

LITERATURA E DISSONÂNCIAS



ORGANIZAÇÃO:

ANDRÉ DIAS, MARCOS PASCHE
E RAUER RIBEIRO RODRIGUES

Literatura e dissonâncias



Organização:

André Dias

Marcos Pasche

Rauer Ribeiro Rodrigues

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

André Dias

Marcos Pasche

Rauer Ribeiro Rodrigues

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-20-2

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 5

André Dias; Marcos Pasche; Rauer Ribeiro Rodrigues

A ARQUITETURA DE DUAS CASAS EM LÚCIO CARDOSO – p. 10

Frederico van Erven Cabala

UM OLHAR SOBRE O ENTRELUGAR: O POETA AMERICANO NO CONTEXTO SETECENTISTA – p. 27

Flávia Pais de Aguiar

DESLOCAMENTOS DO EU NA OBRA LITERÁRIA DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA – p. 48

Bernardo de Paola Bortolotti Faria

REFLEXÕES SOBRE O CAOS: AS ESCRITAS DISSONANTES DE STEFAN ZWEIG, PRIMO LEVI E ÉRICO VERÍSSIMO SOBRE OS ANOS DE GUERRA – p. 63

Flávia Amparo

GÜNTER GRASS: DA DEMONZAÇÃO DO NACIONAL-SOCIALISMO AO DESCASCAR DAS CEBOLAS – p. 84

Elisandra de Souza Pedro

O PRESIDENTE NEGRO, DE MONTEIRO LOBATO, E ADMIRÁVEL MUNDO NOVO, DE ALDOUS HUXLEY: A HOMOGENEIZAÇÃO COMO PRINCÍPIO E FIM DA (ANTI)UTOPIA – p. 99

Evanir Pavloski

ESPAÇO E DISSONÂNCIA EM CAIO FERNANDO ABREU: UMA LEITURA DE “LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL” – p. 128

Suzel Domini dos Santos

A MANDRÁGORA: A COMÉDIA COMO VÉU PARA A CRÍTICA MAQUIAVELIANA – p. 142

Priscila Nogueira da Rocha

VOZES DISSONANTES, VOZES ABAFADAS: LITERATURA BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA NA BELLE ÉPOQUE – p. 159

Anna Faedrich

ESTILÍSTICA E NARRATIVAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS SOBRE O CANGACEIRO ANTÔNIO SILVINO – p. 174

Felipe Gonçalves Figueira

O LABIRINTO INFINITO: BORGES CONTRA LEIBNIZ – p. 206

Pedro Alegre Pina Galvão

O QUERERES DO JOKERMAN ULISSES – p. 223

André Gardel

QUEM SÃO OS SELVAGENS? UMA LEITURA DO CONTO SONS OF SAVAGES, DE EMILY PAULINE JOHNSON – p. 251

Eduardo de Souza Saraiva

OS FANTASMAS DA ANTIPOESIA – p. 266

João Guilherme Paiva

EXPERIÊNCIAS ERÓTICAS DISSONANTES DA ORDEM PATRIARCAL NA FICÇÃO DE JOSÉ LINS DO REGO E DOS NATURALISTAS – p. 281

Victor Hugo Adler Pereira

(R)EXISTÊNCIA: O DESTINO DAS EX-CÊNTRICAS EM *RENT* E *LA BOHÈME* – p. 304

Natália Affonso de Oliveira Assumpção; Victor Hugo Adler Pereira

LITERATURA, TEATRO E INQUIETAÇÕES: UMA GÊNESE ARTÍSTICA DE ANTONIO ABUJAMRA – p. 319

André Dias

FERNANDO ALMEIDA, POETA DISSONANTE – p. 334

Rauer Ribeiro Rodrigues; Alfredo Ricardo Silva Lopes

APRESENTAÇÃO LITERATURA E DISSONÂNCIAS

André Dias
Marcos Pasche
Rauer Ribeiro Rodrigues

Presente nas três últimas edições do Congresso da Abralic, o simpósio **Literatura e Dissonância** tem conseguido resultados relevantes, sendo o principal deles o alcance do par quantidade/qualidade das comunicações que nele se apresentam. Em 2013 e em 2015, respectivamente em Campina Grande (PB) e em Belém (PA), o simpósio se instaurou e foi se divulgando como proposta de integração de estudos variados e de estudiosos de perspectivas teóricas plurais, tendo assim um eixo coesivo caracterizado pela diversidade do pensar e do diálogo. Consolidado por tal experiência, o **Literatura e Dissonância** atingiu uma espécie de ápice na edição carioca do Congresso, dada o alto número de inscritos e dada a densidade extraordinariamente frequente dos trabalhos ali exibidos. Naquela ocasião, em que a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sede do Congresso, escancarava um dramático estado de coisas, revelando um nítido ataque à universidade pública (do Estado e do País), sentiu-se ao longo dos dias de simpósio um engajamento – tácito porém substantivo – em defesa do caráter público, gratuito e de qualidade da universidade pública brasileira, pelo que os estudos de literatura se cumpriram como forma aprofundada de conhecimento e como fator de resistência coletiva. Portanto, a oportunidade de reunir trabalhos neste livro é, primeiramente, o cumprimento de uma demanda do trabalho de pesquisa científica, mas não deixa de ser também uma celebração de um outro par, formado por saber e participação – francamente colocado como dissonância do que age para cercear o conhecimento e precarizar a vida.

Considerando a abertura temática do simpósio e também que o número de textos enviados para publicação é menor do que o número de comunicações, os textos aqui apresentados terão como critério ordenador o momento de chegada até os organizadores. Assim, o que poderia, à primeira

vista, denotar incoesão, é antes uma confirmação da variedade – força intelectual e política de nossa época.

Estudando um conhecido romance e um texto em estado de arquivo, Frederico van Erven Cabala explora a obra de Lúcio Cardoso sublinhando o que nela há de uma “poética do fragmento”.

Flávia Pais de Aguiar aborda a poesia do arcadista brasileiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga para a partir dela interpretar o entrelugar do poeta americano em meio a códigos estéticos e civilizatórios do século XVIII.

A resignificação filosófica e política de um pronome pessoal em dois livros de José Agrippino de Paula é o objeto de estudo de Bernardo de Paola Bortolotti Faria, que analisa componentes pós-modernos que problematizam a cultura ocidental.

Em seu artigo, Flávia Amparo investiga a escrita autobiográfica como forma frequente em períodos de Guerra, e lê obras de Stefan Zweig, Primo Levi e Érico Veríssimo traduzem o teor contraditório dessa forma literária, na medida em que exprime o trauma para reivindicar humanização.

Elisandra de Souza Pedro também estuda a literatura de viés autobiográfico e também explora contradições inerentes a seu objeto de estudo – a obra do alemão Günter Grass, que em seus escritos exprimiu rejeição a formas de poder de que posteriormente se revelou integrante.

A homogeneização individual e coletiva em obras de Monteiro Lobato e Aldous Huxley é interpretada por Evanir Pavloski como simbologia de práticas eugênicas voltadas a um projeto de modelação social.

Suzel Domini dos Santos analisa um conto de Caio Fernando Abreu e sublinha a articulação do espaço doméstico como vetor de construção do sentido em sua aceção social, na medida em que, no texto, a caracterização física do espaço corresponde à dimensão subjetiva dos personagens.

Considerada peça teatral das mais emblemáticas da Renascença, *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel, é o objeto de estudo de Priscila Nogueira da Rocha, que interpreta a peça como crítica velada ao contexto sócio-político da Florença renascentista.

Em sua intervenção, Anna Faedrich examina vozes femininas dissonantes e abafadas da literatura brasileira do século XIX e do início do século XX, sublinhando como autores canônicos – como Olavo Bilac e

Machado de Assis – confirmavam pressupostos de diminuição de mulheres, social e artisticamente.

Felipe Gonçalves Figueira evidencia a obra do cordelista Leandro Gomes de Barros e investiga obras nas quais se manifestas estratégias para negar interesses das classes hegemônicas da sociedade agrária do Nordeste brasileiro, na virada dos séculos XIX e XX.

A leitura comparativa do argentino Jorge Luis Borges e do alemão Leibniz, separados no tempo por séculos, é o propósito do texto de Pedro Alegre Pina Galvão, que encaminha sua interpretação para assinalar que os autores em estudo se encontram ao abordarem o tempo, a infinitude e a condição humana.

Destacando a alegoria da aparição performativa de Proteu no final do quarto canto da *Odisseia*, André Gardel observa desdobramentos de imagens e vozes em diversas obras e linguagens artísticas, como as de Dante, Camões, Fernando Pessoa, Bob Dylan e Caetano Veloso.

A partir do conto “Sons of Savages”, de Pauline Johnson, Eduardo de Souza Saraiva analisa como a figura do indígena é apresentada pela visão do próprio nativo, e para tal situa sua análise à luz dos contrastes entre discursos que tratam da imagem dos ameríndios.

João Guilherme Paiva aproxima as poéticas de Bertolt Brecht e de Nicanor Parra, retomando as bases simbolistas do estranhamento e explorando a técnica da montagem como fator de constituição utópica.

As relações entre produção cultural e ordem disciplinar, tal como estudadas por Michel Foucault, e o modo como estas afetaram setores da crítica literária são exploradas por Victor Hugo Adler Pereira, especialmente no que diz respeito ao homoerostismo e à prostituição na obra de José Lins do Rego.

Victor Hugo Adler Pereira ainda comparece com outro artigo, elaborado em parceria com Natália Affonso de Oliveira Assumpção, que estudam as óperas *La Bohème*, de Giacomo Puccini, e *Rent*, de Jonathan Larson, destacando nelas as personagens discrepantes de preceitos morais das sociedades em que se encontravam.

André Dias em seu ensaio propõe aproximar os campos da Literatura e do Teatro a partir da análise da trajetória artística e intelectual do ator e

diretor Antonio Abujamra. O trabalho analisa como a literatura foi companhia constante e fundamental para forjar um dos artistas mais inventivos e provocadores da cultura brasileira.

Rauer Ribeiro Rodrigues e Alfredo Ricardo Silva Lopes partem das questões: “o que torna dissonante um texto poético?” e “O que torna um poeta dissonante?” para refletirem sobre como o poeta Fernando almeida se inscreve no cenário da Literatura Brasileira contemporânea.

Os textos que compõem essa coletânea dão a medida da diversidade de abordagens teóricas, textuais, literárias e existenciais que norteiam as propostas do **Simpósio Literatura e Dissonância**. Aqui, temos uma amostragem significativa do que os participantes vêm produzindo em suas universidades de origem e no âmbito do Simpósio. Os trabalhos apresentados trazem a marca do desejo da interlocução, móvel que tem nos guiado na liderança e na manutenção da tarefa de tocar em frente o **Literatura e Dissonância**. Sem a pretensão de encontrarmos respostas definitivas para as indagações apresentadas, seguimos conscientes do desafio da construção de boas perguntas, motor que nos faz seguir em frente no campo acadêmico. Por fim, vale lembrar, como bem advertiu o poeta da Vila, Noel Rosa: “quem acha vive se perdendo”. Logo, cada conclusão é, sem dúvida, a alegria do encontro de uma síntese que só se realiza na plenitude, na formulação de outra síntese, de outra, de outra, ao infinito ou até quando durar essa precária aventura sobre a face da terra.

A ARQUITETURA DE DUAS CASAS EM LÚCIO CARDOSO

Frederico van Erven Cabala (UFF/Capes)¹

RESUMO: O presente estudo apresenta uma proposta de leitura em paralelo entre o projeto inacabado *Apocalypse* (1936-1951) e o romance *Crônica da casa assassinada* (1959), ambos de Lúcio Cardoso. Nesse sentido, pretendemos acentuar, a partir da leitura das obras, dos diários e do material de arquivo do autor, traços temáticos em comum entre os textos. Em especial, discorreremos sobre a construção do espaço enquanto elemento central para o desenvolvimento das duas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcio Cardoso, Arquivos, Poética do espaço.

ABSTRACT: The paper intend to present a parallel reading proposal between the unfinished project *Apocalypse* (1936–1951) and the novel *Crônica da casa assassinada* (1959), both written by Lúcio Cardoso. In this sense, we want to emphasize, from the reading of the works, the diaries and the archive material of the author, thematic traces in common between the texts. In particular, we will discuss the construction of space as a central element for the development of the two narratives.

KEYWORDS: Lúcio Cardoso, Archives, Poetic of space.

Lúcio Cardoso: Uma estética do fragmento

Neste estudo, propomos uma leitura aproximativa entre *Apocalypse* (1936-1951), romance inacabado de Lúcio Cardoso, e *Crônica da casa assassinada* (1959), última publicação em vida do autor mineiro. Para tal, nos fixaremos na análise do espaço e dos objetos como elementos determinantes na constituição de ambas as narrativas, sobretudo a partir da presença dos casarões e seus mobiliários, símbolos do poderio provinciano.

Antes de iniciar nosso itinerário, entretanto, vale considerar que lidar com arquivos é uma rota quase incontornável quando se estuda Lúcio Cardoso. O escritor, mais reconhecido pela prosa introspectiva romanesca, também transitou por diversas outras manifestações artísticas, deixando um

¹ Estudante de mestrado em Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF), orientado pelo Prof. Dr. André Dias.

rastro de projetos inconclusos. A estética de Lúcio Cardoso, assim, pode ser vislumbrada como uma poética do fragmento se levarmos em conta suas tantas tentativas fracassadas – e, aqui, concebemos o termo em sua positividade, considerando a carga criativa do incompleto e suas possibilidades de escoamento em outros empreendimentos.

Ao publicar seu terceiro romance, *A luz no subsolo*, em 1936, Lúcio Cardoso assinalou, na capa da 1ª edição, que aquele livro seria o primeiro item de uma trilogia chamada “A luta contra a morte”, da qual o segundo número – *Apocalipse* – já estaria em preparo. “A luta contra a morte”, porém, se interrompeu no primeiro título. Anos depois, Lúcio planejou outra trilogia – “O mundo sem Deus” – da qual somente os dois primeiros títulos foram finalizados: *Inácio* (1944) e *O enfeitado* (finalizado em 1947 mas publicado somente em 1954).

No decênio de 1940, o escritor mineiro tentou realizar incursões em outras artes, mas não obteve o sucesso ambicionado. Para o teatro, Lúcio Cardoso escreveu seis peças, as quais tiveram pouco retorno positivo de público e crítica, ou nem mesmo chegaram aos palcos. Sobre uma montagem de *Angélica*, de 1950, o escritor registrou em seu diário “*Angélica*, levada à cena ontem, num teatro minúsculo e pouco confortável, constitui mais um fracasso para se ajuntar à série que me vem perseguindo ultimamente” (CARDOSO, 2012b, p. 311).

A série de fracassos a que Lúcio se referiu se relaciona com seu trânsito pelo cinema. A primeira tentativa de direção de um longa-metragem, *A mulher de longe*, de 1949, teve as filmagens abortadas após semanas de chuvas que impediram as filmagens nas praias oceânicas de Niterói.

O caráter de incompletude gira até mesmo em torno da última – e mais conhecida – obra publicada do autor. *Crônica da casa assassinada* seria também parte de uma trilogia, juntamente com *O viajante* – este organizado em publicação póstuma por Otávio de Faria – e *Réquiem*, que não foi além dos esboços iniciais.

Diante disso, para um autor em que o processo criativo foi tantas vezes interrompido, podemos equiparar, em termos de valor e interesse acadêmicos, seus feitos aos materiais não finalizados. Adiante, focaremos em uma possível leitura análoga entre *Apocalipse*, seu primeiro projeto

interrompido que se tem notícia, e *Crônica da casa assassinada*². Vale dizer que não buscamos, com isso, propor um sentido originário para esse último romance, mas vislumbrar como a prosa de Lúcio Cardoso, embora fragmentária, pode ser situada em um projeto estético mais amplo, com diversas integrações entre obras dispersas.

O lugar de *Apocalypse* entre interrupções e retomadas

A luz no subsolo seria parte integrante de um projeto maior; um ciclo de romances com o sugestivo nome de “A luta contra morte”. Isso é notado ao observarmos a marcação que assinalava a capa da 1ª edição, inserindo o nome da trilogia acima do título do romance (ver imagem 1 abaixo).



Imagem 1 - *A luz no subsolo* faria parte de uma trilogia intitulada "A luta contra a morte"

Na mesma edição de *A luz no subsolo*, a folha de rosto (ver Imagem 2 a seguir) também indicava que a segunda parte da trilogia já teria nome e estaria em preparo: se chamaria *Apocalypse*.

² Doravante *Crônica*.

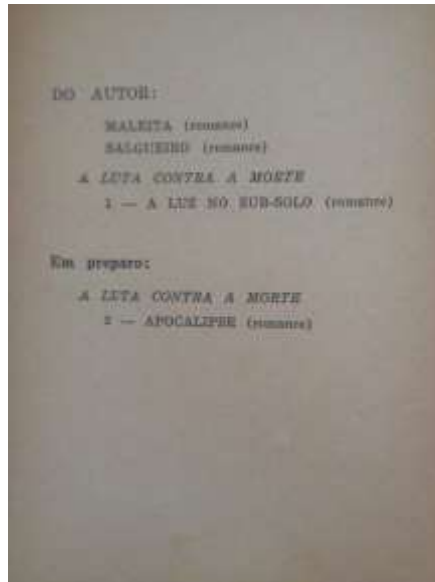


Imagem 2 – O segundo volume já teria nome e estaria em preparo: *Apocalypse*

O anunciado *Apocalypse*, no entanto, não viria a lume. Após a publicação de *A luz no subsolo*, Lúcio Cardoso mergulhou em de outros gêneros de escrita, como mencionamos, em textos dramaturgicos e jornalísticos, contos, novelas, diários e até mesmo uma incursão pelo cinema — assinando roteiros, como *Almas adversas* e se frustrando na tentativa de dirigir o seu próprio *A mulher de longe*. De 1936, ano de *A luz no subsolo*, até 1959, quando publica *Crônica da casa assassinada*, o escritor mineiro lançou em livro somente um outro romance, *Dias perdidos*, notabilizado por conter forte teor autobiográfico, no ano de 1943.

Críticos e pesquisadores que se debruçaram sobre a trajetória ficcional de Lúcio Cardoso já perceberam pontos de aproximação entre as duas obras em realce neste artigo. Por exemplo, André Seffrin vislumbra *A luz no subsolo* como um ponto de partida que escoaria na *Crônica*: “Ali estava o germe de *Crônica da casa assassinada*, naquele romance agônico de 1936”. (SEFFRIN, 1997, p. 791). Cássia dos Santos, em um artigo intitulado “*A luz no subsolo e a obra madura de Lúcio Cardoso*”, aponta que a escrita e a recepção crítica do romance de 1936 foram fundamentais para o desenvolvimento posterior do autor, o que permite “[...] redimensionar o papel de *A luz no subsolo* para a obra madura de Lúcio Cardoso.” (SANTOS, 2012, p. 150). Otávio de Faria, em

um texto-testemunho, espécie de balanço sobre a obra Lúcio, tenta encontrar uma “chave psicológica do longo silêncio que separa o primeiro grande romance de Lúcio Cardoso [A luz no subsolo – 1936] do seu segundo grande romance [Crônica da casa assassinada – 1959]” (FARIA, 1997, p. 662). A busca se reverte em perguntas:

Que sucedera ao romancista Lúcio Cardoso? Por que Apocalipse não chegara a tomar forma definitiva? Por que as perguntas colocadas nas páginas finais de A luz no subsolo não tinham tido resposta imediata? Por que o autor se lançara então, e tão ardorosamente, na técnica da novela, para, anos depois, tentar com igual paixão, o substitutivo do drama? Por que a tentação das pequenas confissões que são o substrato dos livros de poesia, das páginas do Diário, do próprio Dias perdidos? Por que esse como que tatear no vago, essa verdadeira luta contra as sombras interiores, que se diria mais uma fuga ante um intransponível obstáculo do que um itinerário de autêntico ficcionista? (CARDOSO, 1997, p. 663)

São questões fixas para Otávio de Faria. No ano de 1958, ele já as fizera pessoalmente a Lúcio Cardoso, conforme indica o diário do autor mineiro: “Por que deixei em suspenso a pergunta formulada em *A luz no subsolo*? Calo-me.” (CARDOSO, 2012b, p. 445).

Ecoando tais apontamentos e em busca de situar tais perguntas sem respostas, pretendemos observar aqui como o *Apocalipse* pode ter sido uma espécie de fio condutor entre o início da prosa marcadamente introspectiva de Lúcio Cardoso e seu coroamento décadas depois com a *Crônica*. A relação que buscamos estabelecer, é bom frisar, não é de causalidade, mas de certos temas e estilos exercitados durante um largo espectro temporal, e que contaminariam sua última obra.

Para tal, os diários e o material de arquivo do autor, disponível no acervo literário da Fundação Casa de Rui Barbosa, revelam indicações relevantes.

Em um trecho de seu diário, inscrito no mês de novembro de 1949 (sem precisão do dia), em meio às frustrações que interromperiam seu filme *A mulher de longe*, Lúcio confidencia o desejo de retornar à atmosfera de sua primeira trilogia, estacionada no primeiro volume:

Atormentado durante todo o dia pela ideia de escrever romances. Já não penso em novelas, o que resolvia um pouco a minha preguiça em atacar temas muito extensos, mas em retomar o velho painel de *A luta contra a morte*. Sem dúvida teria de vencer as deficiências do primeiro volume, publicado quando eu tinha pouco mais de vinte anos.

Mas com alegria iria desaguar nos outros, cujos temas há tanto vivem em minha mente, cujos personagens conheço tão bem, numa paisagem feita de tão obstinadas recordações! (CARDOSO, 2012b, p. 226).

A vontade do escritor não morreria aí. Em fevereiro de 1951, uma nova inscrição revela que Lúcio Cardoso havia retornado ao velho painel:

O plano do romance [No manuscrito: *Apocalipse*. Nota do editor dos *Diários*.] avança. Já agora, transpostos os limites da novela, derrama-se numa vasta extensão e, unindo-se a ideias antigas (todo eu sou o mapa antigo de um romance que ideei na adolescência; quando aprofundo muito os veios novos, converto-os em afluentes do mesmo rio dominador e soberano; quando deixo as ideias vicejarem espontâneas, acondiciono ilhotas e pequenos territórios ao país oculto que trago em mim...) converte-se numa série inteira: o velho, o nunca abandonado “Apocalipse”, que já mudou de nome várias vezes. (CARDOSO, 2012b, p. 334)

Alguns anos depois, em 1954, já em processo de elaboração de seu último romance,³ Lúcio escreveu uma carta a seu editor Daniel Pereira, na qual fala do andamento da *Crônica* e expressa suas ideias de concepção da obra. Diz ele:

Queria conversar com você, e especialmente sobre a *Crônica* que finalmente tenho quase terminada em sua terceira versão. Não sei se você se lembra de uma coisa que anunciei há muitos anos, o *Apocalipse*, logo depois que publiquei *A luz no subsolo*. Pois bem, com o correr do tempo mudou-se ele para um ‘roman-fleuve’, em vários volumes, e é um trabalho que considero a minha melhor coisa, a mais bem realizada.” (CARDOSO, 1997, p. 755).

Diante de tais indicações, neste momento cabe nos questionarmos até que ponto o *Apocalipse* figurou enquanto elo literário entre sua fase inicial de ficção introspectiva e suas obras de fase mais madura, em que introspecção e paisagem interiorana são traços imiscuídos. Importa também esclarecermos que não está em nosso horizonte uma tentativa de reconstituição cabal do percurso criativo do escritor, processo altamente complexo que não pode ser exaurido de modo conclusivo, ainda mais quando levadas em conta as limitações do material de que dispomos. Temos consciência, nesse sentido, que mais do que uma investida científica, a leitura dos prototextos do

³ A primeira menção à *Crônica* no diário data de outubro de 1951. O livro, então, se chamaria *Crônica da cidade anunciada*. Em 1953, jornais já começam a anunciar que o romance, com título definitivo, já estaria com publicação prevista pela editora José Olympio. Nesta época, Lúcio também escrevia *O viajante* simultaneamente à *Crônica* e, até certo momento, ao *Apocalipse*, o que reforça a hipótese de um encadeamento de ideias entre o que se iniciou por volta de 1936 e sua fase posterior.

Apocalypse busca desenvolver interpretações não unívocas, mas possíveis, conforme argumentaremos. Claudia Amigo Pino, em *A ficção da escrita*, nos indica que “[...] a cientificidade dos estudos genéticos não é maior do que a dos estudos literários ou artísticos, já que nos dois casos estaremos fazendo interpretações sobre ficções” (PINO, 2004, p. 90).

Tal caráter ficcional do leitor-pesquisador ao penetrar o universo dos arquivos foi um tópico abordado por Cleber Araújo Cabral, no texto “Escutar os arquivos com os olhos”. O gesto de se efetuar proposições a partir da leitura dos vestígios deixados por um escritor, no referido artigo, se funde a uma interpretação que perpassa o ficcional. Nesse sentido, ler também seria, de certo modo, escrever, posto que

[...] o pesquisador, ao ler e manusear registros presentes em arquivos, encontra-se investido não só na condição de ouvinte e intérprete que se põe a “ouvir” histórias alheias – mas também como narrador que ficcionaliza corpos, vozes e narrativas acerca dos habitantes que povoam os arquivos. (CABRAL, 2015, p. 1)

Ancoramo-nos, ademais, nas reflexões enunciadas por Michel Foucault em sua conferência-pergunta *O que é um autor?*. Para considerar as reentrâncias que vislumbramos no projeto estético de Lúcio Cardoso, convém borrar as fronteiras sobre o conceito de obra como universo fechado:

O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? [...] será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? (FOUCAULT, 1992, p. 38-39)

Enunciadas em 1969, as questões de Foucault prenunciam uma nova perspectiva teórica sobre literatura contemporânea: a desestabilização do conceito de obra e, conseqüentemente, a ascensão dos manuscritos enquanto importantes elementos para leitura e compreensão do processo criativo de um escritor.

***Apocalypse* como novela e contos**

O *Apocalypse* se encontra no acervo literário do escritor em uma pasta com cerca de 150 folhas, entre manuscritos e datiloscritos; entre esboços e

textos corridos. Além dessa pasta, que atende pela chamada “LC 29 pi”, também há que se considerar os fólhos do documento “LC 27 pi”, intitulado *A revolta*, os quais somam 10 páginas. Entre as duas pastas, nota-se forte contiguidade entre os enredos, que apresentam diversos pontos comuns acerca dos mundos narrados.

Aparentemente vasto, o material apresenta, contudo, alguns desafios para a pesquisa. A começar pela falta de datação de quase todo o material, o que dificulta, se não impossibilita, uma posterior organização com início, meio e fim se o objetivo for compreender como Lúcio Cardoso imaginou o desenvolvimento desse romance. É possível saber somente que há ali documentos que vão desde 1936 até 1951, último ano assinalado. É uma informação importante, que nos permite vislumbrar o longo (e sinuoso) espectro de tempo em que Lúcio manteve o projeto no horizonte criativo. Importante reiterar, ainda, que o autor parece ter se dedicado seriamente ao *Apocalypse* após o registro em seu diário da vontade de retomar esse “velho painel”, grande parte do material datiloscrito encontra-se organizado a partir de tal datação. Uma outra limitação diz respeito ao caráter fragmentário do material. Partes essenciais da narrativa estão ausentes. Notamos buracos no enredo, que em diversos momentos apresentam saltos de partes supostamente importantes (talvez essa seja a principal razão desses documentos nunca terem sido reunidos para publicação como foram os outros projetos inacabados de Lúcio). Por fim, parte dos papéis também está danificada ou retalhada.

Embora interponha tais barreiras, o material não deixa de desvelar indicações que apontam para o que tentamos propor aqui: que naqueles planos se encontram marcas observadas também na ficção madura do escritor, notadamente na *Crônica*. Tais similaridades ocorrem principalmente em aspectos de estilo e repetições temáticas. Para esta apresentação, focaremos no espaço da casa como componente central nas duas peças. Antes, vale informar que uma parte inicial do *Apocalypse* foi publicada em folhetim em 1938 e, dois anos depois, já como novela, em um jornal: na primeira ocasião recebeu o título de *A morte de um pecador* e a novela foi nomeada *Céu escuro*. Publicada no suplemento literário do jornal *A noite*, *Céu escuro* se apresenta como um objeto intrigante: seu texto “original”, de 1940, foi quase

inteiramente aproveitado para a composição do material do *Apocalipse* datado de 1951. Percebemos, ainda, que alguns contos de Lúcio Cardoso publicados em jornais no decorrer dos anos de 1940 também apresentam os mesmos personagens de *Céu escuro*, tais como *Diante do rio* e *História de Cristiana*, ambos de 1944⁴. Esse fato parece evidenciar, uma vez mais, a espessura de tempo em que o projeto de *Apocalipse* orbitou nos planos do escritor.

Para fins do presente trabalho, compreenderemos o plano de *Apocalipse* não somente a partir da análise do material da pasta homônima, mas considerando também essas demais escritas. Uma concepção, portanto, de tais textos enquanto elementos aparentados que podem ser agrupados em um único, embora fragmentado, projeto estético.

A constituição do espaço em *Apocalipse* e na *Crônica*

Pois bem, justapondo-se o enredo da novela, dos contos e da narrativa inferida a partir dos materiais pertencentes ao acervo, vê-se que o projeto de *Apocalipse* apresenta a história de uma família que reside em uma decadente fazenda e se encontra em luta pela manutenção do poder simbólico e social adquirido em um passado opulento. Os irmãos Manuel e Mariana travam uma disputa tácita pelo domínio familiar após a morte do mais velho Mateus. A atmosfera opressiva e claustrofóbica do casarão da fazenda Desterro, assim, assiste ao conflito velado dos irmãos sobreviventes pela nesga de prestígio que a propriedade ainda detém ante o pequeno vilarejo fictício de São João das Almas. As consequências da contenda ainda geram mais instabilidades a partir do momento em que Manuel começa a se relacionar com uma forasteira prostituta, de nome Bárbara, que costumava se encontrar e passar noites com seu irmão, quando vivo.

Resumidamente, eis o núcleo condensado a partir do qual circunda *Apocalipse*. Desde logo, podemos assinalar alguns paralelos com a *Crônica*. De imediato, mencionemos o cenário interiorano. Tanto a Vila Velha da *Crônica*

⁴ Há que se destacar o notável trabalho de organização e publicação dos contos esparsos de Lúcio Cardoso promovido pela pesquisadora Valéria Lamego no livro *Contos da ilha e do continente*, cuja 1ª edição, da Civilização Brasileira, data de 2012.

quanto São João das Almas⁵ do *Apocalipse* se caracterizam por serem paisagens fincadas em tradições rurais, em que a religiosidade ocupa espaço incontornável e a população cultiva forte curiosidade sobre a vizinhança ao redor; os moradores estão sempre observando uns aos outros. Outro *topos* de aproximação é o peso da casa no destino dos personagens, o que discorreremos aqui mais alongadamente.

O casarão da Chácara dos Meneses e o casarão da Fazenda do Desterro concentram em si o peso opressivo de um tempo pretérito de esplendor social e econômico sobre a decadência da geração vigente. Essa questão é patente na condição física da casa das famílias de *Apocalipse* e da *Crônica*. Em tais ambientes, observa-se a presença de móveis aristocráticos, agora antigos e empoeirados, também a pintura desgastada das paredes e o permanente odor de mofo. Passagens de *Apocalipse* como “E reviu Mateus na larga sala de jantar, adormecido sobre a mesa de madeira escura, um daqueles poucos móveis que tinham sobrado do tempo do avô Silvestre” (CARDOSO, LC 27 pi, s/d); “Um pouco antes dessa noite em que o vira tombado sobre a mesa, encontrara-o caído numa cadeira de balanço que o avô usava para as suas leituras.” (CARDOSO, LC 29 pi); “[...] um desses aposentos comuns a tantas fazendas, de chão empoeirado e paredes sujas, de janelas protegidas por grossas barras de ferro, onde os móveis pareciam guardar uma impassibilidade secular” (*Ibidem*). Notamos ainda o “cheiro de velhice e de mofo, de madeiras antigas [...]” (*Ibidem*). Manuel então revela que tal convivência lhe transporta a outros tempos, “[Manuel] lembrava-se de que se haviam detido no tempo e fixado para sempre uma existência: a única a que realmente tinham pertencido no passado” (*Ibidem*). Nesse sentido, outros objetos como quadros cujas molduras se encontram carcomidas por cupins, candeeiros com correntes de ferro, cinturão de couro, xales bordados a ouro, une em *Apocalipse* personagens e tais seres inanimados, o que gera pavor no personagem principal do texto:

Manuel sempre tivera horror à sua casa, às suas escadas carunchosas, aos seus móveis enormes, desafiando o tempo, aos seus quartos vazios e inúteis, marcados cada um

⁵ São João das Almas também foi o cenário de uma outra novela do autor: *Mãos vazias*, de 1938. Observamos, nesse sentido, como a recorrência do cenário, elemento tão importante na fase madura do escritor, estava já delineada na sua prosa nos anos finais da década de 1930.

pela lembrança de uma morte. Um avô, um tio, uma parenta distante, todos haviam agonizado debaixo daqueles candeeiros que rangiam ao descer nas correntes de ferro; todos haviam exalado o último suspiro com as mãos recurvas agarradas ao cortinado de pano escuro. E era desse ar de morte e ao mesmo tempo de coisa inviolada que teimava em se perpetuar, que Manuel tinha horror [...] (CARDOSO, LC 27 pi, s/d.)

Semelhante processo ocorre na *Crônica*. Em uma de suas visitas à Chácara, o farmacêutico projeta nos móveis o contraste temporal vivenciado pelos Meneses:

[...] aquele ambiente tão característica de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais (CARDOSO, 2000, p. 130)

Adiante, lemos:

[...] essas velhas casas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também, quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns. E não era isto o que acontecia, com a escória última daqueles Meneses que já não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores? (*Ibidem*, p. 245)

O declínio da mansão da *Crônica*, também sensível a partir da onipresença do mofo e das pinturas gastas, pelo desleixo impresso em objetos e estátuas quebrados e aposentos empoeirados, tem seu retrato talvez mais forte nos trajés do personagem Timóteo, travesti que escandaliza a família ao usar os antigos vestidos de seda da mãe. E, ao vesti-los, não deixa de rompê-los.

