, o ex-capitão da aeronáutica norte-americana Edward J. Ruppelt escreveu em 1956: "Os arquivos de OVNIs do governo estão cheios de referências ao pânico em massa de 30 de outubro de 1938 quando Orson Welles narrou o seu famoso *A Guerra dos Mundos* na rádio."

[4] "A crucial corollary is vigilance to block any moves toward independent development that might become a "virus infecting others", in the terminology of planners."

Sobre identidades e diferenças: *Cidade aberta*, de Teju Cole

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

O texto aqui apresentado pode ser definido como uma leitura do romance *Cidade aberta*, de Teju Cole, que coloca em relevo as representações de identidades e diferenças culturais na contemporaneidade. Tendo como cenário a cidade de Nova York pós 11 de setembro, o romance narra o cotidiano de um médico psiquiatra nigeriano que divide seus dias entre o trabalho no hospital e o ato de caminhar pelas ruas e avenidas da cidade. Trata-se do segundo romance do autor, consagrado como uma das vozes mais expressivas do cenário literário norte-americano atual. Nascido nos Estados Unidos, com pais nigerianos, o autor passou a infância em Lagos e retornou aos Estados Unidos na juventude, onde fez toda a sua formação acadêmica. Além de *Cidade aberta*, Cole já publicou um outro romance, *Every day is for the thief*, e um livro de crônicas e ensaios, *Known and Strange Things*, ambos inéditos no Brasil.

Conforme exposto acima, o romance de Teju Cole tem como cenário a cidade de Nova York, que é visitada, percorrida e cortada pelo olhar do protagonista. Será Julius, o psiquiatra que ocupa seu tempo livre com o constante caminhar pela cidade, o condutor do leitor por uma Nova York marcadamente negra e excludente. Segundo definição construída pelo próprio personagem,

> As caminhadas atendiam uma necessidade: representavam um alívio do ambiente mental rigidamente controlado do trabalho, e assim que descobri que eram uma terapia, tornaram-se algo normal, e esqueci o que era a vida antes de eu começar a dar minhas caminhadas. (COLE, 2012, p. 14)

Como descrito, as caminhadas não respondiam à necessidade de deslocamento e trânsito pela cidade, ao contrário, representavam um momento de liberdade e de ligação com a própria paisagem urbana, uma espécie de fuga da seriedade e rigor de seu trabalho.

> Cada decisão – onde dobrar à esquerda, quanto tempo ficar perdido em pensamentos diante de um prédio abandonado, onde parar para ver o sol se pôr sobre Nova Jersey ou despencar nas sombras do East Side, de frente para o Queens – era algo irrelevante e, por esse motivo, servia como uma evocação da liberdade. (COLE, 2012, p. 14)

O ato de caminhar passa a ser compreendido em uma acepção semelhante à elaborada por Walter Benjamin, em que se privilegia o ato de se perder em uma cidade, na sua feição labiríntica, permitindo a elaboração de um percurso próprio de descoberta da paisagem urbana. Cito Walter Benjamin em conhecida passagem sobre o ato de adentrar e visitar uma cidade:

> Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. (BENJAMIN, 1996, p.73-4.)

Uma espécie de *flâneur* pós-moderno, que lança mão de sua enunciação pedestre para conhecer a cidade e, igualmente, do transporte público de massa, em especial do metrô, Julius percorre a cidade e estabelece contato não somente com a dimensão física e material da paisagem urbana, mas cria igualmente uma cartografia das múltiplas identidades culturais que atravessam seu percurso. Essas duas formas de olhar e representar podem igualmente estar relacionadas à famosa reflexão criada por Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo*

milênio, ao afirmar que a cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas. Tal reflexão é formada a partir do acionamento de duas metáforas que sintetizam o complexo jogo de leitura da cidade: o cristal e a chama. Por seu turno, a racionalidade geométrica apresentada por Calvino passa a ser metaforizada no cristal e o emaranhado das existências humanas assume o corpo da chama. Cria-se, nessa perspectiva, uma equação que pode ser simplificada na seguinte sentença: o cristal é forjado pela chama. Não há possibilidade de leitura da cidade que possa se ater em apenas uma única esfera de representação, se faz necessário produzir uma leitura que coadune o cristal e a chama.

A cidade de Nova York representada na narrativa é uma cidade negra, que exibe em sua paisagem as muitas identidades culturais construídas a partir da ideia de diferença. Nesta perspectiva, para além da racionalidade geométrica e do emaranhado de existências humanas, a cidade passa a ser um possível palco privilegiado para a observação das identidades e das diferenças, ou como definiu Renato Cordeiro Gomes: uma arena da multiculturalidade (GOMES, 2009). Há, no romance, diferentes passagens que evidenciam tal leitura, cito ao menos três. Não por mera coincidência, são três encontros.

A primeira é uma cena que envolve Julius e um motorista de táxi. Após entrar apressado no táxi, sem cumprimentar corretamente o taxista, Julius é interpelado de forma agressiva pelo motorista: "Não está certo, não está nada certo, sabe, esse jeito como você entrou no meu carro sem dizer alô, isso foi ruim. Ei. Sou africano que nem você, por que faz isso?" (COLE, 2012, p. 54). O outro trecho é o encontro do protagonista com um segurança que trabalha no Museu de Arte Folclórica Americana. Tal encontro se dá em um bar dias após Julius visitar o museu. Por mera coincidência, ambos estão no bar e Kenneth, o segurança do museu, aborda Julius após reconhecê-lo. O encontro agora é entre um africano e um caribenho, e não mais entre dois africanos, conforme visto na cena do táxi. No entanto, há um elemento que permite a construção de uma

filia, ambos são negros. Ao menos é isto que Keneth busca evidenciar ao aproximar-se de Julius. O próprio protagonista compreende isso: "Àquela altura, Kenneth já estava começando a me aborrecer e passei a desejar que ele sumisse. Pensei no motorista de táxi que tinha me levado do Museu de Arte Folclórica para casa – Ei, sou africano, que nem você. Kenneth estava com a mesma conversa" (p. 68). Por fim, outro episódio digno de nota é a ida de Julius a uma agência dos correios. O personagem vai aos correios para postar um exemplar de *Cosmopolitismo*, de Kwame Anthony Appiah, para um marroquino que ele conheceu na Bélgica. Ao ser atendido por um funcionário negro, o personagem demora-se escolhendo qual selo de carta iria comprar e após refutar todo e qualquer selo com bandeiras – "Nada de bandeiras, falei, alguma coisa mais interessante" – opta por um selo inspirado em colchas artesanais de retalhos feitas por uma comunidade afro-americana. Após identificar a escolha, o funcionário diz:

> Entendo. Entendo, meu irmão. Escute, irmão, de onde você é? Sabe, estou perguntando porque estou vendo que você é da Terra Natal. Vocês, irmãos, têm alguma coisa que é vital para a saúde de gente como nós, que fomos criados deste lado do oceano. Escute o que eu vou dizer: estou criando minhas filhas como se elas fossem africanas. (Idem, p. 225)

Os três episódios expressam a busca por traços de uma filia que permita a construção de identidades a partir de um elemento de diferença que tem como principal característica a questão racial. Tendo como referência a localização de um traço de unidade – ser negro – busca-se a construção de uma identidade, que rasura nacionalidades. Na narrativa, o protagonista performatiza uma certa recusa de uma identidade racial. Os desfechos dos três episódios relatados acima colocam isso em evidência. Os encontros podem ser lidos como formas de interpelação do personagem sobre a sua própria construção de uma identidade negra na América por parte de um nigeriano, resultando na elaboração de uma coletividade

que o aproxime dos muitos outros negros que cruzam seu percurso na cidade. Ser nigeriano, de Barbados ou de qualquer outra nação africana, caribenha ou sul-americana, não importa, o traço constitutivo dessa identidade não está condicionado às fronteiras nacionais: "Nada de bandeiras". O próprio Julius nos oferece esta compreensão após observar a Ilha Ellis, porta de entrada dos emigrantes na cidade:

> Do lugar onde eu me encontrava, a Estátua da Liberdade era uma mancha verde contra o fundo formado pelo céu e, além dela, estava a ilha Ellis, o centro de tantos mitos; mas ela foi construída tarde demais por aqueles primeiros africanos – que não eram emigrantes, de forma alguma – e tinha sido fechada cedo demais para significar qualquer coisa para os africanos mais recentes, como Kenneth, o taxista ou eu.
>
> A ilha Ellis era um símbolo sobretudo para os refugiados europeus. Os negros, "nós os negros", conheceram portos de entrada mais brutos: foi isso que o taxista quis dizer, tive que admitir para mim mesmo. Era esse reconhecimento que ele, no seu jeito brusco, queria receber de todo "irmão" que encontrava. (Idem, p. 70)

A busca por reconhecimento, segundo a própria leitura do personagem, tem como elemento nodal a dor. A expressão "nós os negros" produz um efeito de ambivalência em sua própria enunciação. Fica clara a existência de uma cisão e, principalmente, de uma diferença. Tornar-se irmão é partilhar a dor, segundo a conclusão construída pelo protagonista. Os portos de entradas dos negros eram mais brutos do que a ilha Ellis. Se este era um símbolo para os refugiados europeus, a única marca física que a cidade expõe da memória da escravidão é uma pequena ilha de segurança no meio da rua, com um pequeno gramado rodeado por edifícios de escritórios, que expõe uma escultura que identificava um antigo cemitério de africanos.

Além do acionamento da cidade de Nova York como cenário, o romance igualmente narra Lagos, maior cidade da Nigéria, para descrever a infância do personagem, e também visita Bruxelas, cidade à qual o personagem viaja de férias em busca de notícias de sua avó materna. Se a cidade de Lagos, visitada pela memória, con-

trasta com a Nova York pós 11 de Setembro, o personagem vivencia outra realidade cultural ao visitar uma Bruxelas marcada por uma evidente clivagem cultural, aspecto que se torna mais claro a partir do momento em que o protagonista trava contato com um personagem marroquino chamado Farouq. Será na visita à Bruxelas que o protagonista experimenta uma nova compreensão sobre a relação entre identidade e diferença. Tendo como interlocutor o personagem marroquino, um leitor ávido de alguns dos principais filósofos da desconstrução e do pensamento pós-colonial, o protagonista passa a ler Bruxelas em uma nova perspectiva, colocando em foco as tensões flagrantes em uma cidade que busca eliminar as diferenças culturais. Os diálogos entre Julius e Farouq são peças importantes do romance e nos auxiliam na compreensão não apenas de sua estrutura, mas igualmente do cenário cultural contemporâneo. Considero especialmente relevante a reflexão que Farouq elabora sobre o conceito de diferença. Tal reflexão surge após o personagem realizar um exercício comparativo entre dois escritores marroquinos, de um lado Tahar Ben Jelloun – descrito como um escritor que vive no exílio e "escreve a partir de certa ideia de Marrocos. Não é sobre a vida das pessoas, mas histórias que contêm um elemento oriental" – e Mohamed Choukri, "escritor que ficou no Marrocos, viveu junto com seu povo" (Idem, p. 127). É oferecido um regime de opostos, de um lado o escritor que oferece a "cor local" e em sentido antagônico temos o escritor que escreve sobre a vida das pessoas. O próprio Farouq resolve a equação ao concluir:

> Qual é o editor ocidental que vai querer um escritor marroquino ou indiano que não se coloque no âmbito da fantasia oriental, ou que não satisfaça o desejo de fantasia? Afinal de contas, é para isso que servem a Índia e o Marrocos, para serem orientais.
>
> É por isso que Said é tão importante para mim, disse ele. Diferença como entretenimento orientalista é permitida, mas diferença com seu próprio valor intrínseco, não. Pode ficar esperando a vida toda que ninguém vai lhe dar seu valor. (Idem, p. 128)

A noção de diferença passa a ser visitada em duas perspectivas. A primeira assume feições de uma externalização essencialista marcada pela coloração do exótico, mas sempre excêntrica e facultada ao consumo. Em outra perspectiva, a diferença é concebida enquanto valor intrínseco. Interessa-me pensar o conceito de diferença nesta clave, ler a diferença fora de uma operação de análise comparatista e sem recorrer à instrumentalização do exotismo da cor local. Gostaria de experimentar uma leitura da noção de diferença à luz da apropriação que alguns intelectuais, especialmente os ligados aos Estudos Culturais, realizam do termo *différance* de Jacques Derrida. O próprio Stuart Hall, em ensaio que examina a construção da noção de multiculturalismo, analisa que seu uso do instrumento *différance* é uma certa apropriação, que não intenta rasurar a concepção primeira ofertada por Derrida, mas que o liga à leitura do campo cultural enquanto espaço de problematização: "Naturalmente, o que faço aqui é traduzir da filosofia à cultura e expandir o conceito de Derrida sem autorização – embora, espero, não o faça contra o espírito de seu sentido/propósito" (HALL, 2003, p. 92). A melhor definição para este processo de acomodação do pensamento de Derrida é ofertada pelo próprio Hall, que o nomeia como uma expansão. Nesta perspectiva, não significa que o instrumento seja alterado ou reelaborado, mas sim que o seu uso é outro, alocado para o exercício crítico de uma outra experiência sensível: a cultura. Para justificar esse uso inusitado, o crítico jamaicano afirma que "para Derrida, différance é tanto 'marcar diferença' quando 'diferir'. O conceito se funda em estratégias de protelação, suspensão, referência, elisão, desvio, adiamento e reserva. " (Idem, Ibidem). O conceito passa a ser lido enquanto recurso estratégico e não apenas um instrumental teórico. É no intervalo que se cria entre o desejo de marcar a diferença e a localização das diferenças instauradas por outrem – pelo discurso, pelo poder, pelo gênero, pela raça, pela sexualidade, pela classe,

pela religião, pela língua, pela deficiência e por tudo o que não se quer diferir ou se deseja alcançar uma igualdade – que se produz um novo ponto de observação do cenário cultural.

A discreta intervenção gráfica para a construção do termo, perpetrada pela simples troca da letra e pelo a, ressoa como uma espécie de marca muda, que pode ser lida, escrita, mas não se ouve. Importante observar que *différance* não é apenas uma palavra ou um conceito, trata-se de um instrumento filosófico que ataca de modo frontal um dos principais sintomas da tradição filosófica ocidental: o fonocentrismo. A criação do neografismo pode ser tomado como um "emblema da desconstrução" e foi fonte segura para as mais variadas apropriações, gerando um considerável debate acerca de seu uso e, principalmente, acerca da essência de seu real significado na perspectiva adotada por Derrida. No entanto, seguindo o próprio escopo construído por Derrida e visitado por Silviano Santiago em *Glossário de Derrida*, é possível observar que diferança "não é um conceito, nem uma palavra, mas sim uma espécie de foco de cruzamento histórico e sistemático reunindo em feixe diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem" (SANTIAGO, 1976, p. 27-8).

A diferença como valor intrínseco, para retomar a noção ofertada pelo personagem Farouq, pode ser compreendida como o fato de não ser o mesmo, ser diferente e dessemelhante. Diferença não se constrói, mas construímos a nossa identidade a partir da diferença. Não se trata de uma essência, mas de um procedimento que é próprio da linguagem, da forma como nomeamos o que somos e, consequentemente, refutamos o que não somos.

Por fim, gostaria de refletir sobre os conceitos de identidade e diferença a partir do acionamento de um outro conceito, o de estrangeiro. Nesta perspectiva, um novo protocolo de leitura seria ler o romance de Teju Cole em diálogo com a formulação teórica oferecida por Nelson Brissac Peixoto, no ensaio "O olhar do estrangeiro",

destacando a obra enquanto materialidade de um produto discursivo que é resultante deste olhar. No ensaio, o autor observa os traços de singularidade que podem emergir a partir da perspectiva de um sujeito não pertencente ao local, dono de um olhar não familiarizado com um determinado ambiente. Na perspectiva construída por Nelson Brissac Peixoto, tal perspectivismo é construído por

> (...) aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. (PEIXOTO, 1988, p. 363)

Há um visível entusiasmo do autor pela materialidade do olhar do estrangeiro, localizando neste a possibilidade resgate de significados já perdidos. Tal entusiasmo é explicado pela profusão de imagens que marcam a sociedade contemporânea. Afinal, segundo a leitura do ensaísta, em um mundo marcado pela inquestionável presença de imagens, um dos primeiros resultados diretos seria o esvaziamento de significados e uma espécie de convergência entre a representação e a realidade.

> As imagens passaram a constituir elas próprias a realidade. Não se pode mais trabalhar com o conceito tradicional de representação, quando a própria noção de realidade contém no seu interior o que deveria representá-la. Torna-se difícil distinguir o que é real e o que não é. Neste universo feito de imagens, o real não tem mais origem nem realidade. (Idem, p. 362)

Diante do quadro construído pelo autor, o olhar do estrangeiro passa a ser o recurso necessário para obliterar a saturação de imagens que provocaram a quebra das fronteiras entre representação e realidade. O estrangeiro consegue produzir um olhar que se apresenta livre desta presumida profusão de imagens. Trata-se de um olhar novo, que experimenta o contato com o cenário, com os objetos e com as pessoas pela primeira vez. Não importa a densidade das imagens, o olhar

do estrangeiro não possui familiaridade com o espaço e torna toda e qualquer experiência única, conforme examina Nelson Brissac Peixoto: "O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para eles estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar" (Idem, p. 363).

O romance *Cidade abertura*, de Teju Cole, é um exemplo desse olhar de estrangeiro, desse mergulho sobre o outro. Diante da obra estamos travando contato com uma representação dos EUA a partir de uma mirada excêntrica, construída por um escritor que aciona sua experiência de sujeito migrante – afinal nasceu nos Estados Unidos, mas passou sua infância e juventude na Nigéria – e que oferece um narrador estrangeiro para guiar o leitor em uma visita à cidade de Nova York. O resultado desse empreendimento é o constante questionamento acerca da noção de identidade, colocando em foco a necessidade de reconfiguração de conceitos clássicos da modernidade. Além do trabalho de Teju Cole, é possível observarmos a elaboração desta reflexão em ao menos dois outros romances contemporâneos publicados por autoras africanas de língua inglesa. Como exemplo cito o romance *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie, e *Precisamos de novos nomes*, de NoViolet Bulwayo, ambos são exemplos de construção de um olhar estrangeiro, desse mergulho sobre o outro. Para além do dado biográfico, afinal no elenco aqui apresentado cito nomes de escritores africanos, ou de origem africana, de língua inglesa que residem e publicaram nos Estados Unidos, o elemento que os une é o temário do movimento diaspórico e migrante perpetrado em seus respectivos romances por seus protagonistas e, igualmente, realizado pelos autores. Em comum, Teju Cole, Chimamanda Adichie e NoViolet Bulawayo narram o processo de migração de países africanos para os Estados Unidos e colocam em pauta questões como identidade, sobretudo racial, representação territorial e, principalmente, diferença cultural.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BULAWAYO, NoViolet. *Precisamos de novos nomes*. Trad. Adriana Lisboa, São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990

COLE, Teju. *Cidade aberta*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COLE, Teju. *Every day is for the thief*. New York: Randon House, 2015. 2ª Ed.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Maragalhães. Campinas: Papirus, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. "A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema". In: *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, 2009.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização. Do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016. 9ª Edição.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio e Apicuri, 2016.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É realização, 2015. 3ª Edição.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar do estrangeiro". In.: *O olhar*. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTIAGO, Silviano (Coord). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

Sexo, gênero e micropolíticas na literatura marginal ou periférica

Victor Hugo Adler Pereira

Há alguns anos criou-se na produção cultural brasileira um nicho especialmente identificado com a literatura marginal ou periférica. Esses livros de contos, romances, poemas e antologias apresentam características comuns, na temática, na escrita e no estilo, e relacionam-se, por tudo isto, a uma vertente da produção cinematográfica de grande sucesso. O interesse acadêmico em conhecer e pesquisar essa produção não surgiu, de início, na área de estudos literários, mas no campo da Antropologia ou da Comunicação Social.

Pela importância de sua participação em eventos acadêmicos e outras formas de divulgação de atividades culturais, cito a pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento como precursora nos estudos sobre o tema, no programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, no começo dos anos 2000, tornando-se conhecida antes mesmo de publicar o resultado final de sua pesquisa.

No livro *Vozes marginais na literatura*, originado nessa pesquisa e publicado em 2009, a antropóloga explica a dificuldade que teve em se aproximar dos autores identificados com esse movimento surgido nas periferias da cidade de São Paulo. Os escritores e promotores de saraus literários justificavam a sua desconfiança em relação aos pesquisadores por considerarem a universidade pública como um espaço de exclusão dos pobres e negros. Érica relata que, numa primeira entrevista que fez com Ferréz, em abril de 2004, o escritor, responsável pela publicação na Revista *Caros Amigos* dos primeiros escritos que reuniu com o rótulo "literatura marginal"

indagou: "qual o interesse de uma estudante da USP em investigar a produção literária da periferia?" e "no que o meu trabalho poderia beneficiar os escritores?" (NASCIMENTO, 2009, p. 29). Érica Nascimento conseguiu vencer essa barreira pelo fato de ser negra e ser reconhecida como uma exceção ao perfil do estudante das instituições de maior prestígio. Segundo ela, essa desconfiança e até mesmo aversão ao que representava o meio acadêmico dominava também entre outras figuras destacadas na criação e na expansão desse movimento, surgido entre moradores de favelas e bairros proletários, e que, além da realização de saraus de poesia, promovia a organização de publicações independentes. Como procurarei demonstrar neste trabalho, após mais de dez anos de ampla divulgação, o temor de que esse movimento pudesse ser apropriado pela academia ou pelas engrenagens do mercado, diluindo suas propostas inicias, parece ter-se justificado, pelo menos parcialmente.

O interesse na área da Antropologia Social por essas manifestações surgidas nas periferias urbanas traz à baila o fato de que, nos anos 1970, também foi de um antropólogo, Carlos Alberto Messeder Pereira, o estudo de maior repercussão sobre a chamada poesia marginal. Este fenômeno era ligado a outro meio social e com diferentes implicações; portanto, a utilização do adjetivo "marginal" obedece a critérios diferentes em cada um dos casos. O livro de Messeder Pereira, *Retrato de época*: poesia marginal anos 70, foi publicado em 1981. Em 1997, comentando este e outros estudos do mesmo período, Silviano Santiago, numa conferência intitulada "Democratização da Cultura no Brasil – 1979-1981", no Seminário "Declínio da Arte/ Ascensão da Cultura", promovido pela ABRALIC, tecia considerações sobre a mudança de interesse do público brasileiro quanto à literatura e outras manifestações artístico-culturais, constatável após longos anos da ditadura civil-militar. Considerava que alguns estudos apontavam a mudança do papel exercido pelas artes diante das circunstâncias históricas que motivavam o debate cultural, no

fim da ditadura, e citava o livro de Messeder Pereira como fruto de uma mudança de perspectiva que colocava a Antropologia como contribuição importante para se tomar contato com fenômenos de que, até então, costumavam se ocupar os estudos literários baseados em padrões de avaliação e instrumentos de análise bastante tradicionais. Sobre as implicações da mudança de perspectiva diante da poesia marginal e outras manifestações culturais não canônicas, como a música popular, afirmava Silviano Santiago:

> Esvaziar o discurso poético da sua especificidade, liberá-lo do seu componente elevado e atemporal, desprezando os jogos clássicos da ambiguidade que a diferenciava dos outros discursos, enfim, equipará-lo qualitativamente ao diálogo provocativo sobre o cotidiano, com o fim de uma entrevista passageira, tudo isto corresponde ao gesto metodológico de apreender o poema no que ele apresenta de mais efêmero. Ou seja, na sua transitividade, na sua comunicabilidade com o próximo que o deseja para torná-lo seu. (SANTIAGO, 1997. Apud: MIRANDA, 1998, p. 16)

Identifico um modo semelhante de abordar a produção cultural na atualidade e que se reflete na avaliação das manifestações ligadas à literatura marginal, ou como preferem alguns, periférica, a partir de considerações antropológicas ou sociológicas, até mesmo entre estudiosos da área de Letras, o que suscita algumas questões. A principal delas é que o fato de se desenvolver uma produção de textos e de eventos relacionados à leitura e à literatura envolvendo setores marginalizados, diante da tradição histórica da exclusão e das desigualdades de oportunidades no país, é de tal importância que fica inibida a avaliação crítica das implicações destes ou do direcionamento que tomam diante de configurações de relações de poder atuais. Com isso, tanto os autores como alguns dos principais divulgadores e pesquisadores desse movimento não colocam em questão a legitimidade em se caracterizar essa produção como literatura ou a busca da consagração dos responsáveis por essa produção pelas

instâncias tradicionais do campo cultural, até mesmo pela Academia Brasileira de Letras – como declarou o escritor Sacolinha ser sua meta, em entrevista televisiva a Abujamra em 2011.[1]

Essa discussão costuma ser descartada como secundária para o campo de estudos que continua reconhecendo essa produção como contribuição importante e desafio aos padrões e valores estéticos assentados pela elite econômica e cultural. No entanto, essa atitude mistura-se com a acomodação ou a indiferença com que essa produção vem sendo absorvida como apenas mais uma tendência na vida cultural brasileira, que não ameaça ou abala outras vertentes consagradas. Estuda-se ou simplesmente registra-se o surgimento de autodenominados escritores favelados, em sua maioria homens, as peculiaridades dos eventos promovidos por eles, os modos com que conseguem publicar livros, os efeitos desses fatos na vida comunitária, esquivando-se quase sempre de analisar criticamente os produtos verbais ou escritos que são divulgados nesse circuito. Chama a atenção o fato de não se travar a discussão sobre o lugar que ocupam essas obras artístico-culturais diante de uma produção anterior sobre as classes populares, muito expressiva entre os escritores da chamada geração de 30 e também na MPB, no Cinema Novo e no teatro político nos anos 1960. Alguns comentários de críticos e dos próprios produtores dão a entender que se começou do zero a abordagem do cotidiano das classes populares e nada há de relevante nas polêmicas levantadas nas décadas anteriores sobre problemas como: as diferentes concepções de realismo artístico, as tendências melodramáticas na prosa de ficção, no teatro e no cinema, ou sobre a influência de perspectivas populistas e paternalistas nas artes e na literatura. Note-se que, naquele período, debates travados em diferentes países forneciam combustível para rumorosas polêmicas no Brasil sobre problemas como a concepção de "popular" e sobre os compromissos das artes com a realidade social. O apagamento ou esquecimento dessas discussões tornou difícil ou inconveniente

examinar um conjunto de questões que se apresentam nas obras que, a partir de fins dos anos 1990, focalizam a vida cotidiana nas periferias urbanas brasileiras. Limitações de perspectiva nos movimentos políticos e na produção cultural, nos anos 50 e 60, e que foram submetidas à crítica nos anos subsequentes, voltaram à tona, desde fins dos anos 1990, com nova roupagem, como se não tivessem sido suficientemente questionados anteriormente.