Assim, as duas casas, somados os objetos mais simbólicos contidos nelas, sintetizam a justaposição entre dois tempos distintos, mas imiscuídos. O presente recheado de passado das mansões do avô Silvestre e dos Meneses parece configurar aquilo que Gastón Bachelard (1993, p. 26), em sua *A poética do espaço*, põe em seguintes termos: “O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente”. Comprimindo a afirmação, o autor diz que “o espaço retém o tempo comprimido” (*Ibidem*, p. 28).

Até aqui discutimos que o tempo solar de tempos idos não ilumina mais as duas mansões, adensadas agora em silêncios e sombras de objetos envelhecidos. É importante acrescentar como isso se reflete, tanto em *Apocalipse* como na *Crônica*, na própria posição dos personagens representantes da geração atual, todos parecem tatear sem rumo e estão envoltos a valores do passado. Ou seja, em ambas as obras, vemos a criação de uma atmosfera de fusão entre ambiente doméstico e personagens, em que a própria decomposição estrutural de paredes e de móveis se atrela ao declínio moral dos Meneses e dos descendentes de Silvestre.

A simbiose de que falamos pode ser notada na alteração do ambiente provocada pela morte do personagem Mateus, em *Apocalipse*, e Nina, na *Crônica*. Vejamos o primeiro caso:

Até ali o quarto tinha conservado o seu antigo aspecto, defendendo com bravura a sua personalidade; eles eram os intrusos diante dos móveis decadentes e da sua fisionomia severa e inadequada. Por uma misteriosa metamorfose tudo isto tinha cessado bruscamente – a força do agonizante tinha se imposto e no cheiro vago dos remédios, nos flocos de algodão espalhados nos degraus e no odor quase indistinto das velas, diluía-se a surda oposição do quarto, como se, em cada morte, os objetos que durante tanto tempo acompanharam o homem também agonizassem um pouco. (CARDOSO, LC 29 pi, s/d)

O binômio pessoa-objeto se manifesta ainda mais vivamente na segunda obra:

[...] senti que ela realmente começava a morrer, porque sua presença, como um fluido que se esgotasse, também principiava a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível. Tudo o que significava seu calor refluiu dos objetos que ela tocara em vida e que guardavam até aquele momento a marca inesquecível de sua passagem. Como sob o efeito de uma droga, eu olhava para todos os lados e via escorrer essa presença dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto [...]. (CARDOSO, 2000, p. 433)

Tal espécie de encantamento, capaz de dotar de vida o ambiente circundante, se coaduna com o que pressupõe o psicólogo norte-americano James Hillman. Em *O pensamento do coração e a alma do mundo*, o analista defende que “a psique inclui o mundo – há alma em todas as coisas. Cada coisa de nossa vida urbana tem importância psicológica” (HILLMAN, 2010, p. 81). É o que depois ele definirá de *anima mundi*, a presença dos objetos

enquanto realidade psíquica: “A alma do objeto corresponde ou une-se à nossa” (*Ibidem*, p. 90).

Em *Apocalipse*, o cinturão de couro é um objeto como que encantado, cuja posse por si representa o domínio do poderio familiar. Após a morte do primogênito Mateus, a guarda do cinturão passa a ser alvo de uma disputa entre Manuel e Mariana. A tensão da narrativa, em diversas ocasiões, explora essa busca, como quando o narrador expõe os pensamentos do personagem principal:

Todos os maus-tratos, pancadas, gritos e opressões que tinham feito dele um ser inofensivo e assustado retornavam ao pó das suas lembranças, para se reerguerem inteiramente transformadas num desejo absoluto de domínio e impiedade. Instintivamente pensava no cinturão de couro roçando o tapete esfiapado e ocorreria-lhe a ideia de que também poderia usá-lo, caso fosse preciso. (CARDOSO, LC 27 pi, s/d).

Ou ainda quando Manuel se dá conta do sumiço daquele objeto:

Voltando os olhos para a cama, Manuel lembrara então o cinturão que ficara abandonado no tapete quando saíra e que tinha desaparecido ao seu regresso. Provavelmente, Mariana... Não, talvez tivesse sido uma das empregadas. Um ódio surdo dominou-o por instantes: haviam de ver! Mas naquele momento não pôde fazer um gesto. (LC 29 pi, s/d).

Na *Crônica*, notamos essa espécie de osmose entre coisas e pessoas em cenas como a do ímpeto de Demétrio para destruir as roupas de Nina logo após a morte da personagem. A passagem é assinalada em um Depoimento de Valdo:

Não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta, o que ele atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda extensão de seu batalhador significado. Mais fortemente ainda essa impressão se acentuou quando, do fundo de uma caixa, como se emergisse de um poço, apareceu um vestido verde que ela usara logo após sua última chegada do Rio. A visão paralisou-nos a todos: era como se a própria Nina ali estivesse, e nos olhasse naquela tarefa de espezinhar seus despojos. (CARDOSO, 2000, p. 454)

Podemos ainda registrar, por último, a construção dos casarões, e todo passado que neles se condensa, são como personagens vivos, a ponto do destino dos moradores se confundir com a situação da residência. Assim, na

Crônica, a sede da Chácara é descrita, em uma das confissões de Ana, como um ser vivo:

Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. (*Ibidem*, p. 103)

A esse respeito, em uma de suas narrativas, o farmacêutico alia a declínio da família ao definhamento da casa, que “[...] era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas” (*Ibidem*, p. 131). Não à toa, a casa tomba fisicamente após a morte de Nina e a dispersão definitiva da família.

Dentro do projeto de *Apocalipse*, vemos a casa edificada de modo semelhante. Na narrativa que foi publicada como conto de título *História de Cristina*, em 1944, vemos Manuel remexer a trousse da empregada Cristiana, pronta a deixar os herdeiros do avô Silvestre. Ao manusear as peças, o protagonista sente o passado do casarão tornar-se algo vivo:

E naquele instante, diante da trousse aberta, também Mariana devia ter compreendido. Toda a Fazenda parecia se inclinar ante a surda imposição dos mortos. Lá estavam eles, não apenas como Mateus, apoiado à mesa, mas ocupando a escada com seus corpos pesados, as cadeiras, o espaço vazio da sala – lá estava a sua mãe estendida na rede, o livro aberto, o avô apoiado à bengala, outros mais distantes, faces mais pálidas, vultos que apenas emergiam da eternidade indezessável em que tinham mergulhado. (CARDOSO, 2012, p. 247)

Conclusão

Justapondo-se as narrativas, notamos outras repetições de temas, como a situação da rivalidade doméstica; há a disputa silenciosa entre irmãos que buscam o domínio do prestígio social. Vemos, ainda, a resistência desses mesmos personagens, ligados a tradições familiares, às personagens que transgridem os códigos morais. Na *Crônica*, a personagem Nina, carioca que se casa com Valdo e passa a viver no interior mineiro, jamais é plenamente

aceita como membro da família Meneses. Ao contrário, carrega em si a opinião de outros personagens que insinuam a respeito de um passado imoral de liberdade. Em *Apocalipse*, a chegada de Bárbara, mulher prostituta, a qual leva no nome a condição de forasteira, causa incômodo e detona uma subida hostilidade proveniente de Mariana. Ademais, estão ainda presentes nas duas narrativas personagens que representam os mesmos papéis, como a figura do senhor de terra que castiga fisicamente os empregados, o médico, o padre e os vizinhos sempre afeitos a uma espécie de intromissão de gosto mórbido.

Em síntese, outras aproximações ainda podem ser antevistas, e essa possibilidade evidencia o paradoxo a que aludimos no início deste trabalho: a simultânea distância temporal e aproximação temática entre o que Lúcio Cardoso idealizou ao cabo dos anos de 1930 e o que publicou na sua considerada fase madura, notadamente com a *Crônica*, em 1959. Enfatizamos que não foi nosso intuito lançar mão equivocadamente de uma leitura teleológica, em um olhar finalista que alinharia tudo à *Crônica* como se este romance fosse um farol a atrair todo o processo de construção ficcional; a criação literária se realiza por meio de gestos bastante multifacetados e complexos para serem vislumbrados por tal ponto de vista linear. Além disso, a situação do material que se encontra no acervo do escritor não permite cravar afirmações categóricas. O que pretendemos delinear aqui foram aspectos possíveis, que julgamos importantes para se conceber uma certa unidade no projeto estético do escritor mineiro. Sendo assim, não podemos nos furtar de realçar as afinidades entre os dois planos literários aqui apontados, algo que, casado com inscrições do próprio autor em seus *Diários* e também em sua correspondência, nos permite contornar mais claramente o que já haviam apontado outros críticos e pesquisadores: a construção da ficção madura de Lúcio Cardoso se estruturou também a partir de reconsiderações a projetos aparentemente enterrados, mas ainda vivos nos planos do escritor.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CABRAL, Cleber A.. *Escutar os arquivos com os olhos: uma proposta e duas cenas*. Revista Z Cultural (UFRJ) , v. X, p. 1-16, 2015.

CARDOSO, Lúcio. *A revolta*. Manuscrito. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Lúcio Cardoso, Acervo-Museu da Literatura Brasileira. Localização LC 27 pi.

_____. *Apocalypse*. Datiloscrito e manuscrito. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Lúcio Cardoso, Acervo-Museu da Literatura Brasileira. Localização LC 29 pi.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.

FARIA, Otávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997. p. 659-680.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

HILLMAN, James. *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Campinas – SP: Verus, 2010.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004.

SANTOS, Cássia dos. A luz no subsolo e a obra madura de Lúcio Cardoso. In: WERKEMA, Andréa Sirihal (org). *Literatura Brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SEFFRIN, André. Câncer e violetas. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madrid: Allca, 1997. p. 790-793.

UM OLHAR SOBRE O ENTRELUGAR: O POETA AMERICANO NO CONTEXTO SETECENTISTA

Flávia Pais de Aguiar*

RESUMO: O objetivo deste trabalho é apresentar e discutir como a representação da natureza em diálogo com a noção sobre cultura perpassa uma série de códigos estéticos, cujas ressonâncias se acentuam quando se entrelaçam ao conceito de civilização. Para tanto, a discussão visa observar tais desdobramentos no poema “Às Artes”, do poeta árcade Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749 – 1814). Além disso, oferece-se reflexão sobre como um artista americano transita por movimentos legitimados pelo modelo artístico europeu, buscando sublimar as aspirações de sua própria realidade e ressignificar os códigos/padrões já cristalizados. A leitura da obra “El Idilio”, da pintora vanguardista María Izquierdo, abre os caminhos para todas essas inferências.

PALAVRAS-CHAVE: Civilização; Cultura; Natureza; Poesia; Silva Alvarenga.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present and discuss how the representation of the nature in dialogue with the notion of culture permeates a series of aesthetic codes, whose resonances emphasize when they are intertwined with the concept of civilization. For this purpose, the discussion aims to observe such unfoldings in the poem “Às Artes”, by the “Árcade” poet Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814). Furthermore, it offers reflection on how an american artist moves through movements legitimized by the European artistic model, seeking to sublimate the aspirations of his own reality and to give new meaning to the already crystallized codes / patterns. The reading of the work “El Idilio”, by the avant-garde painter María Izquierdo, paves the way to all these inferences.

KEY WORDS: Civilization, Culture, Nature, Poetry, Silva Alvarenga

Natureza, Cultura e Civilização

A função humanizadora é intrínseca à existência da literatura para o teórico e crítico literário Antonio Candido. O papel social que um objeto

* Universidade Federal Fluminense – UFF

literário possui, em sua visão, visa afirmar identidades por intermédio da dialética entre os polos particulares e universais de uma cultura. Nesse sentido, a discussão ao longo de sua obra reflete sobre como a produção artística deve encaminhar o homem para um equilíbrio entre ambos os polos, a fim de que haja um processo eficaz de humanização “sobre a unidade fundamental do espírito humano”, conforme sugere em “Estímulos da Criação Literária” (Candido, 2000, p.60).

Em “Formação da Literatura Brasileira”, Candido delinea a literatura como parte integrante das diferentes épocas da vida espiritual e social, capaz de desenvolver um trabalho de construção dos ideais de uma sociedade e, ainda, sublimar as aspirações e a própria realidade do século (2007, p.61). Portanto, no campo literário e nos demais domínios da Arte seria cabível encontrar espaços capazes de considerarem as inevitáveis contradições que marcam as histórias e que são, também, inerentes à existência humana.

A exemplo disso, é notória a obra “El Idilio” (figura 1), da pintora mexicana María Izquierdo¹, cuja representação aponta para diversas interpretações partindo das inferências do teórico anteriormente mencionado. Assim, dentre as possíveis chaves de leitura, interessa aqui referenciar, em especial, à que remete ao diálogo entre a tradição e a modernidade no âmbito da produção artística. Não obstante, a dicotomia natureza x cultura aparece como via importante para o debate sobre questões de identidade(s) cultural(is).

À luz da etimologia, o vocábulo idílio, derivado do grego antigo *eidúllion*, significa “pequeno quadro”, ou, ainda, se derivado do latim clássico *idyllium*, tem como significado “pequena poesia”. A prática de nomear “idílio” o poema curto de natureza lúrica era recorrente na antiguidade clássica. Cumpre lembrar que na Literatura Clássica temas pastoris e

¹MaríaCenóbiaIzquierdo Gutiérrez (1902-1955) foi uma pintora mexicana. Nascida numa pequena e conservadora aldeia rural, mudou-se para a movimentada cidade do México aos 21 anos de idade e teve a oportunidade de frequentar círculos artísticos da pós-revolução mexicana. No final dos anos 20, ingressou na Escola de Belas Artes, cursando História da Arte, com aulas ministradas por renomados nomes do ofício. Sua primeira exposição foi no Palácio de Belas Artes do México, cuja apresentação foi realizada por Diego Rivera, companheiro de Frida Kahlo, que era na época diretor da Escola Nacional de Belas Artes e que dispensava muitos elogios à pintora; viria a ser, posteriormente, a primeira mulher mexicana a ter uma exposição individual na *Arts Center Gallery*, em Nova Iorque, EUA, no ano de 1930. Sua obra se caracteriza pelo uso de cores intensas e temáticas que vão desde autorretratos e paisagens até a instância do onírico. Sua filiação artística insere-se no movimento de vanguarda Surrealista, afinada com a estética dos moldes europeus, estando, assim, sempre em diálogo com tal produção cultural.

amorosos apareciam com grande frequência, anunciando o amor, o bem, a beleza e a verdade.

Esse breve contexto faz-se importante para o desdobramento das possíveis interpretações da obra de Izquierdo considerando-se que o nome do quadro remete a relações tanto com a temática do amor quanto com o retorno ao clássico. Verifica-se em primeiro plano, no centro da pintura, a representação da deusa Afrodite, ou Vênus, símbolo do amor nas mitologias grega e romana, em forma de escultura de pedra, modelada para ser uma fonte d'água; sentado à borda desta, há um casal que se enamora. No segundo plano, uma natureza quase sem vida avança para o horizonte através de um corredor formado por troncos de árvores secas, cujo caminho sugere alcançar o céu.

Figura 1 – “El idilio”, 1946. Óleo / tela. 76 x 61 cm.



Fonte: Site “Colección Blaisten”²

Partindo dessas percepções, o trabalho artístico modernista de Izquierdo remonta à arte clássica ao ocasionar uma intertextualidade implícita com a renomada pintura renascentista “O Nascimento de Vênus” (figura 2), de Sandro Botticelli. Um olhar mais investigativo dos elementos dispostos em “El Idílio” possibilita a reflexão sobre como a modernidade pode revisitar e questionar a tradição. Na obra de Izquierdo, Vênus não aparece como mulher

² Figura 1 disponível em: <<http://museoblaisten.com/Obra/2052/El-idilio>> Acesso em nov. 2017.

idealizada, cujo nascimento acontece de maneira natural em uma concha, sobre as espumas do mar e em meio às flores e verdes árvores, mas sim criada pelo engenho humano, petrificada, no meio de uma natureza árida, amarronzada e quase sem vida.

Se no quadro de Botticelli estão, ao lado da deusa Vênus, Zéfiro, o vento do Oeste, à esquerda, e Flora, Hora da primavera, uma das deusas da estação, à direita, no de Izquierdo a figura humana está colocada em posição central, juntamente com a escultura de pedra; não obstante, o casal sentado à borda da fonte traz consigo elementos modernos como o guarda-chuva e as vestimentas, colocando-se em oposição à nudez que idealiza o corpo da deusa representado de forma natural no quadro renascentista.

Na obra de Izquierdo, mesmo transfigurada de semi-humana para pedra, a essência da Vênus foi mantida, pois a imagem romântica do casal em consonância com a figura mitológica sugere uma reminiscência à fonte do amor ou dos desejos. Entretanto, além dos entrelaçamentos estéticos, as implicações sociais e os tensionamentos ideológicos aparecem em ambas as expressões artísticas.

Figura 2 – “O nascimento de Vênus”, c1484. Têmpera / tela. 172,5 x 278,5 cm.



Fonte: Site “Histórias das Artes”³

³ Figura 2 disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli/>> Acessado em nov. 2017.

Atendendo às demandas burguesas, “O nascimento da Vênus” foi produzido entre os anos 1482 e 1485, período historiográfico que remonta ao Renascimento, possivelmente sob encomenda, a fim de decorar a residência Villa Mediceadi Castello, do banqueiro e político Lorenzo di Pierfrancesco, em Florença, Itália⁴. A aproximação do movimento renascentista com a burguesia foi um dos vetores da crítica feita pelos surrealistas, tendo em vista que estes se filiavam à teoria marxista; não obstante, havia também a crítica ao positivismo e ao racionalismo, alinhados ao pensamento filosófico classicista, uma vez que a valorização do onírico, imprescindível à teoria freudiana, norteou o movimento de vanguarda. (Helena, 1989, p.37).

A discussão que ampara a dicotomia natureza x cultura, por sua vez, encontra ressonância na representação de ambas as produções artísticas, seja através de uma simbiose entre o natural e o cultural, conforme se realiza em “O nascimento de Vênus”, seja com a presença da cultura em detrimento da natureza, como sugere “El Idílio”.

Considerando “A ideia de cultura” proposta por Terry Eagleton, “faz parte do que caracteriza a palavra ‘natureza’ o lembrar-nos da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente, assim como a palavra ‘cultura’ serve para realçar a diferença.” (1943, p.15); no entanto, “o cultural é o que podemos mudar, mas o material a ser alterado tem a sua própria existência autônoma, a qual então lhe empresta algo da recalcitrância da natureza.” (Eagleton, 1943, p.13).

Seguindo essa perspectiva, pode-se notar que, no caso de “O Nascimento de Vênus”, cultura não está em oposição à natureza, mas sim justaposta a ela. Essa observação ganha maior expressividade se for levado em consideração que cultura, vocábulo originado do verbo latino *colere* (cultivar, criar, tomar conta, cuidar), significava, na Antiguidade romana, o cuidado do homem com a natureza, de onde surge *agricultura*; ou significava, ainda, o cuidado dos homens com os deuses, donde *culto*.

Dessa forma, à cultura atrelava-se, em linhas gerais, o aprimoramento da natureza humana pela educação, tanto em relação ao preparo físico,

⁴Informação consultada em <<http://esteticaeoriadaarte2.blogspot.com.br/2013/07/analise-da-obra-o-nascimento-da-venus.html>>. Acessado em nov. 2017.

visando o enfrentamento nas guerras, quanto ao aprimoramento dos exercícios mentais através da dedicação ao estudo da poesia, da gramática, da eloquência, das ciências e filosofia, visando, acima de tudo, a formação do espírito.

Convém notar que, mesmo com a ideia de aprimoramento do espírito, os homens eram, ainda na Antiguidade, considerados seres naturais; havia a perspectiva de que sua natureza seria, por tendência, agressiva e destrutiva e que era preciso trabalhar para que os instintos naturais não dominassem inteiramente a forma de viver em conjunto.

Ainda na discussão que Eagleton realiza, “nessa tradição de pensamento a cultura não está nem dissociada da sociedade e nem completamente de acordo com ela. Se em um nível constitui-se uma crítica da vida social, é cúmplice dela em um outro”. (Eagleton, 1943, p.18). À cultura conferiu-se, nesse sentido, o lugar de uma segunda natureza, aprimorada, capaz de aperfeiçoar àquela inata de cada ser.

A representação da natureza ou do natural no quadro de Botticelli aproxima-se dessas inferências e faz jus à filiação classicista. Já a partir do século XVIII, o conceito de cultura passa por profundas revisões, decorrente da mudança de pensamento que se processava no Ocidente. No novo contexto, cultura equivaleria, de maneira geral, aos resultados e às consequências da educação e progressão do espírito humano; passaria a ser, então, o campo instituído pela ação dos homens, que agiriam escolhendo livremente seus atos, conferindo-lhes valores, sentidos e finalidades.

Terry Eagleton observa que “no século XVIII, (cultura) torna-se mais ou menos sinônima de ‘civilização’, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material. Na qualidade de ideia, civilização equipara significativamente costumes e moral.” (Eagleton, 1943, p. 19).

O domínio das técnicas, nesse contexto setecentista, surge como parâmetro de aperfeiçoamento do homem. Em certa medida, “El Idílio” ampara o surgimento dessa nova semântica atribuída à ideia de cultura. À revelia de “O Nascimento de Vênus”, a obra de Izquierdo não apresenta a instância do belo em uma natureza primaveril e sublimada, mas fixa a invasão de elementos culturais que rasgam e endurece a natureza e que são representados explicitamente pelo concreto, pelas vestimentas e adornos e,

sobretudo, pela figura humana que, ao mesmo tempo em que está inserida no meio das árvores secas, está também em posição de dominação sobre a natureza.

Em “Uma proposta de reflexão: literatura e ciência entre luso-brasileiros setecentistas”, Claudete Daflon, refletindo sobre literatura e ciência, verifica a recorrente aparição da palavra cultura imbricada a esses conceitos e compreende que “há implicações no termo (...) e que uma discussão sobre o significado atribuído ao conceito é necessária.” (Daflon, 2013, p. 27). Para tanto, recorre à análise feita por Charles P. Snow acerca do termo, na tentativa de situar o que o escritor e físico chama de cultura. Nas palavras de Daflon,

A defesa do emprego que faz da palavra cultura, indica dois sentidos que considera aplicáveis (...). O primeiro corresponderia à definição disponibilizada pelo dicionário, segundo a qual, tratar-se-ia de “desenvolvimento intelectual”. Ou de um modo, que designa como mais refinado, seria uma definição derivada de Coleridge (Snow, 1995:86): “(cultura seria) o desenvolvimento harmônico das qualidades e faculdades que caracterizam a nossa humanidade.” (Daflon, 2013: p.28).

Seguindo essa acepção, compreende-se que as distintas designações ancoradas à ideia de cultura perpassam ideias relacionadas à heterogeneidade social, às formas de entendimento sobre o pensamento filosófico e intelectual, entre outros funcionamentos de uma sociedade. Em “O Processo Civilizador”(1939), Nobeit Elias também vai defender a visão de que o conceito de cultura abrange diferenças ligadas às identidades particulares de cada grupo ou nacionalidades.

Elias tenta responder às perguntas sobre como os homens se tornaram educados e começaram a tratar-se com boas maneiras, ou, ainda como ocorreu realmente a mudança de comportamentos e sob que vias o processo civilizador se deu do Ocidente, em que consistiu, quais foram suas causas ou forças motivadoras. Para tanto, analisa o conceito a partir de experiências que decorrem na França, Inglaterra e Alemanha.

Para o pensador, tanto cultura quanto civilização lida com as diversas realizações do que movimenta uma sociedade, mas são contrárias em sua essência. Enquanto cultura se refere a um plano intelectual, abstrato, referenciado a partir da especificidade de uma só determinada sociedade,

civilização liga-se a um plano prático e concreto em uma instância mais universal. No desenvolvimento da antítese entre Kultur e Zivilisation, Elias estabelece:

Em termos simples, sem interpretação filosófica e em relação clara com configurações sociais específicas, é expressa aqui a mesma antítese formulada por Kant, refinada e aprofundada no contraste entre cultura e civilização: “cortesia” externa enganadora (ou, para exemplificar, a prática do encômio)⁵ vs. “virtude” autêntica. (1994, 2v: p. 29).

O processo civilizatório foi gradativo e se espalhou no imaginário ocidental através de ideologias, mudanças de padrões comportamentais, progresso tecnológico, científico, econômico, cultural. No contexto do século XVIII, a ideia do domínio da técnica atrelou-se ao aprimoramento dos ofícios e ao domínio das artes, da religião, das ciências, da filosofia, da moral e da vida política; a posse desses saberes e seu manuseio eficaz teriam a finalidade de preparar o homem para que participasse da e fosse útil à organização social.

Acerca disto, Ana Rosa Cloquet da Silva (2003), no artigo “A formação do homem público no Portugal setecentista: 1750-1777” vai apontar que o setecentos

assistiu a mais intensa transformação mental e social da época moderna, impulsionada pela ação de ideólogos e literatos imbuídos de um sentimento de inovação que se projetava sobre todas as ordens de coisas estabelecidas e pela crença na forma da razão transformadora. (Silva, 2003,p.1).

Dentro de uma perspectiva de aprimoramento do homem, por via de vários processos que foram sendo inculcados e cada vez mais normativos, a organização da vida social e política tornou-se sinônimo de *civilização*. Presumia-se que os resultados da formação/educação se manifestavam com maior clareza e nitidez na vida civil –palavra derivada do latim *cives*, “cidadão”, donde vem *civitas*, a cidade-Estado, donde civilização. Sobre isto, Elias aprofunda:

⁵ Grifo meu.

(É) difícil sumariar em algumas palavras tudo o que se pode descrever como civilização. Mas, se examinamos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. (...) a consciência nacional. (...) a sociedade ocidental procura descrever a que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, a desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo (...). (1994, 2v: p.23).

É a partir desse processo de transformação via discurso civilizatório que poetas e intelectuais do século XVIII vão alinhar-se a uma proposta político-educacional marcada pela urgência do desenvolvimento da técnica, tendo em vista uma série de objetivos. Um novo sistema educacional apareceria nesse contexto, não só como um instrumento de propagação de novas políticas econômicas e de desenvolvimento técnico e científico, mas também como instrumento de mudanças de costumes, hábitos e normas sociais, cuja finalidade apontava, sobretudo, para a formação de cidadãos aptos a servirem a pátria, promoverem projetos modernizantes e garantirem a estabilidade dos novos moldes civilizadores.

Ana Rosa Clolet da Silva afirma que “o ideal de educação aparecia como condição necessária à fecundação das transformações processadas no plano político, ou ainda, como novo instrumento potencializador de intervenção no poder da realidade”. (Silva, 2003, p.3). Tendo em vista o papel fundamental do poeta enquanto propagador de ideias e pensamentos modernos no contexto setecentista, é pertinente abrir espaço para uma discussão acerca do lugar conferido à poesia frente ao desenvolvimento e crescente prestígio das ciências modernas.

Nesta discussão, cabe observar como, na poesia, a representação da natureza em diálogo com a cultura perpassa uma série de códigos estéticos e reflete, também, o conceito de civilização. Para tanto, a discussão que seguirá visa observar tais desdobramentos no poema “Às Artes”, do poeta arcade Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749 – 1814).

Cumprir lembrar o lugar contraditório ocupado pelo poeta em questão: nascido em solo americano, teve toda sua formação intelectual ancorada em

base europeia, pois frequentara estudos de Matemática e de Direito Canônico em Coimbra. Partindo deste contexto, propõe-se investigar como a visão do poeta vai ao encontro de um discurso civilizatório sem deixar de contemplar a legitimação dos trópicos americanos. Evidencia-se aí seu *entrelugar* de civilizado (via formação cultural) e de inculto (via nascimento / natural).

O passeio inicial pelas vias artísticas de María Izquierdo suscita um entendimento sobre as diversas formas de existência(s) e de manifestação da(s)cultura(s), partindo de elementos estéticos que foram estabelecidos como padrão, como cânone. E, além disso, contribui na reflexão sobre como um artista americano transita por movimentos legitimados pelo modelo artístico europeu, buscando sublimar as aspirações de sua própria realidade e ressignificar códigos/padrões sociais já cristalizados.

Diferente de Izquierdo, Silva Alvarenga não estabelece em sua arte uma crítica ao cânone europeu; antes, tenta aclimatar sua poesia aos trópicos se valendo dos códigos estéticos já estabelecidos; contudo, ambos empenham-se, à sua maneira, na ressignificação de tais códigos, pois a própria condição de *entrelugar* demanda essa postura refletida na arte.

O discurso civilizatório na pena do poeta

A discussão acerca do lugar conferido à poesia frente ao desenvolvimento e crescente prestígio das ciências modernas, no contexto do Portugal Setecentista, merece atenção na obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Interessa aqui observar a identificação, no poema “Às Artes” (Alvarenga, 2005, pp. 117 – 123), de um discurso que se aproximaria da concepção civilizatória e, portanto, estaria engajado em um projeto modernizante que ampara a importância da cientificidade, mas que não coloca à margem desse projeto a natureza tropical.

Diante disso, o estudo crítico da obra de luso-brasileiros pode ganhar novas tonalidades ao se buscar compreender como suas poesias estiveram integradas à condição de ilustrado. No caso específico de Silva Alvarenga há de se destacar a atitude engajada manifesta em suas atividades como poeta, advogado e Professor Régio. Pode-se afirmar que o poeta nasceu em Vila Rica, Minas Gerais, era mulato e de origem humilde. Quando jovem, já frequentava

estudos preparatórios no Rio de Janeiro e, não muito depois, em 1771, principiava os estudos superiores na Universidade de Coimbra, exatamente à época da reforma político-educacional empreendida por Marquês de Pombal.

A reformulação do ensino, por carregar em seu cerne a concepção de uma transformação de toda base do saber, seria responsável pelo empreendimento da mudança econômica queurgia, principalmente, no contexto de Portugal. Acerca disto, Gustavo Tuna verifica que

Se a pedagogia escolástico-jesuítica correspondeu a um atraso no ensino das Ciências e das Artes Liberais no Reino, o dado concreto é que a saída da ordem inaciana trouxe um desafio para o marquês de Pombal: o de reorganizar o sistema de ensino com vistas a realinhá-lo a um estágio que atendesse às necessidades do Estado. A ideia de realinhamento é plenamente justificada na medida em que o ensino na Universidade conimbricense, no campo político/filosófico e jurídico, havia se mantido alheio ao que se produzira e pensara após o Renascimento. (Tuna, 2009, p.26).

No campo das transformações, acreditou-se que ideia de reformular o ensino estava atrelada, entre outras demandas, à formação de homens aptos a servirem à pátria; para tanto, a Educação precisava obter bases eficazes para imergir da esfera acadêmica e avançar para esferas sociais. No cerne de toda reestruturação político-educacional estava a superação do atraso cultural do Reino como principal via de inversão da decadência econômica portuguesa.

A importância da atuação de uma elite intelectual, nesse sentido, se dá à medida que era preciso focar no que Ana Rosa Cloclet da Silva chamou de “criação do instrumento humano capaz de executar as reformas voltadas para o diagnosticado atraso econômico e cultural.” (Silva, 2003, p.8). O entusiasmo com que Silva Alvarenga se dedicou às questões acadêmicas e às políticas pombalinas foi grande. As posições iluministas, antijesuíticas, bem como as novidades artísticas representadas por Basílio da Gama, membro da Arcádia Romana de quem se tornara grande amigo no período estudantil, agradavam ao poeta e eram por ele defendidas explicitamente.

Silva Alvarenga concluiu seu curso em 1776, formando-se em Cânones e regressou ao Brasil (Vila Rica) em 1777, onde começou a exercer a advocacia. Mudou-se para o Rio de Janeiro e, em 1782, passou a atuar como professor régio em um curso de Retórica e de Poética, tornando-se “um influente

preparador de gerações (alguns de seus discípulos participavam ativamente no processo da independência do Brasil)” (Lucas, 2002, p.20).

Secretário da Sociedade Literária, Silva Alvarenga inseria-se no então ambiente cujo caráter afinava-se àquele dos ilustrados participantes das políticas pombalinas: uniam-se em torno da formação de uma academia que fosse capaz de elaborar projetos e redimensionar o papel das colônias. O objetivo seguia o princípio da utilidade, tendo em vista a recuperação da economia do Reino. (Munteal Filho, Kury, 1995, p.109).

No ano de 1788, Silva Alvarenga recita neste ambiente envolto de cientificidade o poema “Às Artes”, em ocasião de comemoração dos anos da rainha augusta D. Maria I. Ao encarnar, de forma contundente, o ilustrado luso-brasileiro, atribuiu à poesia, enquanto parte integrante de sua ação intelectual, tanto a iniciativa pedagógica quanto o compromisso com o desenvolvimento das ciências através de um discurso civilizatório.

A leitura do poema na Sociedade Literária em comemoração à rainha aponta para a existência de três vieses de discussão articulados entre si: as formas de sociabilidade vigentes, a prática do encômio e o caráter pedagógico da poesia. Interligados, esses aspectos convergem no debate sobre as ideias e a ação pública do poeta setecentista.

Discute-se que a primeira publicação do poema *Às Artes*, de Silva Alvarenga, tenha sido em edição avulsa, no ano de 1778, pela *Typographia Morazziana*, Lisboa. Antes de acontecer a segunda edição em 1821, também avulsa, pela *Typographia Rollandiana*, o poema foi recitado na Sociedade Literária do Rio de Janeiro no dia dos anos da Majestade Fidelíssima Dona Maria I, no ano de 1788 e, posteriormente, foi publicado em junho de 1813 n’ *O Patriota*. (Topa, 1994, p.66).

Comum à poesia árcade, o endereçamento da produção poética elogiosa à figura pública aparece em primeira instância e não configura, apenas, intenção encomiástica; pensava-se que o sentimento de gratidão e exaltação do monarca engrandecia e elevava, também, a pátria, dentro de um pensamento de que o governante mais do que representar, simbolizava a nação.