Entretanto, a repressão desencadeada nos "anos de chumbo" da ditadura que se seguiu à decretação do AI-5, em 1968, favoreceu o surgimento de um debate crítico sobre as formas de luta política nas décadas anteriores. Passaram a ter destaque questões que eram consideradas menores, até esse período difícil, diante da prioridade em realizar conquistas que trouxessem ganhos políticos e econômicos ao proletariado. Não se relevava, diante dessas prioridades, o fato de haver uma participação limitada das mulheres nos partidos e sindicatos, o que dava continuidade a uma tradição paternalista e machista entre as lideranças. Atitudes que revelavam concepções estreitas sobre a "natureza" da mulher e os papéis sociais que, decorrente dessas determinações, deveriam exercer refletiam, sem maiores críticas, nos grupos políticos, as perspectivas dominantes sobre a dominação masculina. Um exemplo de como esse tipo de perspectiva se enraizava no país, muitas vezes acima das diferenças de classe social e posições adotadas na macropolítica, é o fato de se revelarem até mesmo entre as lideranças masculinas anarquistas nas primeiras décadas do século XX, diante das lutas empreendidas por trabalhadoras mulheres contra a exploração do trabalho fabril (RAGO, 2014, p. 95).

Nos anos 1960, dominavam ainda perspectivas análogas quanto à participação da mulher nos movimentos políticos, o que provocou reações e avaliações críticas entre os chamados novos movimentos sociais a partir dos anos 1970. A consideração sobre as relações entre cultura e política foi um dos fatores que influíram na renovação das práticas políticas na mobilização para a resistência

à ditadura e a construção de uma sociedade democrática no Brasil. Conforme Evelina Danigno:

> A percepção da necessidade de mudanças culturais como elemento essencial do processo de democratização foi obviamente fundamental para os movimentos de mulheres, homossexuais, negros e outros. De fato, grande parte de sua luta política é dirigida no sentido de confrontar essa cultura autoritária. (DANIGNO, 2000, p. 82)

As denúncias quanto às limitações ao acesso de bens materiais e culturais impostas às classes populares, a violência nos bolsões de pobreza ou o preconceito racial são uma constante nas obras da literatura marginal, mas não se observa uma abertura de perspectiva sobre os mecanismos que afetam a totalidade do corpo social, propiciando a manutenção dessas condições adversas. Contrastam, nesse sentido, com as obras engajadas das gerações anteriores que, na literatura, no cinema ou no teatro, estimulavam a passagem da crítica às condições de vida adversas imediatas, impostas ao proletariado urbano e rural, à compreensão de mecanismos mais amplos de dominação e exploração, inclusive suas relações com a história do país. Na atualidade, isso ocorre devido à fragmentação dos movimentos políticos, possibilitando que as lutas contra formas de opressão sejam setorizadas. O modo com que se lida com as questões de gênero, com a concepção de família patriarcal nessa literatura aproxima-se ao que se constata em outras manifestações culturais nos últimos decênios. Vale recordar que Ivana Bentes identificou no filme *Cidade de Deus*, lançado em 2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, um sintoma desse problema mais amplo, afirmando:

> A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. (BENTES, 2003, p. 198)

Esse modo de encarar a favela como um microcosmo que tem uma existência relativamente autônoma e uma cultura própria está presente no livro de Paulo Lins (1997) em que se baseia o filme, reforçando a noção de "cidade partida", difundida pelo jornalista Zuenir Ventura, em livro lançado em 1974. Independentemente da perspectiva do autor, essa concepção das relações cidade X asfalto passou, em alguns círculos, a servir de justificativa para considerarem com referenciais diferenciados os valores dessa "outra cultura", a dos guetos urbanos, quanto à sexualidade, à violência e à honestidade. Constatei outra atitude influente nas discussões sobre a literatura marginal ao participar em pesquisas sobre iniciativas socioeducativas ligadas diretamente à produção de manifestações identificadas como da chamada "cultura das favelas": a recusa em discutir as implicações e os compromissos com a política, em sentido mais amplo, até mesmo as consequências ou possíveis interferências de ligações com instituições como a Igreja ou a grande mídia no desenvolvimento dos projetos sociais junto às classes populares (PEREIRA, 2009, p. 31-42). Essa situação levou-me a indagar se os problemas, observados nos anos 1960, devidos à concepção de política apenas no nível "macro", estabelecendo prioridades de ação ligadas, sobretudo, às determinações do econômico sobre o mundo social, não foram substituídas por uma perspectiva baseada na experiência individual da opressão ou, no máximo, em sua vinculação a uma categoria subalternizada transformada em vítima privilegiada. Encontro aí uma explicação, pelo menos provisória, para algumas das contradições observadas em obras da literatura marginal no tratamento das questões de gênero.

Com base nas considerações acima, tomo como referência dois romances cujos autores se autodenominam como representativos da chamada literatura marginal para discutir problemas que, em meu entender, têm sido subestimados quando se aborda essa produção. O primeiro deles, do escritor Ferréz, que foi responsável

pela organização de números da revista *Caros Amigos* em que reuniu escritores que considerava identificados com essa tendência que batizou como literatura marginal. O romance *Capão Pecado* pode ser considerado como o primeiro título, de grande divulgação, pelo menos assumidamente representativo dessa tendência. No formato de sua primeira edição, em uma pequena editora, a Labortexto Editorial, em 2000, este inovava em sua estrutura, em que depoimentos e cadernos de fotos alternavam-se com o fluxo narrativo que desenvolvia o enredo. Não é somente o enredo principal que focaliza o cotidiano de jovens subempregados, moradores em uma comunidade periférica. As fotos e os depoimentos formam um painel, realçando o compromisso da narrativa de ficção em representar – no amplo sentido desse termo – uma comunidade pobre, ou gueto social. Nessa tentativa, os depoimentos incluídos frisam a luta pelo reconhecimento social e pela melhoria das condições de vida nessa comunidade. Esse discurso em que se enfatiza o potencial para uma vida consensualmente considerada como produtiva entre os jovens da comunidade é invariavelmente acompanhado pela advertência contra o perigo representado pela tentação de entrarem no circuito do crime ou do vício das drogas. Há um alerta recorrente em vários desses textos sobre as consequências de um jovem se deixar levar por um desses dois caminhos. E o fio do relato ficcional é entremeado de situações exemplares que visam a comprovar os conselhos e admoestações contidos nos textos que o interrompem.

O enredo do romance é simples: o jovem Rael tem uma família que se equilibra pelas virtudes da mãe, enquanto o pai alcoólatra cria situações desagradáveis no cotidiano. O personagem é caracterizado, em diferentes momentos, como alguém que tem um mundo de referências diferente do corriqueiro em seu meio, até mesmo em sua família (FERRÉZ, 2000, p. 44). E essas referências relacionam-se à formação educacional ou à ligação com esferas de produção cultural externas à comunidade – como é o caso da compra de livros em um

sebo no centro da cidade –, como se o jovem Rael estivesse mais ligado ao asfalto que à favela, vivendo os dilemas da "cidade partida". A dedicação ao trabalho, motivada desde cedo pela necessidade de substituir o pai, que se entregara ao alcoolismo, e ajudar à mãe, que ganhava pouco, parece confirmar a previsão da aparência de "cdf"[2] na infância. As observações sobre seus cuidados com a mãe doente contribuem para configurar o caráter solidário e amoroso de Rael.

O contraste de Rael com outros personagens inicia-se com o pai, José Antônio que, ao se tornar desempregado e perder a função de provedor da família, afunda num "processo de real e imaginada emasculação" (LEHNEN, 2013, p. 147), tornando-se alcóolatra. No desenrolar da narrativa, acentua-se, entre outros, o contraste com o colega de bairro, Burgos, em sua trajetória de comprometimento com a violência, o avesso do cotidiano do protagonista: ligado ao trabalho, à família e ao amor pela jovem Paula. Burgos se torna matador profissional e transforma-se numa figura temida na comunidade, eliminando até mesmo jovens que fazem parte da "turma" do bairro e que mergulharam no vício da droga, desgraçando-se pela dívida com o tráfico. O fantasma da violência, nele corporificado, mantém-se distante de Rael, até que este, atingido pela traição conjugal, compromete-se também com os "serviços" de Burgos e, depois, é eliminado por ordem dele na prisão. O comportamento de Rael remete também a um modelo de construção subjetiva: a do homem submetido a uma moralidade convencional e que se torna vítima de uma mulher ultrassexualizada, que o seduz e trai. Faz parte desse modelo de submissão ao bom comportamento o fato de a dedicação ao trabalho não constituir possibilidade de realização de potencialidades pessoais, mas como inserção na ordem e, sobretudo "e principalmente como um modo de acesso ao consumo" (LEHNEN, 2013, p. 149). Também é coerente com o modelo de subjetivação que representa o personagem Rael o contraste com os jovens que consomem drogas e os que participam de roubos e assaltos. O nar-

rador compartilha da posição do personagem em relação às drogas, inclusive ao uso da maconha:

> Mixaria deu uma leda pra cada um e começou a dichavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um com seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto. (FERRÉZ, p. 68)

Esse trecho em tom reprobatório não se acompanha de comentários mais extensos ou de outras situações do enredo que tragam elementos para a discussão sobre o consumo de maconha entre jovens, e as cenas de consumo de drogas conotam-se a outras atitudes dos jovens que, com requintes de crueldade, impactam o leitor por evidenciarem a perda de valores humanitários entre eles.

Estabelecendo contrastes entre exemplos negativos do comportamento dos jovens na comunidade e a sensibilidade e honestidade de Rael, a narrativa prepara o leitor para o impacto com a injusta armadilha montada por Paula, em que o protagonista será capturado. A moça bonita e ultrassexualizada utiliza a circunstância de ser colega de trabalho de Rael para seduzi-lo. O processo de conquista e os conflitos de consciência de Rael, ao trair o amigo, namorado de Paula, são narrados de modo muito superficial. Além das cenas de sexo e sedução, citam-se apenas conversas em que predomina o relato de Paula sobre sua insatisfação com o namorado Matcherros, o que parece ser um pretexto para as atitudes da moça. O tempo da narrativa decorre com rapidez na trajetória entre a aproximação inicial de Rael e Paula e o casamento, que os levou a morarem na casa cedida pelo patrão junto à fábrica em que ambos trabalhavam. A caracterização do cotidiano do casal junto ao filho, no romance, é muito econômica. Também se deduz, ao final do relato, por breves indícios, que o patrão poderia ser amante de Paula antes mesmo que se tornasse namorada de Rael. Assim, justifica-se a fuga de Paula com o filho. Os motivos da traição da esposa a Rael tampouco são

bastante explicados, ficando a impressão de que a disposição sexual da mulher, sua atração e o cinismo justificam sua fuga surpreendente. Depois da traição, passa-se imediatamente à vingança violenta de Rael, como se fosse um gesto previsível e inevitável. E este gesto redundará em sua desgraça: ao matar o patrão, compromete-se com Burgos, o temido matador profissional, que providenciará, em seguida, sua eliminação no presídio.

O modo com que se narra a desgraça de Rael, apesar de sua tentativa de se enquadrar num modelo de honestidade contrastante com o meio social, parece justificar a expectativa do senso comum de que naquele espaço só é possível um jovem se tornar criminoso ou drogado. Essa condução do enredo contrasta com os depoimentos de figuras de prestígio junto à comunidade de Capão Redondo, publicados no romance, procurando servir de modelo ou apontar outras possibilidades para os jovens da região. No entanto, o título do romance indica uma avaliação moral do local em que se passa o romance, pela transformação do nome da localidade do Capão Redondo em Capão Pecado. Diante dessa referência religiosa e da atuação sedutora e enganosa de Paula, como descartar a referência bíblica, consciente ou não, na construção dessa personagem, remetendo às relações da mulher com o Mal? A ideia de que aquela localidade da periferia era amaldiçoada, citada no início do romance e atribuída a uma autoridade religiosa, não se desfaz. Ao contrário, reforça-se pelo fato de até mesmo um jovem, de quem se espera a construção de uma vida dentro das convenções sociais, sucumbir à maldade e à degradação moral que vicejam naquele meio.

Algumas situações da trama romanesca examinada no romance de Ferréz repetem-se em *Graduado em marginalidade* (2009), de Sacolinha. Neste também, um jovem de bons princípios, que parecia destinado a se projetar socialmente, com valores que não eram característicos do gueto, e revelavam formação de *habitus* adequada a dialogar com outros setores da sociedade, sucumbe

diante de forças atuantes no meio social. Em *Capão Pecado*, a maldade de Paula, a participação do patrão Oscar e, finalmente, de Burgos, interferem grandemente na desgraça e morte de Rael. Em *Graduado em marginalidade*, um antagonista se desenha desde o início da trama e se mantém como fonte principal de desvio do caminho previsível para o protagonista, devido a suas condições de *habitus* cultural (BOURDIEU, 2007). O início do romance situa os efeitos desse antagonismo, com um sonho premonitório do jovem de que estava sendo morto pela polícia. Burdão é acordado por sua mãe desse sonho com uma notícia igualmente ruim: seu pai, caminhoneiro, havia sido assaltado e estava hospitalizado em estado de coma. O jovem reage à notícia da morte do pai, considerando a injustiça que ela manifestava:

> Burdão parou de chorar, não por resistência, mas por ódio; ele não entende a força que o ser humano tem para fazer o mal. Não está entendendo por que o fato ocorrido foi com seu pai, aliás, grande pai, caminhoneiro, trabalhador, homem dedicado ao maior patrimônio do mundo que era sua família; família que ele respeitava e cultivou com todo o amor reinante dentro daquele ser. (SACOLINHA, 2009, p. 14)[3]

O comportamento do pai é descrito pelo narrador como alguém que merecia o respeito e admiração de todos na comunidade:

> Jorjão foi um dos primeiros moradores da Vila. Em quase todos os atos de solidariedade ele estava no meio. As amizades dele eram sem limites: conversava com criança, jovem e idoso, homem e mulher, rico ou pobre. Respeitava um bêbado assim como respeitava um padre. (p. 22)

Esse traço de seu caráter é apontado como justificativa para o aparecimento no velório de Escobar, "conhecido por esse nome por ser o maior traficante da região." (p. 22). A caracterização da bondade e do respeito do traficante pelo morador é ainda realçada através de um gesto em sua saída do cemitério: "Escobar chamou o

coveiro num canto, deu-lhe cem reais, e explicou: – Isso aqui é para você manter a cova sempre limpa, num deixar o mato tomar conta, tá legal?"(p. 23). A figura desse traficante terá muita influência no desenvolvimento do enredo e na compreensão da construção da identidade do jovem Burdão. O fato de perder o seu domínio sobre a região faz com que esse passe a ser exercido por Lúcio, um policial corrupto, cujo comportamento contrasta com o de Escobar pela falta de respeito à comunidade, como também em vários aspectos com o de Burdão. As artimanhas motivadas pelo desejo de vingança desse policial, contrariado porque o jovem Burdão, apesar de desempregado, não aceita trabalhar no tráfico de drogas, acabam por conduzi-lo à prisão.

Durante o tempo de detenção, Burdão faz amizade com um presidiário que lhe orienta para leituras de autores de esquerda sobre a organização de luta política. Consegue fugir da prisão e, retornando à favela em que nasceu, toma o ponto de drogas dirigido pelo policial corrupto Lúcio. Torna-se, então, um bom traficante, à imagem do finado Escobar: respeitoso da comunidade e dos valores familiares. Além disso, a narrativa fornece elementos para comprovar seu respeito pelo que fica caracterizado como uma cultura "de raiz" afro-brasileira, herdada dos ensinamentos e das atitudes de seu pai (SACOLINHA, 2009, p. 161).

Assim como em *Capão Pecado*, caracteriza-se um jovem que se destacava da comunidade por sua formação fiel a valores familiares e por preocupações intelectuais. O título do romance de Sacolinha se refere à aquisição de uma graduação, que foi alcançada na marginalidade, revertendo as expectativas para o futuro do jovem diante do potencial de Burdão. A responsabilidade pela mudança de trajetória do protagonista é atribuída à maldade do policial Lúcio, cujo nome remete à figura bíblica de Lúcifer. É o próprio protagonista quem registra a avaliação sobre essa interferência em sua trajetória num dos últimos capítulos do livro:

> Chegou à conclusão que o culpado disso tudo é um policial chamado Lúcio, que o jogou no porão da sociedade sem nada dever. Foi por causa dele que foi torturado, passou fome, brigou, foi humilhado, matou, pegou em armas de fogo e se envolveu neste mundo de onde agora é difícil de sair. (SACOLINHA, 2009, p. 167)

Nesse sentido, o romance apresenta componentes éticos nas atividades de Burdão como traficante. Por exemplo, não aceita estimular o tráfico entre jovens favelados e, diante da possibilidade de prejuízo a seus negócios com a droga pela extorsão de policiais, comenta o narrador:

> Mas nada disso impedia que faturasse mais do que nunca. Muitos são os jovens que saem de Mogi das Cruzes para comprar cocaína na área de Burdão. Nas faculdades e escolas particulares da região, a conversa que se ouve é que o pó mais puro dos últimos tempos se encontra num bairro esquecido pelas autoridades; no fundão de Brás Cubas. (SACOLINHA, 2009, p. 175)

Uma diferença a ser comentada em relação ao romance *Capão Pecado* é que a maldade não se instala com a cumplicidade ou a iniciativa da mulher. No entanto, assim como no romance de Ferréz, durante o desenvolvimento do enredo alternam-se, em contraste, as personagens femininas maternais, cercadas com uma aura de pureza e integridade, em especial Rebeca, namorada do protagonista, e aquelas que se ligam ao submundo, submetidas aos caprichos e à brutalidade do homem na prostituição. Neste caso, o romance focaliza a dificuldade ou impossibilidade de a mulher colocar limites aos caprichos masculinos e a crueldade com que são tratadas pelos homens. O abuso de poder e o refinamento em práticas eróticas que não levam em conta a vontade ou as disposições da mulher contam para a caracterização da maldade do personagem Lúcio. As passagens mais radicais nesse sentido alternam-se imediatamente com cenas em que o personagem Burdão cuida de sua mãe com carinho e

abnegação. Esse contraste se dá de modo radical no capítulo 10, em que a cena de notícia da morte da mãe do protagonista, terminada com o amparo e consolo da namorada, é imediatamente seguida de outra (p. 77), em que Lúcio encontra-se com uma prostituta em uma boate e tem uma relação sexual, com práticas violentas acompanhadas do consumo de cocaína. Estabelece-se o forte contraste entre o respeito de Burdão às mulheres e à ordem familiar e o abuso machista do policial corrupto Lúcio, que, em todas as suas ações, é conotado ao mal, fazendo jus à associação de seu nome com Lúcifer.

Acentuando o antagonismo entre as duas principais figuras masculinas no romance, o narrador registra o respeito de Burdão à autoridade religiosa feminina, mãe Ditinha, em duas ocasiões, depois da morte do pai e diante da doença da mãe: "Iria pernoitar na casa de mãe Ditinha à procura de AXÉ, força vitalizadora, energia que tudo movimenta" (SACOLINHA, 2009, p. 63). Portanto nem sempre as mulheres são fracas ou submetidas aos homens – a autoridade e a força também podem estar associadas a algumas mulheres mediadoras do sagrado.

O maniqueísmo e a reprodução de clichês nesses romances, como acredito ter ficado demonstrado através dos exemplos acima, é um traço comum e destacado na construção de situações, dos personagens e dos comentários do narrador. Destaca-se também em outras obras de ambos os autores, como o *Manual prático do ódio* (2003), de Ferréz, ou o *Estação terminal* (2010), de Sacolinha. Na obra de Ferréz, a caracterização da mãe favelada, sofrida, submissa e trabalhadora, não abre espaço para o exame de contradições ou considerações críticas. E, na obra de ambos os autores, o contraste entre a marginalidade, as atividades criminosas, e o mundo do trabalho, muitas vezes é tratado com superficialidade, estabelecendo uma linha divisória entre os indivíduos, que parece estar ligada naturalisticamente ao meio social de origem, reproduzindo, portanto, os valores dominantes. Revela-se a nostalgia da estabilidade

de uma pretensa ordem familiar, demonstrando a destruição dos núcleos familiares pelas condições de vida da favela, pela violência ou o abuso policial. Não há suficiente questionamento da configuração da estrutura da família patriarcal tradicional, sugerindo que alcançá-la ou recuperá-la seria desejável no ambiente que é figurado como desagregado.

A aversão ao discurso acadêmico pelos autores identificados com a literatura marginal continua a ser afirmada por muitos dos escritores que se recusam a ver a sua obra discutida como costuma acontecer com as obras que pretendem ser reconhecidas no campo intelectual. A influência da perspectiva antropológica nos estudos literários causa certo embaraço na avaliação dessas obras, ao considerá-las como testemunho ou como "representativas" de um meio social que não tem acesso aos veículos consagrados de divulgação cultural. Afastar a discussão sobre o caráter literário dessas obras fica inibido pela reinvindicação dos próprios promotores do direito a esse rótulo. Afirmava Ferréz no manifesto "Terrorismo literário", na abertura da coletânea *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, publicada pela editora Abril em 2005: "Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos tachar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos" (FERRÉZ, 2005, p. 13).

Merece discussão o modo com que se construiu nos meios acadêmicos um circuito para suas obras, que não parece voltado às classes populares pelo preço das publicações dessas linhas editoriais, como também a sua reedição em editoras de prestígio com preços proibitivos para as chamadas classes populares. Além disso, parece-me importante discutir até que ponto a abordagem das classes populares nessas obras corresponde a expectativas assentadas de um público das classes médias e mais favorecidas, de frequentadores de eventos internacionais, motivados pela curiosidade ou pelo paternalismo diante da pobreza das periferias do capitalismo.

Os escritores, apesar de se terem deslocado para esses circuitos privilegiados da produção cultural continuam se apresentando como "representantes" das populações "marginalizadas", ainda se pautando pela ideia de autenticidade que lhes confere sua origem social e racial. Tal legitimidade de representação não é incontestável, apenas por afirmações como a de Ferréz, citada acima, de que "temos as raízes e as mantemos". Ter as "raízes" garantidas pela origem e o pertencimento a uma classe ou a um espaço marginalizado são dados suficientes para se "representar" legitimamente os oprimidos? Circulam no meio universitário e no campo intelectual brasileiro, referências que podem contribuir para discutir essas questões, por exemplo, o trabalho de Gayatri Spivak indagando sobre o que se considera a "representação" da "voz dos subalternos" (1988, p. 84).

Diante de várias manifestações nos mecanismos de legitimação, divulgação e consagração da literatura marginal, como também de várias outras manifestações ligadas à "cultura da favela", perguntamo-nos até que ponto se associam ou abrem caminho para programas de televisão ou filmes que diluem o impacto e os traumas sociais das desigualdades sociais, transformando diferenças e conflitos em fetiches culturais. Parece-me necessário, na abordagem dessas questões, levar em conta o alerta de Maurício Torres, já em 2004, sobre os possíveis desvios de rumo da proposta "alternativa" ou contestatária dessa vertente da produção cultural:

> Manifestações populares que poderiam representar resistência, desarranjar estruturas e cooperar como o desmantelamento de estereótipos convertem-se em artífices à reprodução de estigmas e de dominação. A incorporação pelo mercado é caminho rápido e certo para isso. (TORRES: 2004, p. 129)

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. O *copyright* da miséria e os discursos da exclusão. *Cinemais*, nº 33, janeiro/março de 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção:* crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LEHNEN, Leila. *Citizenship in crisis in contemporary Brazilian Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2013.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. Projeções de um debate. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 4. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1991. p. 11-17.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. "Encenando identidades sociais – reforçando estereótipos?" In: TELES, N; PEREIRA, V. H.; LIGIÈRO, Z. *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009. p. 31-42.

SACOLINHA. *Estação terminal*. São Paulo: Nankin/Secretaria de Cultura, 2010.

_____. *Graduado em marginalidade*. São Paulo: Scortecci, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" In: NELSON, C. and GROSSBERG, L. (eds.). *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. p. 271-313.

TORRES, Maurício. "Levantes bárbaros". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1974.

NOTAS

[1] Entrevista a Antônio Abujamra no programa Provocações da TV Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WSLatU7JjEQ. Consultado em 09/11/2016.

[2] "cdf" – cu-de-ferro – "diz-se de pessoa que leva extremamente a sério seus trabalhos, estudos, compromissos, etc.". (FERREIRA, 1975, p. 407).

[3] As referências às páginas citadas de *Graduado em marginalidade* serão todas da edição citada nesta nota.

Conversas de Julho 443

Os agentes que fazem a literatura brasileira viajar em Portugal: o caso de João Ubaldo Ribeiro

Maria Alice Antunes

O escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro nasceu em Itaparica (na Bahia) no ano de 1941. Publicou 10 romances, dois livros de contos (um deles – *Noites lebloninas* – publicado postumamente), seis coletâneas de crônicas, um ensaio intitulado *Política* e três livros dedicados ao público infanto-juvenil. Recebeu importantes prêmios literários no Brasil e no exterior, entre eles o Prêmio Camões, visto por muitos como o maior reconhecimento a um autor de língua portuguesa. O escritor foi membro da Academia Brasileira de Letras desde 1993 até 2014, ano de sua morte. Sua obra circula no Brasil e no exterior em edições brasileiras e portuguesas, e em traduções para línguas diversas. João Ubaldo Ribeiro traduziu para o inglês dois de seus livros, *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro*. Não são poucos os estudos sobre seus romances em especial. Entretanto, o processo que promove a circulação de sua obra fora do Brasil ainda é pouco estudado. Neste artigo, tratamos desse tema descrevendo a atuação dos agentes que fomentam e/ou impedem a circulação dos romances de autoria do escritor brasileiro em Portugal e, em especial, entre o público leitor não-profissional português.