Dessa maneira, se “De gratidão, de amor e de ternura. / Tal é, Rainha Augusta, a Vossa Imagem.” (Alvarenga, 2005, p. 122, vv 147 – 148), assim será

também a imagem da pátria portuguesa. Verifica-se que Silva Alvarenga dispunha de um perfeccionismo sutilmente traçado em versos equilibrados e de emoções controladas. Nesse sentido, a escrita do poeta não oculta sua filiação ideológica consonante aos ideais Iluministas ou Arcades, e a moderação e clareza com que produziu revelam as marcas do enciclopedismo que atravessa a sua obra.

Isto se ilumina, por exemplo, quando o artista remonta à Poesia o mesmo equilíbrio que há nas Ciências diversas, através de escolhas precisas de vocábulos e contextos, como será verificado adiante. Tal fator pode ser verificado especialmente quando o poeta trabalha com a alegoria de um grande desfile das Artes, cuja atração principal é a reunião dos saberes em sua diversidade, desde o científico, passando pelo cultural, até chegar ao artístico.

Faz-se importante lembrar que o Século das Luzes dispunha da noção de que o domínio das técnicas representaria o domínio da natureza, a fim de que desta se retirassem bens úteis aos homens. Kant, em “Resposta à Pergunta: ‘Que é esclarecimento?’”, aponta para uma razão humana universal transformadora, que é legitimada quando o homem passa a pensar por si mesmo; essa razão trata-se de uma plena consciência sobre formas de ver e pensar o mundo e, para atingi-la, o ser busca apropriar-se da natureza, transformando-a no sentido de solucionar problemas concretos da vida. Isso vai ao encontro da articulação feita por Claudete Daflon:

A historiadora da arte Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, em seu estudo sobre Mestre Valentim, destaca como o Passeio Público baseou-se num ‘ideal de civilidade instituído nas modernas cidades europeias da época: um monumental jardim público, como sinônimo de bom gosto, luxo e entretenimento – uma expressão da natureza dominada pela razão do homem – ...’. O controle sobre o meio natural, nesse contexto, implicava uma concepção urbanística que incluiria preocupações sanitárias. De fato, o jardim fora construído onde antes havia a Lagoa Boqueirão, cujas águas eram consideradas infectas. Além do aterramento e a conseqüente eliminação de um possível foco de doenças na cidade, estava em questão, com a construção de chafarizes, a disponibilização de água apropriada ao consumo. Trata-se do alinhamento político e ideológico entre civilidade, progresso e saúde (...)” (Daflon, 2016,p. 7).

Assim, o ideal de civilidade está ligado, através do espaço público, à utilidade prática para a vida em dois sentidos: tanto no que se refere aos cuidados com a saúde quanto aos mecanismos de interação e socialização,

pois, além de contribuir para a omissão das águas infectas da Lagoa Boqueirão, houve empenho na construção de um espaço transitável e de bom agrado para os cidadãos. Trata-se, nas palavras de Daflon, do “alinhamento político e ideológico entre civilidade, progresso e saúde”. (2016, p.7). Esse alinhamento aparece não só em obras monumentais e tratados políticos, mas também em discursos artísticos setecentistas, como poderá ser observado no poema “Às Artes”.

A Matemática, “grave matrona”, abre o desfile do poema. Não poderia ser mais significativo, sobretudo dentro do contexto Iluminista em que a Razão sobrepunha a Fé; dessa maneira, se dá a apresentação primeira de tal ciência, cuja precisão numérica confere exatidão aos movimentos do universo:

(...) a mão exata
Dos Planetas descreve o movimento;
Por justas Leis calcula, pesa e mede
Forças, massas e espaços infinitos. (vv. 9 – 12)

Na sequência, a Física Experimental, responsável por conhecer as causas e os efeitos da Matemática, é colocada como “a Deusa” poderosa capaz de dominar a natureza. Através de seu domínio, o homem conhece as

(...) primitivas cores
Que formam a beleza do Universo. (vv. 25 – 26)

Por suas Leis, compreende-se sob quais processos ocorrem os fenômenos naturais, como a queda dos raios:

(...)E o mesmo Jove,
Se troveja e fulmina, e reconhece
Que ela o move, o rege, ela o desarma. (vv. 31 – 33)

É importante observar nessa passagem como o poeta afirma positivamente o fenômeno da *secularização*, não só por vias do discurso científico, mas também por via do discurso mitológico, que estiveram no cerne do Iluminismo (Silva, 2003, p.1). Como está no campo da experimentação, a

Física permite, ainda, que o homem explore as inúmeras possibilidades oferecidas pelo Universo, desde adentrar e descobrir o espaço sideral:

Por ela Nauta ilustre e valoroso
Vendo abaixo dos pés as tempestades,
Vai sobre as nuvens visitar a Esfera. (vv. 37 – 39)

até morrer em prol de grandes descobertas que terão utilidade para o bem social:

Funesta glória, que custou a vida
Ao novo Prometeu, que ímpio roubara
A sutil chama do Sagrado Olimpo. (vv. 34 – 36)

Cabe atentar para o fato de que, ao recorrer à Mitologia Grega, Silva Alvarenga não se distancia da estética neoclássica; ao fazer uso desse recurso, representa, ainda, de maneira heroica, a figura do cientista, que oferece sua vida em sacrifício aos experimentos científicos e ao progresso.

A figura de Prometeu é, nesse sentido, de grande importância, tendo em vista sua posição de destaque no contexto mitológico⁶. A próxima protagonista do desfile é a História Natural. Questionadora e exploradora da Natureza, a ela são conferidas sabedorias sobre as instâncias da biologia, da botânica, zoologia, ecologia, bioquímica etc:

(...) tu que ajuntas,
Indagas e descobre os tesouros
(...)
Dos Vegetais na imensa variedade
Tu conheces os sexos, e distingue
Quais servem ao Comércio e quais restauram
A perdida saúde (...). (vv. 40 – 52)

A essa Arte, a qual o poeta reconhece como Ninfa, pertence o sentido de aplicação prática do conhecimento. Mais uma vez, a dominação do homem sobre natureza aparece: dominar significa conhecer, a fim de atribuir ao conhecimento praticidade, ou ainda, utilidade.

⁶ Prometeu era um dos Titãs, pertencia a essa raça considerada gigantesca que habitou a terra antes dos homens; Titãs nasceram da dissipação do Caos, casamento da Terra e do Céu antes de serem separados. A Prometeu foi incumbida a missão de fazer o homem e assegurar-lhe todas as faculdades necessárias a sua preservação.

Responsável por imitar “As produções da sábia Natureza”, o poeta apresenta a Química como a próxima alegoria, elevando seus poderes à quase que divinos, pois o saber químico infere que a Matéria tem a capacidade de se refazer mil vezes a partir das diversas combinações e, assim, pode formar infinitos corpos; é também uma ciência experimental que, ao mesmo tempo em que oferece riscos por conta de seus experimentos perigosos e surpreendentes, descobre e dispõe de riquezas diversas para o tratamento de doenças, por exemplo.

E se tremo de horror, vendo-te armada
Uma mão de mortíferos venenos,
Agradecido e respeitoso beijo
Outra mão, que benigna me prepara
As riquezas e as forças que reprimem
A pálida doença (...). (vv. 75 – 80)

Conforme se verificou na passagem da História Natural, a natureza na “ala” da Química também é veiculada à utilidade e, embora haja uma concepção civilizatória no fazer poético que está mais próxima da cultura aos moldes europeus, filiada à tradição clássica, em nenhuma das vezes a Natureza é tratada de maneira pejorativa ou negativa. Isso acontece porque

A coexistência de referências próprias aos modelos clássicos com particularidades da vida colonial, traduzida fundamentalmente por sua natureza, explicita o duplo movimento a que são submetidos pensadores e artistas luso-brasileiros setecentistas. As contradições são inerentes à tensão entre a formação letrada (que os filia a princípios estéticos e ideológicos europeus) e a situação americana. (Daflon, 2016, p. 20).

A Medicina, Deusa irmã da Natureza enfraquecida, como identifica o poeta, e a Cirurgia desfilam em uma passagem que se dá praticamente ao mesmo tempo. O artista caracteriza ambas como caridosas e bondosas, cuja finalidade no Universo é conservar, renovar ou garantir a vida dos humanos. Com sensibilidade, são Artes capazes de restaurar um homem dilacerado, à beira da morte, através de seus conhecimentos sobre todo funcionamento do corpo humano. Destaque aos versos a seguir que, além do cunho moralizante, enaltecem o grande feito da Medicina:

De que serve o valor e os cheios cofres
De Midas ou de Cresso, se desmaiam
Em languidez os membros, quando a febre
E os correios da Morte acelerados
Do aflito coração às portas batem. (vv. 85 – 89)

Adentra a avenida da poesia, quase finalizando o desfile, a Ninfa Geografia, com sua sabedoria que oferece o conhecimento sobre

Toda extensão da Terra, do Mar, dos rios
das famosas Cidades e das montanhas
Das polidas Nações (...). (vv. 103 – 105)

e que, a partir disto, capacita o homem para (re)conhecer os povos e indagar-lhe sobre seus hábitos e costumes.

Com ela (Geografia) vem belíssima Donzela
Que com grave eloquência narra os fatos
Que o mundo viu desde a primeira idade. (vv. 108 – 110)

apresenta-se, assim, a História, Arte capaz de documentar toda a identificação dos homens e sua vida. A ela destina-se a importância da memória no processo de evolução social, pois o conhecimento do passado possibilita dias melhores.

Por fim, a ilustre Matrona adentra o Desfile das Artes. Figura que representa a grandiosidade e o amadurecimento⁷, a Poesia

(...) celebra os Heróis e eterniza
no Templo da memória o Nome e a Fama
dos Ínclitos Monarcas (...). (vv. 119 – 121)

Tendo às mãos instrumento belos e valiosos, a mais bela das Artes entoa, junto à Calíope, musa da Poesia Épica, coros de engrandecimento à sabedoria e elogios ternos, de gratidão e moralizantes à Rainha Augusta, encerrando, assim, o desfile dos saberes.

⁷ Matrona, na Roma Antiga, indicava uma senhora de status social elevado ou de grande moralidade; em termos etimológicos, matrona vem do verbo latino *mater*, donde mãe.

Celebrar e eternizar, ou ainda difundir e registrar. A Matemática e a Poesia, enquanto Matronas, efetivariam a relação entre conhecimento e lírica, numa aliança urdida pela feição política dos versos revelada tanto pelo contexto de exposição – a Sociedade Literária – quanto na dedicatória à rainha. (Daflon, 2013, p.40)

Nos versos que encerram o poema, Silva Alvarenga dispõe de um discurso que contribui para elaboração e produção de conhecimento. E, embora Antonio Candido apresente o contrário em “Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos”, a produção poética de Silva Alvarenga se enquadra nos moldes de uma literatura empenhada⁸.

O papel didático da poesia em consonância com a forma, livre do tradicionalismo das métricas e das rimas, ganha expressividade ou, ainda, caráter humanizador, quando o poeta tenta inserir a América (e também inserir-se), através da natureza tropical, no cenário de mundo, tirando-a(se) do lugar do primitivo, do estranho e do não civilizado. Isso acontece tanto nos versos que foram observados mais acima, em que “as produções da Sábia Natureza” (v.63) servem como companheiras do progresso, quanto no uso da alegoria que se refere ao clima:

Vejo por terra a estúpida e maligna
Corte da Ignorância: e se ainda restam
Vestígios de feroz Barbaridade,

⁸Antonio Candido se dedica a analisar, em Formação da Literatura Brasileira, os rondós de *Glaura*, deixando de verificar a poesia de cunho didático e atribuindo, de maneira breve, a maturidade literária do poeta à produção dos madrigais. O crítico associa a presença da natureza à personalidade pessoal do poeta, descrito pelo teórico como “pessoa amável e jovial, de maneiras polidas (...)” e cuja tradição aponta como homem de “profunda melancolia”. Para Candido, “esta disposição de temperamento levá-lo-ia a ressaltar na teoria literária os valores da sensibilidade, o culto à emoção, que exprime os impulsos naturais e corresponde a verdades mais fundas que as da razão”. Analisa ainda que a partir de uma notória musicalidade nos versos – ocasionada por rimas não tão complexas e até justificada pelo gosto e dedicação do poeta ao saber musical – o valor específico da palavra estaria prejudicado, porque, ao ler os poemas, o leitor poderia distrair-se no ritmo melódico e esquecer-se da razão (ancorada no campo da palavra), visto que, embalado pela sugestiva canção, terá menor capacidade para ordenar formalmente o campo das emoções. Embora o teórico considere o poeta como precursor do romantismo por via de um fazer poético que exprime certos tons de sensibilidade, certa cor local, afirma que sua produção esbarra com o que chama de “monótona elegância dos mestres de facilidades”, cuja tendência está para a inércia intelectual e o clichê. O nacionalismo artístico, dentro dessa concepção, quando não mediado pela razão, compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da existência. Pensando na representação do mundo pelas palavras, falta à Silva Alvarenga, na visão do crítico, o equilíbrio fundado no pressuposto de que as formas elaboradas pela inteligência se regem por leis essencialmente análogas às do mundo natural. Nesse sentido, a palavra considerada menor que a natureza interfere negativamente na capacidade de produção de uma literatura empenhada. (CANDIDO, 2007, p. 28 – 39; 141 – 156). O teórico deixa de analisar, no entanto, tantas outras produções de Silva Alvarenga que são atravessadas por vetores ideológicos e possuem, portanto, a capacidade de representar, através da palavra, um mundo mediado pela razão. Mundo este que pôde, inclusive, ser projetado em solo americano.

O tempo os vai tragando: assim, as folhas
Murchas e áridas caem pouco a pouco
Dos próprios ramos nas regiões d'Europa
Quando, pesado, o triste frio Inverno
Sobre carro de gelo açoita as Ursas
E fere as nuvens com aguda lança. (vv. 163 – 171)

A ignorância, alegorizada pelo clima invernal, se esvai aos poucos, levada pelo tempo, assim como o inverno se esvai na mudança das estações; assim, os versos que “chegam por vós aos mais remotos Climias / Premiadas as Artes” (vv. 172 – 173) são de gratidão pelos feitos da rainha, que possibilitaram a chegada do clima ameno, por permitir que a ampliação dos saberes ocorresse e se expandisse.

Ao associar o clima ameno e agradável à receptividade da sabedoria, o poeta expõe, mesmo que timidamente, um sentimento que revela seu desejo de ver as premiadas artes desfilarem, também, em solo americano, sobretudo tendo em vista que, além da poesia ser recitada em solo americano, neste o clima é tropical. A poesia recitada na Sociedade Literária, não em vão, entoava canções ao nome da rainha; cânticos esses que voam pelos céus serenos e levam à majestade o respeito e o amor do “rude, mas grato povo Américo” (v. 180), que também ansiava inserir-se no contexto de civilidade.

Dessa maneira, o louvor às ciências tematizado nos versos esteve implicado em assumir um discurso claramente civilizatório, ocupado em divulgar e exaltar o progresso científico. No entanto, o engajamento político-ideológico do poeta-ilustrado ainda que comprometido e filiado à cultura europeia e sua progressão, não o fizeram renegar seu enraizamento no solo americano.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva; introdução, organização e fixação de texto Fernando Morato. **Obras Poéticas**: poemas líricos, Glaura, O Desertor. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da Criação Literária. In **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **Formação da Literatura Brasileira** – Momentos decisivos 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

DAFLON, Claudete. Uma proposta de reflexão: literatura e ciência entre luso-brasileiros setecentistas. **VEREDAS** – “Revista da Associação Internacional de Lusitanistas.”, v. 19, p. 25-48, 2013.

_____. Um bosque nos trópicos: sociabilidade e natureza no Rio de Janeiro setecentista. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, 2016.

EAGLETON, Terry. **A ideia e cultura**. Tradução: Sandra Castelo Branco; revisão técnica: Cezar Martini. 2.ed. São Paulo, Ed. Unesp, 2011.

ELIAS, Nobert. **O processo civilizador**. Tradução: Ruy 2. ed. Jungman; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. v.1, 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

FILHO, Oswaldo Munteal; KURY, Lorelai Brilhante. Cultura científica e sociabilidade intelectual no Brasil setecentista: um estudo acerca da Sociedade Literária do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, **Acervo**, vol. 6, nº 1 e 2, p.105-122, 1995.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo, Ática, 1989.

Immanuel Kant, “Resposta à Pergunta: ‘Que é esclarecimento?’” in: Arcângelo R. Buzzi e Leonardo Boff (coord), **Textos Seletos**, 2ª Ed. Bilingue, Petrópolis: Vozes, p 100 – 116.)

LUCAS, Fábio. **Autos da Devassa**: prisão dos letrados do Rio de Janeiro, 1794. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

SILVA, Ana Rosa Clodet da. A formação do homem público no Portugal setecentista: 1750-1777. **Revista Intellectus**. Ano 02, vol. II, p.1-31, 2003.

TOPA, Francisco. **Silva Alvarenga – contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras**. Porto, 1994.

TUNA, Gustavo Henrique. **Silva Alvarenga, representante das Luzes na América portuguesa.** São Paulo, 2009.

DESLOCAMENTOS DO EU NA OBRA LITERÁRIA DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

Bernardo de Paola Bortolotti Faria¹

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre a utilização do pronome Eu pelo escritor José Agrippino de Paula em seus livros Lugar Público (1965) e PanAmérica (1967). O “Eu” de Zé Agrippino é lido a partir de um deslocamento de uma função racional e individualizante para uma imagem múltipla, instantânea e fragmentária, interagindo constantemente com personagens histórico e ícones da cultura de massas. Nesse sentido, o “Eu” Agrippínico, esvaziado de seus sentidos mais comuns, torna-se uma figura potente para problematizar alguns dos principais paradigmas da Cultura Ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: José Agrippino de Paula; Lugar Público; PanAmérica

ABSTRACT:The presente article proposes a reflection on the use of the pronoun “I” by the writer José Agrippino de Paula in his books Lugar Público (1965) and PanAmérica (1967). Zé Agrippino's "I" is read from a shift from a rational and individualizing function to a multiple, instantaneous and fragmentary image, interacting constantly with historical characters and icons of mass culture. In this sense, the Agrippínico "I", emptied of its most common senses, becomes a powerful figure to problematize some of the main paradigms of the Western Culture.

KEYWORDS: José Agrippino de Paula; Lugar Público; PanAmérica;

Uma característica marcante dos livros do escritor paulista José Agrippino de Paula é que os seus livros, em geral, são narrados em primeira pessoa, sem que o narrador seja identificado, ou, melhor, é apenas um “Eu”, que está sempre em movimento. A narrativa se desenvolve a partir de situações disjuntivas desses narradores (tanto em *PanAmérica* como em *Lugar Público*) com personagens históricos (*Lugar Público*, 1965) bem como ícones da indústria cultural (*PanAmérica*, 1967). Essa característica inclusive é ressaltada por Caetano Veloso no prefácio da 3ª edição de *PanAmérica*, escrito por Caetano Veloso:

¹Escola de Ciências Sociais do Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV-CPDOC)

Esse 'eu' que tanto assim se anuncia não é um 'eu' no sentido em que até o século XIX se entendia esse termo. Fragmentário e não subjetivo, ele bóia lúcido e sem afeto num mundo rico de variedade e intensidade mas deprovido de sentido. É o não-herói (não o anti-herói) pós-moderno literariamente realizado. (Veloso, C. *apud* Paula, J.A. 2001, p.3)

Em princípio, podemos tentar entender esse "Eu" enquanto protagonista de suas narrativas como uma estratégia discursiva para sublinhar uma 'universalidade' de sua obra. Visto que Agrippino, como vimos anteriormente, procurava não se filiar ao contexto brasileiro, nem aos movimentos que procuravam direta ou indiretamente pensar a produção artística brasileira, adotar o "Eu" como o protagonista transitando por diferentes espaços, seja ele a cidade de *Lugar Público* ou um mega-estúdio Hollywoodiano, no Departamento de Ordem Política e Social, em uma guerrilha na América do Sul, ou mesmo no cosmos, de *PanAmérica*, é uma forma de esvaziar a importância de uma reflexão acerca do contexto local, como fizeram os tropicalistas e os marginais, cada um a seu modo, e expandir os limites de sua obra.

Contudo, o "Eu" Agrippínico pode ser analisado também com um outro olhar: o de um gradual esvaziamento do individualismo e da construção de uma subjetividade, um dos principais processos da sociedade ocidental. Em *Lugar Público* (2004), o "Eu" ainda apresenta um certo tom reflexivo, aproximando-se de uma visão existencialista de sua própria vida em alguns fragmentos, como o seguinte:

Existe um intervalo de tempo que eu levo para mergulhar em mim mesmo. Nos primeiros instantes eu permaneço perdido e procurando qualquer coisa. Não sei definir o que eu procuro. Fui encontrado por mim... (p.190)

Ainda que o livro não seja uma narrativa clássica, com parágrafos que não seguem uma ordem contínua, é possível identificar um fio narrativo, como esse "Eu", um escritor, se comporta em uma cidade para onde acabou de se mudar. Esse "Eu" que transita entre uma reflexão quase existencialista, numa perspectiva sartreana, é impelido frequentemente ao movimento, ao trânsito no espaço urbano. E quando isso ocorre, a narrativa é pautada por quase um descritivismo desnudo de qualquer tipo de reflexividade.

Nesse sentido, vale apontar um dos momentos de *Lugar Público* (2004), o narrador evoca o instante e a ação. Para além de qualquer tentativa de iniciar uma reflexão acerca de suas ações, o “Eu” está preso ao instante e o resultado disso é uma ruptura do narrador enquanto um sujeito racional, capaz de refletir sobre os seus atos:

Eu estou preso ao imediato. Este instante. Este instante. Os ruídos isolados da máquina de escrever. O presente faz com que eu... a voz da bibliotecária. Escrevendo com uma caneta esferográfica de tinta azul, presa entre os dedos, os dedos ligados à mão, a mão ligada ao antebraço, o antebraço ligado ao braço, o braço ligado ao ombro, o ombro ligado ao tórax, o tórax ligado ao tronco, o tronco ligado ao corpo, o corpo ligado à cadeira, a cadeira ligada ao solo, o solo ligado à terra, a terra ligada... Um desprendimento do passado e uma inexistência do futuro. A bibliotecária sorri. O importante é preencher a folha em branco. As palavras cobrem a folha em branco. As palavras cobrem a folha em branco. Movimentar a mão para que a mão escreva. (p.217)

Como é possível notar, o narrador em primeira pessoa tenta iniciar uma reflexão sobre o instante – “O presente faz com que eu...” – mas essa reflexão é logo cortada pela voz da bibliotecária. Em seguida, o narrador-personagem se coloca apenas como um corpo “ligado à cadeira, a cadeira ligada ao solo...”. O que lemos é quase um personagem maquínico, movido apenas pela ação de descrever e escrever, ressaltada pela repetição da frase “As palavras cobrem a folha em branco”. É apenas um personagem em movimento.

Já em *PanAméricanão* há quase situações reflexivas, o descritivismo é radical, como uma proposta de ruptura desse sujeito racional e consciente de suas ações. Essas ações nem sempre se fundamentam em expectativas, podendo inclusive leva-los a lugares oníricos.

Essa é uma das características mais marcantes da obra de Agrippino, como se a ação e o movimento, geralmente disjuntivos, se tornassem elementos narrativos mais importantes do que as próprias personagens. Estes são apenas corpos em movimento, impelidos apenas pelos instintos e desejos. O movimentar-se através de espaços e situações, sejam elas triviais ou oníricas, pode ser lido, ao meu ver, como uma forma de Agrippino se opôr às narrativas romanescas tradicionais, onde o “Eu” é o simulacro de um indivíduo racional, um dos elementos cruciais da cultura ocidental.

Vale lembrar que o deslocamento do “Eu” na escrita, enquanto marca de um individualismo racionalista, é talvez uma das características mais

marcantes da literatura contemporânea. Retomando a reflexão de Gilles Deleuze

As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu. (Deleuze,,2011,p.13)

Um dos aspectos mais interessantes das obras de Agrippino é que ele desloca essa primeira pessoa, tão cara ao longo da história à construção do individualismo moderno e de uma racionalidade, destituindo-a de qualquer sentido de subjetivação, tornando-a sim um elemento de enunciação literária completamente distinta tanto em termos de escrita de si, pois não é uma autobiografia nem uma auto-ficção, bem como difere-se da construção de uma personagem individual e uma subjetividade na narrativa em primeira pessoa.

Por outro lado, podemos entender a pulverização do “Eu” em Agrippino como um “devir”, ainda tomando emprestado o conceito de Deleuze (2011). Nos aproximamos dele não reivindicando uma forma definida, nem o carregando de valores intrínsecos. O “Eu” de Agrippino é pura ação. Pulsões de imagens. O Eu-protagonista não é o mesmo da escrita-de-si, não é o autor. É um constante devir, seja na movimentação pelo espaço urbano de *Lugar Público*, seja pela cultura da *PanAmérica* pop. O Eu é, portanto, deslocado ao seu limite, onde não é possível identificar um sentido em suas ações, nem reflexões que são capazes de nortear suas atitudes. “É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o visível e o vivido”, como diria Deleuze.

Ademais, ambos os livros não seguem um sentido, uma estrutura narrativa bem definida. Cada capítulo representa uma narrativa diferente onde tanto personagens históricos, como Napoleão, Cícero, Robespierre em *Lugar Público*, bem como personagens da cultura norte-americana como Marilyn Monroe, Harpo Marx, Burt Lancaster, aparecem e interagem de diferentes formas com o “Eu”, narrador de ambos os livros.

Em alguns momentos, o “Eu” escritor de *Lugar Público* realiza um questionamento acerca de sua própria vida e dos rumos tomados por ela relembrando as reflexões existenciais de um personagem *sartreano* de *A*

Náusea, o historiador Antoine Roquetin. No livro de Sartre (2006), Roquetin diz:

Por exemplo, essa espécie de ruminação dolorosa: existo – sou eu que a alimento. Eu. O corpo vive sozinho, uma vez que começou a viver. Mas o pensamento, sou eu que o continuo, que o desenvolvo. Existo. Penso que existo. (...) Meu pensamento sou eu: eis por que não posso parar. Existo porque penso... e não posso me impedir de pensar. (Sartre.1996.p.145)

Já o “Eu”, personagem de *Lugar Público*, expressando-se de um modo parecido com o personagem de Sartre, questionando o seu exercício de pensar, mas ao mesmo tempo evocando o esvaziamento da própria reflexão:

Frases interrompidas. Irrealidade absoluta de minha vida presente, irrealidade da vida futura, irrealidade da vida passada. Morte prematura. Estar presente. Atualidade da morte. O eterno estar presente da morte.(...). *Somente eu.Atravesso, durante o dia, momentos de completa irreflexão, de apatia absoluta; e, outras vezes, a reflexão cava o poço sem fundo do absurdo de ser por si mesmo.* (Paula,. 2004,p.53, grifo meu)

Esse trecho talvez sintetize bem como Agrippino constrói a sua narrativa em *Lugar Público*, e a mudança de atitude do “Eu”. Em alguns momentos o “Eu” está apenas movido pela ação, pelo movimento, pelo transitar no espaço urbano, na biblioteca, no cinema, nos cafés e lojas, encontrando os outros personagens apenas para transitar entre as cidades, como no trecho abaixo:

Eu saí do cinema e vi no alto do prédio da biblioteca os livros na estante. O filme tratava das dificuldades econômicas de uma família de classe média. Um filho homossexual, o pai e a mãe voltados para a televisão, e o genro e a filha grávida chupando balas. Eu saí do cinema. Era noite e eu caminhava ao lado de Galileu, Ezequiel e Cícero. Eu vi a janela iluminada do prédio da biblioteca, um prédio antigo e pesado (...) (Paula. 2004,p.37)

Entre filmagens nos estúdios de Hollywood, guerrilhas na Venezuela, duelo com Joe Di Maggio, o "Eu" de *PanAmérica* pode ser entendido como um esvaziamento de atitudes racionais do narrador. Sem questionar ou refletir sobre os seus atos, o "Eu", sujeito que carrega uma cultura individualista que o mantém como o centro de uma racionalidade ocidental, é levado a imagens quase oníricas entre cenários, situações e personagens que permeiam o imaginário cultural da década de 1960, como veremos a seguir.

O Eu agrippínico em PanAmérica

PanAmérica, livro publicado originalmente em 1967, não é um romance. Agrippino o identifica como uma epopeia já no título e trabalha com uma mitologia contemporânea, com personagens que segundo ele são ícones de uma sociedade do consumo, da cultura de massas, ou que fazem parte de um referencial simbólico da década de 1960. Marilyn Monroe, Joe Dimaggio (jogador de baseball casado com Marilyn), Harpo Marx, Burt Lancaster, Che Guevara, Winston Churchill, Cecil B. de Mille, Elizabeth Taylor, Cassius Cley são alguns de seus personagens, que como os de *Lugar Público*, estão sempre interagindo com o protagonista “Eu”. Reflitamos a seguir sobre alguns desses pontos.

Antes de entrar nas questões relacionadas à narrativa, é preciso dizer que Agrippino não estava interessado em expôr ou reلفتir sobre o golpe ou a ditadura militar, sobre quem estava envolvido ou as consequências desse ato político. Há sim nos blocos narrativos algumas referências ao golpe militar, contudo completamente esvaziadas de um sentido político, conforme explicitado por Hoisel:

A primeira referência se realiza no sentido de mostrar que foi no dia do golpe que o narrador/soldado conheceu outro soldado com o qual passa a ter relações sexuais: 'E depois chegou o soldado de lábios vermelhos que eu havia concebido no dia do golpe militar e nós deitamos entre as granadas'. (PA 95) Logo em seguida, nova referência feita pelo mesmo soldado: 'Depois que o cabo saiu do alojamento eu pensei que o comando estava misturando várias divisões e hierarquias no mesmo alojamento, o que não acontecia antes do golpe de estado' (PA 96). A terceira, parte de Harpo Marx, que é terrorista, e de um boliviano: 'os dois continuavam rindo e dizendo coisas engraçadas a respeito do golpe militar'. (PA 104) E uma última que aponta para consequências mais sociais do golpe: melhoria do salário dos militares '(...)' e o ordenado dos militares havia aumentado depois do golpe de estado' (PA 120). (Paula, *apud* Hoisel. 2014, p.56)

Agrippino parece ter incluído o golpe em seu texto como uma espécie de demarcação contextual, sem contudo entrar em detalhes ou incitar reflexões sobre o evento político ocorrido em 1964. O livro aponta mesmo para outras direções que fogem dos debates políticos, como veremos.

Dito isso, proponho iniciar essa reflexão acerca de PanAmérica a partir do título. Por um lado, temos uma interpretação mais evidente que é uma referência irônica ao pan-americanismo, de modo a desconstruir um pensamento de união da América Latina como um só território. Esse sentido é bem apresentado por Hoisel (2014):

Agrippino de Paula se utiliza da expressão 'PanAmérica' de uma forma altamente irônica, configurando um leque semântico polissêmico, que reveste a noção do pan-americanismo conforme veiculada pela ideologia imperialista da América do Norte. Como no filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, a descrição dos países da América Latina não obedece às características geográficas, e essa diluição visa enfatizar a estreita relação política e econômica do continente sul-americano. (p.58)

A partir da dualidade entre América do Norte *versus* o subdesenvolvimento, essa perspectiva se aproxima bastante de uma visão tropicalista que visava a superação do subdesenvolvimento a partir da fusão do elemento cafona de nossa cultura com o que havia de mais avançado em termos tecnológicos como as guitarras elétricas, por exemplo. (Hoisel, E 2014: 58-59)

No entanto, podemos ainda indicar um outro sentido, talvez menos evidente, para o título de *PanAmérica*: o olhar cinematográfico da América. Primeiro porque Pan, no vocabulário cinematográfico, é uma referência a câmera Panorâmica, um plano-sequência realizado horizontalmente a partir do próprio eixo da câmera. Essa observação aparentemente poderia ser irrelevante. Contudo, se observarmos tanto a narrativa quanto a forma de estruturação dessa narrativa, veremos que é bem plausível que Agrippino tenha pensado nesse sentido também.

O livro não é dividido em capítulos, mas sim em grandes blocos narrativos, sem nenhuma divisão de parágrafos. Os parágrafos, em uma narrativa literária, geralmente funcionam como uma elipse, ou, em termos cinematográficos, um corte. Como o livro não possui parágrafos, esses blocos narrativos podem ser equiparados a grandes planos-sequência.