Para compreender melhor a circulação da literatura brasileira em Portugal, em especial dos romances de João Ubaldo Ribeiro, tomaremos as ideias do estudioso belga André Lefevere. No artigo intitulado "Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature", Lefevere argumentava que as "refrações [...] exercem um papel muito importante na evolução das literaturas"

(2000, p. 233). O pesquisador definiu as refrações como adaptações de uma obra literária a um público leitor diferente do original, para influenciar a interpretação da obra. A tradução, a edição e a antologização de textos, a compilação de histórias da literatura e obras de referência, as biografias e as resenhas são refrações ou instrumentos que promovem a circulação de um texto literário e que influenciam o processo de canonização de obras e autores. E Lefevere perguntava então: "como uma refração realmente funciona? E que implicações a refração poderia trazer para uma teoria da literatura?" (2000, p. 235). Em *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, Lefevere aprofundou o tema e apresentou o termo "reescrita" para se referir às mesmas atividades, afirmando ainda que as reescritas se tornavam um (cada vez mais) tênue elo entre a "alta" literatura e o leitor não-profissional ([1997]2007, p. 18). No passado e no presente, reescritores criaram e criam imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura, e essas imagens tenderam e tendem a alcançar mais pessoas do que o original correspondente. Por isso, o estudo das reescritas não deve ser negligenciado. Precisamos nos perguntar quem as escreve, por que as escreve, sob que circunstâncias e para que público (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Para o estudo das reescritas, Lefevere baseou-se na noção de sistema, já que, para ele, a literatura pode ser examinada como um sistema que age como uma série de restrições sobre o leitor, o escritor e o reescritor. O sistema literário é um dos sistemas que constitui o "complexo 'sistema de sistemas'" conhecido como cultura. Dito de outra forma, uma cultura, uma sociedade é o ambiente do sistema literário. Este e os outros sistemas que pertencem ao sistema social são abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente.

Segundo Lefevere, existem dois fatores de controle que garantem ao sistema literário não perder demais o passo em relação aos demais subsistemas constituintes da sociedade. Um fator de controle

pertence inteiramente ao sistema literário; outro se encontra fora desse sistema. O primeiro fator é representado pelos profissionais, os críticos, resenhistas, professores e tradutores. O segundo fator de controle, que opera na maior parte das vezes fora do sistema literário, é o "mecenato", entendido como algo próximo dos poderes (no sentido foucaultiano) que podem fomentar ou impedir a leitura, escrita e reescrita de literatura. O mecenato pode ser exercido por pessoas, mas também por grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas como grandes corporações de televisão.

À luz das ideias de Lefevere, examinemos agora o caso da circulação da obra de João Ubaldo Ribeiro em Portugal.

Os romances ubaldianos têm circulado naquele país em edições brasileiras e em edições portuguesas desde os anos 1990. Segundo o *site* da Academia Brasileira de Letras, o primeiro romance de João Ubaldo Ribeiro publicado em Portugal foi *O Sorriso do Lagarto,* em 1992, pelo Editorial Caminho. Pela editora Dom Quixote, foram publicados *Diário do Farol*, *O Feitiço da Ilha do Pavão* e *A Casa dos Budas Ditosos*. Não há na página da editora nenhuma informação acerca do ano de publicação desses livros, mas uma notícia em jornal no ano de 2009 informa que a primeira edição de *A Casa dos Budas Ditosos* foi publicada "dez anos atrás". Sendo assim, conclui-se que o romance foi publicado em 1999, um ano depois de sua publicação no Brasil e de um sucesso estrondoso de vendas. No Brasil, *A Casa dos Budas Ditosos* ocupou a primeira posição em listas de livros mais vendidos por 33 semanas. Foi descrito como "pornográfico" pela uma revista brasileira de grande circulação e seu lançamento em Portugal foi acompanhado de uma polêmica. Duas redes de supermercados locais proibiram a venda do romance nos seus estabelecimentos. Depois de protestos e relatos indignados nas redes sociais motivados pela censura exercida pelas redes de super-

mercados, o livro teve várias edições em Portugal. A primeira edição, de cinco mil exemplares, foi vendida em poucos dias e as edições seguintes voltaram a ter sucesso (ver http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/42e50af32e8ce760b7f21c.html). É curioso constatar a atuação de redes de supermercados como agentes que tentam impedir a circulação de uma obra literária, mas que contribuem ao mesmo tempo para causar a polêmica e, claro, para aumentar as vendas.

Note-se também que as obras de João Ubaldo foram publicadas em Portugal por editoras de grande prestígio, o Editorial Caminho e a Editora Dom Quixote, lado a lado aos grandes autores nacionais e estrangeiros. Essas editoras tornaram-se integrantes de um grande grupo editorial, a *holding* Leya, por volta de 2007. Nesse mesmo ano, uma nova editora, a Edições Nelson de Matos foi fundada por Nelson de Matos, antes editor da Dom Quixote. Alguns autores e obras, João Ubaldo Ribeiro entre eles, migraram para a nova editora, descrita no próprio *site* como "uma muito pequena editora 'artesanal'. Dirigida por seu proprietário". A partir de 2008, João Ubaldo passou então a publicar "em exclusivo" pela nova Editora. Verificamos assim que a publicação dos romances de João Ubaldo em Portugal é um projeto de um editor: Nelson de Matos.

Tal fato não é novidade para a literatura brasileira e para João Ubaldo Ribeiro. Muitas vezes, a publicação de romances de escritores brasileiros fora do Brasil se dá por iniciativa de um tradutor que admira a literatura brasileira ou determinado autor em especial. Clifford Landers e Earl Fitz são dois tradutores que contribuem de maneira muito incisiva para a divulgação da literatura brasileira no exterior. Landers já traduziu "quatorze romances brasileiros" e "é um grande entusiasta da nossa literatura e procura divulgá-la entre os editores e o público norte-americano" (MARTINS, 2008, p. 43). Fitz, por sua vez, é "entusiasta da obra de Clarice Lispector" e "tornou-se um dos principais responsáveis pela vinculação dessa autora aos estudos de gênero nos Estados Unidos" (*ibidem*). No

caso de João Ubaldo, o agente e tradutor de literatura brasileira e latino americana Thomas Colchie é responsável pela circulação de sua obra no mundo todo (ANTUNES, 2009), exceto Portugal, onde a circulação da obra ubaldiana é "responsabilidade" de Nelson de Matos. Vemos aqui o exercício do mecenato por pessoas: os tradutores Clifford Landers e Earl Fitz, e, no caso de João Ubaldo, o agente Thomas Colchie (para o mundo) e o editor Nelson de Matos (para Portugal). Vejamos agora os motivos que levaram à publicação da obra de Ubaldo em Portugal.

Sobre os fatores que despertaram o interesse e posterior publicação da obra de João Ubaldo em Portugal, Nelson de Matos lista "a circulação das edições originais dos seus livros em Portugal; a participação do autor, como convidado, em diversas iniciativas de caráter cultural realizadas no país; suas entrevistas e intervenções culturais durante o período de estadia em Portugal; os importantes prêmios literários que lhe foram sendo outorgados; a excelente aceitação dos seus livros pela crítica e pela imprensa, etc.". Resumidamente, e como afirma Martins, "a exportação dos nossos produtos editoriais exige investimentos financeiros consideráveis" (2008, p. 40).

De fato, os prêmios são fatores importantes e determinantes para a publicação de autores brasileiros no exterior. A constatação dessa importância pode ser vista em capas de romances de João Ubaldo publicados em Portugal. Muitas fazem referência aos prêmios Jabuti (1995) e Camões (2008). Em *The Economy of Prestige* (2005), James English afirma que a prática de conceder prêmios é antiga, mas que se expandiu muito rapidamente depois da metade do século XX. Afirma também que a proliferação dos prêmios é vista como sintoma de uma sociedade de consumo feroz, "uma sociedade que somente pode conceber a realização artística em termos de fama e sucesso" (ENGLISH, 2005, p. 3). Há quem defenda que os prêmios trazem a público a arte de "qualidade" "promovendo um sistema de mecenato" para artistas pouco conhecidos (2005, p.

25), no entanto, há os que acreditam que os mesmo negligenciam a excelência (SUHETT, 2012, p. 30). Deixando de lado o debate sobre a qualidade, o fato é que os prêmios promovem um sistema de mecenato importante e determinante para a circulação da obra de João Ubaldo em Portugal.

O Prêmio Camões concedido a João Ubaldo merece um comentário especial. Considerado "o mais importante prêmio literário destinado a premiar um autor de língua portuguesa pelo conjunto de sua obra", o Prêmio Camões foi concedido a João Ubaldo Ribeiro em 2008. Nesse ano, contudo, o júri decidiu que as discussões se centrariam somente nos autores brasileiros (ver http://www.publico.pt/cultura/noticia/premio camoesatribuidoajoaoubaldoribeiro133665). Tal notícia causou certo desconforto entre o público leitor profissional que não deixou de criticar a opção na imprensa em geral, nos *blogs* e páginas pessoais. Sem desmerecer o escritor brasileiro, cuja obra tem, como diz Nelson de Matos, excelente aceitação pela crítica e pela imprensa, no *blog umaluz.wordpress.com*, o blogueiro diz que "a 'confissão' [do presidente do júri, o jornalista e escritor Ruy Espinheira Filho] põe em causa os critérios de atribuição do prémio". É difícil medir a influência da polêmica, mas o fato é que quatro romances de autoria de João Ubaldo Ribeiro foram (re)lançados em Portugal em 2009 pela Edições Nelson de Matos e outro – *Sargento Getúlio* – em 2010 pela mesma editora, depois da concessão do Prêmio Camões ao escritor brasileiro.

Sobre as polêmicas, outro comentário. Relançado em 2009, o romance *A casa dos Budas Ditosos* tornou a ser proibido pelas redes de supermercados. A notícia em jornal português destaca que "Dez anos após ter impedido a venda nas suas lojas do romance *A Casa dos Budas Ditosos*, do escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro, o Grupo reincide no mesmo acto sensório, tomando decisão idêntica relativamente a uma nova edição, agora lançada no mercado pela Edições Nelson de Matos". O autor da notícia classifica o que chama

de "interferência de um grupo de supermercados na livre circulação de uma obra de um escritor brasileiro" como "ilegítima, ridícula e inamistosa". A polêmica não seria novidade e, aparentemente, não teria maiores efeitos se o responsável pelas compras do hipermercado não tivesse "retido para apreciação e decisão" o romance *Viva o Povo Brasileiro*, uma das obras de João Ubaldo mais apreciadas pelo público leitor. A retenção motivou declarações de João Ubaldo no Brasil e no exterior. No Brasil, jornais circularam uma mensagem de Ubaldo que chamava a atenção para o lançamento de *The House of the Fortunate Buddhas* (tradução de Clifford Landers) por uma "prestigiosíssima editora", a *Dalkey Archive Press* vinculada à Universidade de Illinois e para a adoção (por duas vezes) de *Viva o Povo Brasileiro* pelo Ministério de Educação da França como o livro texto para o Exame de Agregação de língua portuguesa. Ou seja, para enfrentar, por assim dizer, o exercício do mecenato da rede de supermercados portugueses que tenta impedir a circulação de seus romances, Ubaldo lança mão de "prestigiosíssimos" mecenas: a editora *Dalkey Archive Press*, a Universidade de Illinois, o Ministério de Educação da França e o Exame de Agregação de língua portuguesa. João Ubaldo diz ainda que enquanto tudo isso acontece nos Estados Unidos e na França, em Portugal ele "entra na galeria dos pornógrafos proscritos". De fato, ainda que isso seja dito em tom irônico, cremos que João Ubaldo não deixa de ter razão, já que o lançamento de *A Casa dos Budas Ditosos* causa a retenção de *Viva o Povo Brasileiro*. Ou seja, a imagem do escritor é criada pela reescrita, no caso, a edição portuguesa e as resenhas, e pelo exercício do mecenato pela rede de supermercados e pela mídia portuguesa. Mais uma vez, recorro a Nelson de Matos para enfatizar o resultado da polêmica: "*A Casa dos Budas Ditosos* e *Viva o Povo Brasileiro* atingiram vendas mais elevadas... e os romances de João Ubaldo souberam encontrar em Portugal um número suficiente de leitores fiéis, apaixonados e entusiasmados com a leitura de seus livros".

Neste trabalho, tentamos nos concentrar nos fatores de controle externos ao sistema literário que atuaram (e atuam) para que a obra de João Ubaldo circule em Portugal. Tentamos responder às questões propostas por André Lefevere: quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público. Ao respondê-las, demonstramos como instituições, pessoas e a mídia atuam ativamente na construção de uma imagem. O caso de João Ubaldo Ribeiro é apenas um. Em *Verdades Provisórias: Anseios Crípticos* (2003), Nelson Oliveira afirma que, no caso da literatura brasileira, são publicados no exterior apenas "romances entupidos de anedotas exóticas e pitorescas sobre traficantes, favelados, índios, pais-de-santo, bruxos, sambistas e prostitutas" (p. 29). Recente publicação do Centro de Cooperação e Difusão da Fundação Biblioteca Nacional informa que dada a atuação dos herdeiros de Jorge Amado, o escritor baiano volta a ser o escritor brasileiro mais traduzido (ver bookcenterbrazil.wordpress.com/2013/08/19/jorge-amado-volta-a-ser-o-brasileiro-mais-traduzido-segundo-o-programa-de-apoio-da-fundacao-biblioteca-nacional/). É interessante questionarmos a relação entre os romances publicados e as imagens criadas acerca do Brasil e dos brasileiros.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Maria Alice Gonçalves. *O respeito pelo original. João Ubaldo Ribeiro e a autotradução*. São Paulo: Annablume, 2009.

ENGLISH, James. *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Londres/Cambridge: Harvard University Press, 2005.

LEFEVERE, Andre. "Mother Courage's Cucumbers: Text, System, and Refraction in a Theory of Literature." In: VENUTI, Lawrence, *The*

Translation Studies Reader. Londres/Nova York: Routledge, 2000, p. 233-249.

_____. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MARTINS, Marcia A. P. "O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional." In: GUERINI, Andreia; TORRES, Marie-Hélène C. e COSTA, Walter Carlos. *Literatura traduzida & literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 39-52.

OLIVEIRA, Nelson de. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: Escrituras, 2003.

SUHETT, Verônica. "A ação dos componentes da patronagem sobre a literatura infanto-juvenil brasileira - O efeito sobre a tradução de 'Do outro mundo' de Ana Maria Machado". Dissertação de Mestrado, Instituto de Letras / UERJ, 2012.

O vernáculo escocês como marca de identidade na literatura nacional

Ana Lúcia de Souza Henriques

O vernáculo escocês tem servido de tema para linguístas e críticos literários, dentre outros, que tomam a língua e a literatura escocesa como objeto de estudo. De William Dunbar (1460-1520?) a Irvine Welsh (1961-), é possível traçar uma linha contínua que perpassa mais de seis séculos interligando obras em prosa e verso escritas em escocês ou numa mistura da língua inglesa com o vernáculo. A espessura dessa linha varia de acordo com o momento histórico, sendo tais flutuações entendidas como consequência de interferências de fatores de ordem diversa. Este artigo apresenta algumas considerações sobre o vernáculo escocês, procurando traçar um panorama de seu uso desde a Idade Média até os dias atuais.

Dentre todas as variedades do inglês que se desenvolveram nas Ilhas Britânicas, o vernáculo escocês é o que mais se diferencia do inglês padrão. Essa distinção fez com que muitos o rotulassem de "língua escocesa" (*Scots language*). David Crystal (1997, p. 328) afirma ser o escocês diferente dos outros dialetos regionais da Inglaterra em dois pontos relevantes: o primeiro devido ao fato de ter sido a língua utilizada na alta Idade Média, quando a Escócia ainda era independente; o segundo diz respeito a ter o escocês uma história própria bem definida, com tradição literária, que começa na Idade Média, e também variantes dialetais, algumas delas com suas próprias histórias literárias.

Além disso, o *Lallans* – denominação como os escoceses se referem à língua falada nas terras baixas da Escócia, as "Lowlands"– ainda gozou de um período de glória e um ressurgimento literário moderno. David Crystal lembra que o escocês ocupa nos dias de hoje uma posição sociolinguística muito superior à de qualquer outro dialeto da Inglaterra, tendo recebido também mais descrições lexicográficas, entre as quais se destacam o *Etymological Dictionary of the Scottish Language*, obra em quatro volumes, de James Jamieson, publicada em 1808 e 1825, e o *Scottish National Dictionary*, de dez volumes, publicado em 1976.

Para compreender a razão pela qual o vernáculo escocês é considerado por muitos como fator de identidade nacional linguística, devemos tecer algumas observações a respeito da história da Escócia. Para tal, iremos focalizar alguns aspectos relevantes do passado do país para nosso estudo sobre a origem e desenvolvimento do chamado *Lallans*.

No início do século VII, chegaram ao sul da Escócia falantes de língua inglesa arcaica. Eram anglos, originários do noroeste da Alemanha e da Dinamarca, das atuais Noruega e Suécia. Por volta do século V, época em que as legiões romanas deixam a Bretanha, esses grupos conseguiram se estabelecer com sucesso num território que ainda se conhece hoje como *Anglia*, *Mercia* e *Northumbria*. Aí fundaram o reino de Bernícia ou Nortúmbria do Norte, de onde partiram habitantes rumo ao norte da ilha, fundando cidades ao longo da costa leste. Imagina-se que eles tenham se estabelecido em uma extensa área do sul e do sudeste da Escócia atual, a julgarmos pelos nomes originários do inglês arcaico atribuídos a diferentes lugares daquela região (AITKEN, 1996, p. ix.). Os anglos estabeleceriam contato com outros grupos étnicos que também habitavam a Escócia. Dentre eles, podemos citar os pictos, os bretões, os *vikings* – provenientes da antiga Escandinávia – e um grupo celta vindo da Irlanda que se autodenominava *scotti*. Cada um desses grupos falava uma língua

diferente. Por volta do século X, no entanto, passaria a existir uma certa unificação entre eles, e uma grande parte já falava a língua celta.

Até o século XI, havia uma tendência para que o gaélico viesse exercer a predominância linguística na Escócia. Essa situação, porém, mudaria em favor de uma expansão maior do inglês do norte (Lothian English), falado nas terras baixas, o que pode ser atribuído à ascensão ao trono escocês de reis de influência anglo-normanda, sendo o primeiro deles Malcolm III.

O inglês do norte falado na Escócia e aquele da região da Nortúmbria, de onde o primeiro tem sua origem, eram, fundamentalmente, a mesma língua por volta do final do século XIV. Muitas palavras eram de uso comum entre os escoceses e os habitantes da região norte da Inglaterra. Assim, vocábulos como: *hame* (*home* = lar), *stane* (*stone* = medida de peso), *doon* (*down* = para baixo, em baixo), *lass* (*a girl or an unmarried woman* = moça), *bairn* (*child* = *offspring of any age* = filho/a), *bonny* (*beautiful* = bonito) e *loon* (*a servant* = servente), que poderiam à primeira vista ser tomados como escoceses apenas, pertenciam de igual maneira ao inglês do norte da Inglaterra (cf. AITKEN, 1996, p. xii).

Se compararmos obras literárias dos primeiros escritores escoceses com as produzidas na Nortúmbria no mesmo período, veremos não existirem muitas diferenças entre elas, considerando que a língua vernácula escocesa (o inglês do norte) servia como base para a língua literária. Pode servir como exemplo, o poema épico *The Bruce*, de John Barbour (1320-1395), escrito por volta de 1375.

A partir dessa época, outros textos em verso e em prosa, como os estatutos do parlamento, também seriam escritos em escocês, comprovando que seu uso como língua escrita em prosa passara a ser mais contínuo.

A língua escocesa receberia influências de ordem política, social e literária. Combinadas, essas influências contribuiriam para seu enriquecimento, dando-lhe também distinção, pois algumas de-

correram da ligação entre a França e a Escócia, o que resultou, entre outras aquisições, na incorporação de palavras e expressões francesas pelo escocês.

T.F. Henderson, em *Scottish Vernacular Literature: a Succint History*, comenta esse processo de novas aquisições, dando destaque relevante ao estreitamento na relação entre escoceses e franceses. Visitas à corte francesa passaram a ser frequentes, como também a escolha de universidades daquele país por intelectuais escoceses que anteriormente davam preferência a estudar na Inglaterra. Dessa forma, o ensino e o uso da língua francesa como meio de comunicação se ampliaram em consequência de novos interesses, como transações comerciais e estudos literários. A respeito dessa influência da língua francesa sobre o escocês, afirma Henderson:

> Acontece então que, enquanto o escocês arcaico – o escocês de Barbour e Wyntoun – se diferencia muito pouco do inglês do norte, se é que chega a ter diferenças, o escocês de escritores posteriores, como Dunbar, Douglas e David Lyndsay, é uma língua formada de fontes distintas. Embora o vocabulário por eles utilizado se diferencie entre si em muitas particularidades, essa língua é caracterizada universalmente por uma enorme riqueza na escolha de palavras, tomando de empréstimo, sem escrúpulos, termos usados por Chaucer e outros poetas ingleses. Tal seleção vocabular é derivada com maior amplitude de outras fontes do que propriamente do inglês do norte ou do inglês medieval, sendo colorida com um elemento francês de maneira mais marcante do que qualquer outro dos dialetos arcaicos. (1910, p. 8)

Essa influência que alguns escritores ingleses exerceram sobre poetas escoceses estava ligada à grande a popularidade da literatura inglesa. Ao tomarem a poesia de Chaucer como modelo, poetas escoceses, conhecidos como escoceses *chaucerianos* (*Scottish Chaucerians*), criaram uma linguagem literária eloquente, que produziria grandes obras poéticas, como *The Kingis Quair* (*O livro do rei)*, de James I (1394-1437), rei da Escócia, seguindo o estilo do bardo inglês.

William Dunbar (14660?-1520?), em seu poema *Lament for the Makaris* (*Lamento pelos poetas*), se refere a Chaucer como *a flor dos poetas*. O próprio Dunbar usa, por vezes, uma linguagem que se mostra extremamente elaborada, como no poema *Ane Ballat of Our Lady* (*Uma balada de nossa senhora*).

Esse contato estreito entre as duas literaturas continuaria a existir e, mais tarde, outros grandes poetas ingleses – William Shakespeare (1564-1616), Christopher Marlowe (1564-1593) e John Donne (1603-1660), por exemplo – serviriam de modelo para os poetas da Escócia. Assim, o que a princípio contribuía para o enriquecimento da linguagem literária utilizada pelos escoceses também contribuiria fortemente para o desenvolvimento do processo de anglicização do vernáculo.

Vários outros fatores participariam desse processo de anglicização. Um deles seria o fato de os seguidores escoceses da Reforma de 1560 adotarem a Bíblia de Genebra e os Livros dos Salmos em inglês, o que colocava pessoas de todas as classes sociais em contato regular com o inglês falado e escrito. Mais tarde, James VI da Escócia e I da Inglaterra ordenaria que fosse utilizada a então recente tradução da Bíblia para o inglês – *Versão autorizada da Bíblia* – em todos os encontros religiosos (cf. CRYSTAL, 1990, p. 217). Por ser grande a ênfase que a igreja protestante depositava no estudo da Bíblia, incentivando sua leitura a todos os seus seguidores, muitas das palavras e expressões escocesas começariam a sair do discurso oral cedendo, pouco a pouco, o domínio ao inglês. A Reforma também causaria uma quebra nas relações entre a Escócia protestante e a França católica. Além disso, ocorreria uma reaproximação com a Inglaterra, pois a união das coroas escocesa e inglesa, com a ascensão ao trono de James VI da Escócia e I da Inglaterra, acontece em 1603.

A migração do rei e de um grande número de nobres escoceses influentes para a Inglaterra significou uma grande perda para a língua escocesa. O rei, que antes falava e escrevia em escocês, passou a

adotar o inglês depois de sua mudança. Documentos oficiais também vieram a ser escritos em língua inglesa, não sendo necessário passar muito tempo para que membros da aristocracia percebessem que um dos requisitos para seu sucesso na corte residia no fato de terem um bom domínio do inglês de Londres. As famílias escocesas de maior poder aquisitivo passaram a mandar seus filhos para escolas inglesas ou a contratar tutores ingleses que lhes pudessem ensinar a falar e a escrever bem em inglês. Após a transferência da corte, a poesia escocesa perdeu o contato estreito com aqueles que antes patrocinavam as artes. Dessa forma, os poetas escreviam em inglês para um público internacional ou se voltavam para a poesia regional em vernáculo "num espírito de condescendência social e sentimento patriótico ou por um gosto pelas coisas antigas" (DAICHES, 1964, p. 12).

A adoção de formas inglesas em textos de autores escoceses acabaria por tornar-se um fato muito repetido, até que, por volta do final do século XVII, a língua inglesa substitui a escocesa como língua literária. Dentro dessas circunstâncias, o escocês, sem um padrão escrito, acabaria por se diversificar em uma série de dialetos regionais de ortografia variada. Gradativamente, ao longo desse processo de assimilação de um idioma pelo outro, também se desenvolveria a ideia de que a língua escocesa seria menos "elegante" do que aquela falada em Londres. David Daiches, a esse respeito, nos diz:

> O escocês, aquela forma característica do inglês do norte com seu próprio padrão lógico de mudanças sonoras, sua relação única com o inglês arcaico (anglo-saxônio) e suas técnicas próprias de tomar de empréstimo e de desenvolver novas formações, fora assim reduzido de uma língua a um vernáculo, e suas diferenças em relação ao inglês do sul passaram a ser vistas até mesmo por escoceses patriotas como representativas de adulteração. (1964, p. 12)

Interesses de ordem diversa podem ter ocasionado essa forma de pensar que se desenvolveu ao longo do século XVII. A união dos

parlamentos, em 1707, representou o fim da Escócia como entidade política. Durante todo o século XVIII, o processo de anglicização se desenvolveu. Membros das classes mais altas e escritores que desejavam sucesso internacional escreviam em inglês padrão e nele se expressavam em sociedade, apesar de em âmbito familiar o escocês continuar a ser utilizado.