Essa proximidade com a linguagem cinematográfica destaca-se ainda mais em *PanAmérica* se considerarmos que o primeiro capítulo é a filmagem de um plano sequência da Bíblia, uma das mais famosas narrativas do Ocidente, onde o "Eu" protagonista é o diretor e em cena estão grandes nomes do cinema norte-americano como Burt Lancaster, Cary Grant, John Wayne,

YulBrynnner entre outros. A cena, a fuga dos judeus pelo mar vermelho tem proporções monumentais, com centenas de milhares de figurantes, maquinários gigantescos, dezenas de helicópteros e um mar de gelatina. Segue um dos trechos:

O mar de gelatina abriu para os lados construindo uma muralha verde e no fundo do gigantesco corredor ascendeu a imensa coluna de fogo. O lança-chamas funcionava perfeitamente e eu vi a multidão de judeus transpor Moisés, que se mantinha estático com as mãos para cima, e entrar correndo em pânico pelo imenso corredor aberto no mar de gelatina (...) Os trezentos mil arqueiros e os quatrocentos mil soldados de lanças elevadas acima da cabeça corriam saltando os tufos da vegetação(...) (Paula,, p.28)

Essa associação com a linguagem cinematográfica é um dos elementos da crítica de Nelly Novaes Coelho, publicada em 1967, no Suplemento Literário do Jornal do Brasil. Diz ela:

Usando uma técnica narrativa nitidamente vinculada à linguagem cinematográfica, José Agrippino imprime intensa visualidade ao relato: a 'ação' surge de maneira objetiva, em seus contornos visíveis, palpáveis e nítidos; porém não tem continuidade, é fragmentada... tal como a filmagem isolada das cenas que, depois da montagem, integram a estrutura coesa do filme. (Coelho, N. 1967)

Levando-se em consideração essa importante dimensão cinematográfica no estilo de Agrippino, é importante realizar aqui uma breve digressão sobre o cinema narrativo clássico. Nesse primeiro bloco narrativo de *PanAmérica*, o "Eu" assume uma dupla função de diretor e de câmera panorâmica no seu modo de narrar, com a estrutura do cinema narrativo clássico norte-americano de D.W. Griffith, por exemplo, que foi responsável por grandes produções cinematográficas da década de 1910 e 1920, desenvolvendo várias técnicas narrativas. Algumas das técnicas narrativas cinematográficas criadas por Griffith foram: a montagem do conjunto de planos servindo para contar uma história, incorporando convenções narrativas e dramáticas; a organização geral do espaço-tempo, a seleção de fatos ao longo da narrativa, a disposição desses fatos e os procedimentos utilizados para uni-los (elipses, por exemplo) e a mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena. (Xavier,I. 2008)

O cinema de Griffith, chamado posteriormente de narrativo clássico, era realizado em ambientes recriados e articulava os fragmentos de imagens filmadas de modo a criar "um modo de narrar comprometido com a naturalização da linguagem e com a produção de um espectador passivo, submetido à trama da história que pretende apagar as marcas de sua produção como narração e como discurso" (Luz,R.. 2002,p. 109)

Cabe destacar aqui um dos processos mais importantes para o desenvolvimento de um discurso cinematográfico: a montagem fílmica, realizada a partir de imagens, sons e técnicas apropriadas de outras artes, o filme como uma construção narrativa realizada a partir de fragmentos. Walter Benjamin, em seu trabalho sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, destacou o filme como "a mais perfectível das obras de arte", isto é, "montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha - imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas sem qualquer restrição". (Benjamin,W, 1994,p.175)

Ademais, vale lembrar que D.W. Griffith realizou um filme de proporções épicas, chamado *Intolerância* (*Love's struggle throughout the ages*), realizado em 1916. Ele é composto por quatro blocos narrativos em diferentes momentos da humanidade: uma narrativa que se passa no império babilônico; uma narrativa que conta a história bíblica da crucificação de Jesus Cristo; uma narrativa que conta o massacre de protestantes na Noite de São Bartolomeu e, por fim, uma narrativa melodramática que se passa na modernidade, em uma cidade americana, com um romance entre um homem e uma mulher em meio aos dilemas da sociedade industrial.

Podemos dizer então que *Intolerância* é expressão de um tipo de cinema que se perpetuou durante décadas, com a realização de filmes em estúdios, buscando o máximo de realismo em suas narrativas e, para alcançar esse propósito, utilizando-se grandes maquinarias para iluminação, cenários, fantasias e um grande número de técnicos, figurantes e atores envolvidos durante a filmagem. É um processo de construção artística industrial e racional, conforme elaborado por Edgar Morin, importante sociólogo francês que possui vários estudos sobre cinema e cultura de massa. Assim reflete Morin sobre o cinema:

A grande arte móvel, arte industrial típica, o cinema, instituiu uma divisão de trabalho rigorosa, análoga àquela que se passa numa usina, desde a entrada da matéria bruta até a saída do produto acabado; a matéria prima do filme é o *script* ou romance que deve ser adaptado; a cadeia começa com os adaptadores, os cenaristas, os dialogistas, às vezes até especialistas em *gag* ou em *humantouch*, depois o realizador intervém ao mesmo tempo que o decorador, o operador, o engenheiro de som, e finalmente, o músico e o montador dão acabamento à obra coletiva. É verdade que o realizador aparece como autor do filme, mas este é o produto de uma criação concebida segundo as normas especializadas da produção.(1969,p.33)

O filme narrativo clássico viveu um grande momento entre a década de 1920 e 1950 e teve como principal particularidade a busca por uma transparência em sua narrativa, ou seja, a pretensão de eliminar qualquer foco que evidenciasse algum aspecto que comprometesse a percepção do espectador em relação ao mundo diegético apresentado nas telas. Conforme sublinhado por Ismail Xavier, a ideia de que o filme narrativo deveria minimizar qualquer fator que quebrasse a evolução contínua das ações está diretamente associada à teoria literária do “ponto de vista” de Percy Lubbock. Esta teoria valorizava uma narração em que o processo de construção de um texto deveria ser omitido, visando, desse modo, o favorecimento da relação direta do leitor com o mundo ficcional que aparentasse ser autônomo. (Xavier,I.1997)

A partir das questões aqui apresentadas, podemos afirmar que não é por acaso que Agrippino nomeia o seu livro como uma epopeia onde a primeira parte do livro é uma narrativa sobre a filmagem de uma sequência de proporções monumentais. Nesse sentido, vale a reflexão de Salles (2013) sobre a relação entre o cinema e o gênero épico:

O cinema, por conta de sua dimensão visual intrínseca, consegue dar forma concreta aos ambientes prescindindo de uma descrição literária, o que facilita a assimilação de certos contextos, principalmente os históricos. E sobre isso, também há aspectos interessantes a comentar: o cinema histórico foi um dos primeiros gêneros a ganhar forma e linguagem próprias no cinema, e sua própria denominação representa uma confluência das definições características do gênero épico, uma vez que, ao que se denomina em francês ‘Filmhistorique’, em inglês a tradução é justamente ‘Epicfilm’. (cf. website Salles,2013)

Uma das referências implícitas em *PanAmérica* é o filme épico *Dez mandamentos* (1956), um filme hollywoodiano sobre a história bíblica de Moisés até receber os Dez mandamentos de Deus. O filme foi dirigido por Cecil B. de Mille e estrelado por Charlton Heston e YulBrinner. Se a primeira parte de *PanAmérica* mostra a filmagem da passagem de Moisés e os judeus pelo Mar Vermelho, o diretor de Mille e os atores Charlton Heston e YulBrinner aparecem em outros blocos narrativos como personagens.

O gesto de Agrippino, ao partir de uma grande encenação Hollywoodiana evoca a questão dos mitos na cultura de massa. Um dos grandes pensadores desse tema, o intelectual francês Edgar Morin, destaca uma importante reflexão acerca desse ponto:

A contradição – a vitalidade e a fraqueza – da cultura de massa é a de desenvolver processos religiosos sobre o que há de mais profano, processos mitológicos sobre o que há de mais empírico. E inversamente: processos empíricos e profanos sobre a ideia-mãe das religiões modernas: a salvação individual (Morin,1969, p.174)

Podemos pensar nesse sentido, que a cultura de massa, por um lado constrói narrativas a partir do real, para posteriormente desenvolver no imaginário de seus espectadores sentimentos como a felicidade pessoal, o conforto, a beleza, dentre outras características. Essas atitudes podem ser entendidas como mitos. Em outro texto, intitulado *The Stars*, publicado em 1961, Morin realiza a seguinte definição sobre o mito:

Um mito é um conjunto de situações e comportamentos imaginários. Estes comportamentos e situações podem ter como seus protagonistas super-humanos, heróis ou deuses. Podemos nos referir ao mito de Hércules ou ao mito de Apollo (Morin, 1961, p.41)

Outro autor, Roland Barthes, ressalta, em sua obra *Mitologias* a função do mito como esvaziamento do real:

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação(...) (Barthes, 2013, p.235)

Nesse sentido, Agrippino trata as suas personagens como mitos de sua epopeia. O que Agrippino realiza, em *PanAmérica*, é a transformação de

importantes figuras da cultura de massa, esvaziando-as de qualquer referência ao real, tornando-as desse modo figuras mitológicas que transitam e interagem junto ao “Eu”. Tal como já fizera em *Lugar Público*, com personagens históricos, agora os personagens da cultura de massa transitam sem rumo, atravessam a *PanAmérica* sem qualquer tipo de subjetividade. Nesse sentido, é interessante observarmos a apresentação do Editor da 1ª edição de *PanAmérica*, publicado em Julho de 1967, pela Editora Tridente:

Qualquer semelhança existente entre personagens da presente epopeia e pessoas da vida real, vivas ou já falecidas, *não* é pura coincidência. Todavia, essas personagens aparecem no texto do autor como símbolos motivadores do mito, sem relação existencial com o seu verdadeiro valor humano ou com a sua vivência espiritual e carnal. (Editorin Paula, J.A.,1967, p.7)

Um desses mitos destaca-se em *PanAmérica*: a figura de Marilyn Monroe, atriz e símbolo sexual dos anos 1950 e 1960. A respeito de *PanAmérica* e de Marilyn Monroe, Agrippino diz em uma entrevista

Toda literatura burguesa deste século e do século XIX é pornográfica. A existência econômica da família já é por si uma instituição pornográfica que pretende somente dar continuidade à propriedade dos pais. *PanAmérica* fala do sexo como uma força da natureza. O poder de Eros, personificado por Marilyn Monroe, é o poder da violência, do caos, do amor e da fecundidade (Paula, J.A, 1967, p.56)

Conforme dito por Zé Agrippino, Monroe simboliza em *PanAmérica* o desejo, portanto. É possível notar ao longo de todos os blocos narrativos como o "Eu" Agrippínico sai de um posicionamento controlador e descritivo no seu agir, justamente para se abrir aos seus instintos mais primitivos, especificamente a raiva ou o desejo. Essa mudança de postura ocorre a partir da cena em que o "Eu" desvirgina Marilyn Monroe:

Eu segurei o meu membro rijo entre os dedos diante de Marilyn Monroe e ela abriu as suas pernas mostrando os pêlos de seu sexo. Eu me ajoelhei segurando o meu membro latejante e aproximei a cabeça vermelha do meu membro do membro do sexo de Marilyn, e ela encolheu mais as pernas junto do corpo e abriu com os dedos as peles que formavam os lábios do seu sexo. Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, a tampa de papel estava pregada nos bordos do sexo de Marilyn onde não existia pelos. Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, e depois introduzi o meu membro na vagina apertada e úmida. Marilyn Monroe soltou um gemido e eu caí em cima dela enterrando o meu

membro na vagina apertada de Marilyn. Depois eu senti o gozo saindo pelo canal estreito do meu membro rijo preso entre as paredes da vagina, e caía sobre ela extenuado e arfado. (Paula, J.A. 2001, p.62)

O "Eu," que inicialmente não era tomado pelo desejo ou pela raiva, começa a entrar em choque com o esportista Joe Di Maggio, que foi marido de Marilyn na vida real. Os encontros com diMaggio acabam sempre tornando-se cenas de violência extrema, como o trecho a seguir:

Quando eu acordei eu vi o herói diMaggio e Marilyn Monroe nus um abraçado ao outro, e o atleta beijava Marilyn. Eu me encostei atrás do arbusto e aponte a bazuca para o saco de Di Maggio. Eu via do meu esconderijo o cu peludo de Di Maggio e o saco pendendo com as duas enormes bolas. Eu apertei o gatilho e o foguete saiu com um estrondo. O tiro atingiu certo o saco de Di Maggio, que se preparava para subir em cima de Marilyn, que estava nua de pernas abertas". (Paula, J.A. 2001, p. 181)

Alguns blocos mais à frente, em um dos inúmeros encontros com Marilyn, os eventos começam a tomar proporções surreais, como no trecho abaixo onde fetos saem da barriga do "Eu":

Eu soltei um urro de dor quando minúsculos fetos de orelhas triangulares e dentes pontiagudos saíam correndo da fenda aberta da minha barriga. Eu agitei o corpo gritando de dor e a multidão minúscula de fetos rosados e transparentes corria arreganhando os pontiagudos e afiados dentes (...)" (Paula, J.A., 2001, p.216)

Conforme vamos nos aproximamos dos últimos blocos, a irracionalidade e as imagens oníricas tornam-se frequentes na narrativa. Assim, é interessante notar o processo pelo qual o "Eu" passa ao longo dos blocos narrativos. No primeiro bloco de *PanAmérica* é o enredo de uma gravação de uma sequência filmada da Bíblia, com grandes proporções, envolvendo milhares de pessoas e onde o "Eu" diretor organiza cada um dos elementos que estarão na cena, como uma narrativa clássica Hollywoodiana, onde há uma extrema organização racional de seus elementos. Em oposição, o bloco final é uma narração caótica e descritiva de uma grande mixórdia de diferentes elementos onde o "Eu" torna-se um espectador em meio ao caos que o cerca:

(...) Os dois blocos se encontraram e partiram em quatro pequenos blocos formados por motocicletas, porta-aviões, bicicletas, máquinas de lavar-roupa, flechas e espadas. Os

porta-aviões se chocaram uns contra os outros provocando um grande som e eu vi o casco dos porta-aviões se rasgando e abrindo. Eu olhei para o grande bloco de violinos, do presidente Kennedy, do primeiro-ministro De Gaulle, Hitler e do reverendo Luther King deslizando através dos outros blocos flutuantes que avançaram para a frente, e esse bloco se imobilizou e passaram flutuando no espaço homens, mulheres, animais, pássaros e peixes. Apareceu a curvatura da Terra o mar brilhante e azul, as nuvens brancas e as montanhas. A Terra se elevava velozmente aproximando-se. A cidade imersa na bruma, e os edifícios pontiagudos se elevavam-se transportando-se rapidamente para onde eu estava. E depois eu via as ruas aparecendo através da bruma, os automóveis e as minúsculas cabeças em movimento. E a cidade se aproximava veloz e eu via os vidros dos edifícios". (Paula, 2001, p.258)

Podemos dizer, portanto, que há um processo da extrema organização racional de uma narrativa clássica, por um "Eu" que controla o que se passa em cena, num estúdio em Hollywood, para um cenário onde o "Eu" não possui o controle sobre o que acontece. Esse "Eu" acompanha agora uma série de desfechos oníricos a partir de um incêndio de napalm que ocorrem em 'blocos flutuantes', onde armas e máquinas, símbolos da indústrias, chocam-se entre si e efetuam um rasgo nos blocos.

A partir desse rasgo a Terra ergue-se novamente e alguns dos mitos marcantes da década de 1960 aparecem ao lado de mulheres, homens e animais. É nesse rasgo permanente, no contato tanto com o espaço, com lugares, personagens, objetos, ações, que o "Eu" Agrippínico desloca-se de uma função individualizante, centrada no "Eu" enquanto expressão de uma Razão cartesiana, para uma exterioridade, uma ampliação de horizontes sensíveis, projetando-se sempre para o mundo a partir do seus movimentos

REFERÊNCIAS:

Barthes, R. Mitologias. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

Benjamin, W. Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política. Vol. I, S. P. Rouanet (trad.), São Paulo: Brasiliense, 1996.

Coelho, Nelly Novaes. Panamérica-1. Suplemento literário, Jornal do Brasil. 14 Out. 1967.

Deleuze, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed.34, 2011.

Hoisel, E. *Supercaos: Os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. *Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014*.

Luz, R. *Cinema e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2002.

Morin, E. *The Stars*. New York: Evergreen Books, 1961.

_____. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969.

Paula, J. A. de. *PanAmérica*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

_____. *PanAmérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

_____. *Lugar Público*. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

Xavier, I. *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e as cifras da história em São Bernardo*, In: *Literatura e Sociedade* (Dep. de Teoria Literária – USP), n.2, 1997.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Salles, F. *O Cinema épico*. Artigo disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/185-cinema-epico>. Visualizado em 30 de Setembro de 2017.

Sartre, J.P. *A Náusea*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2006.

Veloso, C. *Prefácio*. IN: PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

REFLEXÕES SOBRE O CAOS: AS ESCRITAS DISSONANTES DE STEFAN ZWEIG, PRIMO LEVI E ÉRICO VERÍSSIMO SOBRE OS ANOS DE GUERRA

Flávia Amparo¹

RESUMO: A escrita autobiográfica é uma forma de manifestação literária muito comum em períodos de Guerra, em especial, quando situações de caos e de crise submetem indivíduos a situações traumáticas e aterradoras. A fim de trazer reflexões sobre a natureza das paixões humanas e sobre suas consequências, Stefan Zweig, Primo Levi e Érico Veríssimo traduzem, através de suas vozes dissonantes, essas experiências do caos, de modo a evidenciar o papel contraditório e humanizador da Literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita autobiográfica; Caos; Stefan Zweig; Primo Levi; Érico Veríssimo;

ABSTRACT: The autobiographical writing is a very common form of literary manifestation in times of War, especially when situations of chaos and crisis force people to go through traumatic and frightening situations. Aiming to create reflections about the nature of human passion and its consequences, Stefan Zweig, Primo Levi and Érico Veríssimo translate, through their dissonant voices, these experiences of chaos, in order to highlight the contradictory and humanizing role of Literature.

KEYWORDS: Autobiographical writing; Chaos; Stefan Zweig; Primo Levi; Érico Veríssimo;

Considerando as duas palavras – caos e crise – podemos revisitar a literatura a partir de momentos históricos em que ambas mais se fizeram presentes no discurso de escritores. Alimentando-se mutuamente, essas palavras também acompanham eventos trágicos, como as duas Grandes Guerras, que levaram intelectuais ao limite de experiências transformadoras, muitas delas traumáticas, seja na vivência efetiva do combate, seja fugindo para um outro espaço a fim de evitá-lo. Mais do que reafirmar o caos como sintoma da modernidade, alguns intelectuais vão descrever a falência de determinados modelos, anunciando a morte de um tempo que ficou para trás,

¹ Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Colégio Pedro II (CPII).

o declínio da experiência e a ruptura do diálogo entre nações, manifestando dúvidas em relação à capacidade humana de mediar os conflitos.

No nosso tempo, em que vivemos uma situação política e social de crise, podemos notar o aumento, em todo mundo, de discursos radicais, que, sob a égide da ordenação de um caos “evidente”, apregoam um recrudescimento de políticas que só tendem a alimentar a exclusão de grupos minoritários, que já sobrevivem num contexto social desfavorável, e a quem são atribuídos os males do colapso econômico e social. Parece ser a estratégia mais eficaz de manipulação pública a identificação de um culpado por tal ou qual desencadeamento de uma crise, sobretudo quando se quer desviar a real intenção desse caos, que não é aleatório, mas provocado pela implementação de projetos políticos, econômicos e sociais em nível macro, por “mãos invisíveis” que tecem os destinos dos homens comuns e são movidas por interesses escusos.

Alguns revolucionários anônimos, que formam o Comitê Invisível², contextualizaram o cenário de crise instaurado dos últimos anos, em especial em 2008, cujas consequências se fazem sentir na atualidade com a instabilidade da economia em todo o mundo. Segundo esses autores, a crise passa a ser uma estratégia eficaz para a instauração de medidas radicais por parte dos governos, que incluem cortes de salários e de benefícios essenciais da assistência social, da saúde e da educação.

Não vivemos uma crise do capitalismo, mas, pelo contrário, o triunfo do capitalismo de crise. A “crise” significa: o governo cresce. (...) Quando se corta pela metade o vencimento dos funcionários públicos gregos, isso é feito sob o argumento de que seria possível nunca mais lhes pagar. A cada vez que se aumenta o tempo de contribuição dos assalariados franceses para a seguridade social, isso é feito sob pretexto de “salvar o sistema de aposentadorias”. A crise presente, permanente e omnilateral, já não é a crise clássica, o momento decisivo. Pelo contrário, ela é um final sem fim, apocalipse sustentável, suspensão indefinida, diferimento eficaz do afundamento coletivo e, por tudo isso, estado de exceção permanente. A crise atual já não promete nada: ela tende, pelo contrário, a libertar quem governa de toda e qualquer contrariedade quanto aos meios aplicados. (Comitê invisível, 2016,p.28).

²Comitê Invisível: grupo de intelectuais anônimos, de origem francesa, que vem publicando obras de cunho revolucionário na França e em outros países do mundo, como *L'Insurrection qui vient* (La Fabrique, 2007), et *A nos amis* (La Fabrique, 2014).

Para além dos discursos revolucionários, a experiência histórica demonstra que expor indivíduos a situações de privação e de crise é uma estratégia eficiente para a aplicação de soluções radicais, que seriam completamente questionáveis caso fossem apresentadas em momentos de normalidade e de equilíbrio. Para compreendermos esses primeiros anos do séc. XXI, talvez seja necessário olhar para certa tendência de instauração de tensões finiseculares, que marcam a maioria das viradas de século, o que de certa maneira acentua um tipo específico de crise: a do “final dos tempos”. Uma vez que estamos tão mergulhados no contexto atual, debruçar-se sobre o passado costuma ser uma maneira de compreender aspectos comuns entre o hoje e o ontem, de maneira a pensar sobre ambos por um viés mais distanciado, a fim de compreendermos aspectos demasiadamente humanos.

Esse estudo pretende, portanto, concentrar-se na análise de algumas obras da primeira metade do século XX, em especial entre os anos 30-40, marcados pelas duas grandes guerras, captando as vozes de escritores brasileiros e estrangeiros que viveram em diferentes contextos e espaços, desde estrangeiros vivendo no centro do caos, a estrangeiros e brasileiros exilados por vontade própria em outros países, e que contaram suas experiências, interpretando um momento de caos a partir de suas reflexões literárias, em especial por meio de narrativas autobiográficas.

A Literatura nesses tempos de crise surge como um modo de resistência à desumanização e ao discurso totalizante, o qual costuma apresentar soluções fáceis para questões de grande complexidade. Contra essa aparente simplicidade, a Literatura se propaga como voz dissonante, na medida em que se pauta na análise profunda do discurso de crise, de modo a desconstruí-lo, e acena para o diálogo num plano de complexidade, conforme a experiência humana exige, em todas as suas particularidades e contradições, mesmo quando o cenário de medo, angústia e silenciamento tenta desestruturar o ponto de vista humanizador e racional do indivíduo.

O crítico Antonio Candido aborda com muita propriedade o papel humanizador da Literatura:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma

construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (Candido, 2011, p. 176)

Encontramos na Literatura um discurso que ultrapassa o sentido do puro relato histórico, objetivo e pautado em vestígios documentais. Interessanos, sobretudo, as vivências e impressões que momentos de crise vão imprimir nos sujeitos e como podemos apreender pela subjetividade do outro uma visão mais humana da realidade, com suas luzes e sombras, vícios e virtudes, angústias e esperanças.

Três escritores foram escolhidos para dialogar sobre esse período de caos, irmanados por uma época em que toda a humanidade provou das consequências de uma loucura coletiva. A escrita surge para esses três autores como uma forma de registro das impressões de um tempo, alerta sobre as vaidades humanas e forma de libertação das memórias retidas: Stefan Zweig (*O mundo de ontem: memórias de um europeu* e *O mundo insone*), Primo Levi (*É isto um homem?*) e Érico Veríssimo (*Gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*).

As histórias desses escritores, pautadas em suas experiências de vida, trazem olhares diferentes que desembocam no exame de uma situação pessoal, no recontar de uma história vivida e, com apurado olhar filosófico, antropológico, e até, profético, refletir a respeito do que pode levar a sociedade a extremos, seja em relação à privação e ao sofrimento do outro, seja em relação à insensibilidade e ao desejo de dominação, capazes de provocar um processo de destruição em massa.

A escolha do diário e da autobiografia como forma de reconstrução da memória é outro dado relevante de retomada da subjetividade, movimento necessário para revalidação de uma identidade perdida. O exilado (Veríssimo), o errante (Zweig) e o prisioneiro (Levi) representam variações da expropriação da identidade e da liberdade humanas: a perda da origem, da estabilidade e do direito de ir e vir.

Stuart Hall reflete sobre a crise de identidade que passa a formar as novas bases do mundo social contemporâneo. Embora o crítico trate das questões na Pós-Modernidade e, sobretudo de uma quebra de padrões

modelares na estrutura tradicional da sociedade, podemos atestar de que maneira esse processo é acelerado no período das duas Grandes Guerras.

(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.(Hall, 2005, p.7)

Enquanto Hall aborda as mudanças nas questões identitárias a partir de processos progressivos de transformação da sociedade, a experiência de caos e de crise da guerra opera em um panorama acelerado, em que as mudanças, ocorridas repentinamente, operam de acordo com uma estratégia planejada de desestruturação afetiva, espacial e social do indivíduo, de modo a se tornar um cruel laboratório de exploração dos limites do ser, principalmente no que diz respeito a perdas identitárias e de valores sociais e éticos em curto prazo de tempo.

Em *É isso um homem?*, Primo Levi fala sobre a desumanização imposta a todos os prisioneiros dentro do campo de concentração de Auschwitz, na Polônia, que ultrapassou as fronteiras das expropriações comuns num período de guerra. O escritor italiano, que começou sua carreira como químico, rememora as traumáticas experiências vividas no campo e os motivos que fizeram-no rever suas escolhas profissionais na momento de sua libertação.

O relato pungente do escritor narra como o choque ocasionado por frio, fome, trabalhos pesados e humilhações diárias contribuiu com o processo de desumanização dos prisioneiros nos campos de concentração alemães. Esse processo de perda identitária iniciava-se na entrada do campo, quando nomes e sobrenomes eram substituídos por um número tatuado no braço de cada prisioneiro: “aprendi que sou um *Häftling*. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo” (Levi, 1988, p. 33)

A partir de então, contrariamente ao lema que encimava os portões de Auschwitz - “Arbeit macht frei” [o trabalho liberta] – o campo tornava-se um laboratório vivo de degradação física e moral do indivíduo. Sobreviver dentro

desse espaço, e depois fora dele, transformou o químico num escritor, na medida em que, para Levi, a escrita tornar-se-ia um ato essencial não apenas de libertação das memórias retidas, como de re-humanização do ser.

Érico Veríssimo, por sua vez, vivencia a censura e a repressão da ditadura Vargas, tem seus livros tachados de imorais e pornográficos, envolve-se em debates na imprensa com sacerdotes pró-Vargas, que sugerem que seus livros *Caminhos cruzados* e *Saga* sejam queimados em praça pública. Encontra como solução um autoexílio nos Estados Unidos, após ser convidado a fazer uma série de palestras e a participar de eventos literários em solo americano, em 1941, e, posteriormente, ser chamado para lecionar em Berkeley, para onde foi com toda a família, em 1943.

Suas narrativas autobiográficas, *Gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*, revelam o olhar deslumbrado e crítico do escritor para esse país em franca ascensão, revelando as frivolidades e grandezas, assim como as contradições e exclusões tão visíveis nos guetos e bulevares das principais cidades norte-americanas. A partir de seu relato enviesado, podemos compreender que, à proporção que a Europa e os outros continentes implicados na guerra se esfacelavam nesse período, os Estados Unidos vivenciavam o apogeu de sua prosperidade, marcada pela desigualdade e pela exclusão das minorias.

Zweig, escritor austríaco, um dos mais lidos de seu tempo e reconhecido no mundo todo, não apenas sofre ameaça, mas tem seus livros queimados na Alemanha, assim como vê sua obra proibida em todos os países conquistados por Hitler. Em sua autobiografia, Zweig discorre sobre o antes e depois da guerra, mostrando o sepultamento de um velho mundo e o nascimento de um novo modelo de sociedade, pautado na uniformização, na eliminação do diferente, na mecanização do indivíduo. Como judeu, vê-se errante no mundo, sendo obrigado a migrar para outros países, fugindo de um monstro – a guerra - que o acompanha. Muda-se para a Inglaterra, para os Estados Unidos e, enfim, para o Brasil, onde escreve um livro icônico e controverso – *Brasil, país do futuro* – cujo título se torna uma espécie de epíteto do país na era Vargas. Em 1941, acredita ter encontrado o definitivo repouso no Paraíso Tropical, mas comete suicídio no ano seguinte, três dias depois de saber sobre o primeiro navio brasileiro afundado pelos nazistas.

Qual a importância desses três escritores? Apesar das perseguições que sofreram por parte dos regimes ditatoriais, além de vivenciarem todo cenário inflamado pelos discursos da intolerância nazifascista dos anos 30/40, seria compreensível que a escrita desses autores fosse marcada pelo ressentimento. Contudo, suas obras trazem o impacto da experiência traumática, mas não o discurso de ódio como premissa de análise do quadro complexo das razões que levaram à eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Como vozes dissonantes de seu tempo, esses escritores demonstraram como a literatura é capaz de humanizar o homem e libertá-lo, em certa medida, do saldo de ressentimento. Ao analisarem o caos, aprofundam-se na natureza humana, nas nossas divergências internas, na nossa capacidade de influenciar e de sermos influenciado, nos paradoxos de nossa humanidade e nas constantes ameaças de capitulação de um bem inalienável: a liberdade.

Ao contrário de se colocarem como vítimas das injustiças de outros homens, a intenção primordial desses autores é atestar como os contextos civilizatórios são frágeis, servindo apenas de “verniz” para controlar as grandes pulsões humanas e seus instintos diretamente relacionados aos desejos mais primitivos. Eles vão refletir sobre situações-limite e sobre a perda da habilidade de mediar os impasses, revelando de que modo os conflitos e privações vão operar mudanças significativas na sociedade, além de interferirem em nossa capacidade de conviver com as diferenças.

Há, portanto, uma questão que ressoa de forma crítica diante dos conflitos e das situações mais intrincadas da modernidade, que diz respeito à impotência do homem diante de uma situação que escapa ao seu controle, especialmente quanto ao porvir: “não sei para onde ir” (Zweig, 2014, p. 13). A frase (*wohin*, em alemão), formulada pelo escritor Stefan Zweig no prefácio de sua autobiografia *O mundo de ontem: memórias de um europeu*, traz uma desilusão em relação ao futuro, varrendo para sempre os ideais do século XIX que acreditavam nos avanços técnicos e científicos como elementos essenciais do progresso humano. Sua condição de intelectual errante seria a única plausível após as perdas sucessivas ocorridas com as duas grandes guerras, incluindo o desterro de sua pátria original, a Áustria.

O meu trabalho literário foi incinerado na língua em que o escrevi, no mesmo país onde meus livros ganharam como amigos milhões de leitores. Assim, não pertenco a lugar algum, em toda parte sou estrangeiro ou, na melhor das hipóteses, hóspede; a própria pátria que o meu coração elegera para si, a Europa, perdeu-se para mim, desde que se autodilacera pela segunda vez numa guerra fratricida. Contra a minha vontade eu me tornei testemunha da mais terrível derrota da razão e do mais selvagem triunfo da brutalidade dentro das crônicas dos tempos; nunca – eu não registro isso de maneira alguma com orgulho, mas sim com vergonha – uma geração sofreu tamanho retrocesso moral, vindo de uma tal altura intelectual como a nossa. No pequeno intervalo desde que meus primeiros fios de barba cresceram até começarem a ficar grisalhos, nesse meio século aconteceram mais transformações e mudanças radicais do que normalmente em dez gerações, e cada um de nós sente: aconteceu demais! Tão diferente é meu hoje de qualquer dos meus ontens, minhas ascensões e minhas quedas, que às vezes me parece que vivi não uma única existência, mas várias, inteiramente diferentes entre si. (...) entre o nosso hoje, o nosso ontem e o nosso anteontem, todas as pontes se romperam. (Zweig, 2014, p. 14)

A aceleração do crescimento mundial e as grandes descobertas da virada do século – o avião, o telégrafo, o automóvel, o telefone – encurtaram as distâncias entre o presente e o futuro e entre um lado e outro do mundo, mas esse súbito desenvolvimento técnico atingiu diretamente o indivíduo, que, na caixa de Pandora da civilização, confiou demasiadamente que a sua capacidade de criar máquinas e artefatos poderia lhe conceder um poder inigualável no plano das conquistas para além dos limites do corpo. Esse paradoxo desenvolvimentista também foi percebido por Zweig: “Mas, paradoxalmente, na mesma época em que o nosso mundo retrocedia um milênio no aspecto moral, vi a mesma humanidade elevar-se a feitos nunca antes imaginados no campo da técnica e do intelecto.” (ZWEIG, 2014, p. 16)

A aceleração do tempo conduziu o homem a um ritmo frenético, que não possibilitava o amadurecimento de suas reflexões, tornando-se vítima de um imediatismo e de ações decididas no oportunismo de um dado momento. O maior dos “ismos” dos movimentos europeus do pós-guerra, segundo atesta o próprio Zweig, poderia se resumir num único: o “excessionismo”, pois a experiência de choque da Primeira Guerra havia produzido posteriormente uma febre de juventude, um desafio ousado da nova geração de implodir todos os limites, buscando uma liberdade total, que duraria apenas dez anos, para logo ser substituída pelo seu extremo oposto: o excesso de ordem, o uso da força pelos métodos mais violentos de submissão do fascismo e do nazismo.

Para nós hoje, que há muito riscamos a palavra “segurança” do nosso vocabulário, é fácil sorrir da ilusão otimista daquela geração ofuscada pelo idealismo de que o progresso técnico da humanidade forçosamente traria consigo uma ascensão também rápida em termos morais. Nós, que no novo século, aprendemos a não nos surpreender mais com nenhuma eclosão de bestialidade coletiva, nós, que de cada dia esperamos ainda mais perversidade que do anterior, somos bem mais céticos em relação a uma educabilidade moral do gênero humano. Tivemos que dar razão a Freud, que viu na nossa cultura, na nossa civilização, apenas uma fina camada que a cada momento pode ser perfurada pelas forças destrutivas do submundo. Aos poucos, fomos obrigados a nos acostumar a viver sem chão sob nossos pés, sem direitos, sem liberdade, sem segurança. Há muito já renunciamos à religião de nossos pais, à sua crença numa ascensão rápida e constante da humanidade. A nós, que ganhamos experiência com a crueldade, aquele otimismo açodado parece banal ante uma catástrofe que nos fez retroceder mil anos de um só golpe em nossos esforços humanos. (Zweig, 2014, p. 22)

Na Inglaterra, o encontro entre Zweig e Freud, dois grandes intelectuais austríacos fugidos da perseguição hitlerista aos judeus, traz uma importante reflexão sobre os mais incompreensíveis e indomáveis impulsos da humanidade, tanto os que provocam o caos quanto os que regem a derrocada da razão num período de guerra. Em sua autobiografia, Zweig descreve esse momento de confidências entre os dois apátridas, em 1938, acerca da Segunda Guerra Mundial:

Eu conversara muitas vezes com Freud sobre os horrores do mundo de Hitler e da guerra. Como pessoa humana, ele estava profundamente abalado, mas como pensador não se admirava em absoluto com esse terrível surto de bestialidade. Disse que sempre o haviam censurado como pessimista por negar a preponderância da cultura sobre os impulsos; agora se via confirmada da maneira mais atroz a sua opinião de que a barbárie, o impulso elementar de destruição na alma humana, era inextirpável. (Zweig, 2014, p. 374)

Zweig ratifica as ideias de Freud sobre civilização e barbárie, atestando que a cultura era apenas uma “galvanização” da face mais primitiva e instintiva do homem, quase sempre disposta a romper, instantaneamente, essa aparente cama da moral e ética que a encobre. Em “O mal-estar da civilização”, o pai da Psicanálise já havia descrito a tendência humana à agressividade e as inúteis tentativas de controlar essas pulsões do indivíduo no seio da sociedade:

(...) a existência desse pendor à agressão, que podemos sentir em nós mesmos e justificadamente pressupor nos demais, é o fator que perturba nossa relação com o

próximo e obriga a civilização a seus grandes dispêndios. Devido a essa hostilidade primária entre os homens, a sociedade é permanentemente ameaçada de desintegração. O interesse do trabalho em comum não a manteria; paixões movidas por instintos são mais fortes que interesses ditados pela razão. A civilização tem de recorrer a tudo para pôr limites aos instintos agressivos do homem, para manter em xeque suas manifestações, através de formações psíquicas reativas. (Freud, 2010, p. 50)

Além de constatar a veracidade das ideias freudianas, Zweig observa o novo espírito de massa que surge no período entre guerras, que ele chama de uniformização do mundo, a partir do fenômeno do cinema e do rádio como meios de propagação de um modo de vida ideal e idealizante. Essa divulgação em larga escala favorecia a implementação de modelos padronizados nos quatro cantos do mundo e empobrecia a variedade cultural e diluíam os traços identitários das mais distintas nações.

O artigo intitulado “Monotonização do mundo” (publicado em janeiro de 1925) descreve com uma incrível presciência o fenômeno hoje denominado de globalização. Zweig atenta para o surgimento de dois polos geradores de monotonia, localizados em pontos diferentes do globo: Estados Unidos e União Soviética, prevendo com acuidade incrível o futuro cenário da Guerra Fria. Assim, o escritor austríaco confirmava-se como um profeta da modernidade, que, como a jovem Cassandra de Troia, estava fadado a prever o futuro, contudo sem conseguir convencer os contemporâneos a respeito dos perigos iminentes, nem mobilizá-los para resistirem ao esfacelamento de diferentes culturas e olhares em nome de uma nova visão, mais restrita e uniforme, de mundo.

Origem: de onde vem essa terrível onda que ameaça levar de enxurrada tudo o que dá cor à vida, tudo o que é diferente? Qualquer pessoa que já esteve lá sabe: dos Estados Unidos. Os historiadores do futuro um dia haverão de registrar na página seguinte à da grande guerra europeia que na nossa época teve início a conquista da Europa pela América. Mais ainda: já está em pleno curso, mas nós ainda não o percebemos (todos os derrotados costumam pensar muito lentamente). (...) Ainda nos iludimos a respeito dos objetivos filantrópicos e econômicos dos Estados Unidos, quando, na verdade, estamos nos tornando colônias de sua vida, de seu estilo de vida, servos de uma lógica profundamente alheia à europeia: a da máquina.

(...) É dos Estados Unidos que vem a terrível onda de uniformidade que dá a mesma coisa a cada um: o mesmo macacão sobre a pele, o mesmo livro nas mãos, a mesma caneta entre os dedos, a mesma conversa nos lábios e o mesmo automóvel no lugar dos pés. Fatidicamente, do outro lado do nosso mundo, da Rússia, chega-nos a mesma

vontade para a monotonia, de maneira transformada: o desejo do parcelamento do homem, da uniformidade da visão do mundo, a mesma vontade pavorosa de monotonia. (Zweig, 2013, p.130-131)

Esse visionário estava ciente da sua capacidade de prever o futuro a partir da observação de dados do presente, mas também estava consciente da febre irracional dos intelectuais do seu tempo, partidários de opiniões extremas que só fortaleciam a polarização conveniente aos conflitos e à guerra. Por ser pacifista, foi chamado de covarde e derrotista por grandes amigos. Viu amizades de longos anos serem rompidas num único dia por causa de seus posicionamentos, que feriam suscetibilidades e, em especial, o orgulho patriótico dos intelectuais daqueles tempos. Apenas quando a desgraça se abateu sobre a Europa no final da Primeira Guerra é que as ideias de Zweig passaram, então, a fazer sentido aos ouvidos, outrora surdos, dos seus contemporâneos.

O ponto principal discutido por Zweig diz respeito ao papel preponderante dos homens de “razão” no fomento de ideias irracionais desse período, em especial os escritores e formadores de opinião que, traindo o papel humanizador da literatura e das letras, usavam sua pena para fazer propaganda de guerra, o que ele vai chamar de “*Doping* da excitação”:

Guerra necessita da exaltação dos sentimentos, necessita que os beligerantes se entusiasmem pela sua causa e odeiem os adversários.

Mas é próprio da natureza humana que os sentimentos intensos não se prolonguem indefinidamente, nem em um indivíduo nem em um povo, e a organização militar sabe disso. Por isso, precisa de um incitamento artificial, de um constante *doping* da excitação, e esse serviço de estimulação deve ser feito – com boa ou má consciência, honestamente ou por rotina – pelos intelectuais, os poetas, os escritores, os jornalistas. Eles tocam o tambor do ódio e bateram com força até doerem os ouvidos mesmo dos imparciais e até fazer estremecerem os corações. Obedientes, na Alemanha, na França, na Itália, na Rússia, na Bélgica, eles serviram quase todos à ‘propaganda de guerra’ e, assim, ao delírio e ao ódio das multidões, em vez de combater a guerra.

As consequências foram devastadoras. Naquele tempo, em que a propaganda ainda não tinha se desgastado em tempos de paz, os povos consideravam verdadeiro tudo o que era impresso, apesar de mil decepções. (Zweig, 2014, p. 212-13)

É lamentável constatar que esse “*doping*” continua sendo um eficiente artifício de nosso tempo e que grande parte das pessoas segue acreditando absolutamente nos discursos veiculados na mídia impressa, televisiva e

virtual, que já deram mostras suficientes de sua imensa parcialidade e dos seus objetivos e interesses voltados para a manutenção de grandes grupos hegemônicos. A guerra de papel, agora também de pixels e bites, jamais abandonou a sociedade letrada desde que as massas foram percebidas como facilmente influenciáveis e demasiadamente crédulas.

Contudo, é um equívoco pensar nas massas como um contingente de pessoas menos instruídas. Indistintamente, as pessoas costumam fazer parte dessa massa influenciável e se tornam alvo dos discursos, em especial das mídias, que, de uma forma hábil e sedutora, continuam fomentando o ódio e a irracionalidade entre diferentes setores da sociedade. Zweig revela como o palco da guerra também deteriorou as relações humanas mesmo entre a intelectualidade do seu tempo:

Aos poucos tornou-se impossível naquelas primeiras semanas de guerra (...) manter uma conversa sensata com quem quer que fosse. As pessoas mais pacíficas e bondosas estavam como que embriagadas com o cheiro de sangue. Amigos que eu sempre conhecera como individualistas decididos e até anarquistas intelectuais se transformaram da noite para o dia em patriotas fanáticos, e de patriotas em anexionistas insaciáveis. Toda conversa terminava em frases tolas como: “Quem não sabe odiar tampouco sabe amar”, ou em suspeitas grosserias. (Zweig, 2014, p. 214)

É preciso manter a lucidez nesse tempo de intolerância, pois quanto mais letradas são as pessoas, quanto mais acesso elas têm aos meios da cultura escrita, mais podem servir como arma infalível de divulgação e replicação de determinados discursos. Ao contrário do que a maioria pode supor, quando se fala em manipulação das vontades individuais, há um interesse maior na cooptação de indivíduos mais esclarecidos para a divulgação de certos discursos do que de elementos do povo e das pessoas mais simples. Segundo Zweig (2014), dentre os apoiadores do antissemitismo de Karl Lueger e, posteriormente, de Hitler foi notória a presença de indivíduos da classe média letrada e da pequena burguesia da Alemanha, incluindo intelectuais e artistas de várias áreas do conhecimento.

Passemos agora para o outro polo da questão, igualmente presente em nosso tempo: a pauperização do homem, esvaziamento da sua memória e violação da sua experiência. Quando lemos as descrições tão detalhadas de Primo Levi em *É isto um homem?*, não estamos diante de curiosidades sobre o

cotidiano de Auschwitz, mas somos sacudidos por um choque de realidade, de modo a ver o que o caos e a crise podem operar na transformação de grandes homens – médicos, professores, cientistas, filósofos, engenheiros, músicos e artistas – em escória, em pessoas depauperadas física, emocional e intelectualmente. De uma hora para outra, essa “guetização” dos campos de concentração foi capaz de anular o ímo da racionalidade humana e fazer qualquer indivíduo se voltar unicamente para o instinto de sobrevivência.

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento - pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão "Campo de extermínio", bem como o que desejo expressar quando digo: chegar no fundo. (Levi, 1988, p. 33)

Imaginemos, pois, essa análise aplicada às multidões que vivem hoje abaixo da linha da pobreza, às populações civis obrigadas a deixar tudo para trás e que hoje vagam pelo mundo em condições inumanas, empurradas de um lado para outro, sem encontrar abrigo ou repouso em outras fronteiras e lugares. Em que condições estão os mais de 4,8 milhões de sírios a se deslocar pelo mundo por causa de uma guerra de interesses entre poderosos países em busca de petróleo? Como sobrevive aquela multidão de 10 mil imigrantes do campo de refugiados de Calais, na França, apelidado de “Selva”, expulsos pelas autoridades francesas? Tratando de assuntos mais locais, imaginemos, enfim, as famílias retiradas da Vila Autódromo e de outras desapropriações feitas na Copa do Mundo e nas Olimpíadas do Rio de Janeiro, somando 100 mil desabrigados e expropriados num curto espaço de tempo.

A constatação desses acontecimentos é um prenúncio dos desastres futuros, que já se anunciam nos discursos radicais hodiernos, que apregoam a intolerância e o recrudescimento de ações contra grupos minoritários. Juntamente com os discursos, há a ascensão de políticos radicais ao poder, assumindo a liderança de nações de grande relevância no plano mundial, instituindo políticas, regimes e medidas extremistas, questionáveis ou ilegítimas sob muitos aspectos.

Portanto, a guetização de indivíduos em várias partes do globo implica em questões relacionadas a toda a humanidade. Esse conglomerado exposto às condições mais extremas de vida, aniquilados em sua própria identidade, poderá resistir a cooptação do discurso de ódio dos radicais que se espalham pelo mundo? Poderá escapar de servir como braço armado nessa luta pela sobrevivência? Resistirá à escravidão ou semiescravidão a que serão submetidos nas principais cidades do mundo? É difícil pensar em escolhas e em liberdade numa realidade de privação, de modo que podemos concluir que sem as condições mínimas de subsistência não há liberdade verdadeira.

Temos, infelizmente, uma combinação de elementos que favorecem o surgimento de amplos conflitos: crise econômica, governos extremistas, disparidades cada vez maiores na distribuição de renda, conglomerados humanos incendiados pelo ódio –tanto político, racial, religioso quanto de gênero - somadas a multidões de expropriados a vagar pelo mundo sem as condições básicas de sobrevivência.

Mais uma pergunta se interpõe nesse nosso diálogo: “Até quando?”. A voz de Primo Levi se ergue trêmula diante da catástrofe do campo e interpela os prisioneiros mais antigos sobre o fim daquele sofrimento. Contudo, àquele que se tornou réu sem julgamento não é dado saber qual a sua acusação, muito menos o prazo de duração da sua pena.

... Até quando? Os velhos habitantes do Campo riem desta pergunta: uma pergunta pela qual se conhecem os recém-chegados. Riem, e não respondem: para eles, desde meses e anos o problema do futuro longínquo foi se apagando, perdeu toda intensidade, perante os problemas do futuro imediato, bem mais urgentes e concretos: como a gente comerá hoje, se vai nevar, se vamos ter que descarregar carvão. Se fôssemos seres razoáveis, teríamos que aceitar esta evidência: que não podemos, absolutamente, prever nosso destino; que qualquer suposição é arbitrária e carece de todo fundamento. Raramente, porém, os homens são razoáveis quando está em jogo a sua própria sorte; eles preferem sempre as atitudes extremas. (Levi, 1988, p. 47)

Novamente, observamos que a análise de Levi em relação ao campo não se restringe à situação específica deste, muito menos a uma questão propriamente ligada a um tempo e um espaço. O escritor narra a sua experiência extrema para pensar sobre a condição humana, de como podemos nos transformar diante da crise e do caos e de que modo os preceitos sociais,

culturais, religiosos e políticos são capazes de ruir juntamente com os princípios que regem nosso critério de distinção do que é humano ou não.

Desejaríamos, agora, convidar o leitor a meditar sobre o significado que podiam ter para nós, dentro do Campo, as velhas palavras "bem" e "mal", "certo" e "errado". (...) Essa, então, é a vida ambígua do Campo. Desse modo brutal, oprimidos até o fundo, viveram muitos homens do nosso tempo; todos, porém, durante um período relativamente curto. Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória.

A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. Desejaríamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social. Fechem-se entre cercas de arame farpado milhares de indivíduos, diferentes quanto a idade, condição, origem, língua, cultura e hábitos, e ali submetam-nos a uma rotina constante, controlada, idêntica para todos e aquém de todas as necessidades; nenhum pesquisador poderia estabelecer um sistema mais rígido para verificar o que é congênito e o que é adquirido no comportamento do animal-homem frente à luta pela vida. Não acreditamos na dedução mais óbvia e fácil: de que o homem é essencialmente brutal, egoísta e estulto, como pareceria demonstrar o seu comportamento ao ruir toda a estrutura social (...) Preferimos pensar que, quanto a isso, pode-se chegar apenas a uma conclusão: frente à pressão da necessidade e do sofrimento físico, muitos hábitos, muitos instintos sociais são reduzidos ao silêncio. (Levi, 1988, p. 126-128)

O pensamento de Levi difere do de Freud, na medida em aquele não acredita numa essência particularmente bestial do homem, coberta de um verniz cultural. Para Levi, é extremamente importante garantir ao homem uma estrutura de vida equilibrada, um ambiente favorável à humanização e, sem dúvida, o acesso aos bens culturais humanos, como o direito à Literatura e à arte.

Um dos episódios mais belos do relato de Primo Levi refere-se ao seu encontro com Pikolo, um dos prisioneiros-chefe responsáveis pela distribuição de tarefas no setor em que se encontrava e que, para obter algumas lições da língua italiana, oferece a Levi a possibilidade de dividir com ele uma das tarefas mais desejadas: a de carregador de sopa. As lições de italiano, apoiadas na *Divina Comédia* de Dante, acontecem no caminho de ida até o rancho e de retorno ao ponto de origem. Ambos os prisioneiros desfrutaram desse raro momento de liberdade, em que escolhem

propositalmente um caminho mais extenso para cumprir a tarefa, como forma de prolongamento do diálogo.

O fato de estarem vivendo numa espécie de “Inferno” faz com que a leitura dos versos de Dante passe a ser um mergulho em sua própria condição humana, da qual estavam desde muito tempo alijados. O longo caminho percorrido não se tornou a ampliação da dor, mas a busca por um espaço/tempo necessários à liberdade, uma oportunidade de se sentirem humanos mais uma vez. Assim, carregando no ombro o peso de sua própria sobrevivência, aqueles dois prisioneiros escolhiam, como Dante, a longa jornada pelas vias desusadas da poesia, trazendo para si um sopro de humanização pelo viés do literário e pela partilha de conhecimentos há muito esquecidos, bens que ainda não tinham sido saqueados do interior da memória:

“Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtude e conoscenza”³.

É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento esqueci quem sou e onde estou. Pikolo me pede para repetir esses versos. Como ele é bom: compreendeu que está me ajudando. Ou talvez seja algo mais: talvez (apesar da tradução pobre e do comentário banal e apressado) tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir sobre essas coisas, enquanto levamos nos ombros a alça do rancho. (Levi, 1988, p. 167-168)

Memória e experiência, atributos tão descartados numa era de suportes de memória virtual e consumo de novidades, continuam sendo alimentos essenciais da vertente puramente humanística, que relaciona nossa civilização a um todo do qual fazemos parte, a um ontem que se faz hoje, a uma ligação comum que nos irmana e que nos orienta em relação ao futuro. Memória e experiência exigem uma partilha sem usura eo empreendimento de um grande esforço para alcançar um conhecimento humano menos hermético e, portanto, mais compreensível a todos.

³“Relembrai vossa origem, vossa essência;/ vós não fostes criados para viver como brutos, e sim para a virtude e a experiência”. Tradução retirada da nota de rodapé da edição consultada (LEVI, 1988).

Considerando a Literatura uma via de partilha de um pecúlio comum - ainda que composto pelo saldo das fragilidades, agressividade se contradições humanas -podemos avaliar esse legado coletivo como uma forma de sobrevivência à crise de nossa humanidade. Assim sendo, a autobiografia é uma forma de compartilhamento de uma memória retida e que, transformada em experiência, pode se vincular tanto ao campo do imaginário quanto ao plano histórico, transformando impressões subjetivas em participação simbólica e catártica, através da qual assumimos nossas contradições e fragilidades.

Érico Veríssimo complementa a análise do quadro do caos e da crise por um viés tipicamente brasileiro: mesclando o humor para rir de sua desconfortável posição de estrangeiro, esbanjando a sua “morenice” sul-americana num país como os Estados Unidos, fortemente marcado pelo racismo e pela segregação social. A situação identitária se inverte: não há mais a expropriação do sujeito e de seus recursos mais essenciais num ambiente caótico e desestruturador. O que passa a existir é o reconhecimento de uma perda identitária de um indivíduo diante de um ambiente de luxo e abundância, que não é originariamente seu, mas do qual se participa precariamente como elemento estranho e estrangeiro, de valor questionável.

Já em seus primeiros relatos, Veríssimo descreve como a aparência, quase sempre, vai provocar equívocos em relação à sua ocupação profissional. Os americanos o confundem ora com gerente de cabaré, ora com plantador de fumo do interior do Brasil: “É bem melancólico a gente viajar milhares de milhas para no fim de contas descobrir que tem cara de gerente de cabaré...” (Veríssimo, 2006, p. 79), ou ainda: “Digo essas palavras constrangido, porque sei com a mais absoluta certeza que tenho cara de tudo, menos de professor. No passaporte meu retrato parece o de um escroque internacional, ou um desses tipos sem pátria que fazem o tráfico de brancas.” (Veríssimo, 2007, p. 21).

Esse olhar de desconfiança em relação ao estrangeiro inicia-se na revista física feita no aeroporto, em que malas, documentos e até mesmo a saúde do passageiro vindo de fora são conferidas minuciosamente. A burocracia americana serve de contraponto à brasileira, e o escritor aproveita a oportunidade para revelar o clima opressivo também existente no Brasil:

Venho dum país em que aprendemos a temer ou aborrecer tudo quanto diga respeito à burocracia. Lei para nós chega a ser uma palavra temível. Nos meus tempos de menino, sempre que à noite, nas sombrias ruas de minha cidade natal, eu encontrava um guarda da polícia municipal, estremecia de horror, porque esses homens de má catadura, de uniforme zuarte e espadagões à cinta eram o símbolo do capangismo político, tinham uma tradição de violência e arbitrariedade. Cresci com esse medo na alma, e com a subterrânea ideia de que o funcionalismo público é uma organização destinada especialmente a dificultar as coisas e de que no fim das contas o Governo não passa mesmo dum instrumento de opressão. (Veríssimo, 2007, p. 19)

Outro aspecto que marca o livro é o posicionamento americano nesse período de guerra, que segue uma via dupla: de início completamente alheado do morticínio de além-mar, mas plenamente satisfeito com a prosperidade advinda da guerra; depois, como símbolo da democracia e da liberdade heroica e combatente. Contudo, os EUA representam um novo tempo, distinto da saudosa Europa de Zweig. Érico observa a arquitetura americana e conclui: “Nestas casas frágeis de madeira, construídas às pressas, sem nenhuma preocupação de solidez, descobre a tendência dos americanos de viverem apenas o momento presente, sem compromisso com o passado e muito menos com o futuro.” (Veríssimo, 2007, p.128).

Apesar da admiração pela cultura norte-americana, Veríssimo constrói em seu relato autobiográfico cenas em que situações de preconceito são apresentadas aos olhares dos leitores de um modo muito sutil. Essa arte de sutilezas do escritor opera a partir de contrastes entre discursos. A própria encenação cínica dos argumentos mais díspares de determinados sujeitos desnuda aspectos humanos que contribuem para a permanência das exclusões sociais, que, como mostra o escritor, não são exclusivas de determinados segmentos da sociedade.

Exemplo dessa reflexão racial, tanto no panorama norte-americano quanto no brasileiro, ocorre na ocasião do preenchimento do formulário escolar no dia de matrícula dos filhos: “Mas a pergunta que mais me surpreende está no formulário de matrículas (...). Pergunta-se-me se sou branco, preto, mexicano ou japonês. (...) Como responder?” (Veríssimo, 2007, p.110) – diante do impasse, ele deixa a pergunta em branco e escreve um suposto bilhete (pura alegoria) à diretora da escola:

Dear Principal: O formulário da Argonne School criou para mim uma dúvida que nunca havia me preocupado no Brasil. Estou agora diante dum espelho a perguntar a ele e a mim mesmo se sou branco, preto, mexicano ou japonês. Se me declaro branco, o espelho – que espero seja fiel como o da história da Branca de Neve – por certo replicará: “Se te consideras branco, ó pretensiosa criatura, como se poderá então classificar uma loura como Lana Turner?” (...) Sempre desconfiei que tivesse sangue índio, mas num melting pot como é o Brasil (e, diga-se de passagem, também os Estados Unidos) a gente nunca sabe ao certo que espécie de sangue traz nas veias. Assim, depois de muitas e sérias cogitações resolvi fazer uma afirmação que pode não ser esclarecedora, mas que será absolutamente honesta: “Sou um ser humano”. Isso não é bastante, minha prezada diretora? (Veríssimo, 2007, p. 110 – grifo do autor)

A alegoria do bilhete, ainda que operando no plano do humor, evidencia os traços marcadamente preconceituosos que subjazem numa simples pergunta de um formulário. Em face da diversidade étnico-racial reinante nos Estados Unidos, passavam a existir apenas os brancos e os outros (preto, mexicano e japonês), marcadamente figuras indesejáveis para a sociedade americana na época em que se passa a história (1943). O fato de a questão racial não ser problematizada nesse nível no Brasil não era sintoma de tolerância racial, mas de tentativa de apagamento das matrizes africanas e indígenas através de um processo de embranquecimento racial.

De igual modo, ao analisar os motivos que desencadearam a Segunda Guerra Mundial, Veríssimo desconstrói a ideia de guerra como a luta do bem contra o mal (dos heróis Aliados contra os vilões do Eixo), mas como um conflito de interesses puramente econômicos na disputa por poder entre grandes nações. O discurso simplista das causas do conflito buscava um vilão – Hitler –, mas seriam necessárias reflexões mais abalizadas a respeito do assunto, contextualizando o tabuleiro de xadrez da guerra e expondo o diagrama dos movimentos das nações poderosas, cada qual convencida de poder efetuar um xeque-mate em apenas três lances. O orgulho, em especial, seria uma das causas desse equívoco das nações, que teria proporções trágicas. Sobre a tragédia da guerra e seus equívocos, Veríssimo escreverá uma longa carta, direcionada a um suposto amigo chamado “Vasco”, como um desabafo no Ano Novo de 1944:

... e o que me deixa apreensivo, meu caro Vasco, é verificar que esses comentaristas políticos raramente ou quase nunca mencionam em seus artigos as causas profundas desta guerra. Porque a coisa não pode ser simplificada a ponto de afirmarmos que a

responsabilidade do conflito cabe unicamente a Hitler, à sua camarilha de gângsteres e mais à “vontade de poder” do povo alemão. Não devemos esquecer que a Inglaterra encorajou ou pelo menos tolerou simpaticamente o rearmamento da Alemanha, pela simples razão de que, temendo a expansão da Rússia soviética e desejando o seu aniquilamento, ela esperava que os nazistas atacassem os comunistas numa guerra de que ambos os contendores saíssem de tal modo esgotados, que no fim da história a Grã-Bretanha seria a única vencedora num conflito em que não disparara um tiro nem sacrificara um único soldado. (Veríssimo, 2007, p. 120 – grifo do autor)

As reflexões sobre o caos de Veríssimo, Levi e Zweig trazem ao leitor uma visão de mundo muito particular, contudo sem se deixar influenciar por maniqueísmos ou por discursos de ressentimento, ainda que os três tenham vivenciado as perseguições e os cerceamentos advindos de governos totalitários e de perseguições políticas do período da guerra. Essas vozes dissonantes, pelo viés do literário, sublinham aspectos contraditórios e humanizadores, conforme destaca Candido (2011), de modo a encenar diante dos leitores esse espetáculo demasiadamente humano da vida. Colocar nossos problemas mais iminentes no centro do palco nos prepara para outros conflitos no qual estamos imersos. É Veríssimo quem resume o papel primordial do escritor em tempos sombrios de caos e de crise, quando a inevitabilidade dos acontecimentos parece nos acometer de uma absoluta inércia, misto de medo e de desnorsteio.

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, trazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto.” (Veríssimo, 1974, p. 45)

Cabe ao escritor, portanto, acender a luz, mesmo diante do quadro terrível que se lhe apresenta. Manter acesa essa chama é a condição de resistência, sob o ponto de vista artístico, em que o registro dos horrores da guerra e de todos os sintomas que a cercam, talvez sirvam de experiência para evitar os excessõesismos futuros.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização, novas conferências introdutórias e outros textos*. (1930-1936). Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da Pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. *A volta do gato preto*. 18 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Gato preto em campo de neve*. 21 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *Solo de clarineta*. memórias. 3 ed. vol 1. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.

ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem: memórias de um europeu*. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *A monotonização do mundo*. In: *O mundo insone: e outros ensaios*. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GÜNTER GRASS: DA DEMONIZAÇÃO DO NACIONAL-SOCIALISMO AO DESCASCAR DAS CEBOLAS

Elisandra de Souza Pedro¹

RESUMO: Neste texto pretende-se discutir a relação entre a obra ficcional de Günter Grass e sua autobiografia, que gera discussões sobre o valor de sua produção e também sobre sua pessoa pública. Para isso, trataremos da Trilogia de Danzig, composta por *Die Blechtrommel* (1959), *Katz und Maus* (1961) e *Hundejahre* (1963), que é entendida pela crítica como narrativas da demonização do nacional-socialismo, e também de sua autobiografia, *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), que foi recebida pela crítica de forma controversa diante da revelação da participação de Grass como integrante da *Waffen-SS*. Tal reação se baseia principalmente no papel central do escritor, que era considerado a “voz da consciência alemã”, nas discussões a respeito da culpa e responsabilidade diante da catástrofe.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia, Segunda Guerra Mundial, Ficção, Literatura Alemã

ABSTRACT: The present text aims to discuss the relationship between Günter Grass' fiction work and his autobiography, which brings discussions about the worth of his production as well as about his public figure. In order to capture that, we are analyzing the so-called Danzig Trilogy, made up by *Die Blechtrommel* (1959), *Katz und Maus* (1961) and *Hundejahre* (1963) and considered by the critique as narratives that demonize the National Socialism, and we are also analyzing the author's autobiography, *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), which was received by the critique with controversy due to the unveiling of Grass' participation as a member of the *Waffen-SS*. This reaction was based mainly on the central role of the writer, considered as the “voice of German consciousness” in the discussions about guilt and responsibility relative to the catastrophe.

KEYWORDS: Autobiography, World War II, Fiction, German Literature

Günter Grass é um dos autores mais significativos da literatura alemã da segunda metade do século XX. O debate em torno de suas obras sempre foi pautado por questões sociais, políticas e históricas ligadas diretamente à

¹Doutoranda da área de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH USP.

Segunda Guerra Mundial. Considerado por muitos como a “voz da consciência alemã”, devido a suas análises críticas da sociedade, presentes não apenas em suas obras ficcionais, mas também em seus discursos e aparições públicas, teve sua reputação abalada devido às revelações apresentadas em sua autobiografia publicada em 2016, *Beim Häuten der Zwiebel (Nas peles da cebola)*, a respeito de seu ingresso na *Waffen-SS* em sua juventude ao final do conflito.

Desde sua inserção no universo literário por meio do Grupo de 47, do qual faziam parte poetas, prosadores e críticos e que tinha como objetivo principal revitalizar a literatura alemã no pós-guerra, Grass se colocou como uma promessa da nova literatura além de crítico feroz ao que ocorreu na Alemanha nazista. Com estreia contundente na literatura em 1959, Grass se torna um dos principais críticos da sociedade alemã, principalmente dos governos que se sucederam no pós-guerra. Se envolveu em polêmicas ao longo de sua vida desde ser contra a reunificação da Alemanha até o poema polêmico no qual criticava a política armamentista de Israel.

A demonização do nacional-socialismo

Seu primeiro romance, *Die Blechtrommel (O tambor)*, lançado em 1959, foi recebido com uma enxurrada de críticas, tanto elogiosas quanto destruidoras sobre a narrativa. O romance é o primeiro da intitulada Trilogia de Danzig, cidade natal do escritor, da qual fazem parte duas outras obras, *Katz und Maus (Gato e rato)*, 1961, e *Hundejahre (Anos de cão)*, 1963, e é entendida pela crítica como narrativas da demonização do período nacional socialista. Concebida como um “ciclo épico de narrativas”, como afirma Mazzari (1999) tal projeto não leva de maneira alguma a

uma relativização ou mesmo minimização da ruptura com o processo civilizatório ocorrida durante o Terceiro Reich. Pois ao penetrar na fisionomia “banal” e pequeno burguesa do fascismo, Grass mostra antes que condições essenciais para o seu triunfo na Alemanha não desapareceram com alguns poucos “demônios” que lograram seduzir todo um povo. E leitores estrangeiros da trilogia talvez possam observar ainda que algumas dessas condições não constituíam especialidades da história alemã. (Mazzari, 1999, p. 12-13)

Nesta trilogia, Grass procurou renegar os pretos e os brancos ideológicos, expulsar a crença e apostar só na dúvida que tudo pintava de cinzento. Celebrou com os meios da linguagem danificada a beleza miserável de todas as tonalidades reconhecíveis do cinzento.

O primeiro romance da trilogia, *Die Blechtrommel* (*O tambor*) tem como narrador e protagonista Oskar Matzerath, interno de um hospício, que tem como projeto narrar suas memórias da forma mais clara e exata, retomar sua história e a história de sua família e, conseqüentemente, da sociedade na qual está inserido em um recorte histórico que vai de 1889 a 1952. A moldura do hospício promove o distanciamento necessário para tratar da história individual e da história coletiva de seu tempo e também para tratar de elemento crucial para a narrativa: a culpa, tanto em dimensão individual, que é construída de forma complexa principalmente por conta de sua condição de interno do hospício, e de sua dimensão coletiva, que é questionada de forma incisiva pelo autor já que uma das propostas de Grass com o romance e com sua trilogia é tratar da responsabilidade de cada indivíduo quanto aos crimes praticados.

Essa culpa, que vai ser revisitada não apenas nas obras de Grass, mas no contexto da literatura alemã, pode ser encarada como uma forma de caracterização de uma geração que, representada por esse narrador, compactuou com os crimes de guerra, mesmo aqueles que não tocaram em armas. Grass procura, em seu romance, de alguma forma, ir além do que é chamado de “culpa coletiva” (*kollektives Schuld*). O autor procura individualizar e nomear na narrativa a culpa de cada indivíduo da sociedade, a respeito de tudo que ocorreu. Ele mostra o processo de formação desse sistema nacional-socialista do qual fazia parte, mesmo que de maneira inconsciente, analisando a pequena-burguesia, representada pelo mundo no qual Oskar estava inserido.

Desde a sua gênese, no que pretendia ser um poema que não foi levado a cabo, a personagem Oskar necessitava do distanciamento da sociedade para que, do alto de sua torre, contemplasse o que ocorria à sua volta, até a versão final do interno do hospício, também distanciado da sociedade e que descreve os movimentos históricos de uma época conturbada. Com suas características fantásticas (a voz que quebra vidros e a capacidade de decidir quando parar

de crescer e quando voltar), recebe o status de alegoria de uma geração que recusa Oskar como tal. Oskar, segundo a literatura a seu respeito, seria a imagem de seu público-alvo: aqueles que nasceram em 1924, passaram pelos horrores da guerra e contribuíram direta ou indiretamente para os crimes ocorridos no momento histórico da narrativa.

Localizar a data de nascimento de Oskar nos primeiros dias de setembro de 1924 não foi uma escolha aleatória para a caracterização da personagem, pois, pensando no recrutamento ou no envolvimento nos acontecimentos da época, é um período muito significativa para os alemães. Assim, Oskar funciona como retrato da geração de alemães que foi exposta diretamente à ideologia nacional-socialista, envolvida de forma ativa em ações do partido e crimes de guerra.

Grass justifica a escolha da data da seguinte maneira:

Eu não poderia garantir, levando em conta como fui educado até 1945 – se tivesse nascido três ou quatro anos antes, poderia ter sido envolvido de forma ativa em processos criminosos. Não posso garantir se teria tido força, para me defender adequadamente, contra isso. Acho que não, não tinha formação, não tinha preparação para isso (Vormweg, 2002, p. 15)².