Nessa relação entre a língua escocesa pré-união e a língua inglesa, é preciso ter em vista a contiguidade geográfica como um condicionamento social para a consolidação dos empréstimos linguísticos. Com a unificação dos parlamentos, o escocês passou a atuar como um substrato em relação ao inglês assumido como língua de supremacia pelos escoceses, que todavia conservaram traços de fonética, de entonação e um contingente de palavras de campos semânticos específicos (topônimos, antropônimos, hábitos e costumes).

De acordo com Roderick Watson, não foi por acaso que as primeiras antologias de obras escritas em escocês surgiram após a União dos Parlamentos. Vários escritores e editores escoceses se voltaram para seu passado literário, buscando, através da poesia antiga de seu país, tomada como genuína, reavivar tradições literárias adormecidas como uma reação às perdas políticas sucessivas. Um bom exemplo disto é *A Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems Both Ancient and Modern* (*Uma selecionada coleção de poemas escoceses cômicos e sérios tanto antigos quanto modernos*), cujo primeiro volume surgiu em 1706, quando se aqueciam os debates em torno da questão da união. Essa iniciativa de James Watson (?-1722), editor de Edimburgo, foi um passo decisivo para o renascimento da poesia em língua escocesa naquele século.

Além de Watson, destaca-se nesse resgate da poesia antiga o nome de Allan Ramsay, poeta nacionalista, defensor do uso da língua vernácula na poesia de sua época e um dos fundadores, em 1712, do *Easy Club* de Edimburgo. O clube favorecia a discussão de

assuntos que mantivessem vivo o sentimento nacionalista escocês, como o interesse pelo passado do país e pela língua nacional.

Em 1724, Allan Ramsay publicou *The Evergreen* (*A sempre-viva)*, coletânea de poemas escoceses medievais, incluindo obras de poetas como Dunbar e Henryson, entre outras obras populares. Segunda afirmava, sua coleção reunia poemas contendo imagens puramente escocesas descritas sem adornos importados:

> Quando esses bardos antigos escreveram, nós ainda não fazíamos uso de adornos importados nas nossas roupas, nem de bordados estrangeiros em nossas obras escritas. A poesia deles é o produto de seu país, ainda não furtado e deteriorado em consequência do contato com o exterior: suas imagens são nativas; suas paisagens, domésticas; copiadas daqueles campos e prados que contemplamos diariamente. (1875, p.v-viii)

Ainda no prefácio, o editor chamava a atenção para a questão da língua escocesa utilizada nos poemas, criticando aqueles que a consideravam inferior ou diziam desconhecer seu idioma nativo. De forma enfática, ele demonstrava grande preocupação nacionalista:

> Não há nada mais tolo que se possa ouvir do que quando alguém expressa desconhecimento de sua língua nativa; há aqueles que se gabam de ter aprendido francês ou italiano com razoável perfeição depois de uma estada de quinze dias em Paris ou um mês em Roma. No entanto, quando os mais elegantes pensamentos lhes são apresentados numa roupagem escocesa, condenam essa roupagem como bárbara, de forma estúpida e desdenhosa. (1875, p. x-xi)

Nessa afirmação, o poeta e editor deixava marcada sua preocupação com a questão da literatura nacional, pois naquela antologia nada haveria que não fosse, segundo ele, tipicamente escocês, tanto no conteúdo quanto na forma.

Durante o século XIX, o *Lallans* foi utilizado em diversas publicações. Seu resgate na prosa literária aconteceria com a publicação de romances de Walter Scott sobre a história da Escócia,

sendo o primeiro deles *Waverly*, publicado em 1814. O fato de o autor usar sua língua natal em um extenso número de diálogos, ciente de que escrevia para um grande público de maioria não escocesa, pode ser revelador de um certo comprometimento da parte de Scott com a questão da preservação do idioma nacional escocês. Naquele momento, em seu próprio país, a língua vernácula era falada pelas pessoas com baixo grau de escolaridade, enquanto os mais intelectualizados falavam inglês, ainda que marcado por um sotaque escocês mais ou menos forte.

Scott optou por facilitar a leitura de seu texto, isto é, por promover um "encontro" entre as duas línguas. Sem deixar de usar o escocês-padrão, procurou utilizar a forma ortográfica que julgava mais adequada ao momento, acrescentando ou estabelecendo relações com termos ingleses, que servissem como elementos facilitadores da compreensão. Em alguns casos, o autor ainda recorreu a notas apensas ao texto ou até mesmo a longos apostos que explicitavam palavras ou expressões que ele acreditava serem desconhecidas do público não escocês.

Ainda em relação aos textos em prosa, verificou-se na segunda metade do século XIX um crescimento na publicação de periódicos escritos em escocês. Devido às facilidades trazidas pelas novas técnicas de impressão, o número de jornais chegou quase a duzentos títulos publicados semanalmente por volta do final do século. Alguns dos periódicos das maiores cidades escocesas eram publicados diariamente como o *Glasgow Herald* e o *Scotsman*. Outros como o *People's Journal* e o *Weekly News* eram noticiários populares de grande sucesso que vinham à lume semanalmente.

De acordo com William Donaldson (1989), esses jornais eram iniciativas escocesas e, portanto, não estavam sujeitos às imposições do mercado inglês. A imprensa jornalística escocesa voltava-se para um público específico em âmbito nacional, regional ou local, e esses periódicos ofereciam artigos variados, além de notícias, publicando

poesia, ficção, memórias, biografias e também notas sobre folclore e música, sendo todos os textos escritos nos principais dialetos do vernáculo escocês.

O sucesso desses jornais não se limita ao século XIX, mas se estende pelo século XX. Dessa forma, vários foram os que escreveram em vernáculo e puderam ter a oportunidade de ver suas obras publicadas. O sucesso de público foi muito grande. Por volta de 1930, quando o *Aberdeen Press and Journal* publicou um poema de Charles Murray, houve a necessidade de que fossem feitas duas edições extras (WATSON, 1995, p. 526).

No século XX, importantes passos foram dados para que o vernáculo escocês permanecesse como um fator de identidade nacional. Um deles foi criação da revista acadêmica *Lallans*, publicada duas vezes por ano desde 1973, pela *The Scots Language Society* (*Sociedade de Língua Escocesa*), associação fundada em 1972 com o propósito de promover o escocês na literatura, nos meios de comunicação e em seu uso diário.

Outro passo relevante ocorreu em 1983, na tradução do *Novo Testamento*, assinada por William Laughton Lorimer. Essa versão do texto bíblico, muito bem aceita pelo público escocês, apresenta doze variedades do vernáculo, sendo que nela, curiosamente, apenas o diabo se expressa em inglês padrão.

Em relação aos meios de comunicação, o uso do vernáculo ainda está hoje restrito a determinadas publicações especializadas, a alguns programas de rádio e televisão, a desenhos animados e humor em quadrinhos. A *Sociedade de Língua Escocesa* reconhece os obstáculos encontrados por aqueles que desejam ver e ouvir programas em escocês levados ao ar regularmente pela televisão e pelo rádio.

Iniciativas mais efetivas nesse campo têm sido postas em prática por Billy Kay, que apresentou um programa para crianças intitulado *The Mither Tongue* (*A Língua Mãe*) contando a história

do vernáculo escocês. É de sua autoria também a obra *Scots: The Mither Tongue*, publicada em 2006.

Na década final do século passado, o plebiscito que votou a favor da separação dos parlamentos escocês e inglês deu novo ânimo aos debates em torno da questão da identidade nacional.

Essa escolha significou para a maioria dos escoceses uma maneira de resgatar em grande parte muito do que a Escócia perdera como consequência da incorporação do parlamento escocês pelo inglês em 1707. Segundo o editorial do jornal *The Scotsman* publicado em 8 de setembro de 1997 (três dias antes do plebiscito), o prêmio pela vitória do "sim" "significaria uma nova nação dentro de uma nova União, a reinvenção da democracia e o retorno do orgulho" (http://www.scotsman.com). A instauração do novo parlamento escocês aconteceu quase dois anos depois na cidade de Edimburgo, no primeiro dia de julho de 1999.

No cenário dos últimos anos do século XX, foi possível observar, inserido num contexto de movimentação separatista pacífica, o surgimento de um grupo de escritores que alcançou fama dentro e fora da Escócia, como Alan Warner e Irvine Welsh. Este último, por exemplo, recorre com frequência em seus livros ao uso da língua escocesa e à transcrição do inglês falado com o sotaque escocês.

Em relação ao ensino do vernáculo escocês, somente em 1996 o Departamento de Educação aboliu o veto sobre a inclusão do escocês no currículo escolar, embora de forma ainda muito vaga. Isso se confirma no ensino que compreende a faixa etária de cinco a quatorze anos, onde o vernáculo é trabalhado dentro do programa de língua inglesa. Quanto ao terceiro grau, muitas universidades oferecem a língua e a literatura escocesas como disciplinas isoladas, mas não como um curso de graduação.

Em 29 de janeiro de 1998, o jornal *The Scotsman* publicou o artigo "Has Scots as much a rightful place in schools as English - read and spoken?" ("O escocês tem o mesmo lugar nas escolas do

que o inglês – falado e escrito?"). O jornalista Tom Little, que assina a matéria, informa que um grupo cada vez maior de educadores é favorável à volta do escocês às salas de aula. Em seu texto, Little lembra a opinião de Derrick McClure, membro do Partido Nacional Escocês e professor de inglês na Universidade de Aberdeen, que apresenta razões voltadas para a questão da identidade nacional ao defender a reintrodução do escocês no currículo escolar. Segundo o ensaísta, McClure acredita que:

> A verdade é que a educação escocesa esteve até recentemente a serviço de uma agenda *Unionista*. Isto é, crianças escocesas têm sido deliberadamente educadas para considerarem inferiores as línguas e a literatura de sua nação ou para serem totalmente ignorantes em relação a elas – mais especificamente seu sentido de identidade escocesa continuará sem se desenvolver e sem ter um foco claro, para que se evite que esses jovens venham a questionar a posição de subordinação ocupada pela Escócia em relação à Inglaterra. (http://www. scotsman.com)

Apesar do crescimento pelo interesse em defesa do *Lallans*, mesmo após a instauração do novo parlamento muito pouco ainda foi feito para que o escocês possa ocupar a posição desejada por aqueles que o tomam como fator de identidade nacional.

Contudo, a questão linguística relativa ao vernáculo continua merecedora de atenção por parte de muitos escoceses e vem ganhando novos contornos nestas primeiras décadas do XXI. Agora, após a recente decisão tomada em plebiscito pelos britânicos de romperem com a União Europeia, no que ficou conhecido como o Brexit, reaparecem notícias de "nova ofensiva por independência" (cf. O Globo: 02/09/2016).

> Há dois anos, os escoceses rejeitaram a separação por uma margem de 10 pontos percentuais. Mas, agora, Sturgeon [Nicola Sturgeon, a primeira-ministra da Escócia] argumenta à sua legenda, o Partido Nacional Escocês (SNP), que a saída britânica

da União Europeia (UE), votada em um referendo de junho, mudou radicalmente o debate.

A Escócia está diante de uma "encruzilhada" política. No referendo de 23 de junho, 62% de seus habitantes foram contrários ao rompimento com a UE e 38% votaram a favor. O resultado fez o país se colocar contra o Reino Unido como um todo, que decidiu pela desfiliação. Os filiados ao partido de Sturgeon dizem que um fator essencial na votação de 2014, que rejeitou a separação, foi a filiação ao bloco europeu.

Esses desdobramentos certamente terão reflexos nas questões linguísticas, pois se trata da proximidade do fim da união da Escócia com a Inglaterra e a volta a uma Escócia independente, mas este é assunto para o nosso próximo ensaio.

REFERÊNCIAS

AITKEN, A. J. "Introduction: a History of Scots". In: ROBINSON, Mairi, ed. *The Concise Scots Dictionary*. Edinburgh: Chambers, 1996, p. ix-xvi.

CRYSTAL, David.*The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. *The English Language*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.

DAICHES, David. *The Paradox of Scottish Culture*: The Eighteenth Century Experience. London: Oxford University Press, 1964.

DONALDSON, William. *The Language of the People*: Scots Prose from the Victorian Revival. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1989.

HENDERSON, T.F. *Scottish Vernacular Literature*: a Succint History. Edinburgh: John Grant, 1910.

RAMSAY, Allan, ed. *The Ever Green*: a Collection of Scots Poems. Glasgow: Robert Forrester, 1875.

WATSON, Roderick. *The Poetry of Scotland*: Gaelic, Scots and English 1380-1980. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

Endereços na rede mundial de computadores:

Editorial de 8 de setembro de 1997. *The Scotsman*. Disponível em: http://www. scotsman.com. Acessado em 8 de setembro de 1997.

LITTLE, Tom. "Has Scots as much a rightful place in schools as English - read and spoken?". Disponível: em http://www. scotsman.com. Acessado em 29 de janeiro de 1998.

Matéria de 2 de setembro de 2016. *O Globo*. Disponível em http://oglobo.globo.com/mundo/premier-escocesa-anuncia-nova-ofensiva-por-independencia-pos-brexit-20040104#ixzz4JUprLlSc. Acessado em 06 de setembro de 2016.

“A melancolia dos invernos nos ardores do verão”: a literatura brasileira e a tradição gótica

Júlio França

Algumas obras e alguns escritores brasileiros ficaram à margem dos estudos literários canônicos por integrarem uma tradição que foi considerada alheia ao que se supunha ser – ou ao que deveria ser – a literatura brasileira. Não chegaremos a afirmar, como fez Leslie Fiedler (1997, p. 29) sobre a ficção norte-americana, que a literatura brasileira é “uma literatura das trevas e do grotesco numa terra de luz e afirmação”, mas acreditamos ser ela muito mais tributária do gótico do que os estudos literários brasileiros nos séculos XIX e XX fizeram-nos crer. Nosso entendimento é o de que uma justa avaliação da importância da tradição gótica para o desenvolvimento da narrativa ficcional no país poderia lançar luzes em muitos aspectos fundamentais, ainda que pouco explorados, de nossa literatura.

Dentre os muitos fatores que ajudam a explicar o apagamento do gótico no Brasil, sobressai a perspectiva assumida pela crítica de que a literatura gótica possuiria temas e ambientações estranhos à cultura e ao território brasileiro – e, por conseguinte, seu influxo sobre a literatura nacional seria, quando muito, contingencial. A crítica literária oitocentista contribuiu de modo decisivo para esse entendimento, baseando-se na crença de haver uma necessária relação entre a literatura, a geografia do país e o temperamento de um povo. Conferiu-se, desse modo, à “cor local” a condição de critério essencial para a valoração estética da literatura brasileira. Vale observar, a esse propósito, que a cor local nunca foi um obstáculo

para o florescimento do gótico na Europa. As narrativas de Walpole, Radcliffe, Reeve, Lewis, Maturin, entre tantos outros escritores do gótico setecentista britânico, desenrolavam-se fora do Reino Unido.

À defesa intransigente da presença de elementos típicos e regionais em nossa literatura somava-se uma concepção estreita do que caracterizaria as nações meridionais. Na expectativa de arte modulada por tal perspectiva crítica, ecoava a distinção proposta por Madame de Stäel (1800):

> Os poetas do meio-dia [das regiões meridionais] combinam sem parar a imagem do frescor, dos bosques frondosos, dos límpidos riachos com todos os sentimentos da vida. Nem os prazeres do coração eles evocam sem com eles combinar a ideia de sombra benfazeja, que deve protegê-los dos ardores impetuosos do sol. Aquela natureza tão vívida que os rodeia desperta neles mais ações que pensamentos. (...) Os povos do norte se ocupam menos com os prazeres do que com a dor, e sua imaginação por isso é mais fecunda. O espetáculo da natureza age fortemente sobre eles; ela age como se mostra naqueles climas, sempre sombria e nebulosa. Sem dúvida, as diversas circunstâncias da vida podem modificar essa disposição para a melancolia; mas ela detém com exclusividade a marca do espírito nacional. (STÄEL, 2011, p. 82)

Da ideia de que aspectos geográficos podem influenciar – ou mesmo determinar – as características gerais das literaturas das nações do Norte e das do Sul deriva o preconceito de que ficção gótica e literatura brasileira sejam incompatíveis. Tal perspectiva baseava-se, contudo, em uma concepção de gótico limitada às suas formas e fórmulas setecentistas, isto é, tomava-o apenas como um estilo de época da literatura do final do século XVIII. Ignorava-se que a narrativa gótica consolidou uma tradição artística em constante renovação, resultante de uma visão de mundo plenamente afinada com os desafios do mundo moderno.

Sua amplitude, permanência e pujança cultural estendem-se até a contemporaneidade (cf. PUNTER, 1996; BOTTING, 2014). A

história do gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao atual ambiente das narrativas intertextuais e intermidiáticas do mundo contemporâneo. O gótico é, sobretudo, um fenômeno moderno: como tal, carrega em si marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental; das fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; dos velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; dos novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia. Sob uma perspectiva literária, compreender o desenvolvimento das principais formas narrativas ficcionais modernas – o romance e o conto – significa estabelecer suas ligações com suas raízes góticas e seus desdobramentos posteriores.

As principais literaturas europeias, e, sobretudo, a literatura norte-americana, possuem uma vasta produção literária ligada à tradição gótica. Estaria a literatura brasileira, ela própria fruto da era moderna, à parte de uma tendência tão manifesta nas artes literárias do Ocidente? Uma das razões para o apagamento do gótico em nossa tradição literária estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional:

> (...) se o serviço à pátria guiou a intelectualidade do século dezenove para uma concepção de literatura fortemente marcada pela busca da cor local através da observação e da documentalidade, a literatura do século seguinte ver-se-ia marcada por outra forma, igualmente naturalizadora, de associação com o "real": o neorrealismo, em suas mais variadas modalidades. (GABRIELLI, 2004, p. 8)

A reflexão de Murilo Gabrielli volta-se para o que chama de "obstrução à literatura fantástica no Brasil", mas suas observações são igualmente válidas para entendermos o processo de marginalização do gótico em nossa literatura. A hegemonia de uma poética da certeza no interior do sistema literário brasileiro teria imposto dificuldades às narrativas ficcionais que não se alinhassem à compreensão da literatura como "veículo de certezas doutrinárias" (GABRIELLI, 2004, p.131).

> Pode-se, assim, formular a hipótese de que a proscrição da incerteza na literatura brasileira é oriunda de uma fase de afirmação nacional em que uma poética da certeza foi construída, com finalidade doutrinária, por nossos românticos. Tal poética, consolidada no momento referido, se teria enraizado entre nós de modo tão profundo que, ao longo de todo o século vinte, não obstante o surgimento de diversas orientações de vanguarda atuantes a partir do Modernismo da década de 1920, permaneceria em posição hegemônica, a ponto de se transformar numa espécie de traço-chave da fisionomia geral da literatura brasileira. (GABRIELLI, 2004, p.133)

Para aprofundar essa hipótese, tomemos, como estudo de caso, a recepção à *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. De modo geral, a lúgubre prosa ficcional de Azevedo foi descrita, pela crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX, como um acidente sem continuidade em nossa literatura – um caso de imitação imatura de modelos literários feita por um escritor ainda em formação. Os elementos góticos de sua obra foram identificados como tendo por causa sua personalidade melancólica, e, como consequência, sua alienação dos temas pungentes da realidade nacional. João Adolfo Hansen (1998, p. 9) observou que seriam esses os dois "protocolos de leitura" aplicados a escritores como Álvares de Azevedo: um político e outro biográfico. Ambos expurgariam sua obra da corrente principal da literatura brasileira, seja pelo critério nacionalista – "modismo,

importação de ideias, ornamento oco, artificialismo que não reflete o próprio do lugar" (HANSEN, 1998, p. 10) –, seja pelo moralista – Azevedo ora é "uma recalcada casta diva, ora um depravado Don Juan" (HANSEN, 1998, p. 10).

Uma obra como *Noite na taverna*, quando é lida sem a mediação das convenções literárias góticas com as quais dialoga, e é confrontada com a pedra de toque do programa artístico do nacionalismo literário romântico, torna-se um aberrante ponto fora da curva da unidade narrativa da historiografia da literatura brasileira.

Os pressupostos nacionalistas de nossa crítica estendem-se ao longo dos séculos XIX e XX, dando forma a uma expectativa de arte que exige de nossa literatura uma explícita e contínua reflexão direta sobre as questões da realidade imediata brasileira. Sua validade como juízo estético pode ser comprovada ainda em nossos dias, mesmo em críticos familiarizados com as literaturas de fantasia, de ficção científica e de horror, como é o caso de Roberto de Souza Causo, nesse comentário sobre *Noite na taverna* e *Macário* (1852):

> Álvares de Azevedo (...) [escolheu] personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o apenas um imitador das convenções góticas. (...) a carência da cor local (...) é um fato a apontar para uma postura detectável de negação da realidade brasileira, e de qualquer intenção de agir sobre ela. (CAUSO, 2003, p. 108-109)

O apagamento do gótico é, assim defendemos, consequência de um desequilíbrio entre as perspectivas críticas dos estudos literários no Brasil e as realizações ficcionais da nossa literatura. Façamos valer aqui a esquematização de M. H. Abrams (2010), que categorizou as abordagens críticas da literatura em quatro tendências fundamentais: a **mimética**, a **expressiva**, a **pragmática** e a

objetiva. Cada uma delas focaliza, respectivamente, um dos quatro aspectos essenciais da obra literária – sua relação com o mundo; o autor; a recepção; e a materialidade linguística e textual.

Fazendo convergir a observação de Hansen com o modelo de Abrams, poderíamos afirmar que a crítica brasileira tende a abordagens **miméticas** e **expressivas**. Em consequência dessa ênfase nos atributos políticos e biográficos das obras literárias, as narrativas góticas foram compreendidas ou como algo estrangeiro e alheio à realidade brasileira, ou como sintomas de distúrbios e idiossincrasias psicológicas de seus autores.

Os dois protocolos de leitura dominantes deram aos estudos literários brasileiros seu caráter eminentemente sociologista e psicologista. Ainda que as abordagens miméticas e expressivas possam fornecer instrumentos adequados para abordar a literatura gótica – afinal, a maior parte da fortuna crítica do gótico é composta por trabalhos que se baseiam em pressupostos marxistas e/ou psicanalíticos –, foi a pouca importância dada às outras duas perspectivas críticas que impossibilitaram reconhecer o papel da tradição gótica em nossa literatura. Por um lado, uma abordagem **pragmática**, fundamentada no entendimento de que a obra literária é um artefato cultural produtor de efeitos sensoriais de recepção, daria atenção a um conjunto de narrativas que se caracteriza justamente por produzir o medo como prazer estético. Por outro, uma abordagem **objetiva** teria permitido perceber que tais obras, embora não afinadas com o programa artístico nacionalista romântico, não eram, necessariamente, alienígenas e alienadas, mas se constituíam a partir de outras convenções literárias.

Em conjunto, a atenção às especificidades pragmáticas e objetivas dessas narrativas teria também ajudado a evitar os juízos de gosto apriorísticos que prejulgam a qualidade estética das narrativas góticas. Quando a atribuição de valor às obras não é resultado de processos de análise, descrição e interpretação, mas de pressupostos

fundados em determinados programas de arte, restringe-se o campo de observação dos estudos literários, deixando-se de fora todo um conjunto de obras que não atendem àquela expectativa de arte.

Resgatar o gótico de seu sequestro e introduzi-lo na história da literatura brasileira exige, forçosamente, um melhor entendimento dessa tradição artística. Em primeiro lugar, é necessário reconhecer que as narrativas góticas caracterizam-se por seu profundo e consciente caráter ficcional. A verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas através de técnicas narrativas complexas, em que se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura (cf. PUNTER, 1996, p. 137). Embora haja tematização de grandes questões políticas, sociais e culturais, ela se dá por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística, o que leva o Gótico a ser erroneamente confundido como uma forma artística **antirrealista**.

Investir contra as convenções do realismo não significa, contudo, ser avesso ao real. Os principais modelos de descrição e definição de "narrativa", por serem muito influenciados por teorias miméticas, tomam como paradigmas os textos realistas. Em consequência, há a naturalização da crença de que todo e qualquer aspecto de uma narrativa pode e deve ser explicado com base em nossos parâmetros cognitivos de conhecimento do mundo real. Muito da força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam nosso conhecimento de mundo.

As convenções e os "maneirismos" da literatura gótica não são fugas da realidade. Através de seus temas e figuras recorrentes, o gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade. Seu principal traço distintivo – a

produção de prazeres estéticos negativos, como o sublime terrível da tradição burkiana, o grotesco, o *art-horror* etc. – é resultado direto da visão moderna de mundo que lhe enforma. O que se chama de literatura gótica é, pois, a convergência entre **uma percepção de mundo desencantada** (CF. STEVENS, 2000) – com as cidades modernas, com o futuro que o progresso científico nos reserva, com o papel insignificante do homem no cosmos, com a própria natureza dessacralizada do homem – e **uma forma artística altamente estetizada e convencionalista**, exatamente por ser desprendida do desejo de representar, de maneira imediata, a realidade.

Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles:

(i) o ***locus horribilis***: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam.

(ii) a **presença fantasmagórica do passado no presente**: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencial-

mente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, o protagonista gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados.

(iii) a **personagem monstruosa**: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar (cf. COHEN, 1996), e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano.

Isoladamente, o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa não são, em si mesmos, exclusivos da literatura gótica. No entanto, quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir, como efeito estético, o medo ou suas variantes, esses três aspectos podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica.

A partir dessa caracterização *lato sensu* do gótico, podemos indicar, de forma panorâmica, algumas linhas investigativas da presença da tradição gótica na literatura do medo brasileira. São elas:

As origens do romance no Brasil: apesar de as tradições crítica e historiográfica brasileiras centrarem-se na influência do folhetim francês sobre a formação do romance brasileiro, pesquisas como a de Sandra Guardini Vasconcelos (2016) demonstram ter sido muito significativo o número de romances ingleses circulando no Brasil do início do século XIX. É razoável, portanto, supor que nossos primeiros romancistas se formaram como leitores de narrativas góticas, e que trouxeram, para sua escrita, muitos dos elementos

dessa tradição. O próprio estudo de influência do folhetim francês sobre os nossos romancistas poderia se beneficiar do conhecimento das marcas góticas no *romantisme frénétique* francês. A presença do gótico pode ser investigada não apenas nos primeiros esboços de romance no país, como também em obras-chave da tradição romanesca brasileira, como *O Guarani* (1857), de José de Alencar, conforme já demonstrado pelo estudo de Daniel Serravalle de Sá (2010). Haveria ainda um amplo campo para se explorar relacionado à escrita feminina no Brasil, uma vez que a escrita gótica, em sua origem, foi primordialmente escrita por romancistas mulheres.

A temática da escravidão e do racismo: esse é um ponto de contato entre nossa literatura e a estadunidense. As questões humanas, culturais e políticas relacionadas ao escravismo funcionaram como moldura e motivo para narrativas que exploravam o terror e a violência produzidos pelo racismo e pela estrutura social escravocrata. A narrativa gótica foi capaz tanto de figurar os preconceitos raciais da sociedade, quanto de servir de arcabouço narrativo para expressar os horrores do escravismo. Um exemplo expressivo pode ser encontrado nas novelas *Vítimas algozes: quadros da escravidão* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, panfleto abolicionista cuja retórica narrativa explora a tese de que a escravidão cria monstros. As três narrativas do livro têm por objetivo instilar o medo nos senhores de escravos, e assim convertê-los à causa abolicionista. A representação monstruosa do negro em nossa literatura pode ainda ser encontrada nas narrativas de um sem número de escritores –Afonso Arinos, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, Monteiro Lobato, entre tantos outros.

O Gótico-Naturalismo: ao absorver, de modo errático, as ideias de seleção natural de Darwin e o determinismo social de Taine, os escritores naturalistas deram vida a uma galeria de personagens descritas como monstruosas, por conta de seus instintos bestiais, de patologias neurológicas ou de condicionamentos sociais

produzidos pelos *loci horribiles* em que habitavam. Acrescente-se ainda que a manifesta tendência do romance naturalista em explorar elementos sensacionalistas, a fim de chocar o leitor, não raro produzia repulsa (física e moral) e terror como efeitos de recepção. Entre tantos exemplos possíveis, lembremos dos cenários apocalípticos explorados por Rodolfo Teófilo. O ambiente da seca e da fome, em *Os Brilhantes* (1895), e da epidemia de cólera, em *Violação* (1899), emolduram narrativas com fortes tintas góticas, em que as artes do medo desempenham função central.

Medo e decadência: frutos de causas muito similares, como postulou Mario Praz (1996), a narrativa gótica e a decadente partilham o desencanto profundo com os rumos da modernidade: no plano filosófico, tomam forma de resistência ao cientificismo; no plano estético, de recusa das tendências realistas. No caso dos decadentes, o esforço de superação das poéticas do Naturalismo não impediu, todavia, a contaminação pelas "bizarrias e anormalidades psicológicas" (PRAZ, 1996, p. 18) que tanto atraíam os escritores naturalistas, e que se harmonizavam ao gosto gótico pelas patologias – especialmente no que toca à experiência do sexo – que infestam as narrativas góticas e decadentes. Ponto de contato mais íntimo entre o homem e seus instintos, o sexo é muitas vezes associado a práticas repulsivas e abjetas, que aproximam o homem de sua natureza caótica e animal – e, consequentemente, franqueiam o corpo à doença, à loucura, à degradação moral ou à morte. A coletânea de contos *Dentro da noite* (1910), de João do Rio, é um ótimo exemplo de como a atração decadente pelas perversões humanas, em suas variadas e inusitadas formas, assimila as técnicas e convenções góticas em um conjunto de narrativas ambientadas em uma sombria cidade do Rio de Janeiro do início do século XX.

A literatura de crime: são estreitas as relações entre o Gótico e a literatura de crime no Brasil, um conjunto de narrativas que existem em uma área liminar entre o jornalismo e a ficção. A

tradição gótica tem suas raízes fincadas tanto nas origens do romance policial quanto no nascimento das narrativas detetivescas, o que pode ser observado em como as técnicas e as convenções góticas foram e são exploradas na ficção de crime, desde a ficcionalização dos *Newgate Calendars*, passando pelos contos de investigação racional de Edgar Allan Poe, até a tendência contemporânea das narrativas de horror com personagens *serial killers*. No cenário brasileiro, ainda que seja pouco significativo o número de heróis policiais ou detetives, há, em contrapartida, uma longa série de crimes e vidas de criminosos que são transformados em romances – *Januário Garcia ou Sete Orelhas* (1832), de Joaquim Norberto; *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Memórias de um rato de hotel* (1912), de João do Rio, apenas para citar alguns. Leituras que contemplem essas obras por um viés de comparação com a tradição gótica podem ajudar a iluminar essa tendência de nossa literatura em representar mais criminosos do que agentes da lei.

Os romances de sensação: há um campo fértil a ser explorado por estudos que foquem nas imbricações entre narrativa gótica, ficção de crime e os chamados romances de sensação. Estes últimos foram autênticos *best-sellers* que inundavam o mercado editorial brasileiro em fins do século XIX e início do XX. Eram brochuras baratas, geralmente ilustradas, com tramas mirabolantes e de fácil leitura, programaticamente publicadas para "atingir uma parcela ainda pouco explorada pelo mercado editorial: 'o povo'" (EL FAR, 2004, p. 11). O rótulo "sensação" anunciava para o leitor, de maneira direta e explícita, o tipo de obra de que se tratava: "dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis" (Ibid., p. 14). Uma linha de abordagem promissora é observar em obras como *A emparedada da Rua Nova* (1909-1912), de Carneiro Vilela, a encenação de dilemas morais extremos através do emprego de procedimentos estilísticos góticos e melodramáticos (cf. BROOKS, 1995).

Os regionalismos: Por fim, não se pode deixar de mencionar o amplo espectro de possibilidades fornecido pelos romances, e, sobretudo, pelos contos de cunho regionalista, tanto em suas vertentes fantásticas – em que a tradição da história de fantasmas mescla-se com a forma do "causo" popular, em autores como Inglês de Souza, Hugo Carvalho Ramos e Afonso Arinos – quanto nas vertentes realistas – em que escritores como Euclides da Cunha, de quem retiramos o título desse ensaio, se valem de recursos expressivos góticos para dar conta do horror da seca, da fome e da violência no sertão. Acrescente-se ainda a linhagem do "romance psicológico", representada por escritores como Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Em obras como *Fronteira* (1935) e *Crônica da casa assassinada* (1959), "casas grandes" e seus personagens em ruínas – física, econômica ou moral – dão corpo àqueles que talvez sejam os mais bem acabados romances góticos brasileiros, como demonstrado pelos estudos de Josalba Fabiana dos Santos (2012) e Fernando Monteiro de Barros (2014).

* * *

A identificação dos elementos góticos da literatura brasileira é um projeto em curso, executado por muito pesquisadores de literatura brasileira. Rejeitamos, contudo, um estudo que se limite à influência dos grandes autores europeus e norte-americanos sobre os brasileiros, e preferimos dar ênfase à hipótese de que concepções de mundo semelhantes geram concepções artísticas correspondentes.

A concepção de gótico com a qual trabalhamos reconhece seu caráter de constante literária de fundamental importância para o estudo da ficção moderna até a contemporaneidade. Assim, sem negar que, do ponto de vista da história da literatura, a ascensão da literatura gótica *per se* possa ser estabelecida em fins do século XVIII e início do XIX, o estudo do gótico na literatura brasileira não deverá compreendê-lo apenas como um gênero literário histórico,

nem apenas como um conjunto de temas e figurações, mas como um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BARROS, Fernando Monteiro de. Brazilian Gothic: allegories of tradition in Gilberto Freyre and the catholic novelists of the 1930s. In: *Athens Journal of Philology*. Vol. 1. No. 3. September 2014.

BOTTING, Fred. *Gothic. Gothic; Second Edition*. London: Routledge, 2014.

BROOKS, Peter. *The melodramatic Imagination; Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção cientifica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Monster theory. Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação; literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro* (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FIEDLER, Leslie. *Love and death in the American novel*. Urbana-Champaign: Dalkey Archive Press, 1997.

GABRIELLI, Murilo Garcia. *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2004. 157 fl.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP, 1998. (pp. 9-24).

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Meneses. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

PUNTER, David. *The literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. V. 1. Essex: Longman, 1996.

SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico Tropical; o sublime e o demoníaco em* O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Josalba Fabiana. O castelo (quase) vazio: algo de gótico em Fronteira, de Cornélio Penna. In: *Ilha do Desterro*. No. 62. Jan-Jun 2012.

STAËL, Mme de. Sobre as literaturas do norte e do meio dia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de, org. *Uma ideia moderna de literatura*: textos seminais para os estudos literários (1666-1922). Argos: Rio de Janeiro, 2011 (pp. 81-83).

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

VASCONCELOS, Sandra G. Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX. Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandralev.htm. Acessado em: 2 de maio de 2016.

Uma fome extrema, de tudo

Manoel Ricardo de Lima

"Vivemos no mundo que criamos"
Pedro Costa

cena 1.

Em 1939, María Zambrano estava exilada no México, no bairro de Coyoacán, onde também ainda vivia Trótski. Ali escreveu um longo ensaio, *Filosofia e Poesia*, editado pela Universidade de Michoacán nesse mesmo ano. Na segunda parte desse texto, intitulada *Poesia e Ética*, procura discutir esse contágio numa tentativa de reler algo do pensamento de Platão já diante da iminência da guerra na Europa. E aponta para a condenação que o filósofo fez da poesia e do poeta porque os percebeu contra o lugar efetivo da justiça entre a lei e a realidade da lei [sempre flageladora, inapelável, absoluta].

Diz ainda que considera muito estranho que em tempos tão sombrios, logo tão propícios, como os tempos do moderno, não se pratique uma revisão mais amparada de velhos processos e velhas condenações, como esta, à poesia. Tanto a condenação que se manteve e se mantém através de Platão quanto uma outra, apropriada pela modernidade, que tem origem no ressentimento. Para Zambrano, Platão estava muito perto dos deuses e dos mitos e não podia prescindir dessa proximidade. Por isso ele não conseguiu pensar o ***ser*** no homem concreto, na débil e pálida realidade de cada homem. Já lhe era suficiente que a humanidade existisse por si, e a cidade ideal é uma espécie de garantia e de aplacação para os deuses. Os homens iam existir, mas era como se existisse um único

homem que libertaria-se dos deuses tirânicos através da razão. Mas a poesia, que toma como origem **a palavra**, é um antes e um depois da razão. María Zambrano entende a **palavra** e seus usos no poema como uma deliberação das imagens e também um fato, uma ação fecunda e, principalmente, um exercício para a impessoalidade. Para ela, toda **palavra** atua viva e em duração a cada sentido e imagem que sugere para além da razão. Assim, o verdadeiro tirano para a cidade ideal é o poeta. E Platão desenvolve essa condenação explícita porque a poesia é o que vem contra a justiça. Zambrano relê e refaz o jogo: a poesia vem contra a justiça, mas apenas porque vem antes contra a verdade.

Ora, para o mundo grego de Platão é a ideia do ser que determina todo caráter de revelação e é a isto que ele empenha sua lealdade. Zambrano discorre num suplemento à questão e afirma que "a justiça não é senão o correlativo do ser na vida humana e no seu mundo correspondente." (ZAMBRANO, 2000, p. 74) E indica, anacronicamente, como isso aparece antes e de modo inverso em Anaximandro, um suposto discípulo de Tales: quando, para ele, o ser é a injustiça – o ser das coisas é a injustiça. E para reparar essa injustiça é preciso que as coisas, todas, e cada uma, reintegrem-se de alguma maneira no **escuro**[1], no indeterminado *apéiron*. O *apéiron* é algo insurgido (o que não surgiu nunca, embora exista – o indistinto) e imortal.

Zambrano conclui que "não há motivo para que seja concedida a existência a nada determinado; que algo exista é já uma injustiça. Todo o ser algo significa ser à custa de algo; ser algo à custa de que outro algo não seja." (2000, p. 74) Ser, diz ela, é ser ao contrário, como também nos diz Heráclito. A unidade das coisas nunca é completa, há-de ser sempre referida a **um outro** (como propõe Levinas um pouco depois). E assim, ela reabre o jogo:

> A unidade, congênita com o ser, não reside inteira e unicamente no todo. Só a harmonia de todos os contrários é verdadeira. A

> justiça seria esta total harmonia, somente.
>
> Na harmonia Platão também busca a justiça. Nada é justo senão referindo-se ao todo. Mas este todo não significa a integração dos contrários, e menos ainda a do ser e do não-ser.
>
> É um todo em volta do que é. A justiça, mesmo sendo harmonia, é vingativa, condenatória pelo menos. Recolhe no seu concerto a disparidade mas sujeitando-se à unidade. Afirma e nega: divide. E algo do que nega é a poesia. ***[ser e não-ser]***
>
> Porque isto acontece? A poesia, diante da justiça, representa o engano. Pois representar já é engano, fingimento. [...] Somente ela se escapa do ser, evita-o e até o engana. [...] Graças a ela, não é preciso sair deste mundo para ser plenamente. [...]
>
> O poeta não quer salvar-se; vive na condenação e, ainda mais, amplia-a, alarga-a, aprofunda-a. A poesia é, realmente, o inferno. [...] O inferno (*como aparece em Dante sob o desenho geométrico de Virgílio*) é o "lugar onde não se espera" [...] e a poesia é o único rebelde perante a esperança da razão [...], o que faz do desespero a sua forma de ser, a sua existência. (ZAMBRANO, 2000, p. 75-77)

cena 2.

Em 1938, um ano antes do ensaio de María Zambrano, Bertolt Brecht anota em seu diário do período em que viveu na Dinamarca, dia 25 de julho, um pequeno comentário acerca do gesto de escrever, ou seja, em torno de uma ética ***da*** e ***com*** a escrita, que tem a ver com a *presença* de Walter Benjamin em sua casa, ao seu lado, e escrevendo. A cena é muito singular: dois amigos escrevem juntos recuperando a imagem de uma *oficina de imaginação crítica* que pode ser lida e vista tal como a reelaborada por Mário Faustino alguns anos depois: *numa hora de trégua, sem a pretensão da novidade, dois poetas dispõem-se um ao outro para esclarecer, mover e trocar experiências* – quando toda palavra [toda imagem]

e toda imagem [toda palavra] é viva e se lança diante de um tempo, de um espaço, do homem e *nunca indiferente*. Algo como: "fica a meu lado, agora".

Brecht e Benjamin estão exatamente diante de um tempo como aquele imposto por Borges, "en que no podemos entender" ou em "una época extraña", quando "El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los catógrafos, auspiciaba las guerras"[2]. Ou seja, num tempo em que o natural é praticar a defesa insistente de uma ideia de mapa e de antecipação da terra e do mundo pela cartografia – praticamente o projeto fascista da modernidade a partir da inferência finita da fronteira, ou seja, do modelo – e que, por causa disso, antecipa também, naquele momento, a guerra que vem e quando já havia "uma barbárie suficiente para manter toda situação de barbárie". Diz Brecht em sua anotação:

> Toda concepção de um César é inumana. Por outro lado, é impossível demonstrar inumanidade sem ter alguma humanidade. E não posso simplesmente descrever as coisas a partir da situação de hoje. Tenho de fazer com que a situação alternativa pareça possível quando vista da perspectiva daqueles tempos também. Um mundo frio. Um trabalho frio. E no entanto posso ver, nos intervalos da redação ou enquanto escrevo, como chegamos tão baixo no plano humano.
>
> Benjamin está aqui. Está escrevendo um ensaio sobre Baudelaire. Há boas ideias no texto. Ele mostra como a probabilidade de uma época sem história distorceu a literatura depois de 48. A vitória em Versalhes da burguesia sobre a comuna sofreu descontos antecipados. Chegou-se a um acordo com o mal. Que tomou a forma de uma flor. É útil ler isso. Estranhamente é o *spleen* que permite a Benjamin escrever isto. Ele usa como seu ponto de partida algo que dá o nome de *aura*, que está ligada aos sonhos (devaneios).

> Diz ele: se você sente um olhar dirigido a você, mesmo nas suas costas, você o retribui (!). A expectativa de que aquilo para que você olha olhará de volta para você cria a aura. Supõe-se que isso está em decadência nos últimos tempos, junto com o elemento de culto na vida. Benjamin descobriu isso enquanto analisava filmes, onde a aura é decomposta pela *reproduzibilidade* da obra de arte. Uma carga de misticismo, embora sua atitude seja contra o misticismo. Este é o modo como o entendimento materialista da história é adaptado. É abominável. (BRECHT, 2002, p. 8-9)

É nesse ensaio em torno da poesia e do pensamento de Charles Baudelaire [que, por sua vez, nunca falou em arte moderna, mas sempre em vida moderna], e escrito também ao lado de Brecht, que Walter Benjamin desenvolve uma leitura daquela segunda condenação apontada por María Zambrano: a que é um desdobramento próprio da modernidade porque tem origem no ressentimento. Benjamin lê esse ressentimento, principalmente nas fulgurações do *flâneur* que comparecem anotados sob o olhar de Baudelaire diante de uma paisagem já sem medida humana: porque, ele nos lembra, toda *flanêrie* é noturna, violenta, desesperada e ressentida. Quase uma ilusão de vida.

Noutra disposição desse texto sobre Baudelaire, na parte que ficou conhecida como *Parque Central*, fragmento 35, Walter Benjamin dilata, entre outras impressões praticadas por subtração, a imagem da catástrofe a partir do imperativo gerado por um novo conceito de progresso. Ele diz que deve-se fundar o conceito de progresso **na** ideia de catástrofe. E desenha a imagem dessa fundição: "Que tudo 'continue assim', isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui*." (BENJAMIN, 1989, p. 174) Strindberg, que foi um dos escritores favoritos de Kafka, ao impor o inferno como "*esta vida aqui*", termina por sugerir ao jovem Franz Kafka, seu leitor mais atento, a

construção de um *Luftmensch* e, ao mesmo tempo – o que este faz a partir do inseto [o animal imprestável para o sacrifício] e de suas marionetes com fios invisíveis –, a ideia de que *a comunidade* é um inviável e um impossível. Para Kafka não há vida comum, não há vida em comum, não há vida para o comum.

Cena 3.

Em 1943, cinco anos depois da anotação deslocada do diário de Brecht, quatro anos depois do ensaio de María Zambrano e quando Benjamin já estava suicidado, projetando-se diante de uma imagem que é a *do meio* da guerra, Drummond publica seu livro "melancólico e vertical" – ou seja, quando é também o *spleen* que lhe permite escrever isso –, *A rosa do povo*. Devorado pela ideia da poesia emaranhada na cultura e, mais ainda, pela possibilidade de fazer uma inversão severa em toda e qualquer ideia de cartografia [que já comparecera figurada, por exemplo, na frase e na perspectiva simplória de uma crônica de Rubem Braga de 1939, *Guerra*: a de que diante da guerra o país deveria pedir a Deus para ser deixado de fora e apenas enviar um telegrama reproduzindo o título de um antigo samba: *Eu sou pobre e moro longe*][3], Drummond estica a corda do que é escrever, do que é um livro e do quanto se empenha um poema para a composição de uma armadilha, de um jogo, um *scherzo*, que produza alguma radicalidade para o corpo numa proximidade absoluta com um tempo. Escrever se abre para inscrever, dizer as imagens, dizer das imagens, dizer com as imagens e, numa re-exposição do que resta, DIZER [apontando para uma condição intransitiva, um *ethos,* ***der Dichtung***].

Há, como exemplo, em quase toda a poesia de Drummond, a inscrição de uma série que se alarga frente a uma outra imagem da catástrofe, aquela que supostamente teria sido também articulada por Anaximandro [nome que significa, em grego, o "rei do recinto"]: a de uma primeira representação geográfica do mundo, um primei-

ro mapa, quando o que passaria a valer e a sustentar a Terra seria apenas a precariedade desenhada de seu modelo. Assim, já estamos diante da lei, da realidade da lei e sua matemática rudimentar [flageladora, inapelável e absoluta], algo como controle e poder. Num contraponto, Anaximandro projeta também a ideia de que a Terra está suspensa sobre nada, quando o mundo passa a ser um espaço aberto e sem suporte algum. O que nos leva pensar sobre a perniciosa separação de nosso tempo, como sugere Carlo Rovelli, entre saber científico e algum saber literário-artístico-histórico-filosófico etc. Por isso, essa série de Drummond, e que aparece em várias imagens de seus poemas, ainda é um rasgo nessa direção: "Imaginação, falsa demente" [*Dissolução*]; "Oh razão, mistério" [*Áporo*]; "inquieto, vivo" [*Poesia*]; "... a palavra, um ser" [*A palavra e a terra*], "leite, sangue... não sei" [*Morte do* leiteiro] etc.

O que se pode perceber aí, olhando essas imagens em corte, é como Drummond reescreve a ambivalência da ideia moderna que foi incorporada pela ideia grega do ***ser*** e a reestabelece diante de uma sobrevivência sem suporte algum, aquilo que flutua suspenso sobre nada para repensar a imagem do mundo. Um exemplo é o passeio demarcador da condenação que vem nessa ideia através da radicalidade de Hamlet diante do cadáver da história – *ser ou não-ser* – fazendo uso da conjunção alternativa **OU**, que de fato é a origem da ***fala infernal*** e do ***a vida aqui*** já figurados no personagem de Shakespeare. Numa expansão pela modernidade – de Walt Whitman a Melville, de Kafka a Godard, de Beckett a Pasolini, de Moreira Campos a Assis Brasil, de Wilson Bueno a Valêncio Xavier, de Pedro Costa a Alexandre Veras, de Cesar Aira a Carlos Ríos, mais recentemente etc. – os usos da conjunção se modulam com força para a aditiva **E**, *ser **E** não-ser*, mas sem perder de vista o velho processo e a velha condenação da lei que ainda se ampara no uso da conjunção alternativa, *ser **OU** não-ser*.

cena 4.

Em 1917, Amado Nervo publica um conjunto de poemas com o título de *Elevación*. No poema *Lugar comun* podemos ler um jogo sereno com as imagens que vêm para destruir a destruição propondo alguma tomada de posição. Já temos previsto no poema o deslocamento do passaporte mexicano de Nervo, da Cidade do México até uma centralidade europeia, mas também um confronto e uma aprendizagem daquela ideia de ***ser*** que vimos a pouco e que, agora, em nosso tempo, se estabelece apenas como máquina legitimadora e autonomista ou como uma natureza que passa a ser tratada apenas como "um recurso natural" [expressão própria de um sistema cartografado como possível, o do dinheiro] que mantém e provém uma única forma de ler a tudo para cumprir o jogo estratégico e sem margens da monocultura que preenche toda centralidade sem permitir deixar o centro vazio ou minimamente disponível:

Lugar común, seas
loado por tu límpida prosapia
y nunca más desdéñente los hombres.
Expresión dicha ya por cien millones
de bocas, está así santificada.
Cien millones de bocas
han clamado: "Dios mío", y cien millones
de veces El Eterno
encarnó en ese grito.
Cien millones de bocas
dijeron: "Yo te amo",
y al decirlo engendraron cien millones
de veces al amor, padre del mundo...

Hay todavia locos que pretenden
decirnos algo nuevo, porque ignoran
los libros esenciales

en que está dicho todo.
["Se necessita ser un tonto o un ignorante para
imaginar que se tiene una idea que ningún hombre
ha tenido antes" – Goethe]
Buscan las frases bárbaras,
las torcidas sintaxis,
los híbridos vocablos nunca juntos
antes, y gritan: "Soy un genio, eureka!"
... mas los sábios escuchan y sonríen.

Oh, tú, Naturaleza, madre santa,
oh, tú, la siempre igual y siempre nueva,
monótona, uniforme, simple, como
la eternidade, bendita seas siempre!
[...]
Benditos seais, moldes
de donde surge el mundo cada día
semejante a sí propio;
[...]
Hablemos cual los dioses,
que siempre hablan lo mismo.
Oigamos las palabras
sagradas que dijeron los abuelos
al reir y al llorar,
al amar y al morir...
Mas al decir: "amor", "dolores", "muerte",
digámoslo en verdad,
con amor, con dolores y con muerte. (NERVO, 1917, p. 12-15)

O poema de Nervo insere uma tarefa de leitura que nos lança a um impasse: como ainda DIZER COM. Algum empenho possível para uma geografia imaterial, imperfeita e incompleta do pensamento e de um inaparente, quando toda arte ainda é o que nunca se realiza na condição inespecífica e inoperosa da *poesia:*[4] em vez de

encontrar respostas, deixar algumas perguntas ativas. Isto é, deixar todo vapor e todo perigo contra todo poder gráfico, contra todo mapa – ou deixar a diferença pulsando entre *ter convicção sobre alguma coisa* [mapa] e *ter argumentos convincentes a respeito de algo* [o que oscila]. O que é muito próximo do que disse Blanchot numa carta de 6 de abril de 1981 a Vadim Kosovoi, acerca de um comentário que Vadim fez sobre o trabalho de Bóris Pasternak:

> Recurso incompreensível [ultrapassando a simples compreensão] da poesia [...] Vem-me à memória a reflexão provocadora que se lhe atribui: 'Não gosto da poesia em geral' ou 'não suporto os versos'. Do mesmo modo, Georges Bataille **anotou**: *Ódio da poesia*. Mas é porque ela é insuportável, porque não a suportamos, afora toda aquiescência e toda admiração fácil, que ela nos chama até no silêncio que lhe pertence, que ela nos obriga a ouvir o inaudito ao qual é preciso responder como questão sempre esquivada. (BLANCHOT, 2012, p. 75)

cena 5.