Essa declaração confirma o intuito de Grass em utilizar Oskar como emblema de uma geração que viveu diretamente os horrores da guerra. Hoje, mais de cinquenta anos após o lançamento do romance, considerando a trajetória de Grass, sua obra literária e, mais recentemente, a publicação de suas memórias, é importante agregar a fatos como os declarados na citação a polêmica a respeito das últimas declarações do autor sobre seu envolvimento nos crimes de guerra que não são compatíveis com o que Grass afirma na declaração citada.

Galle (2008), em seu texto “Juventude no Estado totalitário: As autobiografias de J. Fest, Günter Grass, L. Hang, G. de Bruyn e Chr. Wolf”, apresenta análise a respeito das obras autobiográficas e memórias sobre as juventudes e infâncias dos autores que cresceram no ambiente totalitário do

²Ich könnte für mich nicht garantieren, so wie ich bis 1945 aufgewachsen bin – drei Jahre früher geboren, hätte ich unter Umständen in verbrecherische Vorgänge tätig hinein verwickelt sein können. Ich kann nicht dafür garantieren, ob ich da Abwehrkräfte genug gehabt hätte. Ich glaube nicht, ich war dafür nicht ausgebildet, nicht ausgerüstet.(Vormweg, 2002, p. 15),

nacional-socialismo. Esse ensaio mostra que os autores citados, inclusive Grass, passaram a infância e a juventude sob a influência do nazismo e, no fim da guerra, entraram ainda adolescentes, forçados ou voluntariamente, para organizações do Estado totalitário ou para o exército. Alguns, como Joachim Fest, apresentam uma história irrepreensível, sem envolvimento algum com os crimes de guerra. Outros, como Grass, criaram celeuma por conta de revelações que, mesmo não explicitamente relacionadas aos crimes, não eram esperadas pelo grande público.

Grass admite que se calou³ diante do que poderia ter sido declarado anteriormente e, ao mesmo tempo, hesita em assumir a responsabilidade pelo silêncio sobre o fato. Podemos entender porque em *Die Blechtrommel*, um livro importante para o processo da memória coletiva do nazismo, como afirma Galle (2008), foi escrito “exatamente por causa dessa constelação delicada de uma memória de atos culpados, atos que demandavam ser expressos, mas que, por causa do pudor e da autocensura, não podiam ser expressos de forma autobiográfica” (Galle, 2008, p.45). Diante dessa constatação, seria fato que a obra de Grass não teria despertado igual interesse tanto em relação ao público alemão, quanto ao público internacional caso soubessem da participação do autor nos processos articulados pelo nacional-socialismo.

A justificativa para toda essa digressão é poder, em certa medida, reafirmar que em *Die Blechtrommel*, Grass, além de utilizar suas memórias como memórias de Oskar, utiliza-as como máscara de sua biografia. Trata-se

³ Em relação ao fato de ter-se calado sobre seu envolvimento com a *Waffen-SS* e ter-se utilizado da máscara de seus personagens, Grass, em suas memórias *Nas peles da cebola*, apresenta reflexão a respeito:

[...]Ela [a culpa] aprendeu desde cedo a procurar refúgio[...], assim que a cebola diminui, membrana a membrana, inscrita duradouramente nas peles mais jovens: às vezes em letras maiúsculas, outras, na condição de oração subordinada ou de nota de rodapé, de quando em quando perfeitamente legível, em seguida mais uma vez em hieróglifos que, se é que podem ser decifrados, podem sê-lo apenas com muita dificuldade. Para mim vale, legível, a inscrição breve:

Eu me calei.

Mas porque tantos se calaram a tentação de ignorar de todo o próprio fracasso é grande, acusar a culpa coletiva para compensar, ou apenas falar de maneira imprópria, em terceira pessoa, de si mesmo: ele foi, viu, teve de, disse, ele calou... E isso para dentro de si mesmo, onde há muito espaço para jogos de esconde-esconde (Grass 2006, p. 31).

Sie hat von früh auf gelernt, gebeichtet in einer Ohrmuschel Zuflucht zu suchen[...],sobald die Zwiebel Pelle nach Pelle geschrumpft ist dauerhaft den jüngsten Häuten eingeschrieben: mal in Großbuchstaben, mal als Nebensatz oder Fußnote, mal deutlich lesbar, dann wieder in Hieroglyphen, die, wenn überhaupt, nur mühsam zu entziffern sind. Mir gilt leserlich die knappe Inschrift: Ich schwieg.

Weil aber so viele geschwiegen haben, bleibt die Versuchung groß, ganz und gar vom eigenen Versagen abzusehen, ersatzweise die allgemeine Schuld einzuklagen oder nur uneigentlich in dritte Person von sich zu sprechen: Er war, sah, hat, sagte, er schwieg... Und zwar in sich hinein, wo viel Platz ist für Versteckspiel (Grass, 2006, p. 36).

de uma realidade histórica que ele próprio vivenciou, ainda que, em grande parte, de maneira inconsciente.

Em sua narrativa, Oskar mostra que sempre teve consciência de que a culpa esteve o tempo todo a sua espreita, esvaziando tudo o que o cercava. Ele constrói a culpa, que precisará ser expurgada de alguma forma, e escolhe sua narrativa para fazer isso. Não quer a salvação, quer mostrar onde a culpa está e, para isso, lança mão do artifício de contar suas memórias, reconstruindo-as. A memória é fundamental, pois seu oposto, o esquecimento, parece ter acometido todos à volta de Oskar, impedindo-os de avaliar o que havia acabado de acontecer.

O recurso de apresentar os fatos históricos e a memória coletiva como base da narrativa atribui a ela credibilidade, dissolvendo o fantástico no real. O leitor não consegue se identificar com essa personagem, talvez devido à conduta de Oskar, que rompe com tabus, vai contra os princípios morais de uma sociedade, situação que levou à indignação da crítica. Oskar força o leitor a apreciar sua narrativa de maneira distanciada, e dá as ferramentas para que o leitor articule sua interpretação a respeito dos acontecimentos ali presentes de forma crítica, utilizando-se da ironia da personagem.

Em *Katz und Maus (Gato e o rato)*, cuja composição foi objeto de trabalho de grande rigor genérico, Grass revela-se como mestre da pequena forma, a novela. Com um olhar retrospectivo lançado a partir do ano de 1959, na Danzig dos tempos de guerra, Pilenz, o narrador, conta-nos acerca do admirado e desprezado colega de turma Joachin Mahlke, cujo pomo de adão é maior do que o normal e faz dele uma espécie de figura marginal. Um aluno de estranha postura por suas obsessões pela Virgem Maria e pela chave de parafusos que trazia ao pescoço. O foco da narrativa é tratar da trajetória de Mahlke desde sua entrada no Conradium, escola onde estudavam, sua expulsão da escola, ingresso no exército para lutar na Segunda Guerra, deserção e morte.

A mola propulsora da narrativa é o sentimento de culpa, até então não processada, oculta, que toma conta do narrador, e que percorre todas as obras da trilogia. Pilenz, o narrador, escreve sobre uma sensação de culpa e vergonha que se refere tanto a um fato narrado no início da narrativa, em uma cena em que está ao lado de Joachin e descreve pela primeira vez seu colega e

observa atentamente seu pomo de adão, comparando-o a um pequeno rato e, em um ato impensado, não deixa claro se colocou um gato para atacar o pomo de adão de Mahlke ou se o gato surgiu do nada e machuca o pescoço do colega, apresentando para o leitor um comportamento em alguns momentos um tato obsessivo e perigoso relacionado ao colega e também atribuindo a Mahlke culpa por algumas de suas ações.

O sentimento de culpa apresentado na narrativa oscila entre os acontecimentos concretos da guerra, relativos aos números de mortos, tanto de perpetradores como de vítimas, narrados de forma bastante impactante, não pela violência, mas pela indiferença de como a sociedade de Danzig recebia e percebia a gravidade de tais notícias, hipnotizadas pela crença no nacional-socialismo, quanto pela morte do amigo Joachin Mahlke. Este personagem trava um combate pela sua integração naquela sociedade pequeno burguesa, não pela aceitação, mas sim pela integração, tanto que se voluntaria ainda muito jovem para lutar na guerra.

É uma obra que através do choque de um adolescente com o meio hostil da instituição onde estudava, representa uma crítica à sociedade nacional-socialista do tempos da guerra. Percebemos que, assim como em *Die Blechtrommel*, estamos diante de uma narrativa que mostra os crimes sob a ótica da pequena burguesia, que compactuava, mesmo que de forma classificada como inconsciente, mas era permissiva quanto aos acontecimentos. Podemos associar essa opinião a algumas passagens da novela, que se refere, por exemplo, aos campos de concentração, como o de Stuthoff de onde supostamente foi feita produção de sabão a partir de gordura humana ou a forma como os jovens entendiam a guerra, apenas como um número de pessoas a serem abatidas para a conquista de uma medalha de honra ao mérito.

Em *Hundejahre (Anos de cão)*, temos uma narrativa que tem como seu fio condutor, como classifica o próprio autor, um cachorro e sua linhagem. Os principais personagens são Walter Mattern e seu amigo meio judeu Eduard Amsel, que têm sua trajetória narrada por Brauxel, em um recorte histórico da Alemanha entre a Primeira Guerra Mundial e o pós guerra. Amsel começa a ganhar a vida fazendo e vendendo espantalhos e a partir desse perfil empreendedor se transforma em uma figura do processo industrial alemão.

Senta, filhote do cão chamado Perkun, pertencente a Walter Mattern, será o cão pastor nobre pertencente a Hitler, motivo de orgulho para Walter, a quem o nazismo separa de Eddi. Percebemos que os romances da trilogia tratam de como a guerra afetou a sociedade, mas *Hundejahre* é o único a tratar do cotidiano da guerra a partir da perspectiva de um soldado, Grass recria o clima tenso da Alemanha ao longo desse período com imagens de enorme plasticidade e de estrutura narrativa inovadora e fragmentada.

Essas passagens às quais nos referimos como sendo apresentadas da perspectiva de um soldado, encontram-se no Segundo livro que compõe o romance onde são apresentadas as cartas de Harry Liebenau para sua prima Tulla. Essas cartas funcionam como um diário de guerra. Em frases simples, curtas e monótonas, quase pontuais, são reproduzidas as impressões de guerra que transmitem ao leitor a atmosfera na qual vivia personagem, quase como indiferença ou resignação. Ao lermos essas passagens podemos aproximar as experiências de Harry às de Grass quando jovem servindo o exército e podemos sugerir, também baseados nas descrições feitas por Grass em sua autobiografia, que as experiências de Harry são as experiências de Grass, e até chegarmos à conclusão de que o processamento dessas memórias se dá de forma mais concreta no romance do que na autobiografia.

Os personagens em todas as suas nuances de violência, culpa, vitimismo se mostram como produtos de seu tempo. E mesmo no âmbito da trilogia é possível afirmar que *Hundejahre*, com seu coletivo de autores e suas alegorizações de espantalhos e cães pastores, é a obra mais ousada do ponto de vista da técnica narrativa, da construção do conjunto, da concepção da história. Em *Hundejahre*, conforme depoimento do próprio autor, o perigo do fragmentário, do inacabado, e portanto do fracasso, esteve presente desde o início. Mas com o aperfeiçoamento da técnica narrativa, foi possível dar a obra toda sofisticação e fantasia, além da elaboração ideológica.

Percebemos que nas três narrativas estamos diante de personagens marginais em seus universos narrativos e que vivenciam a guerra do ponto de vista da pequena burguesia e de como essa camada da população estava envolvida diretamente nos crimes. Narrativas predominantemente sobre a reflexão a respeito dos crimes, vergonha e culpa.

É claro que essa postura adotada por Grass, principalmente na intitulada Trilogia de Danzig, hoje é questionada de maneira fervorosa pelos críticos do autor diante do que foi apresentado pelo escritor em suas memórias, também quanto à participação na Waffen-SS. Porém, é preciso considerar que não é válido reavaliar a obra de Grass e desacreditá-la a partir dessas afirmações, mas sim, refletir sobre a importância da obra e a relevância ainda maior para as discussões atuais.

Descascando a cebola

Em agosto de 2006 foi lançada a autobiografia de Gunter Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, que foi recebida pela crítica e público de foma bastante polêmica, principalmente por causa da revelação da participação de Günter Grass como integrante da *Waffen-SS*. A reação da crítica se baseia principalmente por causa do papel central do escritor nas discussões a respeito da culpa, da necessidade de que cada um enfrentasse sua carga de responsabilidade diante da catástrofe. Grass por muitos anos foi considerado pela crítica a “voz da consciência alemã” e depois de muito tempo apresenta um novo fato a respeito de sua biografia.

A autobiografia se aproxima do passado remoto do autor de quase oitenta anos à época do lançamento. A tardia publicação pode ser considerada um ato de cumprir com a tarefa de se dar conta de si mesmo e ao público sobre as formas concretas de seu envolvimento na Segunda Guerra Mundial. Nesse processo de escritura percebemos um autor que tem dificuldade de se aproximar dos atos e pensamentos do jovem Grass. Para que essa aproximação se torne possível, o autor apresenta na narrativa um jogo entre primeira e terceira pessoa, assim como o que ocorre em *Die Blechtrommel*. Há um, se assim podemos chamar, diálogo entre o velho Grass no presente com quase 80 anos e o jovem Grass com 13 anos. Em muitos momentos o narrador deixa clara a impossibilidade de diálogo com esse jovem, mostrando o quanto o acesso a fatos guardados na memória podem ser inacessíveis.

Assim que invoco o garoto de então, que fui quando tinha treze anos, fazendo citações, interrogo-o com severidade e sinto a tentação de condená-lo, porventura sentenciá-lo como um estranho, cujos apuros me deixam frio, vejo um moleque de altura mediana

em calças curtas e meias até os joelhos, que não para de fazer caretas. Ele se desvia de mim, não quer ser julgado, não quer ser condenado. Foge para o colo de sua mãe. E grita: “Eu era apenas uma criança, uma criança apenas...”

Tento acalmá-lo e peço-lhe que me ajude a despelar a cebola, mas ele se recusa a dar informações, não quer ser explorado como meu autorretrato imaginativo de outrora. Recusa-me o direito de, conforme ele diz, “acabar” com ele, e além disso “de cima para baixo”. (Grass, 2007, p. 31-32).⁴

O descascar das cebolas é apresentado como forma de revelar a cada camada o passado do escritor, mas que não se coloca de forma simples, já que algumas camadas dessa história não são possíveis de serem acessadas.

Ao indagar seu retrospecto, ele encontra especialmente a imagem de um outro, mentiras e enganos de memória e seus buracos negros. O velho Grass carrega questões do menino Grass e encontra desculpas e perguntas que raramente consegue responder. Como se este menino estivesse de certa forma esquecido no fundo de sua memória. A figura do narrador autobiográfico é presa em uma teia de dúvidas sobre as ilusões da memória e as vitórias do esquecimento.

A memória e seus processos são elementos centrais da narrativa construída por Grass. Ao descrevê-los, o autor expõe sua natureza inexata ao longo de sua autobiografia, como forma de demonstrar que a construção de uma narrativa autobiográfica não é uma simples tarefa e que nem todos os fatos a serem apresentados são de fácil acesso para o autor. Esta forma de exposição foi interpretada como modo de justificar algumas lacunas, principalmente a respeito do episódio central de sua autobiografia, além de interferir em um julgamento a respeito da responsabilidade ética no que se refere ao passado nazista do autor.

Inicialmente, é justificável a postura dos críticos a respeito da forma como Grass conduz sua narrativa, uma vez que o gênero se baseia em sua

⁴Sobald ich mir den Jungen von einst, der ich als Dreizehnjähriger gewesen bin, herbeizitiere, ihn streng ins Verhör nehme und die Verlockung spüre, ihn zu richte, womöglich wie einen Fremden, dessen Nöte mich kaltlassen, abzuurteilen, sehe ich einen mittelgroßen Bengel in kurzen Hosen und Kniestrümpfen, der ständig grimassiert. Erweicht mir aus, willnicht beurteilt, verurteilt werden. Er flüchtet auf Mutters Schoß. Er ruft: “Ich war doch ein Kind nur, nur rein Kind...”

Ich versuche, ihn zu beruhigen, und bitte ihn, mir beim Häuten der Zwiebel zu helfen, aber er verweigert Auskünfte, will sich nicht als mein frühes Selbstbild ausbeuten lassen. Er spricht mir das Recht ab, ihn, wie er sagt, “fertigzumachen”, und zwar “von oben herab”.⁴(Grass, 2006, p. 37)

origem em postulados factuais e na referencialidade. Ao apresentar tal estruturação, o autor cria uma atmosfera e ambiguidade que não permite ao leitor julgamento preciso a respeito do narrado. Como se o autor deixasse em suspensão alguns momentos importantes de sua narrativa.

Grass parece querer dar a ela uma articulação singular, principalmente no que se refere à exposição dos mecanismos de reconstrução da memória. Formas de questionamento da identidade, referencialidade e memória estão presentes a todo tempo no livro. Para auxiliar a descrição do processo de memória ele utiliza duas imagens: a cebola, que a cada camada pode revelar ou não os acontecimentos da vida, mas não sem causar algum sofrimento, e o âmbar, que tem a capacidade de conservar em seu conteúdo memórias intactas, como o mosquito fossilizado em seu conteúdo. A grande metáfora da cebola determina a técnica narrativa, o corte e o descascar, camada sobre camada a ser removida. Imagem que nos remete ao romance *Die Blechtrommel*, no qual as cebolas eram utilizadas em um ritual de catarse na Adega das Cebolas no pós-guerra, na qual se pagava caro para expurgar a culpa, duvidosa, relacionada às atrocidades ocorridas no período da Segunda Guerra Mundial

Como pudemos perceber, o conteúdo de sua narrativa não reconstrói a sua história de vida como um empreendimento de fácil execução, mas apresenta esforço do sujeito que se volta para seu passado e tenta explorar e reconstruir a memória sem a expectativa de que possa, a partir de tal processo, produzir o retrato fiel do que foi vivido de forma linear e homogênea. O que se configura não é uma falta de preocupação com relação aos limites entre a factualidade e a ficcionalidade, mas um tipo de nivelamento da auto representação literária e do ficcional, uma interpolação estrutural entre o fabular e o autobiográfico. Em suma: um texto deliberadamente construído sob a égide da ambiguidade.

Em artigo de Lily Tonger-Erk intitulado “Die Fakten lügen strafen” a autora classifica a utilização de elementos ficcionais na autobiografia de Grass como uma forma de criar ambiguidade para produzir uma “simultaneidade indissolúvel entre a referencialidade e a ficcionalidade” (Tonger-Erk, 2012, p.573). Essa ambiguidade presente no texto, segundo Tonger-Erk, é o que dá movimento à narrativa. Podemos propor a partir da afirmação da autora que

a polaridade estabelecida entre a referencialidade, relacionada ao relato autobiográfico, e a ficcionalização está presente de modo ambíguo na obra de Grass, como uma relação de interdependência. Podemos nos lembrar, como afirma a autora, do subgênero da autoficção, que segundo Tonger-Erk, “constitui-se de textos que se baseiam na imprecisão, produzidos para negar uma diferença ontológica entre ficção e realidade” (Tonger-Erk, 2012, p.574). Seria importante pensarmos de forma detida a relação direta entre a ambiguidade, que está presente na obra de Grass, e o subgênero da autoficção, como forma de entender as relações entre os gêneros e subgêneros. A ambiguidade deve ser tratada como um elemento estrutural que compõe a obra, a fim de gerar significados diferentes em determinados momentos, relacionados diretamente aos processos da reconstrução da memória. Esta flutuação pode gerar uma insegurança ao leitor, como a própria autora afirma e, segundo ela, comprometer o pacto autobiográfico e dificultar os chamados “sistemas de classificação” de um texto autobiográfico que está na fronteira entre ficcionalidade e factualidade. O que nos interessa neste momento não é o sistema de classificação no qual a obra possa se encaixar, pois não há dúvidas de que se trata de um texto autobiográfico.

A ambiguidade serve como propulsora para a criação de questionamentos éticos decorrentes do texto, pois permite a apreensão entre dois valores sem deixar que algum deles seja ignorado, mas também traz o risco de falta de posicionamento diante das possibilidades de interpretação, o que nos leva a refletir a respeito do movimento do eu narrador no presente na tentativa de aproximação com o eu do passado sem que haja uma relação entre eles, ou melhor, sem que haja reconhecimento com relação a fatos do passado. Um sentimento central na autobiografia de Grass que gerou discussão a respeito desse movimento de distanciamento e aproximação foi a culpa diante dos acontecimentos históricos nos quais o jovem Grass esteve envolvido ao se filiar à *Waffen SS* e que o velho Grass, ao longo de sua obra literária, faz questão de reforçar como uma necessidade de se responsabilizar cada cidadão pelo que ocorreu ao longo da guerra.

A culpa é um tema caro às discussões do pós-Segunda Guerra na Alemanha. No caso de Grass, existe uma relação entre a culpa problematizada em seu texto autobiográfico e os mecanismos de autoindulgência

disseminados pela sociedade alemã sob a ideia de construção de uma culpa coletiva. Grass construiu sua carreira literária como crítico desse processo. Como observado no romance a cebola – imagem central da autobiografia – aparece como dispositivo para a exposição cínica de tal sentimento: enquanto Oskar Matzerath toca sua bateria na Adega das Cebolas, o público descasca o legume para provocar o choro de uma culpa que, de outro modo, não viria à tona. O alinhamento entre o episódio do romance e a construção simbólica da autobiografia é clara e está entre os elementos de sobreposição entre ficção e autobiografia; no entanto, o que Grass critica em *Die Blechtrommel* – e nos interessa neste momento – é justamente essa configuração impessoal e indeterminada da culpa, uma “culpa de todos”. A culpa, pelo contrário, deveria ser determinada e esclarecida segundo o quinhão, de cada indivíduo na construção do nazismo. Esse é o trabalho memorialista de Oskar no romance: observar como o destino da pequena burguesia alemã, em seus anseios e arrivismo, está integrada aos horrores perpetrados pelo Estado alemão.

A diferença entre os momentos, ou as obras – além do que podemos considerar como distância entre a autobiografia desejada (*Die Blechtrommel*), como fica claro para o leitor no terceiro volume de sua autobiografia, *Grimms Wörter*, e a real – está, na obra autobiográfica, em uma problematização da própria ideia de culpa. Nos romances era necessário senti-la, ainda que postiza; na autobiografia, ela se mostra por vezes esvaziada e questionada. A visão crítica da culpa, presente na trilogia, choca-se com sua problematização em *Beim Häuten der Zwiebel*. O choque promovido entre as duas obras deriva de tal contraste, potencializado pelo fato de o autor admitir sua participação em episódios da história alemã que o tornariam, sob a perspectiva de sua própria crítica moral, culpado, ao mesmo tempo que declara sua falta de sensibilidade frente à mesma culpa. Nesse sentido, o que Grass traz, como debate e problematização da culpa em sua autobiografia, permite-nos estudar este aspecto sob prismas distintos.

Grass contribuiu com sua obra, principalmente com a trilogia de Danzig para uma representação ficcional que desde seu lançamento foi uma das mais citadas e lidas da literatura alemã. Segundo análise de Galle (2011), seus personagens fazem parte do imaginário literário e a partir deles gerações

tentaram entender como pessoas da pequena burguesia entraram no processo nacional socialista e tornaram-se culpados e tentaram se reconstruir depois em uma sociedade civil, bastante esquecida de seu passado. Sua autobiografia pode ter uma outra função para a memória coletiva. Até sua publicação o autor era considerado inocente, pois sua personalidade se formou sobretudo na sociedade pacifista do pós-guerra, quando ele assumiu aos poucos o papel da consciência da nação, denunciando os crimes ocultos. Era sabido seu envolvimento com o nazismo, que inicialmente era de conhecimento de todos sua participação como *Flackhelfer*. A confissão feita na autobiografia, de certa forma, corrige essa imagem pública e deixa claro que “a cabeça do intelectual quando jovem tampouco estava imune contra a infiltração por propaganda e ideologia” (Galle, 2011, p.245), como já havia ficado claro em outros de seus ensaios e em qualquer outro personagem de sua obra ficcional. A autobiografia de Grass deixa claro a seus leitores que “nem mesmo o criador de ficções que revela os mecanismos do mal constitui uma exceção” (Galle, 2011, p.245).

REFERÊNCIAS

- GALLE, Helmut P. E. “Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig, G. de Bruyn e Chr. Wolf”. In UMBACH, Rosani Ketzer (Org.) *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL – UFSM, 2008.
- GALLE, Helmut P. E. *O gênero autobiográfico: Possibilidade(s), particularidades e interfaces*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, 2011.
- GRASS, Günter. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl, 2006.
- GRASS, Günter. *Nas peles da cebola*. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- TONGER-ERK, Lily. “Die Fakten Lügen Strafen”. Zur Ambiguität des Autobiographischen in Günter Grass’ *Beim Häuten der Zwiebel*. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 131. 2012, p. 573

VORMWEG, Heinrich. *Günter Grass*. Hamburg: Rowohlt, 2002.

O PRESIDENTE NEGRO, DE MONTEIRO LOBATO, E ADMIRÁVEL MUNDO NOVO, DE ALDOUS HUXLEY: A HOMOGENEIZAÇÃO COMO PRINCÍPIO E FIM DA (ANTI)UTOPIA

Evanir Pavloski¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar comparativamente os romances *O presidente negro*, do autor brasileiro Monteiro Lobato, e *Admirável mundo novo*, escrito pelo escritor britânico Aldous Huxley, tendo como parâmetro de análise os processos de homogeneização individual e coletiva figuradas na obras, os quais correspondem ao mesmo tempo a pressupostos e a metas na organização dos espaços ficcionais. Ao longo da discussão, demonstraremos como o ideal do progresso fomenta, em ambos os romances, a aplicação de práticas eugênicas para a concretização das respectivas sociedades modelares, o que problematiza a própria distinção entre os conceitos de utopia e distopia.

PALAVRAS-CHAVE: homogeneização, utopia, distopia, Monteiro Lobato, Aldous Huxley.

ABSTRACT: This article aims to analyze comparatively the novels *O Presidente negro*, written by the Brazilian author Monteiro Lobato, and *Brave New World*, written by the British writer Aldous Huxley, being our analytic parameter the individual and collective homogenization processes depicted in the literary works, which correspond at the same time to pre-conditions and goals to the organization of the fictional realities. As we proceed, we intend to show how the ideal of progress in both novels fosters the application of eugenic procedures in order to consolidate the exemplary societies, aspect that questions the very distinction between the concepts of utopia and dystopia.

KEYWORDS: homogenization, utopia, dystopia, Monteiro Lobato, Aldous Huxley.

Introdução

A imaginação utópica serviu, ao longo dos séculos, ao mesmo tempo como matéria-prima e como recurso para a concepção de modelos sociais, os quais, seja pela perspectiva sociocultural de uma determinada comunidade

¹ Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

argumentativa, seja pelo inevitável julgamento diacrônico da História, assumiram a forma de quimeras, de fantasmagorias ou mesmo de pesadelos totalitários. Ainda que as razões para tais julgamentos não possam ser reduzidas apenas a alguns fatores, a essência autocrática e o impulso controlador que permeiam as idealizações utópicas compõem recorrentemente a base argumentativa para as críticas ao utopismo.

Com o objetivo de esclarecer essas duas linhas de contestação, recorreremos às palavras do estudioso italiano Luigi Firpo, para que, preliminarmente, possamos nos aproximar de uma noção mais clara do que é utopia. “Estou convencido que uma utopia, para poder ser definida como tal, para poder ingressar neste ‘gênero’, deva ser global, radical e prematura” (Firpo, 2005, p. 228).

Em primeiro lugar, é imperativo esclarecer como o autor compreende cada uma dessas características para que as motivações das críticas ao utopismo também se tornem apreensíveis. Quanto ao caráter globalizante da utopia, Firpo detalha da seguinte forma o seu argumento:

[...] um projeto "global" deve ser de tal forma que envolva na sua totalidade o modo de viver dos homens em sociedade, isto é, um projeto que não seja voltado para um único fim, mas que seja, porém importante e significativo, um pormenor que seja, mas que ao contrário envolva a sociedade no seu complexo. (Firpo, 2005, p. 229)

Percebemos, dessa forma, que um princípio de reestruturação social deve orientar a figuração utópica e sua abrangência contemplar o modo de vida de toda a humanidade, ainda que sua exemplaridade possa ser deduzida a partir de sua aplicação em um contexto mais restrito. Em outros termos, o modelo social de uma pequena ilha no Pacífico Sul ou de uma comunidade reclusa no interior da América Latina serviriam, pelo filtro da idealização utópica, de paradigma para a transformação das estruturas societárias em geral.

Há, complementarmente, uma previsão de grau, segundo Firpo, para a magnitude e a relevância das alterações propostas pelo projeto utópico. Para ele,

[...] a utopia deve ser radical, porque um projeto que implique leves variantes, pequenos retoques, um deslocamento quase imperceptível das estruturas da sociedade

em um ou outro sentido, é assunto de todos os dias. Todos os dias os políticos, os partidos, discutem modificações, retoques, sem pretender colocar em movimento viradas radicais, perturbações, revoluções. Existem também aqueles que devaneiam, mas normalmente os políticos discutem sobre os detalhes, em torno de aspectos menores. Portanto, se um projeto não é global, isto é, não envolve uma mudança substancial das estruturas sociais, não considero que possa aspirar ao nome de utopia. (Firpo, 2005, p.229)

Diante dessas colocações, podemos afirmar que o utopista é inegavelmente um revolucionário, cuja idealização social desafia de forma direta o *status quo* e vislumbra uma rearticulação de toda a estrutura vigente. Contudo, o próprio uso do termo vislumbre já remete à impossibilidade da realização da utopia em seu tempo de produção. Alcançamos, assim, a última característica elencada pelo autor italiano como definidora da utopia, ou seja, a sua natureza prematura.

A utopia é historicamente uma mensagem na garrafa, a mensagem de um naufrago. Nós comumente definimos o utopista, na linguagem corrente, familiar, como aquele cientista e historiador, um sonhador, alguém que não tem os pés no chão, alguém que fantasia, que perdeu o contato com a realidade. Quero inverter esta acepção, sublinhando o fato que o utopista, entendido como aquele que escreve uma utopia, é normalmente um grande realista. Trata-se de uma pessoa que possui uma tão lúcida consciência da imaturidade da própria proposta, do fato de que ela não encontraria nenhum sucesso prático, e que certamente o poderia arrastar para a reação violenta da parte daqueles que não desejam ouvir falar de seu projeto, uma reação que o reduziria ao silêncio ou indubitavelmente colocaria em risco a sua integridade física. (Firpo, 2005, p. 229-230)

Mas, uma vez esboçada uma perspectiva conceitual da utopia, retornamos à questão com a qual iniciamos este texto: quais as premissas da crítica ao utopismo e qual a relevância das duas vertentes de contestação mencionadas?

Em certa medida, podemos encontrar na própria caracterização oferecida por Firpo as bases para esses posicionamentos antagônicos ao idealismo utópico. Se considerarmos a utopia como uma produção que, mesmo compartilhada coletivamente, tem sua origem no discernimento intelectual ou na orientação ideológico de um sujeito, a sua essência globalizante e o seu radicalismo transformador correspondem à uma extrapolação generalizadora de uma proposta individual de renovação social.

Deparamo-nos, assim, com um silogismo que subjaz a próprio germe do pensamento utópico: o indivíduo concebe a utopia; a utopia deve ser uma reforma totalizante e radical; logo, a utopia é a totalização de uma concepção individual e extremada de reforma social. Advém dessa generalização, que desconsidera particularidades socioculturais e variantes idiossincráticas, a denúncia da propensão autocrática do utopismo.

Uma vez que uma estrutura social é elaborada subjetivamente e prescrita como ideal para todas as coletividades humanas, independentemente da ilimitada variabilidade de percepções e interpretações do mundo, as diferenças devem ser enquadradas forçosamente no molde da utopia ou, se necessário, obliteradas do horizonte das relações. A superorganização e, conseqüentemente, o controle das individualidades se tornam, portanto, condições para a estabilidade dos supostos idílios sociais.

A arbitrariedade desse processo é mencionada por Firpo como uma das razões para o utopista transformar a sua idealização em exortação, deixando como herança para o fluxo do tempo os seus possíveis resultados. Nesse sentido, a voz do idealista utópico é sempre dissonante com os discursos do seu próprio presente, ainda que inalienavelmente comprometido com ele. Se a utopia não é essencialmente um projeto objetivo de renovação – e, muitas vezes, essa peculiaridade lhe rendeu uma aura quimérica –, ela tenta projetar a imagem de um futuro hipoteticamente melhor a partir do reflexo de um presente visto como defectível.

É justamente essa condição prematura e reflexiva da utopia, pelo menos no contexto sincrônico de sua elaboração, que, a nosso ver, lança luz sobre a íntima e a perene relação entre o pensamento utópico e a arte literária. Se até o momento nos referirmos ao utopismo de forma menos precisa quanto suas formas de manifestação e mantivemos nossa ênfase sobre a sua dimensão sociológica, é tempo de concentrarmos nosso olhar sobre o nosso objeto de análise.

Ao criar o termo utopia em 1516, Thomas More também atribuiu denominação a um gênero da literatura, cujas raízes podem ser rastreadas até períodos muito anteriores ao século XVI. “A utopia é inseparável da literatura. Não se pode delinear um projeto romanceado de cidade ou de prisão sem Literatura” (Firpo, 2005, p. 237).

Ao assumir a forma de texto literário, o pensamento utópico se distancia de uma análise puramente utilitarista de suas propostas, sem o comprometimento de sua dimensão crítica e de sua exortação renovadora. O utopista utiliza a mimesis literária como meio de problematização do tempo presente ao mesmo tempo em que tenta se preservar dos julgamentos de seus pares quanto ao caráter teleológico de suas propostas. Como salienta Firpo

Em outras palavras, o utopista sabe que é um profeta desarmado. Existiram na História muitos profetas desarmados que, entretanto, não sabiam que eram, que acreditavam ser reformadores e que acabaram como acabam os profetas desarmados: na fogueira, enforcados, destroçados pela multidão, ou nas tantas outras maneiras com que, realmente, as massas inertes, a opinião pública não ainda convencida, rejeitam aqueles que desejam incomodá-los, fustigá-los, incitá-los a fazer coisas que sentem como completamente incompreensíveis ou prematuras. Portanto, a mensagem radical deve apresentar-se mascarada e fantasiada, não deve ser proposta com um discurso direto e praticável, porque, se fosse assim, não seria projetado em direção ao futuro, mas voltado para um êxito imediato, que é na verdade aquele que o utopista pretende excluir ou elidir. (Firpo, 2005, p. 230)

Esse mascaramento não impede, entretanto, a difusão de críticas à literatura utópica, a partir dos aspectos anteriormente mencionados, o que denota o reconhecimento do potencial analítico e transformador não apenas do gênero em questão, mas da arte literária de forma geral. Como exemplos, podemos citar obras como *Mundus alter et idem* (1609) de Joseph Hall, *Anatomy of melancholy* (1621), de Robert Burton, *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift e *Candido, ou o otimismo* (1759), de Voltaire e *The Coming Race* (1871), de Edward Bulwer-Lytton.

No século XX, esse antagonismo à idealização utópica na literatura também assume um arquétipo genérico específico com o surgimento das chamadas distopias. Esses textos, cujo precursor é o romance *Nós* (1921), de Yevgeny Zamyatin, questionam severamente, dentre outros aspectos, a homogeneização das individualidades em prol de uma estrutura social estável. A criação de toda uma série de mecanismos de controle e coerção dos sujeitos nas distopias representa a extrapolação de práticas semelhantes percebidas nas utopias tradicionais. Se, por um lado, o modelo social utópico é visto pelo seu criador como perfeito; por outro lado, o utopista é também consciente da evidente imperfeição dos seres humanos, o que justificaria o

processo de normalização da coletividade em suas figurações. De certa maneira, o indivíduo completamente livre é o inimigo direto da utopia.

Ítalo Calvino, ao se referir à construção de um arquétipo social perfeito em sua obra *Palomar*, afirma que, “o modelo é por definição aquele em que não há nada a modificar, aquele que funciona com perfeição; ao passo que a realidade, vemos bem que ela não funciona e que se esfrangalha por todos os lados; portanto resta apenas obrigá-la a adquirir a forma do modelo, por bem ou por mal” (Calvino, 1997, p. 98).

O autor italiano salienta que essa adaptação da realidade a uma estrutura modelar encontraria na natureza humana um dos seus principais obstáculos. Ainda que submetidos a mecanismos disciplinares, alguns indivíduos resistem à normalização inerente ao *ethos* social, mesmo diante da aprovação da coletividade. Calvino apresenta seu protagonista em uma busca do mais perfeito dos modelos, mas a personagem vê constantemente o idílio ser subvertido pela ação do homem.

Por muito tempo o senhor Palomar se esforçou por atingir uma impassibilidade e um alheamento tais que só levavam em conta a harmonia serena das linhas do desenho: todas as lacerações e contorções e compressões que a realidade humana deve sofrer para identificar-se com o modelo deviam ser consideradas acidentes momentâneos e irrelevantes. Mas se por um instante ele deixava de fixar a harmoniosa figura geométrica desenhada no céu dos modelos ideais, saltava a seus olhos uma paisagem humana em que a monstruosidade e os desastres não eram de todo desaparecidos e as linhas do desenho surgiam deformadas e retorcidas. (Calvino, 1997, p. 98)

Essa aparente resistência subversiva humana com a instauração de um meio social modelar pode ser apreendida na literatura utópica a partir dos dispositivos de vigilância e controle previstos. Em contrapartida, esse impulso de contestação se plasma nas distopias como um movimento de revolta de algumas personagens contra o regime estabelecido. Com isso, o gênero distópico desvela o conflito, que inerente às projeções utópicas, entre indivíduo e sociedade. Consequentemente, a figura do herói ou heroína distópica é instaurada e assumida por personagens como I-330 na já citada obra *Nós*, de Yevgeny Zamyatin e Winston Smith em *1984* (1949), de George Orwell.

Mas como seria possível solucionar definitivamente essa divergência entre os anseios individuais e o imperativo da estabilidade nas sociedades utopias e distópicas? Influenciadas pelos ideais progressistas e pelos avanços técnico-científicos da época, os romances *O presidente negro* (1926), de Monteiro Lobato, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley apresentam a eugenia como resposta para a questão. Nos respectivos espaços ficcionais, o controle e a manipulação das diferenças genéticas constituem, como veremos, práticas essenciais para a preservação dos regimes figurados.

É importante salientar que a obra do escritor brasileiro é recorrentemente caracterizada como uma utopia alinhada com os moldes tradicionais enquanto a narrativa do autor britânico é uma das fundadoras do gênero distópico. Não obstante esses enquadramentos, enfatizamos que uma oposição arbitrária das utopias e distopias como produções antitéticas, em muitos casos, não se sustenta. Os limites entre os idílios e os pesadelos são notadamente imprecisos e instáveis. Se, por um lado, as sociedades consideradas perfeitas apresentam características autoritárias e controladoras; por outro lado, diferentes figurações distópicas, como a do próprio Huxley, concentram aspectos que podem ser entendidos como positivos como, por exemplo, a inexistência de miséria, de fome, de guerra e mesmo de enfermidades.

Uma vez reconhecidas essas aproximações, o questionamento que se impõe no estudo de ambos os gêneros poderia ser sintetizada da seguinte forma: quanto da sua liberdade individual cada sujeito estaria disposto a renunciar para habitar uma sociedade mais equilibrada e supostamente mais justa? Como adverte Isaiah Berlin

A possibilidade de uma solução final – mesmo se esquecermos o terrível significado que a expressão adquiriu na época de Hitler – revela-se ilusória e muito perigosa. Pois, se realmente acreditamos que tal solução é possível, então com certeza nenhum preço será alto demais para obtê-la: tornar a humanidade justa, feliz, criativa e harmoniosa para sempre – que preço será alto demais para isso? (Berlin, 1991, p. 24).

Diante de tal indagação, podemos afirmar que os utopistas oferecem uma resposta que é fortemente satirizada pelos distopistas. Apesar de suas diferenças, ambas as perspectivas atribuem profunda significação ao processo

de homogeneização das individualidades como pressuposto e objetivo das figurações de uma sociedade modelar. E, assim sendo, tomamos essa temática como orientação para o desenvolvimento analítico que ora iniciamos sobre as duas obras que integram o nosso *corpus*.

O presidente negro e a eugenia como símbolo do progresso

Publicado em 1926, o único romance escrito por Monteiro Lobato tem como protagonista um modesto cobrador de uma empresa fluminense que, após um acidente automobilístico, conhece um cientista britânico que inventou um dispositivo capaz de oferecer visões do futuro de qualquer nação. Após o falecimento do inventor, sua filha recebe semanalmente o protagonista Ayrton Lobo e lhe revela o panorama sóciopolítico no Brasil e nos Estados Unidos no ano 2228. Em ambos os países, procedimentos eugênicos foram utilizados para o controle populacional e para uma tentativa de homogeneização racial.

Ainda que práticas eugênicas sejam recorrentes em diferentes contextos desde a Antiguidade, o termo eugenia foi criado em 1883 pelo antropólogo Francis Galton que, inicialmente influenciado pelo Darwinismo, idealizou uma área de estudos dedicada a analisar e, potencialmente, manipular os agentes hereditários capazes de aperfeiçoar, tanto física quanto mentalmente, as gerações futuras. Ainda que comumente associados a questões étnicas e raciais, os princípios eugênicos poderiam, teoricamente, ser aplicados a uma ampla gama de variantes biológicas e comportamentais do ser humano. O entendimento compartilhado por muitos de que haveria uma hierarquia genética entre as raças, favoreceu ao mesmo tempo a violenta discriminação de grupos considerados inferiores e a ênfase no potencial transformador das práticas eugênicas.

Considerando a miscigenação característica da população brasileira e a desigualdade que, predominantemente, inscrevia-a em classes econômicas, a eugenia se tornou um discurso popular no início dos Novecentos. Seu prestígio se converteu em ações político-cultural concretas que variaram desde as práticas sanitaristas até a regulamentação de processos imigratórios.

Para a pesquisadora Maria Izilda Matos, a eugenia representava, para muitos, a recuperação da dignidade nacional. Segundo ela,

[...] o discurso eugênico apresentava alguns pontos básicos para a regeneração social e moral dos cidadãos brasileiros: a luta contra a sífilis, vinculada a defesa da abstinência sexual antes do casamento, e a fidelidade conjugal como elementos saneadores da sociedade; combate à prostituição, ao álcool e às drogas; defesa da educação sexual e moralização dos costumes; o aperfeiçoamento de medidas legislativas de higiene pré-nupcial e regulamentação da imigração (Matos, 2005, p. 57).

Especificamente no que se refere à coordenação dos fluxos imigratórios no país, houve, desde os meados do século XIX, um interesse governamental visível de “embranquecer” a população brasileira por meio da integração do europeu, processo que, de acordo com essa visão, inevitavelmente conduziria o Brasil o progresso humano e cultural. E para que esse movimento demográfico atendesse também a interesses relativos à soberania nacional, a determinação de territórios específicos a serem ocupados pelos imigrantes se tornou essencial.

[...] a política imigrantista brasileira tratou de ‘promover o povoamento do território em áreas onde persistiam vazios demográficos, próximos às fronteiras internacionais ainda não inteiramente resolvidas, e de assentar trabalhadores brancos considerados mais eficientes e racialmente superiores aos negros e aos mestiços nacionais, meios considerados essenciais para formar uma economia moderna. O visconde de Abrantes considerava, em 1846, que os Estados alemães deveriam ser os viveiros de imigrantes para o Brasil. (Golin, 2002, p. 45)

Essa distribuição programada das áreas de ocupação, cuja maior parte se localizava no sul do país, provocou uma aparente divisão étnico-racial que, desde então, foi apontada pelos defensores da eugenia como prova cabal da superioridade genética europeia sobre a mestiçagem brasileira.

Em *O presidente negro*, essa divisão do território nacional assume características separatistas no futuro apresentado na obra. O Brasil descrito por Miss Jane Benson se desmembrou em dois países independentes, separação orientada pelas diferenças raciais e suas supostas consequências para as economias regionais.

[...] o Antigo Brasil cindira-se em dois países, um centralizador de toda a grandeza sul-americana, filho que era do imenso foco industrial surgido às margens do Paraná. Com

cataratas gigantescas ao longo do seu curso, acabou esse fecundo Nilo da América transformado na espinha dorsal do país que em eficiência ocupava no mundo o lugar imediato aos Estados Unidos. O outro, uma republica tropical, agitava-se nas velhas convulsões políticas e filológicas. Discutiam sistemas de voto e a colocação dos pronomes da semi-morta língua portuguesa. Os sociólogos viam nisso o reflexo do desequilíbrio sanguíneo consequente à fusão de quatro raças distintas, o branco, o negro, o vermelho e o amarelo, este ultimo predominante no vale do Amazonas (Lobato, 1979, p. 77-78).

Assim como ocorre na contraposição entre meio urbano e rural no romance, percebe-se o caráter utópico que permeia as figurações dos dois países formados a partir do território brasileiro: um deles, industrializado e evoluído à imagem dos Estados Unidos; e o outro, retrógrado e imerso em disputas políticas e lingüísticas. Em outros termos, utopia e antiutopia separadas por fronteiras geográficas. Neste caso, entretanto, o diferencial entre os dois espaços é, como observamos no trecho citado, a questão racial.

Todavia, apontamos para a possibilidade de que a ironia de Lobato seja o seu recurso satírico para evidenciar uma situação apreensível no quadro social brasileiro e não, necessariamente, uma defesa da desintegração da jovem república. Nesse sentido, devemos ressaltar duas questões. Em primeiro lugar, mais do que propor soluções pragmáticas para a realidade empírica sobre a qual se baseia, a ficção utópica busca atrair a atenção do leitor para os problemas dessa realidade social. Como salientamos anteriormente, as utopias e as antiutopias problematizam o tempo presente e, ainda que elas figurem caminhos organizacionais possíveis, elas raramente assumem o caráter prescritivo de um projeto governamental ou jurídico. Em segundo lugar, a aspiração do autor em contribuir para o fortalecimento de uma identidade caracteristicamente nacional que transparece em seu projeto literário nos parece drasticamente incompatível com uma proposta de ruptura da unidade da nação. Dessa forma, seria admissível considerar que, por meio da figuração utópica, Lobato discute os problemas que em sua época atravancavam a plena coesão nacional, tanto em termos políticos e econômicos quanto culturais e identitários. Tal linha de raciocínio pode encontrar embasamento nas palavras do próprio autor em um de seus textos publicados na coletânea *Prefácios e entrevistas*:

Em vez de um país á moda dos Estados Unidos, absolutamente homogêneo, com uma consciência coletiva que reage da mesma maneira de norte a sul e de leste a oeste, ficamos uma série de compartimentos estanques – a Amazônia, o Nordeste, São Paulo, Minas, o Rio Grande, separados, fortemente diferenciados, cada região com sua consciência regional, sua psíquica regional, sua política regional – e dia a dia cada vez mais antagonizados. Chegamos a tal ponto de separação que os choques interregionais já começaram (Lobato, 1948, p. 28-29).

No romance, a evolução dos processos eugênicos foi extremamente bem sucedida nos Estados Unidos, o que culminou na sociedade eficiente e produtiva de 2228 retratada por Miss Jane.

Já no início de sua descrição, a senhorita Benson diferencia os impulsos de transformação social dos estadunidenses e dos povos latinos. De acordo com ela, há um pragmatismo inerente aos projetos sóciopolíticos nos Estados Unidos enquanto nos países de ascendência latina, incluindo as nações europeias, o desejo de mudança sempre desvanece nas brumas da utopia, aqui entendida como projeto irrealizável. A personagem afirma ainda que essa diferença pode ser entendida pelas heranças genéticas de cada povo, que foram transmitidas e reafirmadas por meio do sangue ao longo dos séculos.

O idealismo dos americanos não é o idealismo latino que recebemos com o sangue. Possuem-no de forma específica, própria, e de implantação impossível em povos não dotados do mesmo caráter racial. Possuem o idealismo orgânico. Nós temos o utópico. Veja a França. Estude a Convenção Francesa. Sessão permanente de utopismo furioso – e a resultar em que calamidades! Por quê? Porque irrealizável, contrario á natureza humana. Veja agora a América. Em todos os grandes momentos da sua historia, sempre vencedor o idealismo orgânico, o idealismo pragmático, a programação das possibilidades que se ajeitam dentro da natureza humana (Lobato, 1979, p. 47).

Para Miss Jane questões biológicas e raciais são responsáveis pela separação entre o que ela denomina idealismo e utopia. “Idealista como nenhum outro povo, prosseguiu ela, e do único idealismo verdadeiramente construtor da atualidade” (Lobato, 1979, p. 67). Como exemplo, a personagem cita o empresário Henry Ford (1863 – 1947), visto por ela como a encarnação “natural” do bom senso estadunidense e do espírito progressista. Essa mitificação do empreendedor como ícone progressista é, de certa forma, renunciada quando Ayrton adquire um dos grandes símbolos de status e de modernização do século XX: um automóvel produzido na linha de montagem da Ford Motor Company. Durante o seu diálogo com o protagonista, a

senhorita Benson chega a afirmar, inclusive, que Ford teria sido o criador de uma forma de idealismo orgânico que teria influenciado diretamente o futuro dos Estados Unidos, tendo como corolário a sociedade vislumbrada pelo *porvirosópio*.

Por mais audacioso que nos pareça o pensamento de Henry Ford, que é ele senão o reflexo do mais elementar bom senso? [...] No entanto, tamanha é a crosta que nos recobre o bom senso natural que Ford nos parece um messias da Ideia Nova. [...] Ninguém melhor do que eu poderá dizer isto de Henry Ford, porquanto devassei o futuro e por toda parte vi reflexos do seu pensamento. É pois o melhor tipo atual do idealista orgânico. Sonha, mas sonha a realidade de amanhã. (Lobato, 1979, p. 47-48).

A relevância atribuída por Miss Jane ao empreendedor estadunidense assume contornos místicos na obra de Aldous Huxley, na qual a utopia da chamada “Ideia Nova” se realiza e Ford passa a ser idolatrado. De certa forma, o Estado Mundial em *Admirável mundo novo* pode ser entendido como um resultado possível da evolução do modelo vislumbrado pela personagem de Monteiro Lobato. Nesse sentido, as obras formam um *continuum* de dois futuros interligados pela lógica do progresso.

Diferentemente do que ocorre na sociedade distópica de Huxley, o manejo da tecnologia não é fator decisivo para a formação da utopia eugênica em *O presidente negro*. Em sua descrição, a senhorita Benson coloca em primeiro plano a suposta matriz genética superior que, desde o período colonial, caracterizaria a população estadunidense, uma vez que, segundo ela, o território americano teria sido povoado pelos melhores espécimes humanos encontrados no continente europeu.

E o mundo americano não podia deixar de ser assim, senhor Ayrton, continuou ela. Note apenas: que é a América, senão a feliz zona que desde o início atraiu os elementos mais eugênicos das melhores raças europeias? Onde a força vital da raça branca, se não lá? Já a origem do americano entusiasmo. Os primeiros colonos, quais foram eles? A gente do *Mayflower*, quem era ela? Homens de tal têmpera, caracteres tão shakespearianos, que entre abjurar das convicções e emigrar para o deserto, para a terra vazia e selvagem onde tudo era inospitalidade e dureza, não vacilaram um segundo. Emigrar ainda hoje vale por alto expoente de audácia, de elevação do *tônus* vital. Deixar sua terra, seu lar, seus amigos, sua língua, cortar as raízes todas que desde a infância nos prendem ao solo pátrio, haverá maior heroísmo? Quem o faz é um forte, e só com esse fato já revela um belo índice de energia. Mas emigrar para o deserto, deixar a pátria pelo desconhecido, isto é formidável! (Lobato, 1979, p. 48).

Na ficção de Lobato, essa qualidade genética inata foi complementada pela seleção progressivamente mais rigorosa dos emigrantes que adentraram os Estados Unidos. Segundo Miss Jane, o gênero humano naquela nação se inscreveu, conseqüentemente, em um processo evolutivo irrefreável, uma vez que os indivíduos considerados geneticamente superiores eram aceitos como cidadãos e o restante reconduzido para seus locais de origem. Com isso, o desenvolvimento da nação americana se consolidou como um fenômeno exemplar das teorias eugênicas, instrumentalizadas como uma barreira protetora contra a expansão de raças consideradas inferiores. Em uma determinada passagem, a personagem afirma, inclusive, que o destino dos países europeus seria o da submissão genética a raças asiáticas, uma vez que no velho continente os governos optaram por uma política que priorizava os direitos de classe e não a qualidade biológica. “Cada vez mais vai sendo a Europa drenada de seus melhores elementos — as suas mariposas, e a Europa acabará amarelada pela pigmentação mongólica. Isso vi eu já bem denunciado nos cortes feitos no século 25” (Lobato, 1979, 48-49).

A violenta condução de escravos africanos para a América é reconhecida pela própria senhorita Benson, no entanto, como uma das principais falhas do desenvolvimento estadunidense. Diante dessa questão, o protagonista valoriza a miscigenação brasileira como uma solução pragmática e ainda mais racional do que a separação de raças nos Estados Unidos.

Também aqui arrostamos com igual problema, mas a tempo acudimos com a solução pratica — e por isso penso que ainda somos mais pragmáticos do que os americanos. A nossa solução foi admirável. Dentro de cem ou duzentos anos terá desaparecido por completo o nosso negro em virtude de cruzamentos sucessivos com o branco. Não acha que fomos felicíssimos na nossa solução? (Lobato, 1979, p. 49)

Em sua resposta, Miss Jane reafirma a superioridade da lógica americana ao encontrar na divisão das raças uma saída para o problema. Segundo ela, a miscigenação é um processo que enfraquece os grupos raciais envolvidos e impõe uma inclusão que resulta na instabilidade social.

A nossa solução foi medíocre. Estragou as duas raças, fundindo-as. O negro perdeu as suas admiráveis qualidades físicas de selvagem e o branco sofreu a inevitável piora de caráter, conseqüente a todos os cruzamentos entre raças dispares. Caráter racial é uma

cristalização que às lentas se vai operando através dos séculos. O cruzamento perturba essa cristalização, liquefá-la, torna-a instável. A nossa solução deu mau resultado. (Lobato, 1979, p. 49).

Nos Estados Unidos da ficção de lobateana, a solução da questão racial ocorreu paulatinamente e envolveu ações e processos específicos. As recorrentes ondas imigratórias de europeus garantiu uma superioridade numérica dos brancos sobre os negros, o que teria preservado a suposta qualidade genética da população considerada pura. Além disso, tornou-se comum a difusão de discursos contrários à miscigenação, que exortavam os cidadãos a salvaguardar a sua herança genética. O combate à mistura de raças com base em ideais eugênicos pode ser encontrado em projeções utópicas desde *A república* de Platão e a sua recuperação do mito das chamadas raças metálicas de Hesíodo. Como veremos posteriormente, essa questão também é explorada em *Admirável mundo novo*, mas na determinação de castas sociais homogeneizadas internamente, cujos membros são condicionados geneticamente para determinadas funções na sociedade. Ao tratar da eugenia como tema frequente das figurações utópicas, Teixeira Coelho recupera parte do pensamento platônico ao afirmar que

Até a mistura entre os metais ‘nobres’ e ‘baixos’ deve ser evitada, porque da mescla surgirão a ‘variação’ e a ‘absurda irregularidade’, coisas que, segundo o projeto, não devem aparecer numa sociedade que se procura aperfeiçoar também através do controle da concepção, e não apenas da natalidade. (Coelho, 1985, p. 37).

Como veremos, em *O presidente negro*, o controle da concepção é uma fase seguinte da estruturação da utopia eugênica. Anteriormente a essa etapa, porém, os dirigentes estadunidenses ainda buscam no continente europeu o fortalecimento da matriz biológica da nação. Quando o fluxo de entrada de estrangeiros arrefeceu, o governo assumiu a prática de “importar” tipos humanos geneticamente desejáveis para que o equilíbrio se mantivesse.

Em vez de entrada franca a quem quisesse vir localizar-se no país, organizou o governo americano em todas as nações do velho mundo um serviço de importação de valores humanos, consistente em atrair para lá a fina flor eugênica das melhores raças europeias. Já aliviada do seu ouro em favor da América, viu-se a Europa também aliviada da sua elite. (Lobato, 1979, p. 52).

Quando o risco de superpovoamento do território foi percebido, as fronteiras americanas foram simplesmente fechadas. Porém, a própria eugenia se tornou um problema a ser contornado. A preocupação dos descendentes europeus em salvaguardar a distinção genética de seu povo fez com que a taxa de natalidade se reduzisse gradualmente até o ponto no qual foi superada pela dos negros. “Os brancos entraram a primar em qualidade, enquanto os negros persistiam em avultar em quantidade” (LOBATO, 1979, p. 52).

Com isso, foram criados órgãos reguladores do crescimento demográfico que, apoiados nos postulados de cientistas e intelectuais adeptos da eugenia, criaram normas para a procriação humana e desenvolveram métodos funcionais para a seleção dos indivíduos considerados adequados ao quadro social. Surgiu, dessa forma, o Ministério da Seleção Artificial, que impôs preceitos de aperfeiçoamento da espécie bastante severos e extrapolavam sobremaneira os limites da questão racial. Dentre eles, destacam-se a recuperação e a efetivação da lei espartana, segundo a qual crianças com deficiência ou má formação deveriam ser sacrificadas no momento do nascimento.

Entre cortar no início o fio da vida a uma posta de carne sem sombra de consciência e deixar que dela saia o ser consciente que vai vegetar anos e anos na horrível categoria dos “desgraçados”, a crueldade está no segundo processo. A lei espartana reduziu praticamente a zero o número dos desgraçados por defeito físico. (Lobato, 1979, p. 53)

Mas isso ainda não é suficiente para a completa homogeneização genética na utopia lobateana, uma vez que, como afirma a própria Miss Jane, restavam ainda os “desgraçados” por defeito mental. Ao mencionar pejorativamente a essa categoria, a personagem não se refere apenas às síndromes ou aos transtornos psicológicos, mas também a possíveis desvios de caráter e comportamento. Para que esse grupo também fosse obliterado, promulgou-se uma lei denominada *Código da raça* que previa a esterilização de todos os indivíduos que se encaixassem em perfis considerados indesejáveis. Desse modo, o ideal de depuração genética se transformou em política pública e acelerou desenvolvimento da utopia eugênica. Os

resultados desse processo são apresentados entusiasticamente pela senhorita Benson:

Só depois da aplicação de tais leis é que foi possível realizar o grandioso programa de seleção que já havia empolgado todos os espíritos. Desapareceram os peludos — os surdos-mudos, os aleijados, os loucos, os morféuticos, os histéricos, os criminosos natos, os fanáticos, os gramáticos, os místicos, os retóricos, os vigaristas, os corruptores de donzelas, as prostitutas, a legião inteira de malformados no físico e no moral, causadores de todas as perturbações da sociedade humana. (Lobato, 1979, p. 53)

Percebemos, dessa forma, que na sociedade estadunidense do século XXIII, os ideais de ordem e de progresso social são convertidos em questões essencialmente biológicas. Os procedimentos adotados não objetivam apenas evitar características físicas vistas como deformidades, mas também erradicar personalidades e condutas indesejáveis. Nesse sentido, as noções de ética e moral, comumente tratadas como social e historicamente determinadas, são entendidas como inerentes aos sujeitos, o que, por sua vez, converte a eugenia em teoria sociológica. Se considerarmos que, segundo os termos de Aristóteles, a *physis* é a esfera dos impulsos naturais humanos que são depurados pelo regulador ético (*ethos*) antes de se manifestarem no universo das ações práticas (*práxis*), podemos afirmar que a eugenia prescreve a manipulação da *physis* para que, a partir de um modelo de ser humano particular, a *práxis* seja invariavelmente marcada pela ética.

Diante disso, a obra lobateana se inscreve na tradição do gênero utópico, na qual um modelo de cidadão subjaz a estruturação da sociedade utópica e para que o equilíbrio e a harmonia do meio possam ser mantidos, a diversidade humana deve ser drasticamente reduzida ou rigidamente controlada.

***Admirável mundo novo* e o paradoxo da homogeneização capitalista**

O romance de Aldous Huxley, publicado em 1932, figura uma sociedade prospectiva, na qual a estabilidade foi alcançada à custa da individualidade de seus cidadãos. Nesse espaço distópico, o progresso científico é um dos fatores primordiais para a consolidação e a manutenção do regime sóciopolítico. Na obra, os mecanismos de controle são aplicados

geneticamente e reforçados ao longo de toda a vida, fazendo com que os paradigmas racionais que sustentam a estrutura social sejam naturalizados nos próprios indivíduos. E para aqueles que conseguem de alguma maneira suplantar esse condicionamento, como as personagens Bernard Marx e John, O Selvagem, o exílio ou a morte são os únicos caminhos possíveis. Em outras palavras, na comunidade distópica de Huxley, a eficiência do sistema controlador previne a organização de individualidades ou movimentos de contestação.

No entanto, é relevante salientar que todo o aparato controlador no romance não inclui a violência física como um de seus elementos, aspecto que, a nosso ver, revela a perspectiva do autor diante da expansão do racionalismo capitalista.

Esse posicionamento pode ser mais bem compreendido quando comparado ao de outro influente autor distópico do século XX: George Orwell. A aproximação encontra justificativa não somente no gênero textual escolhido pelos autores, mas também no posicionamento crítico e, até certo ponto, cético, que ambos demonstraram ao longo de suas carreiras em relação ao idealismo progressista e à suposta inevitabilidade da harmonia a ser alcançada por meio dele. Como afirma Jenni Calder,

Progress and idealism have always attracted the human race. To be unable to believe that things can and will get better is at best negative, at worst destructive. But to believe that the realization of an ideal is worth any sacrifice, or that progress by its very nature *must* be good for humanity, is extremely dangerous. Orwell and Huxley were both very worried about the tendency towards these beliefs.²(Calder, 1976, p. 07)

No entanto, as semelhantes perspectivas analíticas dos romancistas se condensam em construções ficcionais bastante distintas, o que denota compreensões destoantes dos ideais a serem alcançados pelo racionalismo moderno, dos sacrifícios a serem feitos em favor da harmonia social e da própria natureza do progresso.

² Tradução nossa: O progresso e o idealismo sempre atraíram a raça humana. Ser incapaz de acreditar que as coisas podem e irão melhorar é na melhor das hipóteses negativo e na pior das hipóteses destrutivo. Mas, acreditar que a realização de um ideal vale qualquer sacrifício ou que o progresso, por sua própria natureza, deve ser bom para a humanidade é extremamente perigoso. Orwell e Huxley estavam ambos muito preocupados com a tendência para essas crenças.

Primeiramente, é preciso considerar que Huxley acreditava inviável a estabilização de um núcleo social sem a existência de um poder centralizador que orientasse e normatizasse as relações humanas. Contudo, o reconhecimento dessa necessidade por parte do autor não significa necessariamente a instituição de um governo despótico. Em *Retorno ao Admirável mundo novo*, Huxley afirma que alguma forma de organização social é necessária. Porém, tal estrutura deve alcançar um equilíbrio entre o liberalismo irrestrito e a superorganização.

A organização é indispensável; porque a liberdade só surge e tem sentido dentro de uma comunidade auto-regulamentada de indivíduos que colaboram livremente. Porém, mesmo que indispensável, a organização pode também ser fatal. A organização em excesso transforma em autômatos homens e mulheres, reprime o espírito criador e elimina a própria possibilidade de liberdade. Como sempre, o único caminho seguro está no meio-termo, entre o excesso do *laissez-faire*, num dos topos da escala, e o controle total, no outro extremo. (Huxley, 2000, p. 45)

Complementarmente, Huxley questiona a viabilidade de um arcabouço social essencialmente orgânico, ou seja, no qual os interesses da coletividade ou de sua maioria suplantem os anseios e as necessidades individuais. Para ele, as tentativas de concretização dessa estrutura utópica apenas fortaleceriam as tendências à centralização totalitária.

Por maior que seja a tentativa, os homens não conseguem criar um organismo social, apenas podem criar uma organização. Insistindo nas tentativas de criação de um organismo, os homens instituirão tão somente um despotismo totalitário. O *Admirável Mundo Novo* apresenta um quadro fictício e um pouco grosseiro de uma sociedade em que a tentativa de recriar seres humanos à semelhança de térmitas foi levada quase até as raias do possível. (Huxley, 2000, p. 47)

Os acontecimentos que antecederam a organização do espaço distópico são mencionados brevemente e de forma fragmentada no texto, o que indica maior ênfase do autor no resultado final do processo do que nos seus agentes formadores. Apesar da ausência dessas minúcias, é plausível inferir que o crescimento descontrolado da população resultou em uma carência de recursos naturais que, por sua vez, direcionou as nações para conflitos em escala mundial, a partir dos quais se formou um cenário político propício para a ascensão da sociedade figurada.

A Guerra dos Nove Anos começou em 141 d.F. [...] O barulho de quatorze mil aviões avançando com ordem de atacar. Mas no Kurfürstendamm³ e na Oitava Circunscrição de Paris, a explosão das bombas de antracita⁴ fez pouco mais barulho que um saco de papel [...] A técnica russa para contaminar os suprimentos d' água era particularmente engenhosa [...] A Guerra dos Nove Anos, o Grande Colapso Econômico. Restava a escolha entre a Direção Mundial e a destruição. (Huxley, 1982, p. 72, 73).

Nesse processo de concretização de um estado mundial fortemente controlador, a instrumentalização da ciência se destaca ao mesmo tempo como um elemento fundador da distopia e como um de seus sustentáculos. É importante salientar que Aldous Huxley sempre considerou o progresso científico como um fator de transformação social particularmente temerário. Segundo o autor, a aplicação das inovações científicas na esfera sociopolítica poderia resultar tanto no aperfeiçoamento das instituições democráticas quanto no fortalecimento de um regime totalitário. Diante dessas colocações, podemos compreender melhor o que autor afirma no prefácio escrito em 1946 para uma nova edição de *Admirável mundo novo*:

Na verdade, a menos que escolhamos a descentralização e o emprego da ciência aplicada não como o fim cujos meios seriam os seres humanos, mas como meios para produzir uma competição de indivíduos livres, temos apenas duas alternativas de que nos podemos valer: certo número de totalitarismos nacionais e militarizados, tendo como raiz o terror da bomba atômica e como consequência a destruição da civilização (ou, se a guerra for limitada, a perpetuação do militarismo); ou então um totalitarismo supranacional, proveniente do caos social resultante do rápido progresso tecnológico em geral e da revolução atômica em particular, e desenvolvendo-se, debaixo da necessidade de eficiência e estabilidade, como a tirania. (Huxley, 1982, p. 21-22)

Assim como na obra de Monteiro Lobato, as práticas eugênicas são representadas na distopia de Huxley como meios eficientes para a normalização de perfis individuais entendidos como adequados para a vida em sociedade. Entretanto, alguns aspectos merecem particular destaque na narrativa do autor britânico.

³*Kurfürstendamm* corresponde ao nome da avenida principal de Berlim em sua região oeste. Trata-se de uma rua comercial que teve seu desenvolvimento no século XIX e no início do século XX.

⁴ Antracita, antracite ou antracito é uma variedade de carvão mineral bastante valorizado pela grande liberação de energia durante a sua queima, a qual se dá de maneira límpida e produzindo pouca fuligem.

No romance, os avanços técnico-científicos alcançaram tal nível de especialização que a reprodução humana sexuada foi totalmente substituída pela fertilização de óvulos *in vitro* e pela concepção de indivíduos condicionados geneticamente. Além disso, a constante evolução desse processo permitiu, com a utilização de um método denominado de Bokanovsky, produzir, por meio de sucessivas divisões, até noventa e seis embriões a partir de um único óvulo. Diante da descrição de toda a estrutura de um dos centros de incubação no início do romance, torna-se notória a semelhança entre o local e uma instalação industrial. Percebe-se, dessa forma, que no Estado Mundial da figuração de Huxley, os seres humanos são manufaturados com eficiência técnica e precisão científica.