Em 1980, um ano antes da carta de Blanchot a Vadim Kosovoi, e trinta e seis antes anos de ir para a FLIP [numa deliberação irrestrita de monumento ou aquilo que anula a morte e nos coloca diante do morto, sem potência ou vontade], Ana Cristina Cesar fazia anotações de leitura numa antologia de poemas de Drummond que lhe pertencia. Ao lado de cada poema lido temos um esforço de atenção para o quanto escrever é, antes e depois, apenas, **ler** [sem perder de vista que ler é ver]. Um dos poemas que recebe anotações muito interessantes de Ana é *Ontem*, publicado exatamente em ***A rosa do povo***. Poema que aparece como uma adjacência ao lado de *Áporo*, este sim o poema mais lido e muito comentado por um sem número de críticos e poetas, como Davi Arrigucci Jr. ou Décio Pignatari. Mas num deixar-se ali, na página ao lado, à margem, vazio e disponível, é *Ontem que* parece convidar Ana Cristina a praticar uma ideia de leitura com mais intensidade:

Até hoje perplexo
ante o que murchou
e não eram pétalas.

De como este banco
não reteve forma,
cor ou lembrança.

Nem esta árvore
balança o galho
que balançava.

Tudo foi breve
e definitivo.
Eis está gravado

não no ar, em mim,
que por minha vez
escrevo, dissipo.

Ana Cristina anota: "o verso não atinge, não recupera as coisas", "o real é inatingível, é um impossível", "a escritura é perda", "imagens em que o real foge, se imobiliza" e, principalmente, "escrever é dissipar o real". Assim, as anotações recuperam, como leitura, o impensável do gesto de Drummond nos usos deliberados da vírgula para armar um neutro entre o ser e o não-ser: *escrevo, dissipo*. Roland Barthes define o *neutro* como aquilo que burla (que engana) o paradigma e seu binarismo implacável. O NEUTRO É um *ne-uter*: nem um, nem outro. Em outras palavras: diante da arrogância do sentido e da verdade do discurso, ele propõe o não-sentido e um discurso que possibilite uma trapaça à verdade. Quando escrever é dissipar e dissipar-se, como aparece, noutros exemplos, tanto no gesto da poesia de Fernando Pessoa quanto no gesto *infraleve* de Marcel Duchamp ao enfrentar os modos de operação da imagem

com sua máquina celibatária numa tentativa de desfazer os modelos que lhe são, sobretudo, literários.

Jean-Luc Nancy, em *Resistência da Poesia*, afirma que a "poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de poesia é um sentido sempre por fazer". O que Drummond nos apresenta com o uso da vírgula é uma dissipação do sentido, um hiato, um nem um nem outro, um sentido sempre por fazer. A poesia seria aquilo que nos avisa que só é possível penetrar a história com o que nós próprios criamos e se criamos com uma fome extrema, de tudo, porque vivemos no mundo que criamos. Ela "extrai o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exata existência atual do infinito, o seu retorno eterno" (NANCY, 2006, p. 16). Por fim, Ana Cristina Cesar sublinha em *Rola Mundo*, o poema que está acima de *Áporo* e de *Ontem*, um desmanche de Drummond: "Joguei tudo no bueiro". Uma resistência da poesia naquilo que é o seu próprio fazer, logo seu inespecífico DIZER COM, "agachada, como um animal, dobrado como uma mola, e deste modo, em ato, já", como sugere Nancy.

A questão da construção de um *ethos*, sempre por fazer, talvez nos seja porque estamos o tempo inteiro, de fato, diante da leitura que ainda pode ser feita – ou seja, diante do inferno. Escrever é, tanto como sintoma quanto como experiência, um gesto um pouco mais incorporado à escuta: **LER**. Assim, podemos tentar um traço em torno da ideia de uma ética da escrita e para a escrita, de uma ética *com* a escrita, que se constrói como política quando se imprime como aprendizagem através de uma ética da leitura. Ler o livro impensado é ler as imagens impensadas, ainda não escritas; colocar-se diante dessa luta ***das*** e ***com*** as imagens como uma maneira de tornar possível o impossível daquilo que o **livro** ainda não é. Muito antes e muito depois da violenta ideia de obra [esta circunstância plena e insuficiente de materialidade e vazio, logo, uma circunstância fútil]

e numa penetração ao mundo como ontologia e começo, suspenso sobre nada, sem suporte algum. Ou seja, quando paira sobre nosso frágil e minúsculo corpo humano empenhado entre o jogo e a imaginação, a *atribuição errônea* e o *anacronismo deliberado*, para de algum modo indicar que podemos, quem sabe, nos livrar de uma quarta e total condenação: a do comentário.

Primeiro assombro,

Algumas das coisas que tenho pensado mais recentemente – como o que está na conferência no seminário em torno de Pasolini, organizado por mim e Davi Pessoa –, têm a ver com a tentativa de montar um conjunto que parte de um assombro que vem de uma elaboração de pensamento do cineasta português Pedro Costa, ao dizer numa entrevista encartada no caderno que compôs como um atlas a partir de seu "Casa de lava"[filme de 1995], e publicado em 2013: "o cinema tornou-se um velório sem cadáver". Ampliando essa questão, numa antecipação e numa série problemática, ele sugere uma espécie de imaginação crítica entre "uma literatura sem literatura" e "um cinema sem imagens". E é isto o que me interessa projetar aqui, como ética, **diante de algumas imagens e cenas simultâneas**.

Isto se deu também numa fala para alunos da Escola de Cinema de Tóquio [2004], quando Pedro Costa disse acreditar "que, hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: 'entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência', mas ao final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. [...] Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood [o cinema industrial] *se baseia nisso." A questão é quando "ver é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê*

filmes, você vê a si mesmo. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece. Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada." O apontamento de Pedro Costa, depois disso tudo, e que resvala, por exemplo, no pensamento de Pasolini, é simplesmente que "vivemos no mundo que criamos". Ou em algo como: escrever é colocar-se diante da luta ***das*** *imagens e* ***com*** *imagens simultâneas.*

Segundo assombro,

Herberto Helder, em seu ***Photomaton & Vox****, projeta uma escrita como caligrafia extrema do mundo, um texto que ele chama de "apocalipticamente corporal" e que tem a ver com uma ideia de que é muito fácil caminhar sobre as águas, o difícil é fazer isso milagrosamente. Ou seja, uma escrita, diz ele, longe de todo alfabeto [próprio dos povos policiados, escravos] e longe de toda cartografia vertente. E aí, aponta para o jogo do quanto "há uma fome extrema, de tudo", que é uma fome-fêmea, a fome das mulheres que num enlace com o mundo procuram pela bosta seca dos animais. Isto é também um estado oscilante de devoração. E afirma que este é "o lugar da ação. Vamos fazer coisas – [...]. Escrever, acabou-se. Agora isto: mergulhar até ao fundo. Porque ficou assente: a literatura não é um fato, um ato sério. [...] O mundo não está para futuros." E depois, por fim, "o poema é um animal; nenhum poema se destina ao leitor;" porque o "o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo". O ponto, para Herberto Helder, é que agora estamos apenas diante de uma estratégia que se deixa visível como um modelo e segue um mapa de consumição. E uma contra-armadilha seria, ainda, pensar o pensamento como um modo arriscado, livre, um "se possível fosse" ou "a criança preenchida" [como quer Fernando Deligny].*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'é il contemporaneo*. Roma: Nottetempo, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: 1943/45.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J.C. Martins Barbosa et al. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BRAGA, Rubem. *Uma fada no front*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1994.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho, vol. 1 – 1938-1941*. Trad. Reinaldo Guarany et al. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CARVALHO, Flávio. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

FAUSTINO, Mário. *Cinco ensaios sobre poesia*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NERVO, Amado. *Elevación*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1917.

ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

NOTAS

[1] Giorgio Agamben postula num pequeno ensaio enquanto lê o poeta Ossip Mandelstan, *Che cos'é il contemporaneo*, uma ideia de *escuro* (o seu *apéiron*) e nos convida a pensar uma perspectiva desse *apéiron* diante do que enredamos como justiça a um direito de conserva e de conservação: *o contemporâneo* – nosso tempo de vidência e evidência exatamente porque "nosso". Agamben parece reler também a frase de Goethe quando este diz que "as trevas nivelam a tudo", logo, é o escuro que conserva a tudo e desmonta toda e qualquer capacidade de metamorfose. O que faz também, muito antes, Flávio de Carvalho, no final de seu ensaio *As ruínas do mundo* (de 1936), quando imprime uma ideia da revolta como aquilo que pertence ao mundo extra-uterino da luz e dos domínios da reação, e retoma o princípio de Goethe na sua última frase: "As trevas são sempre niveladoras."

[2] Poema de Borges publicado no *La nación*, em 1982, durante a Guerra das Malvinas, e intitulado *Juan Lopez y John Ward*. Depois, publicado em seu livro de poemas *Los confederados* [1985].

[3] A crônica de Rubem Braga, "Guerra", de 04.09.1939, foi publicada em seu livro *Uma fada no front* (1994). A citação do texto se encontra na página 65, ver bibliografia. A certa altura ele também diz, contraditoriamente que: "Não é se encastelando em sua convicção pacifista que o homem há de evitar a guerra. É se juntando aos outros homens para impedir o domínio da sociedade pelos provocadores da guerra. É lutando em massa contra a guerra, contra o absurdo do sistema social que conduz inevitavelmente à guerra. Alguns países da Europa atual estavam, nestes anos, dominados por governos cujo programa era exclusivamente dominado pela ideia da guerra. Não é nada espantoso que ela tenha vindo…

[4] É importante desfazer a ideia de que *a poesia* é uma condição da palavra desenhada sobre uma superfície e em versos. Entenda-se assim a *poesia* como um caráter da invenção e com a invenção, "um mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido" e aquilo que pensa antes de uma ideia da matéria, ou seja, que produz um pensamento, que não cessa de dizer, que não cessa de se dizer.

A inespecificidade do romance e a anotação[1]

Luciene Azevedo

"New literary forms always produce new forms of life and that is why they are so revolting to the conservative human mind."

(Chekhov, Notebooks, 1921)

É difícil se aproximar da crítica sobre literatura contemporânea e não se deparar com a tese lançada no texto-manifesto de Josefina Ludmer de que a produção atual deve ser reconhecida como pós-autônoma [2]. Para a argentina, as condições que tornaram possível e firmaram a ideia de arte na modernidade demonstram um notável esmaecimento de sua presença nas práticas artísticas contemporâneas. A começar pela própria distinção entre ficção e realidade que, segundo Ludmer, estão amalgamadas em uma forma indicativa do êxodo da literatura, fazendo-a experimentar "uma drástica operação de esvaziamento". A "realidadeficção" a que Ludmer alude marcaria o fim da era da autonomia literária e arrastaria de roldão as noções de campo literário, autoria e obra literária. Era quase previsível que assertivas tão severas recebessem enorme repercussão, mas deixando de lado seu caráter polêmico, talvez seja mais interessante investir em ler as proposições da crítica argentina como um convite para refletir sobre as transformações experimentadas pela arte hoje.

Depois da publicação no próprio blog, o texto reaparece enxertado entre as entradas do ensaio-diário, *Aqui, América Latina*, publicado em 2010. Aí, Ludmer recorda uma conversa mantida com a poeta Tamara Kamenszain sobre a produção poética argentina contemporânea. Kamenszain mostra-se surpresa com sua própria falta

de recursos para ler a poesia de seus contemporâneos e atribui a isso uma maneira toda particular que o tratamento do tempo presente ganha nos poemas que anda lendo. Ao comentar especificamente um poema de Roberta Iannamico[3] se diz estupefata com a falta de "backstage de la escritura" que pudesse oferecer ao leitor senhas de entrada para a leitura do poema que, por sua vez, parecia prescindir de determinadas leis de invenção para "trabajar con un presente que aparece en crudo, así...sin concesiones ni mediaciones" (2010, p. 106). Essa descrição dá a Ludmer a impressão de que tal poesia é "antiliterária" e embora Kamenszain concorde que muitos leitores de poesia não a reconheceriam como tal, sugere que talvez o poema de Iannamico não possa ser considerado poético exatamente porque mantém um distanciamento em relação ao que damos por certo que seria o literário poético, pois não há ali nenhuma ideia ou metáfora, não se pode encontrar nele nada "profundo", ao contrário "queda lo banal, las nimiedades del presente...la experiencia podríamos decir, pero no una experiencia profunda, importante" (2010, p. 108). A descrição de Kamenszain parece rejeitar a repulsa ao poema ao mesmo tempo em que demonstra certo encantamento desconfiado dessa nova condição. A esse efeito ambíguo Ludmer responde que é possível pensar a produção contemporânea como um "gesto de salirse de la literatura y de estar a la vez, un gesto de afueradentro" (2010, p. 107).

Essa conversa funciona como um exemplo que torna mais claras algumas proposições do texto que tematiza o funcionamento das literaturas pós-autônomas: "Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior ... são e não são literatura" (2010, p. 149-150).

Dissolvendo-se as condições que delineavam para a arte moderna sua autonomia, a arte contemporânea inscreve-se em uma

inespecificidade que complica as antigas certezas que estabeleciam limites entre a ficção e a realidade, a vida e a arte, o autor e o narrador, a arte e a não-arte.

A crítica mais recente tem dado mostras sensíveis dessa condição. A expressão "Objetos Verbais Não Identificados" é parte da sofisticada elaboração em torno da produção poética contemporânea francesa feita por Christophe Hanna em seu livro *Dispositivos Poéticos*.

A exigência de uma crítica que acolha o desafio de enfrentar o que Christophe Hanna chama de OVNIS, "Objetos Verbais Não Identificados", implica engendrar modos de ler que respondam a uma outra concepção do literário, o que, segundo o autor, implica não somente "sua desinstitucionalização, ou dito de outra maneira, sua saída, ao menos momentaneamente, do campo literário (2010, p. 7), mas também o rompimento com uma "visão de escrita muito dependente da ideia do 'escritor moderno' e da 'escrita intransitiva'" (p. 11).

O efeito de leitura pode despertar perplexidade e aumentar o abismo da compreensão, o que também pode ser caracterizado como um desafio à crítica contemporânea:

> O que chamamos de "novo" nas artes hoje é, me parece, o que demonstra muita propensão a causar perplexidade: não reconheço sua finalidade nem como ativá-la. Nem mesmo vejo em que direção pode ser conduzida uma pesquisa que me permitiria levantar uma hipótese satisfatória em relação ao comportamento adequado a adotar a fim de que isso tenha para mim o menor sentido. (HANNA, 2010, p. 82)

É claro que há sempre a opção por identificar nossa época com o final dos tempos e reconhecer a idiotia para classificar toda a arte contemporânea. A ambivalência sempre pode perder para o desdém: isso é literatura? E se a resposta for não? Não seria possível, como sugere Ludmer, pensar que estamos vivendo a era de

um literário não literário, uma literatura que está saindo de si, na direção de novas formas de criação? E sem culpa poderíamos nos divertir e renovar nossas chaves de leitura, para aceitar a surpresa e a estupefação provocada por essas novas narrativas e acolher o estranhamento de sua inespecificidade.

A meu ver, apenas essa segunda opção torna possível interpretar o que Ludmer chama de "drástica operação de esvaziamento", sem apelar para os diagnósticos apocalípticos que preveem o fim do literário. Afinal, a inespecificidade pode ser o indício de um rearranjo das formas de composição narrativa.

Seria possível, considerando o pressuposto esboçado acima para pensar o não literário como um recomeço e não como um fim, tomar também um não romance como uma reinvenção do próprio gênero? Mas o que seria um não romance? *La Novela Luminosa* de Mario Levrero ou mesmo os *notebooks* do americano David Markson podem ainda ser catalogados como romances? Esses exemplos são marcados pelo que gostaria de chamar de uma "estética da anotação", pois a inespecificidade formal deles (Romance? Ensaio? Diário?) está relacionada a um modo de exposição da fatura de confecção do próprio relato e aposto que esse movimento expande a literatura na direção de outras artes e a torna permeável à incorporação de formas não-literárias.

O que estou sugerindo é que podemos pensar na anotação como um procedimento provocador de uma inespecificidade (ficção-não ficção, romance-não romance, diário, ensaio) marcada pelas "negociaciones fronterizas ...entre el producto y el residuo" (BOURRIAUD, 2015, p. 11). É essa ambiguidade do que parece inacabado, mas já é obra, que cria a sensação do inespecífico, e franqueia a possibilidade de pensar no processo de formação de (outras) formas para o romance.

A anotação franqueia a expansão da forma romanesca na direção do não-literário seja pela aproximação da narrativa à dicção

ensaística, seja pela incorporação do comentário ordinário, prosaico, que trabalha para minar a construção dos efeitos de ficção. Nesse sentido, o modo da anotação é um investimento "no real cotidiano, nas pessoas, em tudo aquilo que acontece na vida", como apostava Barthes (1995, p. 327). Em lugar da caracterização densa dos personagens, da continuidade tramada dos fatos, nos (não)romances--anotação encontramos a encenação do eu autoral e a valorização do incidental, do episódico, formando pequenos grumos narrativos, que valorizam o aleatório em detrimento da coerência sequencial e infiltram a desconfiança sobre o caráter literário da narração.

Barthes apostava em um "romanesco sem romance" (1992, p. 38). Sua ideia de romanesco nasce das aproximações entre o romance e o ensaio, da ficção imbricada ao caráter de exposição refletida do pensamento, da aproximação entre a vida e a obra. Poderíamos pensar que o que Barthes chama de romanesco é uma espécie de romance que expõe sua preparação e por isso também podemos entender porque deu tanta atenção à anotação.

Também me parece possível explorar a articulação entre o aceno que as narrativas contemporâneas fazem na direção de formas não literárias (diários, ensaio e anotação) e a frequência com que os autores têm se transformado em personagens de si mesmos, pois não é raro encontrarmos em obras nas quais vemos encenado um informe biográfico completo sobre o autor também uma forma narrativa que parece em preparação e que simula uma conversa ensaiada. Essa relação entre encenação de si e performance narrativa está presente não apenas nos livros de Markson e Levrero, mencionados acima, mas em muitos outros. No entanto, talvez não haja nenhum outro nome em que essas estratégias tenham sido abraçadas com tanta satisfação quanto nas obras mais recentes do escritor catalão Enrique Vila-Matas.

Se *Bartebly e Companhia* (2000) e *Mal de Montano* (2002) deixam o leitor com a sensação de que o autor aderiu ao desâni-

mo finissecular, *Kassel no invita a la lógica* (2014) e *Marienbad Eléctrico* (2015) são verdadeiras performances ensaísticas sobre as especulações críticas em torno das artes contemporâneas, não apenas porque a inespecificidade é um mote temático fundamental aos livros, mas principalmente porque o tratamento da questão marca a própria situação de produção das obras que ficam a meio caminho entre a anotação, o ensaio e a ficção. Ao negar uma crise do romance, "porque tudo é romanceável", e aproveitar sua própria experiência recente de aproximação ao mundo das artes plásticas, Vila-Matas não apenas expõe ao leitor "un tal Vila-Matas tramando, pensando o escribiendo bajo el avatar de un narrador", mas escreve romances (a nomenclatura permanece nas fichas catalográficas) que os leitores habituais do gênero não reconheceriam como tal.

O próprio Vila-Matas demonstra satisfação com o efeito de inespecificidade provocado por suas obras recentes:

> Cuando termino una novela, me gusta que me pregunten si estoy seguro que se trata de una novela... Me gusta que se perciba que, por espurio que pareciera, no he descartado nada que tuviera posibilidades de acabar en la novela, lo que ha terminado por crear la impresión de que podría no haber hecho una novela. (2015, p. 72)

O que mais chama a atenção na crítica recebida às obras é exatamente a dificuldade de classificá-las em uma categoria estável. A dúvida sobre se os livros podem ser considerados romances faz com os críticos as recebam como um caderno de notas ou diário, um ensaio, um conjunto de crônicas e, sem dúvida, as narrativas podem ser tudo isso, sem que se acomodem em qualquer dos gêneros, pois, como afirma Martín Caamaño (2016), "los libros de Vila-Matas también se hacen pasar por otros, que no son los libros que parecen ser".

A forma do romance parece, então, expandida e ganha nova configuração pela escolha da anotação como um procedimento que emula na escrita a montagem de uma instalação artística, des-

vendando uma performance de escrita ou "una escritura que sepa exponerse" (VILA-MATAS, 2015, p. 19).

Anotação: sintaxe elétrica

Poderíamos resumir os dois livros a uma tentativa de escrutinar o "estado de las cosas em nuestra particular república del arte" (2015, p. 12), mas, é claro, isso ainda diria pouco a respeito de ambos. *Kassel no invita a la lógica* tem como mote um convite, a princípio considerado esdrúxulo pelo próprio Vila-Matas, para participar em 2012 da Documenta 13, um grande evento de arte contemporânea que acontece a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha. A proposta consistia na exposição do próprio Vila-Matas desempenhando seu ofício em um restaurante chinês nas cercanias da cidade, ou seja, Vila-Matas deveria escrever à vista do público sob a justificativa da curadoria de que o convite "deseaba colocar a los artistas fuera de sus domicilios" (2015, p. 17).

Tanto *Kassel no invita a la lógica* quanto *Marienbad Eléctrico* podem ser lidos como um comentário anotado, ou ainda como uma espécie de passeio "errático en continuo vagabundeo perplejo" (2015, p. 17), cujo mote é a visita à Documenta, no primeiro caso, e a relação de amizade com Dominique Gonzalez-Foester e o interesse por seu trabalho no último. O contato com a produção artística contemporânea faz com que Vila-Matas coloque em xeque sua própria condição de fruidor informado de arte, pois se dá conta de que o repertório de conhecimento que possui não permite reconhecer nos objetos contemporâneos uma qualidade artística. O resultado disso é a empatia que dirige às obras com as quais se depara e a pergunta que parece impulsioná-lo a escrever os livros como se não fossem romances: é "posible hacer una obra de arte que no lo fuera"? (2015, p. 35).

Com a chegada do autor ao grande evento, começa também o passeio que o leitor realiza pela exposição das reflexões de Vila-Matas a respeito dos caminhos da arte contemporânea, mas desde o

início o olhar que combina desesperança e desânimo na visão sobre o mundo contemporâneo está marcado por uma intensa curiosidade impulsionada pelo desejo de criação "diante das coisas que não se compreende" (2014, p. 9). Embora desde o início justifique a ida à Alemanha como uma oportunidade de emular o isolamento de Wittgenstein em sua cabana em um fiorde na Noruega, o empreendimento de Vila-Matas parece-se mais a um passeio interessado em compreender o que é chamado de arte contemporânea. Negando-se, por princípio, a adotar a postura dos que chama de "idiotas", sempre prontos a "insultar esse tipo de arte", ou a acatar o vaticínio fácil do fim, Vila-Matas toma partido daqueles artistas que optam por arriscar-se ao fracasso. O elogio da falha como condição privilegiada do artista é o grande mote inspirador para o experimento que o autor catalão vai colocar à prova na narrativa e que entrega ao leitor mantendo a designação de romance. A visita a Kassel e a descoberta do mundo da arte não funcionam apenas como temas dos livros aqui analisados, mas como um impulso para a criação de procedimentos que põem em xeque a própria forma de narrar, o gênero romance, pois acompanhando o roteiro do passeio de Vila-Matas à exposição é possível, simultaneamente, acompanhar também a preparação da narrativa.

A discussão em torno do que é o contemporâneo ou de como é possível identificar uma obra que seja contemporânea vai sendo mostrada ao leitor por meio da anotação da experiência vivida durante os dias em Kassel que registram as reações diante da exposição. Experimentando a obra de Tino Sehgal, *This variation*[4], que consiste em atravessar uma câmara escura na qual o visitante é recebido pelas sombras e pode ser tocado por *performers* que estão no ambiente incumbidos de fazer pequenas intervenções nos visitantes (sussurrar algo em seus ouvidos, ou tocá-los levemente), Vila-Matas é tomado primeiro pela desconfiança, a que se segue uma sensação de dejà vu, pelo que parece apenas efetivar a velha máxima vanguardista

que propõe o apagamento dos limites entre arte e vida. No entanto, a presença do visitante como peça fundamental ao funcionamento da obra e a quase total ausência de materialidade da obra (afinal, a "obra" consistia na interatuação dos *performers* e visitantes, na ambiência sonora constituída, não apenas pelos ruídos e onomatopeias produzidos por ambos, mas também pela trilha sonora a cargo de Ari Benjamin Meyers[5]) parecem se ajustar como uma luva ao modo de apresentação do que lemos nessas obras de Vila-Matas, pois ele mesmo parece propor, aí, em *Kassel no invita a la lógica* e Marienbad Eléctrico, uma parceria com o leitor, uma conversa em torno da arte contemporânea e ao mesmo tempo levar a cabo uma reflexão sobre como esses procedimentos encontrados numa exposição artística poderiam operar na matéria literária, no romance como gênero. É claro que por trás disso estão os ideais vanguardistas do próprio Vila-Matas, conservados, reavivados pela visita à Documenta e reiterados pelo *imbroglio* entre arte e vida e pelo compromisso com o experimentalismo que não teme falhar. Ao identificar Sehgal como discípulo de Duchamp, Vila-Matas quer resistir à postura *blasé* que reconhece na instalação mais do mesmo, o velho com a roupagem da novidade. Era mesmo inovador?, pergunta-se.

Ciente das discussões em torno da tradição do novo como marca da modernidade para a história da arte, Vila-Matas quer pensar a persistência do ímpeto vanguardista na produção contemporânea e ao mesmo tempo separá-la do movimento do início do século XX, pois embora reconheça e abone a relação entre vida e arte e o experimentalismo como frentes de criação, a novidade absoluta como critério de valor da obra e o caráter combatente (ratificado pela denominação que lança mão do vocabulário bélico) em prol da superação do velho, que também caracterizam as práticas vanguardistas, não parecem importar muito para o autor. No entanto, essas respostas nunca são dadas diretamente ao leitor ou apresentadas como fórmulas, como se estivesse escrevendo um

manual para compreender a arte hoje. Pelo contrário, a evocação de outras falas aparece para impor mais uma volta ao enredado das conversas. A certeza de Chus Martínez, uma das organizadoras da Documenta 13 da qual Vila-Matas participou, de que arte é arte e o espectador é quem deve decidir o que fazer com isso reaparece em muitos momentos da narrativa como se estivesse sendo posta à prova, sendo testada diante do que é experimentado pelo próprio Vila-Matas nos dias em que visitou Kassel. Essa operação de transferência, dá maior credibilidade à aposta de que a narrativa quer simular uma conversa, pois momentos como esses que relatam efetivamente conversas mantidas com o *staff* da organização do evento, e também em *Marienbad* com Dominique Gonzales-Foerster, não constituem apenas uma operação mimética que abre espaço para o discurso direto, mas investem na invenção de uma sintaxe particular.

O uso dessa sintaxe amalgama de um modo singular a narração dos episódios vividos pelo autor e as reflexões oriundas dessa experiência e impulsiona a leitura da mesma forma que o autor se diz revigorado após experimentar *The invisible pull* de Ryan Gander no primeiro dia de sua visita a Kassel.

A primeira reação do autor é ridicularizar a obra que consistia em uma ampla sala totalmente vazia preenchida por correntes de ar (oriundas de uma complexa instalação de canais de ventilação para produzir esse efeito). Mas à medida que se deslocava pelo espaço, Vila-Matas vai pouco a pouco mudando o tom irônico do início, que atribui coragem a um artista capaz de chamar de obra o mero deslocamento de ar, e esmiuçando para o leitor o crescente estado de bem estar que sente cada vez que é colhido pelo vento invisível. O "ímpeto invisível" provocado pela obra serve como uma metáfora que assume vários sentidos. O mais óbvio é que traz de volta ao autor um entusiasmo há muito perdido: "Kassel tinha injetado em mim uma energia otimista". Mas funciona também como uma chave de leitura para entender o próprio experimento que Vila-Matas

empreende ao escrever o livro. Como manter o compromisso com o experimentalismo? Como continuar fazendo da literatura um entretenimento, criando narrativas? Apostar na coragem criativa sem medo de falhar, sem ter a certeza do que se está fazendo, sem mesmo ter certeza de que o que se produz é arte (no caso de Gander) ou literatura. Essa parece uma resposta possível para Vila-Matas.

Nesse sentido, o mote da Documenta, "colapso e recuperação", é também uma chave para que o autor recobre a confiança e repense a condição da vanguarda nas práticas artísticas contemporâneas. O pacto entre destruição/construção, cuja barra separadora é marca das vanguardas históricas, é atualizado pela conjunção aditiva apontando para a possibilidade de que os dois conceitos colapso e recuperação não precisam ser sucessivos, mas podem ser simultâneos. Tal como o estado de espírito de Vila-Matas que de dia mostra-se eufórico e de bom humor, mas à noite cai em um estado de melancolia inexplicável, seu livro pode indicar, para os mais impacientes com o momento atual, um colapso da forma do romance. No entanto, mesmo contrariando a forma tradicional do gênero — afinal, onde estão os personagens, os enlaces narrativos? — o livro investe em reinventar sua forma.

Aqui, vale a pena mencionar a citação a Stanislaw Lem e a sua "History of bitic literature". Aproveitando a fábula do autor polonês, Vila-Matas tece uma comparação entre a necessidade técnica dos computadores de se reprogramarem (na ficção de Lem) e a arte. Para Vila-Matas há outra opção à condenação fatalista do momento atual das artes a seu fim. Basta que encaremos a produção contemporânea como um recomeço, um balbucio tateante, que não significa um retorno à idiotia, como muitos atestam, mas que indicia a recuperação da fala. Tudo está, então, ao mesmo tempo fora e dentro, pois ao mesmo tempo em que se discute a arte contemporânea, discutimos também o próprio experimento narrativo que temos em mão. Se expandimos esse raciocínio à própria forma do romance e

aos experimentos narrativos de Vila-Matas podemos considerar que algumas narrativas contemporâneas arriscam-se a fazer descansar as formas mais tradicionais do gênero, desobrigando-se, portanto, das "instruções de programação" e que poderíamos nos sentir privilegiados, autores e leitores, por experimentar essas formas de balbucio e combinação aleatória como uma espécie de regeneração do romance no século XXI.

Essa determinação também se concretiza na forma narrativa por meio da anotação. O autor afirma que parte do que lemos deve-se a sua pequena caderneta vermelha que o acompanhou durante a estadia em Kassel e registrou muitas impressões ali colhidas como se sua própria experiência pudesse servir como um laboratório de escrita, como a preparação para um romance.

O efeito disso para a leitura é que o leitor é convidado para uma conversa sobre a arte contemporânea enquanto o texto despudoradamente mostra-se em seus bastidores, elaborando em delay a compreensão sobre algo que parece estranhar definições e tornar escorregadio seu sentido. Vila-Matas propõe ao leitor que se faça passar pelo autor, compartilhando com ele, por meio da conversa, as reflexões que a visita à exposição suscitou, e também quer inventar uma obra, performar uma escrita que tenha algo a ver com "exemplos, não razões; motivos, mais que causas; fragmentos ao invés de sistemas" (VILA-MATAS, 2015, p. 43).

É emblemático o comentário sobre o efeito que a obra de Pierre Huyghe, *Untilled* [6] , provoca. Descrita minuciosamente pelo autor, a obra é exposta ao ar livre e se parece com um jardim em construção ou abandonado pelo qual circula um cão com uma das patas pintadas de rosa e em meio a um grande amontoado de estrume, alguns monturos de terra e muita vegetação desalinhada, encontra-se a estátua de uma figura feminina nua que traz no lugar da cabeça uma colmeia. Vila-Matas volta ao lugar (bem como havia feito com Sehgal) inúmeras vezes durante a semana e diz experimentar uma

estranha sensação, lendo a obra de Huyghe como uma posta em cena perfeita do mote da Documenta por entender que o desmazelo do jardim, o reaproveitamento do nu feminino combinado à presença circulante do cão e ao mau cheiro provocado pelo húmus a um só tempo repetem pela citação um momento áureo da arte e a renovam: "tudo estava vitalmente presente na obra, mas a existência de um sistema era incerto. Nada parecia alocado, não havia organização, representação, exibição". Na economia do argumento de Vila-Matas, Huygue parece ter realizado a façanha de se colocar ao mesmo tempo dentro e fora da arte, conjugando ruína e regeneração. Reutilizando e deslocando antigas "instruções de programação" da fase áurea da arte (a alusão à estatutária grega não é trivial) e arriscando-se num gesto radical a sair mesmo de qualquer delimitação (o espaço aberto na periferia dos edifícios que abrigavam outras obras da Documenta e no qual a obra estava exposta é um sinal concreto disso) para situar-se na periferia da periferia do que a modernidade nos ensinou a chamar de arte.

A expressão "periferia da periferia" utilizada por Vila-Matas é interessante porque sugere um apagamento da oposição binária entre fora e dentro (da arte, da literatura), apagando mesmo a condição simultânea, aditiva entre ruína e recuperação. É como se Vila-Matas escrevesse na tentativa de elaborar algo similar, fazendo da prática da anotação, da sintaxe conversada um texto que se inscreve na "periferia da periferia" da história do gênero romance e ainda assim (ou mesmo por isso) a recupera, a renova.

Ao longo das duas narrativas, é possível captar as dúvidas do próprio Vila-Matas sobre o processo que empreende na escrita, pois um de seus motes é exatamente a condição do que escreve que se amplia para a pergunta mais intrigante sobre as condições que fazem com que uma obra de arte seja reconhecida como tal e, no mesmo movimento, interrogar-se sobre a possibilidade de renovar a própria concepção sobre o que seria uma obra de arte.

Em *Marienbad Eléctrico*, o feliz encontro com Dominique Gonzales-Foerster é a oportunidade, para Vila-Matas, de fazer um balanço sobre seu próprio modo de produzir, sobre seus procedimentos de escrita, bem como oferece a chance de oferecer uma reflexão, uma leitura muito particular, porque muito colada a seu próprio ofício, sobre a produção da artista: "ambos empleamos técnicas parecidas: reutilizamos materiales ya producidos, trasladamos piezas a sitios inesperados, colocamos em relación elementos muy distintos" (2015, p. 76) O próprio livro é um exemplo perfeito desses procedimentos de trabalho uma vez que a narrativa é uma grande montagem, já que parte do que lemos já havia aparecido nos catálogos das exposições de Dominique Gonzales-Foerster, escritos por Vila-Matas que está citando-se a si mesmo[7].

A anotação das conversas que manteve com Dominique Gonzales-Foerster fornece várias respostas ao autor e expõe uma cumplicidade no que diz respeito ao modo como ambos encaram a arte contemporânea: "prefería moverse em zona de riesgo y duda, le gustaba situarse en la ambiguedad... prefería desplazarse por zonas nebulosas" (2015, p. 36). O risco que corre, e é exposto como uma forma de instalação de escrita nesses livros de Vila-Matas, é o de entregar ao leitor um romance que não se parece com um romance, mas com uma reunião de notas com reflexões sobre a condição da obra de arte contemporânea. De sua parte, Vila-Matas parece empenhado em seguir à risca o procedimento compartilhado com Dominique Gonzales-Foerster: "Me gusta sentir que he hecho algo que se ha situado en los límites al buscar profundizar en las posibilidades, que sé amplísimas, del próprio termino de novela" (2015, p. 36).

Mas o risco, que coloca em dúvida a condição mesma do que escreve ("he terminado por crear la impresión de que no podría haber hecho una novela", 2015, p. 36), é também um convite ao leitor para que acolha o procedimento, aquiescendo à proposta de participar do que parece precário, desconexo, à deriva apenas para que sinta-

-se convocado a juntar-se à conversa e descobrir "que nada de lo que estaba seguro que vería (...) estaba allí colocado del modo que esperaba encontrarlo" (2015, p. 39). Tal como o próprio Vila-Matas quando visita as exposições de Dominique Gonzales-Foerster.

Isso que poderíamos chamar de uma desarticulação ou rearticulação da forma do romance está diretamente ligado à reflexão sobre o papel e a condição da arte contemporânea e sua relação com a vanguarda artística do início do século passado. O espírito de vanguarda a que Vila-Matas atribui uma liberdade de "permitirnoslo todo" (2015, p. 38) parece sobreviver no contemporâneo ao mesmo tempo em que deixa para trás a obrigação de criar a novidade, o culto do novo, a pulsão de combate das formas já existentes. Nesse aspecto, faz todo o sentido a opção de Ludmer em falar em não literário em detrimento do antiliterário (2010, p. 107).

A sobrevivência da vanguarda na arte contemporânea estaria garantida pela liberdade de experimentação desacompanhada do valor da inovação, da instauração do desvio em relação a uma norma já caduca. Nesse sentido, Vila-Matas não quer atacar ou reinventar o gênero romance, está consciente de que o próprio gênero é camaleônico, reconhece que por causa disso pode se aproveitar dessa maleabilidade genérica e, valendo-se do espírito de vanguarda que permite-lhe tudo, inventar "formas de escribir distintas" (2015, p. 43).

Vila-Matas deixa bem claro que não se trata de um lamento nostálgico ou de um plano orquestrado pela volta do espírito vanguardista a qualquer custo. Trata-se de uma operação que quer valorizar a liberdade experimental, mas quer abandonar qualquer esquema programático de atuação, todo e qualquer tom dogmático que marcou a vanguarda histórica. Na prática, trata-se de reconhecer a continuidade do romance, da literatura (há um elogio rasgado à sua importância nos dois livros), da ficção e cultivar uma expansão de suas formas. Nesse sentido, a estética da anotação, que se confi-

gura como uma "extraña mezcla de ordem y azar productivo" (p. 54) parece o procedimento perfeito para o plano de evasão.

A anotação configura-se como um achado procedimental, pois torna possível a descrição minuciosa das visitas às exposições, a exploração reflexiva do passeio pelas instalações artísticas, embalando-as com a leveza da dicção conversacional (com Dominique Gonzales-Foerster e com o leitor) que simula no texto o passeio empreendido pelo narrador.

A estética da anotação revela ainda um laborioso exercício de coleta de citações que expandem o texto (materialmente, inclusive. Basta ver a sessão de "citas expandidas" ao final de *Marienbad Eléctrico*). Mas essas citações não ficam restritas à operação intertextual para evocar a *expertise* de reconhecimento do leitor e alimentar subrepticiamente um outro texto nas entrelinhas (como, aliás, é muito comum em romances anteriores do próprio Vila-Matas). A citação anotada aparece nesses livros sempre com a indicação explícita da fonte e logo é explicado o motivo de sua evocação, que quase sempre emerge na forma de um comentário integrado à própria narrativa, dando a impressão de simplicidade, que, tal como Barthes clamava, só a citação sem aspas pode dar ao texto, fazendo-o fluir sem oferecer entraves à leitura.

Assim, a estética da anotação permite dois movimentos simultâneos e é o elemento chave para que o livro funcione como um "espacio instalación" (2015, p. 75), como afirma o próprio Vila-Matas. O primeiro diz respeito ao surgimento de uma sintaxe esquisita, que simula uma conversa em que a alternância do turno de fala e a mudança dos tópicos de conversação deixam a impressão de uma algaravia sem ordem ou de criar uma ordem própria à medida em que a escrita-conversa vai sendo lida. O outro efeito criado por essa sintaxe inusitada é que ela parece sempre lançar sua conclusão para mais adiante, tal como em uma conversa esperamos pelo turno de fala de nosso interlocutor para continuar o diálogo, alimentando-se

cumulativamente de mais anotações, mais citações, mais reflexões. "Hay un constante ir y venir" (2015, p. 79), afirma Vila-Matas, e esse vaivém diz respeito ao passeio empreendido pelo texto na direção da arte contemporânea, das obras expostas na Documenta ou dos trabalhos de Dominique Gonzales-Foerster que retornam ao próprio texto de Vila-Matas para impulsionar a reflexão sobre as possibilidades da literatura na cena cultural. É claro que tudo isso parece muito inadequado à forma tradicional do gênero romance na qual a anotação não funcionaria. No entanto, também é possível pensar que a mudança da lógica narrativa nesses livros aponta para uma transformação estética do romance no contemporâneo.

Uma leitura cartesiana pode apontar uma excessiva desconexão como defeito de forma e, no entanto, trata-se de ler com outros olhos, como afirma Vila-Matas, comentando a posição de Robbe-Grillet sobre o filme de Alan Resnais que empresta seu título a *Marienbad Eléctrico*, pois para aproveitar a experiência de fruição daquela obra "había que prescindir de las ideas hechas, de todos los lugares comunes del cine" (2015, p. 83) ou do romance, parece afirmar palimpsesticamente Vila-Matas, esperando do leitor certa solidariedade, uma disposição nova de leitura, uma outra sensibilidade.

O livro não está dentro ou fora do romance, da longa história do gênero, pois trata-se de experimentar fazer da exposição das conversas, de sua sintaxe a preparação anotada para um romance que é a exposição de sua performance de elaboração. Essa tentativa de escrever como se estivesse elaborando, de pensar na escrita como prática de laboratório, também lança ao leitor um convite para constituir uma comunidade disposta a conceder a inversão dos clichês mais comuns sobre a arte contemporânea, lançando seu olhar em uma nova direção, pois embora tudo pareça ruína, já é construção: "um espaço onde tudo, absolutamente tudo – mesmo o que eu não tinha percebido – tinha grande importância porque na verdade nada tinha sido elaborado, nada tinha sido cultivado. Tudo estava para ser feito".

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. "Vingt mots clés pour Roland Barthes", *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

BARTHES, Roland. *S/Z*, uma análise da novela Sarrasine. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BOURRIAUD, Nicolás. *La exforma*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2015.

CAAMAÑO, Martín. "Vila-Matas desenchufado". *La Agenda*. Buenos Aires 16 marzo 2016. Disponível em http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/141125122085/vila-matas-desenchufado.

HANNA, Christophe. *Nos Dispositifs Poétiques*. Questions Théoriques, 2010. Collection Forbidden Beach.

LUDMER, Josefina. *Aqui, América Latina*. Una especulación. Buenos Aires. Eterna Cadencia Editora, 2010.

LUDMER, Josefina. "Literatura pós-autônoma". *Revista Sopro*. Número 20, janeiro de 2010. Disponível em http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf.

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

VILA-MATAS, Enrique. *Marienbad Eléctrico*. Buenos Aires. Caja Negra, 2015.

NOTAS

[1] Este ensaio foi escrito durante a realização de meu pós-doutorado financiado pelo convênio Fapesb-Capes.

[2] O texto teve várias versões: A versão 1.0, publicada em dezembro de 2006; a versão 2.0 publicada em 2007 e a versão 3.0 publicada no livro *Aqui América Latina. Una especulación* em 2010.

[3] Ruta Parábamos en la ruta/ y mi mamá y yo/ corríamos a hacer pis/ bajábamos/ al túnel/ debajo de la ruta/nos agachábamos/ daba risa escuchar los autos/arriba nuestro/ con el culo al aire/ a mi me vino/ el viento en contra/ y me mojé/ nos reíamos/nos reíamos. Disponível em http://transtierros.blogspot.com.br/2016/03/roberta-iannamico-que-lindo-antologia.html. Pesquisado em: 12/10/2016.

4 A descrição faz com que a obra de Sehgal lembre o "laboratório

da escuridão", um projeto do argentino Roberto Jacoby intitulado "Contemporáneo 14. Darkroom", e assim descrito no site do Malba, onde foi exposta em 2005: "Darkroom es una instalación en la que 12 performers actúan en la más absoluta oscuridad; una experiencia de teatro a ciegas. Allí, los actores son anónimos – utilizan máscaras – y no ven al público ni a los demás colegas; como si participaran en un experimento científico demencial, desarrollan las acciones de la vida, desde lo más cotidiano y aparentemente irrelevante hasta lo más dramático. En esa situación de ceguera absoluta, un espectador entra solo al Darkroom con una cámara infrarroja a través de la cual puede ver las acciones de los performers." Disponível em: http://ww2.arsomnibus.com.ar/web/muestra/i--contemporaneo-14---darkroom. Pesquisado em: 12/10/2016.

[5] A obra não é acompanhada de qualquer explanação acerca de sua concepção. No catálogo da Documenta, há pouquíssima informação sobre o próprio Sehgal e a menção de que a direção musical pertence a Meyers que já trabalhou com Anri Sala e Dominique Gonzalez-Foerster.

[6] Um passeio virtual pela instalação pode ser feito aqui: https://www.youtube.com/watch?v=mEjEy3RY37o

[7] Cf. *The Roger Smith Hotel*. Texto escrito para o catálogo de *Chronotopes & dioramas*, instalação de Dominique Gonzales-Foerster. Disponível em: http://www.enriquevilamatas.com/textos/textrogersmith.html#bottom. Pesquisado em: 12/10/2016.

Os raros na literatura latino-americana

Rafael Gutiérrez

O que pode unir autores latino-americanos tão diversos como Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Armonía Sommers, Pablo Palacio, Mario Levrero, Juan Rodolfo Wilcock ou Walter Campos de Carvalho? Apesar das características específicas que definem suas obras, todos eles em algum momento foram qualificados como autores "raros", "excêntricos" ou "atípicos". Mas, o que significa isto?

A diversidade de suas propostas coloca em evidencia um dos primeiros desafios que aparecem ao aproximar-se da temática: a extrema dificuldade para se chegar a um consenso sobre a definição ou tipificação do raro literário.

Comecemos pela própria palavra. Em espanhol a palavra *Raro*, vem do latim *rarus*, que não tinha em princípio o significado de estranho ou extravagante senão que fazia referência a algo pouco denso, disperso e pouco frequente. Segundo o Dicionário da Real Academia da Língua Espanhola a palavra raro tem hoje 6 acepções: 1. Que se comporta de um modo inabitual. 2. Extraordinário, pouco comum ou frequente. 3. Escasso em sua classe ou espécie. 4. Insigne, sobressalente ou excelente em sua linha. 5. Extravagante de gênio ou de comportamento e propenso a singularizar-se. 6. Dito de um gás enrarecido que tem pouca densidade e consistência[1].

Etimologicamente alguns dicionários estabelecem relação com a palavra *rete*: que significa rede, ou *rates* que significa balsa. Também poderia ter relação com a raiz *ara* que vem do sânscrito e significa distancia ou em espanhol *lejanía*, que poderia equivaler

ao português longitude, distanciamento ou distante. Nesse sentido podemos pensar o raro como afastamento em relação a um centro, excêntrico, longe do centro.

Assim, aparecem duas linhas de desdobramento do problema desde o próprio significado da palavra: por um lado a questão do pouco frequente, escasso; e por outro, a questão do extraordinário e do extravagante. Que aqui teria uma implicação de valor, como algo insigne, sobressalente, uma coisa que sobressai de um conjunto, que se destaca, que é propenso a singularizar-se.

Passando propriamente ao campo literário hispano-americano, a primeira referência ao problema remonta ao livro do poeta modernista Rubén Dario intitulado precisamente *Los raros*, publicado pela primeira vez em 1896. O livro está composto por um conjunto de perfis biográficos que Rubén Dario escreveu para o diário *La Nación* de Buenos Aires no final do século XIX. Entre os escritores que Dario comenta estão o Conde de Lautreamont, Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, León Bloy, José Martí, Ibsen e Eugenio de Castro.

O que Dario entendia como raro naquele momento pode ser entendido como aquilo que era oposto à tradição hegemônica. Nesse sentido para Dario o raro, o que Noé Jitrik (1996) vai chamar depois o *atípico*, apareceria como a não aceitação de um certo caminho pré-estabelecido. Para Dario, esses autores e essa literatura rara configurariam uma espécie de resistência. Acho que isso se mantém nas diversas tipificações posteriores do raro ou atípico. Permanece uma certa ideia de um tipo de literatura ou de autor que resiste a uma tradição central ou ao que se esperaria de uma certa literatura.

Assim, uma maneira frequentemente utilizada para compreender e tipificar os escritores ou escritoras raros tem sido a de destacar como eles se afastam de uma tradição literária que por diversos motivos (lugar de nascimento, pertencimento comunitário, momento histórico em que publicam sua obra, etc.) deveria ser a

sua, e em troca escolhem uma outra filiação que parece singular e que se opõe à tradição hegemônica.

Nesse sentido, parecem apontar às palavras de Norah Giraldi quando diz que: "[l]o que lleva a definir un raro es la intercalación de caracteres que muestran una variación muy fuerte dentro del canon producida por la irrupción de una escritura diferente" (GIRALDI, 2010, p. 2). Assim, os raros poderiam se aproximar dos autores vanguardistas embora existam algumas diferenças importantes entre eles.

Para Sergio Pitol (2006), outro dos escritores contemporâneos admirador dos raros e excêntricos, haveria uma diferença central entre os raros e os vanguardistas no sentido em que os vanguardistas tendem a ser bastante normativos, tendem a formar grupos (e a expulsar de vez em quando algum membro do grupo) e a determinar, ou pelo menos tentar determinar, o que seria uma *verdadeira* literatura através de manifestos, revistas, intervenções. O raro, pelo contrário, não costuma fazer grupos, se isola, não faz nenhum manifesto, não costuma definir normativamente o que seria a literatura, nem mostra muito interesse em participar da vida política. Por estes motivos, alguns deles foram acusados de alienados ou identificados mais à direita do espectro político, como poderia ser o caso de Felisberto Hernández. Algo semelhante ao que pensa Carina Blixen quando afirma que "[l]a aspiración al cambio radical es ajena a la ética y estética de lo raro" (BLIXEN, 2010, p. 58).

Outra questão que surge ao se aproximar do tema é a relação que poderia ser estabelecida entre obra e biografia. É o autor raro ou é rara sua obra e sua escrita? De maneira frequente a questão dos raros tem sido encarada desde uma perspectiva que se aproxima muito mais das características específicas de uma determinada personalidade excêntrica ou marginal. O livro do espanhol Juan Manuel de Prada, *Desgarrados y excéntricos* (2001), é um bom exemplo desta

perspectiva. Aqui mais que as características de uma obra literária, que na maioria dos casos teria pouco ou nenhum valor estético, o que interessa são as vidas destes seres marginais e excêntricos. Uma das epígrafes do livro é uma frase de Oscar Wilde que evidencia muito bem a questão: "Un gran poeta resulta la menos poética de las criaturas. Los poetas mediocres, en cambio, son absolutamente fascinantes. Cuanto peores son sus rimas, más pintorescos parecen" (PRADA, 2001, p. 9). O que podemos ver através deste exemplo é como também o conceito do raro vai se reconfigurando no tempo. Enquanto para Dario o valor estético da obra era central na definição do raro, para Juan Manuel de Prada o que mais interessa são as características de uma determinada vida literária: desgarrada, excêntrica, triste, maldita, marginal.

Indo um pouco além nesta perspectiva poderíamos pensar que os raros hoje em dia podem estar associados com um gesto performático tanto na obra como na forma em que estes escritores apresentam a figura do autor de maneira pública. Pensemos, por exemplo, nos casos de escritores hispano-americanos contemporâneos como César Aira, Fernando Vallejo ou Mario Bellatín nos quais a *raridade* passaria não só pelas características de algumas de suas obras (especialmente nos casos de Aira e Bellatin) senão também pela forma em que realizam uma performance particular da figura do autor.

Um ponto interessante aqui é ver como então o significado e os usos políticos do conceito se modificam em relação a diversos contextos históricos. E como também vai se configurando uma determinada filiação dos raros. Assim, escritores contemporâneos recuperam alguns desses autores criando uma genealogia própria e alterando de algum modo o cânone e as histórias da literatura. Mas por que o interesse de autores como Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño ou César Aira por esses autores esquecidos e marginais? O que há nessas obras que se torna uma possível saída para certo impasse na literatura contemporânea?

Não se trata simplesmente de uma questão de resgate e de um trabalho reivindicativo, como já advertia Jitrik (1996). Trata-se muito mais de confirmar o caráter antecipatório ou visionário destes autores raros que em muitos casos sem plena consciência estavam gerando uma ruptura que somente poderia ser compreendida e assimilada muito tempo depois. Essa ideia está em sintonia com a afirmação de Giraldi (2010) no sentido em que a diferença na escritura que apresenta um autor raro pode chegar a generalizar-se e em alguns casos tornar o raro um clássico. Acredito que é esse o caso de Kafka, por exemplo, e é também a forma como Jitrik entende em parte o lugar dos raros em um determinado sistema literário.

Na perspectiva de Jitrik (1996) seriam raros ou atípicos, como ele prefere chamá-los, os escritores de ruptura, mas não todos eles, somente aqueles cuja proposta não teria sido aceita. Para ele os raros seriam aqueles que fizeram essa ruptura e ainda não foram totalmente assimilados. Seriam autores que ainda mantêm uma certa resistência a ser incorporados pelo sistema literário. Um exemplo claro para Jitrik é o caso de Macedonio Fernández que até hoje continua sendo um raro, um autor que não consegue ser assimilado totalmente pelo sistema literário e que não tem descendência. Embora existam muito mais estudos sobre ele, publicações de suas obras, resenhas críticas, ainda assim Macedonio continua sendo um autor de difícil incorporação e que não tem gerado aparentemente uma estirpe de continuadores. Nesta perspectiva o cerco sobre os raros parece se estreitar em boa medida. Autores como Kafka ou inclusive Felisberto Hernández, deixariam há tempo de ser considerados autores raros ou atípicos pois sua proposta de ruptura já teria sido plenamente incorporada pelo sistema literário.

Finalmente, a consideração e estudo dos raros ou atípicos nos leva também a problematizar as operações críticas, métodos e configurações das diversas histórias da literatura. Alguns desses raros, por exemplo, teriam conseguido alterar a estrutura dessas

histórias ou pelo menos problematizar o estabelecimento de cortes históricos compactos que pretendiam identificar uma época ou período histórico-literário através de uma série uniforme de características. Pelo contrário, a identificação dos raros dentro de uma determinada série histórica permite evidenciar o caráter poroso, não linear e dinâmico das histórias da literatura.

REFERÊNCIAS

BLIXEN, Carina. "Variaciones sobre lo raro". *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponível: http://lirico.revues.org/394

DARIO, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1952.

DE PRADA, Juan Manuel. *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

GIRALDI Dei Cas, Norah. "¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir", *Cahiers de LI.RI.CO*, N.5, 2010. Disponíivel: http://lirico.revues.org/433

JITRIK, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana* (Prólogo). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996.

PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

NOTA

[1] Gases raros são aqueles que não fazem ligação com nada.

Sobre os autores 523

Adriana Jordão é mestre em Literaturas de Língua Inglesa e doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde é professora adjunta de Literatura Norte-Americana. É autora de *Caminho calçado de pedras e memória* (Appris, 2016), obra que discute seu objeto de pesquisa, a memória e sua marcante representação na literatura contemporânea.

Aline Magalhães Pinto possui graduação em História com formação complementar em Filosofia (2005), mestrado em História (2008), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e doutorado em História Social da Cultura pela Puc-Rio (2013), com estágio doutoral realizado na L'École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS, como bolsista Capes-PDEE (2011-2012). Em 2014, o trabalho foi contemplado com o prêmio de melhor tese em Teoria concedido pela Sociedade Brasileira de Teoria da História e da Historiografia. Realizou pesquisa de Pós-doutorado na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com bolsa PDJ/CNPQ (2014-2015) e PAPD/Faperj (2015-2016). Atualmente é professora adjunta na área de Literatura Comparada e Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFMG e trabalha nas fronteiras entre Teoria Literária, Teoria e Filosofia da História e História Intelectual.

Ana Cristina de Rezende Chiara, doutora em Letras pela PUC-RJ, professora associada de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 1995, dedica-se à pesquisa nos seguintes temas: corpo, sexualidade, memória, escritas de si. Autora dos livros *Pedro Nava: um homem no limiar* (EdUERJ, 2001) e *Ensaios de Possessão (Irrespiráveis)* (Caetés, 2006), organizadora junto com Fátima Cristina Dias da Rocha dos livros *Literatura Brasileira em foco* volumes 2, 3, 4 e 5, co-organizadora também do livro *Escritas do corpo* (Caetés, 2011), autora de *Angela Melim por Ana Chiara* (EdUERJ, 2011). Participa do GT ANPOLL de Literatura Comparada e Coordena o GPESq "Vida, arte, literatura: bioescritas". Bolsista de Produtividade CNPq2.

Ana Lúcia de Souza Henriques, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Líder do GrPesq *Literatura e Comparativismo* (CNPq/UERJ).

Ana Lúcia Machado de Oliveira é doutora em Literatura Comparada (UERJ, 1999), professora associada de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisadora no programa PROCIÊNCIA da UERJ/Faperj e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Traduziu e/ou coordenou a tradução de várias obras filosóficas, das quais se destacam: *Caosmose*, de Félix Guattari; *Ensaios sofísticos* e *O efeito sofístico*, de Bárbara Cassin; *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. É autora de *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas* (EdUERJ, 2003) e organizadora das obras *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais* (7Letras, 2004), *Antônio Vieira: 400 anos* (EdUERJ, 2011) e *Cartas e papéis vários*, tomo I, volume 5 da Obra Completa do Padre Antônio Vieira (Lisboa: Círculo de Leitores, 2014; São Paulo: Loyola, 2014).

Ana Cláudia Viegas é professora associada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Procientista e bolsista de produtividade do CNPq, desenvolve atualmente o projeto de pesquisa "O personagem-escritor e o escritor-personagem na prosa brasileira contemporânea", tendo diversos artigos publicados sobre o tema.

André Luiz Barros da Silva é professor de Teoria da Literatura na UERJ. Tradutor (*Contos*, do Marquês de Sade – Ed. Carambaia, a sair; *História social da Revolução Francesa*, de Albert Soboul – Jorge Zahar Editor, 1989, entre outros). Como professor da UNIFESP, organizou, por ex., o colóquio internacional "Sade e o limite: 274 anos de transgressões", na Biblioteca Mário de Andrade (SP, dez/2014). Desenvolve o projeto *A antessala do romance: entre*

a França setecentista e o Brasil moderno (Faperj). Teve como orientadores de doutorado e pós-doc os profs. Roger Chartier (EHESS) e Michel Delon (Sorbonne IV). Jornalista do setor de Cultura. Foi editor das revistas *Bravo!*, *República* e *Oi*. Trabalhou no *Jornal do Brasil*, *Veja-Rio* (crítica de teatro) e *O Dia*. Colaborou no caderno "Eu & Cultura" do jornal *Valor*.

Andréa Sirihal Werkema é professora adjunta do Instituto de Letras da UERJ e doutora em Literatura Brasileira pelo Pós-Lit/UFMG. Publicou, entre outros, *Variações sobre o romance* (org.) (Makunaima, 2016) e *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo* (Ed. UFMG, 2012).

Carla Rodrigues é mestre e doutora em Filosofia pela PUC-Rio, onde realizou pesquisa sobre a filosofia de Jacques Derrida, seus aspectos ético-políticos e sua articulação com as teorias feministas pós-estruturalistas. É professora da cadeira de Ética do Departamento de Filosofia da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia na mesma universidade. É coordenadora do laboratório "Escritas - filosofia, gênero e psicanálise" (CNPq/UFRJ) e autora, entre outros, de *Coreografias do feminino* (Ed. Mulheres, 2009) e *Duas palavras sobre o feminino* (Faperj/NAU, 2013).

Carolina Correia dos Santos é doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Em 2011 e 2012, foi pesquisadora visitante na Universidade de Columbia em Nova York. Foi professora de Literatura Comparada e Teoria Literária na UFRJ e professora de Filosofia na Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro. Atualmente, faz pesquisa de pós doutorado na UFRJ através do programa pós-doutorado Nota 10 da Faperj.

Claudia Dias Sampaio é pesquisadora nas áreas de Linguagem, Teoria da Literatura, Tradução, Crítica e Poesia, desde 2006. Doutora em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/CNPq e CAPES). Mestre e especialista em

Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/Faperj). Realizou estágio de doutoramento e pesquisa de Pós-doutorado na Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM/CAPES) e deu aulas no Colégio de Letras Modernas dessa mesma Universidade. Traduziu do espanhol para o português: peças de teatro, ensaios, artigos e roteiros de cinema. Atualmente trabalha numa pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (UFF/Faperj) sobre procedimentos da poesia contemporânea no Brasil e no México.

Daniel Pinha é professor do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 2013. Integra o corpo docente da UERJ do Mestrado Profissional em Ensino de História – PROFHISTORIA/UERJ. Doutorou-se em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, em 2012, com a tese "Apropriação e recusa: Machado de Assis e o debate sobre a modernidade brasileira na década de 1870".

Davi Pessoa Carneiro Barbosa é doutor em Teoria Literária pela UFSC e professor adjunto de língua e literatura italiana na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). É autor de *Terceira Margem: Testemunha, Tradução* (Editora da Casa, 2008). Atua também como tradutor de literatura e filosofia italiana, tendo traduzido livros de autores como Franco Rella, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Agamben, Mario Perniola, Elsa Morante, entre outros.

Davi Pinho, doutor em Literatura Comparada (UERJ/University of London), é professor adjunto de Literatura Inglesa no Instituto de Letras da UERJ, onde desenvolve o projeto de pesquisa "A procura erótica de Virginia Woolf: por um novo entendimento da androginia" (Faperj). É autor de *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (Appris, 2015), co-organizador de *Eros, Tecnologia, Transumanismo* (Caetés/Faperj, 2015) e ensaísta em diversas publicações – entre elas está o livro recém editado por Jane DeGay, *Virginia Woolf and Heritage* (Liverpool University Press, UK, e Clemson University Press, USA, 2017), para o qual

contribuiu com o ensaio "Virginia Woolf Reads the Romantics."

Eduardo da Silva de Freitas é doutor em Literatura Comparada pela UERJ em 2013, foi professor adjunto de Língua Latina do Departamento de Ciências Humanas da UFLA até 2015. Atualmente, é professor adjunto do Departamento de Letras Clássicas e Orientais da UERJ. Pesquisa retórica e poesia na Roma Antiga.

Éverton Barbosa Correia é licenciado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é professor adjunto no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). De sua produção, destacam-se artigos como "Memória, genealogia e subjetividade em João Cabral" na revista *O Eixo e a Roda*, "Um baobá no Recife e o baobá do Senegal" na *Via Atlântica* ou "Dois poemas de Pedro de Alcântara (Dom Pedro II)" na *Remate de Males*.

Giovanna Dealtry é professora de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É doutora em Estudos Literários pela PUC-Rio. Publicou *No Fio da Navalha - malandragem na literatura e no samba* (Casa da Palavra/ Faperj) e co-organizou *O futuro pelo retrovisor – Inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (Rocco), entre outros.

Henrique Marques Samyn é professor adjunto de Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Literatura Comparada, tendo concluído pós-doutorado em Literatura Portuguesa, é ainda bacharel em Letras; bacharel em Filosofia; mestre em Psicologia Social; e mestre em Filosofia Moderna e Contemporânea. Pesquisa produções literárias e artísticas, com ênfase nos estudos de gênero, trabalhando principalmente com temas associados à Idade Média e ao "longo século XIX". Recebeu em 2014 o Prêmio Docência Dedicada ao Ensino Anísio Teixeira.

Ieda Magri é professora adjunta do Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde desenvolve pesquisa sobre literatura contemporânea na América Latina com apoio da Faperj. É autora dos livros *Tinha uma coisa aqui* (7Letras, 2007), *Olhos de bicho* (Rocco, 2013), *Ninguém* (7Letras, 2016) e do ensaio *O nervo exposto: João Antônio, experiência e literatura* (Lume, 2013). Atualmente é também editora executiva da revista *Z Cultural* do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC-UFRJ).

Isabela Ferreira de Pinho é graduada em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Em 2014, obteve seu mestrado pela mesma instituição com a dissertação "O feminino como Médium da linguagem: sobre algumas figuras femininas na obra de Walter Benjamin" (UFF/CAPES). Atualmente, é doutoranda em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/CNPq), onde pesquisa a relação entre feminino, linguagem e lei a partir dos filósofos Walter Benjamin e Giorgio Agamben. Publicou, entre outros, "Por uma puríssima eliminação do indizível na linguagem: de Walter Benjamin ao Bartleby de Giorgio Agamben" (2015).

Júlio França é doutor em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado pela Brown University (2015). É professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e coordenador da área de Estudos de Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. É líder do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e integrante do GT da ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional". Seus artigos mais recentes podem ser lidos no site "Sobre o Medo" (sobreomedo.wordpress.com).

Leonardo Davino de Oliveira é doutor em Literatura Comparada e professor adjunto de Literatura Brasileira (ILE/UERJ). É autor do blog *Lendo canção* (lendocancao.blogspot.com) e do livro *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso* (Ibis Libris,

2012). Autor e coorganizador do livro *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares* (EdUERJ, 2014).

Luciene Azevedo é professora de Teoria Literária da UFBA, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Atualmente seu interesse de pesquisa está voltado para a investigação das questões históricas e formais relativas ao gênero romance. Tem interesse nos conceitos de performance, autoficção e autoria entendidos como operadores analíticos problematizadores da produção contemporânea e suas produções tematizam o campo literário, a legitimação e profissionalização do escritor e as formas narrativas produzidas no século XXI.

Magali Moura, doutora em Literatura Alemã (USP) com pós-doutorado em Letras (UNESP-Araraquara), é professora associada de Literatura Alemã e diretora do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem bolsa de produtividade do Programa Prociência (UERJ/Faperj), é líder do grupo de pesquisa "Literatura, arte e filosofia na Época de Goethe" e presidente da Associação de Professores de Alemão do Estado do Rio de Janeiro (Apa-Rio). Publicou, entre outros, *O Diabo nas Lendas Alemãs dos Irmãos Grimm* (Letra Capital/Faperj, 2014*), Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo* (De Letras/Faperj, 2013), e *Ensino-aprendizagem de alemão como língua estrangeira: teoria e praxis* (Letra Capital/Faperj, 2014).

Manoel Ricardo de Lima é poeta e professor da Escola de Letras e do PPGMS na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Publicou *Falas Inacabadas* [um livro-transparência com a artista visual Elida Tessler], *Embrulho*, *Quando todos os acidentes acontecem*, *Geografia Aérea* e *Um tiro lento atingiu meu coração* [poemas]; *Entre Percurso e Vanguarda - alguma poesia de P. Leminski*, *Fazer, Lugar - a poesia de Ruy Belo* e *A forma-formante: ensaios com Joaquim Cardozo* [ensaios];

As Mãos [romance], *Jogo de Varetas* [narrativas] e *Maria quer o mundo* [para crianças]. Organizou *Edifício Rogério – Textos críticos de Rogério Sganzerla* [com Sérgio Medeiros], *A visita* [narrativas, com Isabella Marcatti] e *A nossos pés – poemas para Ana Cristina Cesar*. Co-roteirista do documentário *Só tenho um norte*, e do longa-ficção *LINZ – quando todos os acidentes acontecem* [ambos dirigidos por Alexandre Veras]. Coordena as coleções "Poesia de Ruy Belo", para a editora 7Letras, RJ e "Móbile de mini-ensaios" para a Lumme Editor, SP.

Marcelo Santos é graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003), mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006) e doutor em Literatura Comparada (UERJ, 2010), atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, história da literatura e das artes, cultura, artes plásticas, vida literária e arquivos. É professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É pesquisador de arquivos literários, com ênfase na correspondência de escritores brasileiros em espaços estrangeiros. Dentre outras publicações, é autor de *Afonso Henriques Neto por Marcelo Santos* (Coleção Ciranda da Poesia, EdUERJ, 2012) e co-organizador de *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo* (EdUERJ, 2015).

Maria Alice Antunes é doutora em Letras pela PUC-Rio (2007) e atualmente é pós-doutoranda no Programa de Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. É professora adjunta do Instituto de Letras/UERJ onde atua como professora de Língua Inglesa e de Introdução aos Estudos da Tradução. É também professora do programa de Pós-Graduação em Letras, atuando na linha de pesquisa "Literatura: tradução e relações (trans)culturais e intersemióticas". Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Lingua Inglesa, atuando principalmente nas áreas de ensino, escrita e tradução.

Maria Conceição Monteiro, doutora em Literatura Comparada (UFF/Nottingham University), com pós-doutorado pela UNESP, é professora titular Procientista no Insituto de Letras da UERJ e Cientista do Nosso Estado (CNE-Faperj). É autora, entre outros, de: *O corpo mecânico feminino, uma poética do transumano* (Garamond/Faperj, 2016), *Figurações das paixões nas Literaturas de Língua Inglesa* (EdUERJ/Faperj, 2013), *Leituras contemporâneas* (De Letras/Caetés/Faperj, 2009), *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa* (Caetés, 2004), e *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX* (EdUFF, 2000).

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio é professor adjunto do Departamento de Letras-Libras da Faculdade de Letras da UFRJ. É autor dos livros *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira* (7Letras/Faperj, 2013) e *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo* (Ed. UFMG/Faperj, 2016) e também co-organizador do livro de ensaio *Modos da margem, figurações da marginalidade na literatura brasileira* (Aeroplano, 2015).

Pedro Igor de S. P. Oliveira é bacharel em Direito pela UFRJ, e em História pela UFF. Em 2013, obteve seu mestrado em Filosofia pela mesma instituição com a dissertação intitulada "A pura forma de lei em Giorgio Agamben, uma leitura de *Homo Sacer I: o poder soberano e a vida nua*" (UFF/CAPES). Atualmente, é doutorando em Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/CAPES), onde pesquisa a questão da lei em Giorgio Agamben, Carl Schmitt e Walter Benjamin, e é advogado. Publicou, entre outros, "Diante da górgona do poder: relações entre corpo e direito a partir de Giorgio Agamben" (2016).

Rafael Gutiérrez é escritor, crítico literário e editor. Doutor em Estudos de Literatura pela PUC-Rio e mestre em Literatura Latino-americana pela Universidade Javeriana de Bogotá. Autor do romance *Como se tornar um escritor cult de forma rápida e simples* (7Letras, 2013) e do livro de poemas *A orelha de Holyfield* (7Letras, 2016). Participou como autor e organizador do livro *NósOtros. Diálogos literários entre o Brasil e a América Hispânica* (7Letras, 2010). Tem publicado contos, ensaios e traduções em revistas do Brasil, Colômbia e Argentina. Desde 2016 coordena a editora Papéis Selvagens Edições no Rio de Janeiro.

Renan Ji é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor adjunto do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ). É membro da Questão de Crítica - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Atua como docente em letras e é crítico de teatro, publicando textos nas seguintes áreas de interesse: mito, tradição clássica e moderna, literatura e cultura brasileiras, dramaturgia contemporânea, crítica literária e crítica de teatro.

Roberto Acízelo de Souza é licenciado pela UERJ, onde é professor titular de literatura brasileira, tendo também lecionado na UFF, de 1976 a 2002. Doutor pela UFRJ, entre seus principais trabalhos publicados figuram: *Teoria da literatura* (1986), *Formação da teoria da literatura* (1987), *O império da eloquência* (1999), *Iniciação aos estudos literários* (2006), *Introdução à historiografia da literatura brasileira* (2007), *Uma ideia moderna de literatura* (2011), *Do mito das musas à razão das letras* (2014).

Vanessa Cianconi, doutora em Literatura Comparada (UFF/University of Pittsburgh), é professora adjunta de Literatura Norte-Americana no Instituto de Letras da UERJ, onde desenvolve o projeto de pesquisa "Os EUA em cena: Terror e medo. Fantasmagoria e morte no teatro político de Tony Kushner" (Faperj). Publicou, entre outros, *As bruxas como desculpa* (Luminária Acadêmica, 2014).

Victor Hugo Adler Pereira é professor associado de Teoria da Literatura da UERJ, Pesquisador do CNPQ e Procientista UERJ/ Faperj. Publicou, entre outros, *Nelson Rodrigues, o freudismo e o carnaval nos teatros modernos* (2012).

Programação completa do ***Conversas sobre Literatura em Tempos de Greve***

Abril: aulas-debate de greve

Aula 1, 05/04/2016

Greve, violência e lei: debates em Benjamin e Agamben

Isabela Ferreira de Pinho (UFRJ/CNPq) e Pedro Igor de S. P. Oliveira (UFRJ/CAPES).

Aula 2, 14/04/2016

O pecado da emancipação: Virgínia Bicudo e o debate das relações raciais no Brasil

Janaína Damaceno (FEBF/UERJ)

Aula 3, 19/04/2016

Greve, política, educação: relatos sopesados

Italo Moriconi (ILE/UERJ)

Aula 4, 26/04/2016

A universidade sem condição

Carla Rodrigues (IFCS/UFRJ)

Maio: conversas sobre literatura em tempos de greve

Conversa 1, 02/05/2016

Andréa Sirihal Werkema (ILE/UERJ) - ***Poesia e abolicionismo no Brasil de 1860/70***

Daniel Pinha (História/UERJ) - ***Debates intelectuais sobre a escravidão: casos de José Bonifácio e Joaquim Nabuco***

Conversa 2, 05/05/2016

Renan Ji (Questão de Crítica) **- *O rumor também é um deus***

André Luiz Barros da Silva (ILE/UERJ) **- *Limiares do literário - paratextos e os espaços em torno da literatura.***

Conversa 3, 09/05/2016

Fernanda Medeiros (ILE/UERJ) - ***Poesia marginal e desbunde***

Leonardo Davino de Oliveira (ILE/UERJ) **- *Canção popular: letra e voz, desbunde e resistência***

Conversa 4, 12/05/2016

Ana Cristina de Rezende Chiara (ILE/UERJ) **– *A resistência dos desiguais***

Nabil Araújo (ILE/UERJ) - ***As Humanidades e as Letras nas ruínas da Universidade (Reflexões por ocasião dos 20 anos de* The University in Ruins*, de Bill Readings)***

Conversa 5, 16/05/2016

Giovanna Dealtry (ILE/UERJ) **- *Samba e resistência***

Conversa 6, 19/05/2016

Adriana Jordão (FL/UFRJ) - ***Entre dobras e desdobramentos, entre corpo e memória***

Marcelo Santos (UNIRIO) **- *Arquivo e memória do corpo***

Conversa 7, 23/05/2016

Davi Pinho (ILE/UERJ) - ***Virginia Woolf: por uma poética da androginia***

Maria Conceição Monteiro (ILE/UERJ) **- *Pensando uma poética do inumano***

Conversa 8, 30/05/2016

Éverton Barbosa Correia (ILE/UERJ) **- *João Cabral entre duas instituições brasileiras, o Itamaraty e a ABL***

Ieda Magri (ILE/UERJ) **- *Sair do Brasil: literatura brasileira contemporânea e América Latina***

Junho: conversas sobre literatura em tempos de greve

Conversa 1, 02/06/2016

Ana Cláudia Viegas (ILE/UERJ)— **O autor em *close*: sobre estratégias de (auto)construção do escritor contemporâneo**

Henrique Marques Samyn (ILE/UERJ)— **Florbela Espanca: gênero e política**

Conversa 2, 06/06/2016

Bernardo Oliveira (Fac. de Educação/UFRJ)— **Patologia do samba**

Conversa 3, 09/06/2016

Aline Magalhães Pinto (FAPERJ/ Puc-Rio)— **Afinar a nós mesmos — algumas notas sobre Nossa música (Notre musique, J. L Godard, 2004)**

Davi Pessoa Carneiro Barbosa (ILE/UERJ)– **Pasolini: estamos todos em perigo**

Conversa 4, 13/06/2016

Anna Faedrich (FBN)— **Que "mundo feminino" é esse? Jogos de poder e políticas de exclusão da mulher no meio literário**

Cláudia Dias Sampaio (UFF/UNAM)— **Achei porque perdi: uma lógica de interrupções. Poesia contemporânea no México e no Brasil**

Conversa 5, 16/06/2016

Carolina Correia dos Santos (PACC/UFRJ/ SANTA ÚRSULA) — **O lugar da enunciação impossível. Reflexão sobre a subalternidade**

Ana Lúcia Machado de Oliveira (ILE/UERJ) — **Bela, recatada e do claustro: sobre o amor freirático na sátira seiscentista**

Conversa 6, 20/06/2016

Roberto Acízelo de Souza (ILE/UERJ)— **Currículo de graduação em letras: considerações históricas e problemas da atualidade**

Eduardo da Silva de Freitas (ILE/UERJ) — **Algumas representações de tipos e da cidade nas sátiras de Juvenal**

Conversa 7, 23/06/2016

Cláudia Maria Pereira de Almeida (ILE/UERJ)— **Um outro Eckermann: intertextos na figura do escritor**

Magali Moura (ILE/UERJ)— **Pactos que viram história: os encontros do homem com o Diabo**

Conversa 8, 27/06/2016

Vanessa Cianconi (ILE/UERJ)— **Quando as bruxas são outras: *As bruxas de Salem* e a histeria coletiva no Brasil**

Antonio Marcos Pereira (UFBA)— **Livros de horror: episódios do livro, leitura e escritura em Lovecraft**

Conversa 9, 30/06/2016

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (UFRJ)— **Escritos à margem: a insurreição dos sujeitos silenciados**

Victor Hugo Adler Pereira (ILE/UERJ) — **Sexo, gênero e micro-políticas na literatura marginal ou periférica**

Julho: conversas sobre literatura em tempos de greve

Conversa 1, 07/07/2016

Maria Alice Antunes (ILE/UERJ) – **Os agentes que fazem a literatura brasileira viajar em Portugal: o caso de João Ubaldo Ribeiro**

Cida Salgueiro (ILE/UERJ) – **Literatura feminina negra no Brasil e nos Estados Unidos: reflexões**

Victoria Saramago (University of Chicago) – **Mimesis e meio-ambiente em Grande sertão: veredas: um experimento**

Conversa 2, 14/07/2016

Ana Lucia Henriques (ILE/UERJ) – **Escocês, gaélico escocês e inglês em três momentos da literatura escocesa**

Lucía Sande (Leitora - ILE/UERJ) – **As peculiaridades do sistema literário galego. O Renascimento e o primeiro terço do século XX**

Conversa 3, 21/07/2016

Júlio França (ILE/UERJ) – **"A melancolia dos invernos nos ardores do verão": a literatura brasileira e a tradição gótica**

Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO) – **Uma fome extrema, de tudo**

Conversa 4, 28/07/2016

Luciene Azevedo (UFBA) – **Formas do romance no século XXI**

Rafael Gutierrez (CNPq/UFRJ) – **Raros e excêntricos na literatura latino-americana**