Sobre um transportador de movimento muito lento, um porta-tubos cheio de tubos de ensaio penetrava numa grande caixa metálica e outro surgia. Ouvia-se um leve rumor de máquinas. Os tubos levavam oito minutos para atravessar a caixa de ponta a ponta, explicou-lhes, ou seja, oito minutos de exposição aos raios X duros, o que é, aproximadamente, o máximo que um ovo pode suportar. Um pequeno número morria; outros, os menos suscetíveis, dividiam-se em dois; a maioria proliferava em quatro brotos; alguns em oito; todos eram reenviados às incubadoras, onde os brotos começavam a desenvolver-se; então, passados dois dias, eram submetidos subitamente ao frio; ao frio e à parada de crescimento. Em dois, em quatro, em oito, os brotos dividiam-se por sua vez; depois, tendo germinado, eram submetidos a uma dose quase mortal de álcool; em consequência, proliferavam de novo, e, tendo germinado, ficavam então a desenvolver-se em paz, brotos de brotos de brotos — toda nova parada seria geralmente fatal. (Huxley, 1982, p. 26-27).

Essa exposição de uma parte do processo de fabricação de indivíduos não apenas reafirma a idealização do progresso como característica inerente à sociedade distópica, mas também a instrumentalização de seus produtos como mecanismo de regulação social. Se, como afirmamos anteriormente, a individualidade é uma ameaça para a estabilidade das utopias e das distopias, a manipulação genética do processo reprodutivo em escala industrial viabiliza um controle absoluto da variabilidade humana, tanto em termos físicos quanto cognitivos.

A procissão avançava; um a um, os ovos eram transferidos dos seus tubos de ensaio para os recipientes maiores; com destreza, a guarnição de peritônio era incisada, a mórula era posta no seu lugar, a solução salina era transvasada... e já o bocal seguia adiante, tocando então a vez aos Rotuladores. A hereditariedade, a data da fecundação.

O Grupo Bokanovsky, todos os detalhes eram transferidos do tubo de ensaio para o bocal. Não mais anônima, mas com nome, identificada, a procissão recomeçava lentamente sua marcha; lentamente, através de uma abertura na parede, por onde passava à Sala de Predestinação Social. (Huxley, 1982, p. 30).

O ufanismo progressista que subjaz a essas descrições lança luz sobre a importância atribuída na obra, assim como salientamos em *O presidente negro*, à figura do empreendedor Henry Ford. Na distopia de Huxley, todavia, o empresário estadunidense é deificado como ícone do racionalismo desenvolvimentista e seu nome substitui o de Jesus Cristo na contagem do tempo histórico.

— Era uma vez — começou o Diretor — quando Nosso Ford ainda estava neste mundo, um rapazinho chamado Reuben Rabinovitch [...] O caso do pequeno Reuben ocorreu apenas vinte e três anos depois do lançamento do primeiro Modelo T de Nosso Ford. (Aqui o Diretor fez o sinal do T sobre o estômago e todos os estudantes seguiram-no reverentes.) (Huxley, 1982, p. 45, 47).

Apesar do potencial eugênico da produção de seres humanos em *Admirável mundo novo*, a homogeneização dos sujeitos não atende a um mesmo princípio de igualdade servil para todos, mas a uma organização hierárquica extremamente rígida. Na sociedade figurada, há cinco castas (*Alfa, Beta, Gama, Delta e Ipsilon*) formadas por indivíduos que desenvolvem atividades específicas para as quais foram condicionados física e intelectualmente desde o seu desenvolvimento embrionário. Dessa forma, a normalização das individualidades ocorre de acordo com a posição na pirâmide social ocupada pelos respectivos cidadãos. Consequentemente, a eugenia no romance não objetiva o aperfeiçoamento da raça por meio da imposição de um único modelo humano, mas pela segmentação social orientada por diferentes modelos, que, em seu conjunto, garantem o equilíbrio do regime.

Também predestinamos e condicionamos. Decantamos bebês já como seres humanos socializados, tanto Alfas quanto Ipsilones, tanto os futuros trabalhadores de esgotos como os futuros... Ele ia dizendo os “futuros dirigentes do Mundo”, mas, corrigindo-se, disse “futuros diretores de Incubação”. (Huxley, 1982, p. 34-35).

Comparativamente às práticas eugênicas presentes em *O presidente negro*, a estratificação social na distopia de Huxley se assemelha mais ao

separatismo territorial brasileiro do que à homogeneização de toda uma população a partir da obliteração de certos fenótipos tidos como indesejáveis. No Estado Mundial as diferenças entre as classes são valorizadas no intuito de fortalecer um sentimento de pertencimento a um grupo nos sujeitos e, por conseguinte, consolidar um senso de identidade que é cientificamente produzido desde a incubação.

Dois aspectos importantes podem ser derivados dessa homogeneização categorial em *Admirável mundo novo*.

Primeiramente, é preciso considerar que a distopia de Huxley satiriza apenas até certo ponto os sistemas socialistas ou comunistas representados nos textos utópicos tradicionais. Mais propriamente, o futuro distópico do escritor britânico corresponde à concretização de um modelo social capitalista. O romance é uma sátira ao utopismo que se efetiva pela problematização das consequências da realização de uma utopia, especificamente, no caso, àquela orientada pela lógica do capital. As bases para tal afirmação podem ser encontradas em características da sociedade ficcional como, por exemplo, a obrigatoriedade do consumo, a idolatria do novo e do moderno, a transformação da arte reflexiva em artigo de consumo e a própria objetificação dos corpos pelo discurso estabelecido da promiscuidade. No espaço distópico, tudo se converte em produto e todos se convertem em consumidores. Nesse contexto, a diferenciação entre as castas atende a duas necessidades fundamentais do sistema vigente: a divisão coletiva do trabalho e a diversidade na produção de bens compensatórios.

Como em todo agrupamento humano, o Estado Mundial necessita de trabalhadores que exerçam as mais variadas funções cotidianas, desde aquelas com maior exigência intelectual até aquelas que demandam maior força física. Diante disso, as castas que compõem a hierarquia na obra acomodam indivíduos que desempenham determinados trabalhos. Em outras palavras, os Alfas, como grupo com herança genética superior, assumem cargos de comando ou de desenvolvimento estratégico. Os Betas, por sua vez, detêm posições relevantes, mas não da mesma ordem que os Alfas e, assim por diante, até as ocupações essencialmente mecânicas dos Ipsolones. Além disso, a produção de bens de consumo com preços diversos e destinados a castas diferentes contribui não apenas para a criação de símbolos de status no

imaginário coletivo, mas também para estabelecer para os indivíduos objetivos materialistas, que guiam as ações cotidianas e garantem a alienação social.

Em segundo lugar, é interessante notar que a obra atualiza, a partir do racionalismo capitalista, elementos fundamentais da estrutura social idealizada por Platão em *A república* como, por exemplo, o mito das raças metálicas e a própria concepção de justiça. A mitificação de uma segregação racial na utopia platônica orienta tanto a distribuição dos ofícios existentes na *polis* quanto a utilização da eugenia como mecanismo de preservação dessas diferenças hierárquicas. Para o filósofo grego, a mistura e o consequente enfraquecimento das raças causaria um desequilíbrio no *ethos* social que, por sua vez, ocasionaria ineficiência política e conflitos entre os sujeitos.

Assim, tereis uma geração nova bem menos culta. Daí sairão chefes pouco capazes de zelar pelo Estado e que não sabem notar a diferença nem das raças de Hesíodo nem das vossas raças de ouro, prata, bronze e feno. Deste modo, misturando-se o ferro com a prata e o bronze com o ouro, resultará destas misturas um defeito de conveniência, de regularidade e de harmonia que, uma vez instaurado, engendra sempre a guerra e o ódio. E esta a origem que se deve atribuir à discórdia, em toda parte que se declare. (Platão, 1997, p. 302).

Assim, percebemos que, na visão platônica, a miscigenação constitui ao mesmo tempo um obstáculo para a concretização de uma sociedade modelar e um risco para a sua conservação. Como vimos na seção anterior, *O presidente negro* se revela como um romance cuja dimensão argumentativa é tributária dessa secular linha de pensamento.

Complementarmente, a designação de responsabilidades de forma coerente com as categorias ocupadas pelos indivíduos na hierarquia social fundamentaria a própria noção de justiça defendida por Platão, ou seja, a atribuição de funções aos sujeitos de acordo com as suas aptidões e virtudes. Dessa maneira, podemos afirmar que há uma naturalização das diferenças entre raças e grupos, assim como uma busca pela manutenção e possível aperfeiçoamento das características que lhe são inerentes. O determinismo é o sustentáculo da pirâmide social e a homogeneização é o signo de seus estamentos.

Em *Admirável mundo novo*, Huxley recupera de forma satírica essa segmentação e, ao invés de naturalizar os aspectos distintivos de cada grupo, ele descreve um processo industrial de criação de identidades sociais híbridas. Estimulada pelo progresso científico, a eugenia no romance concretiza o ideal platônico de estabilidade e ordem política (o que denota, uma vez mais, os instáveis limites entre utopias e distopias) por meio de uma inescapável predestinação genética e funcional dos membros de cada casta. A justiça platônica assume no texto um caráter totalmente artificializado. Como afirma o dirigente mundial Mustafá Mond durante um diálogo com a personagem John, O Selvagem:

Um homem decantado e condicionado como Alfa ficaria louco se tivesse de fazer o trabalho de um Ípsilon retardado – ficaria louco ou começaria a destruir tudo. Os Alfas podem ser completamente socializados – mas com a única condição de que executem trabalho de Alfa. Só de um Ípsilon podem-se esperar os sacrifícios dos Ípsilones, pela boa razão de que para ele aquelas tarefas não constituem sacrifícios; são a linha de menor resistência. Seu condicionamento colocou trilhos ao longo dos quais ele tem que correr. Não pode deixar de fazê-lo; está predestinado. Mesmo depois de decantado, ainda está dentro de um frasco – um frasco invisível de fixações infantis e embrionárias. Sem dúvida, cada um de nós – continuou pensativo o Dirigente – passa a vida dentro de uma garrafa. Mas se temos a vantagem de ser Alfas, nossos frascos são relativamente enormes. (Huxley, 1982, p. 271).

Além disso, o artificialismo na formação das castas na distopia espelha a também artificial produção de diferenças no sistema capitalista, no qual a lógica determinista divide espaço com discursos meritocráticos, que formatam modelos comportamentais e garantem a continuidade da dinâmica produtiva. “A população ótima – disse Mustafá Mond – inspira-se no iceberg – oito nonos abaixo do nível da água e um nono acima” (Huxley, 1982, p. 272).

Diante desses apontamentos, seria razoável questionar: se a homogeneização se concentra nas castas que compõem o Estado Mundial e não na estrutura social como um todo, não haveria espaço para a insurgência de indivíduos inspirados por uma identidade de grupo? A desigualdade não fomentaria a luta de classes e, por conseguinte, a instabilidade social?

No espaço ficcional, diferentes procedimentos são tomados como forma de evitar esse processo de contestação e revolta. Em primeiro lugar, não apenas a noção de pertencimento a uma casta é fortemente inculcada nos

sujeitos, mas também um profundo desprezo pelas condições de vida nos outros estamentos, tanto superiores quanto inferiores. Desse modo, os indivíduos são cientificamente desmotivados a cobiçarem uma posição social para a qual não foram predestinados. Para tanto, mecanismos como, por exemplo, a hipnopédia e o condicionamento pavloviano são aplicados desde a infância dos cidadãos, fazendo com que suas capacidades de discernimento e reflexão sejam orientadas pelos preceitos do Estado, como podemos notar na passagem a seguir:

As crianças Alfa vestem-se de cinza. Trabalham muito mais do que nós, porque têm inteligência extraordinária. Realmente, estou muito feliz de ser Beta, porque não trabalho tanto. Ademais, somos muito melhores do que os Gamas e os Deltas. Os Gamas são estúpidos. Todos se vestem de verde e as crianças Deltas se vestem de cáqui. (Huxley, 1982, p. 50).

Além disso, é importante considerar que, apesar do repúdio aos membros de outras castas, todos os indivíduos são condicionados a reconhecer a importância de cada grupo para o equilíbrio e o bom funcionamento da sociedade. Utilizando outros termos, diríamos que os Betas não desejam ser Alfas ou Gamas, mas que eles têm absoluta consciência de que a existência de ambas as categorias são fundamentais para a ordem social. É o que percebemos no trecho abaixo, que é transcrito na obra como parte de uma das gravações para a educação durante o sono ou hipnopédia. “Cada um trabalha para todos. Nada podemos fazer sem os outros. Até os Ípsilones são úteis. Não poderíamos passar sem os Ípsilones. Cada um trabalha para todos” (Huxley, 1982, p. 101). Dessa forma, o ideal de uma comunidade orgânica não é alcançado por meio da igualdade entre seres humanos, mas pela sublimação das próprias diferenças que os separam hierarquicamente na (anti)utopia capitalista.

Finalmente, o hedonismo é aspecto relevante a ser destacado no romance de Huxley, já que o culto ao prazer é um dos paradigmas da existência na sociedade distópica. Ainda que as diferenças sejam rigidamente marcadas, os acessos a itens de consumo, a substâncias psicotrópicas e a prática sexual são generalizados e institucionalmente fomentados. Além disso, não há miséria, fome e mesmo enfermidades contras as quais alguma agitação coletiva

pudesse se manifestar. A paz social deriva também do fato de que os habitantes do Estado Mundial são, de acordo com seu condicionamento, essencialmente felizes.

Agora o mundo é estável. O povo é feliz; todos têm o que desejam e nunca querem o que não podem ter. Sentem-se bem; estão em segurança; nunca ficam doentes; não têm medo da morte; vivem na perene ignorância da paixão e da velhice; não se afligem com pais e mães; não têm esposas, filhos, nem amantes a que se apeguem com emoções violentas; são condicionados de modo a não poderem deixar de se comportarem como devem. (Huxley, 1982, p. 268).

Com isso, sentimentos como a inveja e a ganância são extintas, trazendo para a perspectiva individual a noção de estabilidade que sustenta todo o arcabouço social. Como assevera sentenciosamente Mustafá Mond: “Não há civilização sem estabilidade social. Não há estabilidade social sem estabilidade individual” (Huxley, 1982, p. 65).

A partir disso, torna-se mais evidente a significação do lema do Estado Mundial, que se resume aos termos “Comunidade, Identidade, Estabilidade” (Huxley, 1982, p. 23). No romance *Admirável mundo novo*, esses conceitos assumem sentidos que só podem ser plenamente compreendidos à luz da estrutura social distópica. A estabilidade coletiva depende fundamentalmente da estabilidade individual, que é alcançada pela imposição de uma identidade híbrida de classe, a partir da qual o sujeito se reconhece como parte integrante de uma comunidade em que cada um desempenha alegremente o papel que lhe é atribuído. Nesse sentido, podemos afirmar que a obra figura a homogeneização das vontades individuais dentro de um modelo societário estratificado, que encontra na hierarquização das castas o seu ponto de equilíbrio, o que constitui um paradoxo que apenas se sustenta na lógica do racionalismo capitalista.

Considerações finais

A análise comparativa dos romances de Monteiro Lobato e de Aldous Huxley suscita diversas questões que não se restringem aos horizontes diegéticos dos respectivos textos. Neste artigo, enfatizamos, no entanto, três aspectos que, a nosso ver, são especialmente relevantes para as reflexões sobre

a literatura utópica/distópica e sobre o contexto de produção das duas obras em particular.

Como vimos, as estruturas sociais figuradas nas narrativas demandam a prescrição de paradigmas físicos, intelectuais e éticos para os sujeitos que comporiam as suas respectivas populações. Em outros termos, ao modelo social utópico subjaz uma idealização também utópica dos indivíduos, os quais devem não apenas se encaixar na organização prevista, mas contribuir para a sua estabilidade. Assim, a homogeneização das individualidades, seja em âmbito global, seja na separação das castas, é ao mesmo tempo um pressuposto e um objetivo da arquitetura utópica. Tal aspecto relativiza o caráter antitético comumente atribuído às produções utópicas e distópicas, uma vez que as sátiras elaboradas por autores como Zamyatin, Orwell e o próprio Huxley apontam a normalização coletiva como uma das características principais dos idílios sociais propostos pelo utopismo na literatura.

Nas obras que formaram o *corpus* deste trabalho, a utilização de práticas eugênicas é um dos caminhos encontrados para a determinação de um padrão de seres humanos considerado adequado para a vida na sociedade exemplar. A diversidade é obliterada em nome de uma teoria social fundamentalmente monística.

Em ambos os romances, o ideal do progresso plasma um discurso que justifica e instiga a homogeneização dos indivíduos, tanto pela crença em uma superioridade racial tida como incontestável no texto lobateano quanto pela resolução do problema da divisão do trabalho na utopia capitalista na ficção de Huxley. Entretanto, gostaríamos de recuperar nossa reflexão sobre a notória ironia do autor brasileiro em diferentes passagens de seu único romance, assim como o tom trágico assumido pela narrativa em seu desfecho. Se, apesar dos registros biográficos de Lobato, assumirmos um olhar que priorize apenas a análise textual, parece-nos que a sua caracterização como obra de tese, se não é desprezível, pode ser vista ao menos como questionável. Nesse sentido, a própria utopia do autor paulista problematiza os limites e as consequências de um tipo de racionalismo que, em última instância, prova ser contrário à Razão, aspecto que é radicalizado em *Admirável mundo novo*. Como salienta Gianni Vattimo,

Com a descoberta da finalidade do racionalismo como contrária à Razão, a qual é vivida no imaginário coletivo por meio das antiutopias, não são apenas erros isolados ou riscos de corrupção que são experienciados e exibidos; é o próprio mecanismo da racionalização que é “suspenso”, colocado em crise e sob acusação no mundo todo. Aparentemente não é mais por acidente que a antiutopia assume destaque, alcançando o nível do senso comum, uma vez que há uma aparente dissolução da ideologia do progresso.⁵ (VATTIMO, 1992, p. 81).

À guisa de conclusão, os dois romances incitam a reflexão sobre quais comprometimentos os indivíduos estariam dispostos a aceitar em nome de um meio social aparentemente mais estável e coeso, mas, definitivamente, menos humano.

REFERÊNCIAS

BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das idéias*. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

CALDER, Jenni. *Huxley and Orwell: Brave New World and Nineteen Eighty-Four*. London: Edward Arnold, 1976.

CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

COELHO, T. *O que é utopia?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

FIRPO, Luigi. Para uma definição de Utopia. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, Unicamp, v. 02, p. 227-237, 2005.

GOLIN, T. *A fronteira: governos e movimentos espontâneos na fixação dos limites do Brasil com o Uruguai e a Argentina*. Porto Alegre: L&PM, 2002, 400 p.

⁵With the discovery of the counter-finality of reason, which is lived in the collective imaginary via the affirmation of counter-utopias, it is not only isolated errors or risks of corruption that are experienced and experienced and exhibited; it is the very mechanism of rationalization that is ‘suspended’, thrown into crisis and under accusation worldwide. It is apparently no longer by chance that counter-utopia comes to the fore in an age when, at the level of common consciousness, there is a marked dissolution of the ideology of progress.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 1982.

_____. *Retorno ao admirável mundo novo*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

LOBATO, Monteiro. *O presidente negro*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *Prefácios e entrevistas*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1948.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru: EDUSC, 2005.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

TROUSSON, Raymond. Utopia e utopismo. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, Unicamp, v. 02, p. 124 – 135, 2005.

VATTIMO, Gianni. *The transparent society*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

ESPAÇO E DISSONÂNCIA EM CAIO FERNANDO ABREU: UMA LEITURA DE “LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL”

Suzel Domini dos Santos¹

RESUMO: Analisamos, neste trabalho, a construção do espaço no conto “Linda, uma história horrível”, de Caio Fernando Abreu, parte de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), observando sua relação com a constituição das personagens e, também, com o arranjo de sentidos possíveis para o texto narrativo. O conto apresenta uma dimensão física do espaço que serve à caracterização de uma dimensão mental e/ou afetiva das personagens, de modo que se torna possível estabelecer uma leitura voltada para a articulação do espaço doméstico como vetor de construção do sentido em sua acepção social. Focalizamos a figura da mulher idosa, bem como a do homossexual, e exploramos a forma como Abreu se vale de uma elaboração minuciosa do espaço para problematizar as forças opressivas disseminadas dentro de uma estrutura social tradicionalista e patriarcal, questionando-as. O autor coloca as minorias em primeiro plano, dá voz àqueles que são recalcados pela estrutura social, engendrando uma estética da dissonância.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu; Espaço; Dissonância; Gênero.

ABSTRACT: We analyze, in this work, the construction of space in the short story "Linda, uma história horrível", by Caio Fernando Abreu, part of *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), observing its relation with the characters constitution and with the arrangement of possible meanings for the narrative text. This short story presents a physical dimension of the space that serves to characterize a mental or affective dimension of the characters. Therefore, it is possible to understand the articulation of the domestic space as a vector of construction of meaning in its social meaning. We focus on the elderly woman and the homosexual figures, exploring how Abreu uses a creative elaboration of space to problematize the oppressive forces disseminated within a traditionalist and patriarchal social structure, questioning them. The author places minorities in the foreground, gives voice to those who are repressed by the social structure, engendering an aesthetic of dissonance.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu; Space; Dissonance; Genre.

¹ Doutora em Letras, na área de Teoria e Estudos Literários, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), campus de São José do Rio Preto.

Focalizamos, no presente estudo, o texto intitulado “Linda, uma história horrível”, de Caio Fernando Abreu. Trata-se de um dos contos que integram a obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro publicado pela primeira vez no ano de 1988. O conto destacado é o primeiro que aparece na organização do livro, e vale ressaltar, a princípio, que o autor oferece uma possibilidade de abertura criativa à recepção, afirmando que o leitor pode encarar a obra como um livro de contos ou, então, como “uma espécie de romance-móvil”, conforme é possível verificar na citação da nota metalinguística que aparece logo nas páginas iniciais:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado, mas de algum modo — suponho — completo. (Abreu, 2014, p. 13; grifo no original)

A perspectiva que tomamos neste estudo, em particular, é a da possibilidade de leitura dos textos como contos, e, mais especificamente, nos concentramos no texto destacado no início. Mas sublinhamos a nota em questão para ressaltar um aspecto fundamental do projeto literário de Caio Fernando Abreu, que desperta nosso interesse crítico: a forte consciência criativa do autor, a evidência de que o pensamento acerca da forma, a mobilização e articulação reflexivas dos elementos constituintes da narrativa se fazem presentes.

Antes de determo-nos, terminantemente, em “Linda, uma história horrível”, propondo uma análise da elaboração de uma poética do espaço, destacamos um outro ponto, qual seja o título do livro, que já demarca uma tônica de criticidade, a visão irônica e questionadora de Abreu em relação ao homem e ao mundo, uma vez que o conceito de paraíso é, aí, desmistificado. O autor rasga o substantivo em sua acepção idealista num arranjo metafórico subversivo e dissonante, dando vazão a um desdobramento de significados,

que apontam para a ideia de que a vida é marcada pelo enfrentamento constante – e, muitas vezes, doloroso – de inúmeras situações existenciais complexas e penosas.

Começamos nosso percurso crítico, de leitura do conto indicado, com um procedimento basilar, isto é, destacando sua fábula², no sentido formalista do termo, para que os leitores que ainda não o conhecem possam ter ao menos um panorama preambular.

O texto enfoca três personagens principais: o filho e a mãe, que não são nomeados ao longo de toda a narrativa, e a cadela Linda, que dá nome ao conto, aliás. O filho chega na casa da mãe, uma mulher idosa já, depois de ter passado um longo período sem visitá-la; e o tempo da narrativa contempla esse momento de chegada dele, e do encontro inicial entre os dois, em que eles se acomodam, conversam e tomam café.

A reflexão analítica que propomos no presente estudo tem por propósito maior salientar a linguagem do espaço nesse conto de Caio Fernando de Abreu, mostrando como o autor se vale de uma elaboração estética minuciosa do lugar físico em que a narrativa se desenvolve com o objetivo de moldar as dimensões e as características das próprias personagens, conduta de criação que engendra a multiplicação de sentidos. Dito de outra maneira, visamos, aqui, evidenciar o poder de significação que a linguagem do espaço pode propiciar, enfocando que esse constituinte do texto narrativo pode funcionar como um reflexo das personagens, não apenas naquilo que se refere às perspectivas física e mental ou afetiva, mas também à própria condição social. Por um lado, concentramo-nos na dimensão física do espaço doméstico, realçando todos os detalhes que o compõem e, também, o modo como as personagens interagem com os objetos e o lugar. Em seguida, debruçamo-nos sobre a dimensão mental e/ou afetiva que o espaço revela das personagens, ao figurativizar-la.

Wesley A. Kort (2004) propõe, em seu trabalho intitulado *Placeand Space in ModernFiction*, uma discussão crítica bastante profícua acerca do valor estético do espaço no texto narrativo. O autor observa que a crítica literária tem postergado uma reflexão mais incisiva do espaço, concentrando-se mais

²Evocamos o conceito de *fábula* que os formalistas russos utilizavam, isto é, enquanto “descrição de acontecimentos” (Eikhenbaum, 1973, p. 22).

intensamente nos aspectos da temporalidade, por exemplo. A perspectiva de Kort questiona essa supervalorização do tempo em detrimento do espaço, defendendo a concepção de que a linguagem deste também se manifesta enquanto um importante fator de caracterização das personagens, podendo mostrar-se, inclusive, como elemento central da construção dos sentidos possíveis do texto narrativo. Destacamos, na sequência, as palavras do autor, que afirma: “*Places in narrative have force and meaning; they are related to human values and beliefs; and they are part of a larger human world, including actions and events.*” (Kort, 2004, p. 11)³.

Além disso, consideramos de extrema relevância a análise detida dos aspectos estruturais e constituintes do texto como ponto de partida nos estudos da literatura. Alguns críticos veem a teoria formalista como vertente radical de ênfase do objeto literário em sua estrutura formal, implicando, por conseguinte, uma abordagem que trabalha no sentido de evidenciar a construção textual em detrimento das relações referenciais que o texto literário pode evocar ou estabelecer. Um desses críticos é Alfonso Berardinelli (2007), e, de acordo com sua visão, ao tomar a noção de amplo afastamento do aspecto referencial da linguagem como elemento chave da literariedade, o formalismo projeta uma disjunção entre os domínios da literatura e da comunicação. O autor diz: “A literariedade, objeto exclusivo da ciência da literatura, teria como traço distintivo a ‘não referencialidade’, o não se referir à realidade extra-lingüística, mas somente à organização dos signos lingüísticos.” (Berardinelli, 2007, p. 14). Ainda da leitura de Berardinelli sobre o formalismo, citamos o trecho que segue:

Não obstante a sua insistência na *técnica*, o formalismo, quando se transformou de atenção à linguagem em estética e teoria geral da literatura como literariedade, acabou produzindo idealismo. Ou seja, a literatura como idéia e a linguagem poética como mito. (Berardinelli, 2007, p. 16; grifo no original).

Enfatizamos que, apesar de assinalarem como propósito de seus estudos a ênfase do texto em si, os formalistas russos não defenderam a exclusão de possibilidades significativas ligadas a aspectos sociais, históricos e/ou

³ “Os espaços, na narrativa, têm força e significado; eles estão relacionados a valores e crenças humanas; e integram o vasto universo do homem, incluindo ações e eventos.” (Kort, 2004, p. 11 – tradução nossa)

psicológicos, apenas legaram como ponto de partida da análise literária a estrutura textual e seu processo de construção. Os formalistas buscaram demarcar, cientificamente, a noção de literariedade a partir da categoria *linguagem poética* em contraposição à categoria *linguagem convencional*, visando satisfazer, de modo muito consciente, às expectativas da seguinte questão: “em que é que a obra de literatura difere de outros produtos humanísticos?” (Pomorska, 1972, p. 28). Nesse sentido, ressaltamos que a proposta original do formalismo não é problemática em si, mas, sim, a leitura e aplicação radicais dela.

Antonio Candido (2002) problematiza a tensão entre o estudo da estrutura e o da função, chegando ao seguinte raciocínio, que corroboramos:

[...] há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana. (p. 80)

Partindo desse posicionamento, voltamo-nos, agora, à análise propriamente dita de “Linda, uma história horrível”.

Percebemos, desde o início do texto, que a relação entre as personagens da mãe e do filho é um pouco travada e embaraçosa, que tais personagens mantêm uma certa dificuldade de comunicação e uma certa dificuldade de expressar afeto. Tal percepção se dá ao notarmos os desvios que marcam o diálogo entre os dois, bem como suas ações, de maneira que a dimensão afetiva e a experiência vivida por cada uma das personagens vai se desenhando pelas sugestões que o leitor flagra nas entrelinhas do tecido narrativo, como se faz possível observar na transcrição que segue:

— Tu não avisou que vinha — **ela resmungou no seu velho jeito azedo**, que antigamente ele não compreendia. Mas agora, tantos anos depois, aprendera a traduzir como que-saudade, seja-bem-vindo, que-bom-ver-você ou qualquer coisa assim. Mais carinhosa, embora inábil.

Abraçou-a, **desajeitado**. Não era um hábito, contatos, afagos. (Abreu, 2014, p. 16; grifos nossos)

É por meio das sugestões, dos elementos constituintes do texto, aliás, que chegamos à compreensão de que ambas as personagens, mãe e filho, estão diante de um grande drama existencial. Nada é dito de forma explícita no conto, tudo vai sendo sugerido, para que o leitor preencha as lacunas e participe efetivamente da construção do sentido. Na medida em que vamos atribuindo significado às argutas insinuações tecidas por Caio Fernando Abreu, aos influxos presentes na condução do narrador, nos diálogos, nas ações e caracterizações das personagens, e, especialmente, nos detalhes que compõem o espaço, podemos chegar ao entendimento de que as personagens principais estão lidando, mais precisamente, com a proximidade ou a possibilidade da morte. Não apenas a mãe e o filho, mas a cadela também, Linda, que está bem velha, cega, e reflete de modo imediato a condição de sua dona, a mãe, a mulher idosa. Nesse ponto, citamos o seguinte trecho: “— Sai, Linda — ela gritou, ameaçando um pontapé. A cadela pulou de lado, ela riu. — Só ameaço, ela respeita. Coitada, quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, **esperando a morte.**” (Abreu, 2014, p. 16-17; grifo nosso).

Observando o enorme contraste entre o nome da cadela e seu aspecto físico, podemos notar a ironia ferina contida no título do conto. E essa ironia aponta, justamente, para o fato de que as personagens estão passando por uma experiência aterradora.

Salientamos que a mãe é uma personagem mais plana, então, sua situação fica, desde o começo do texto, um tanto mais óbvia para o leitor. Trata-se de uma mulher idosa, viúva, encerrada no espaço doméstico, em uma casa velha e decadente, e a única companhia que ela tem é a cadela igualmente velha. Tudo aquilo que compõe a personagem da mãe, e que a cerca, aponta muito diretamente para a ideia de ruína. Quanto a seu aspecto físico, frisamos: “Ela sentou à frente dele, o robe abriu-se. Por entre as flores roxas, ele viu as inúmeras linhas da pele, papel de seda amassado.” (Abreu, 2014, p. 19). Com a metáfora do “papel de seda amassado”, o autor expressa a evidência da velhice nas rugas que vincam a pele da personagem, sobressaindo-se entre o tecido de sua roupa, um robe estampado com flores roxas. Simbolicamente, em sua extensão negativa, a cor roxa pode reforçar a indicação de decadência e morte. Naquilo que se refere ao reflexo da condição dessa personagem no

espaço da casa, nos detalhes que o constituem, destacamos alguns exemplos: “E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro — agora, que cor? ” (Abreu, 2014, p. 15); “A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas. Ele mexeu o café, sem vontade.” (idem, p. 18); “[...] ele tossiu, baixou os olhos para a estampania de losangos da toalha. Vermelho, verde. Plástico frio, velhos morangos.” (idem, p. 19); “Passou as pontas dos dedos pelos losangos desbotados da toalha.” (idem, p. 20).

A personagem do filho apresenta um pouco mais de complexidade em sua compleição, e sua situação precisa ser inferida pelo leitor. Ao preencher as lacunas do conto, chegamos à conclusão de que ele é homossexual e portador do vírus HIV, e que, provavelmente, está em uma fase de complicação da doença⁴.

A relação reflexiva que se estabelece entre a caracterização ou situação das personagens e o espaço já está presente na fortuna crítica, como é o caso do trabalho de Márcia RohrWelter et al (2016), por exemplo. No trecho que transcrevemos a seguir, os autores fazem uma análise de comparação entre o tapete, a cadela e o filho:

A analogia que se estabelece entre o tapete da casa, o filho e a cachorra acaba revelando a vetustez das personagens e da casa. Unindo-se as descrições das degradações físicas – a cadela que está velha e sarrenta, o tapete que perde a sua tonalidade com o passar dos anos e o filho que se encontra envelhecido precocemente –, percebe-se que este esteja gravemente doente. (Welter, 2016, p. 7)

Além dessa relação, pensamos ser possível estabelecer uma leitura crítica que explora a presença de uma sensibilidade social no conto de Caio Fernando Abreu, também potencializada pelo espaço. Por esse prisma, afirmamos que, além de as personagens estarem diante de uma verdade humana tão terrível, que é o enfrentamento da morte, ou a possibilidade categórica de isso acontecer, elas podem, ainda, serem vistas em uma condição de opressão e de isolamento ou marginalidade social: a mãe por ser mulher, viúva e idosa; e o filho por ser gay e soro positivo.

⁴ Aos leitores que se interessarem pela questão da AIDS na obra de Caio Fernando Abreu, deixamos, aqui, a referência de autores que a trabalham de forma mais aprofundada: Antonio Eduardo de Oliveira (2009) e Fernando Oliveira Mendes (1988), por exemplo.

Diante dessa perspectiva crítica, sublinhamos, na sequência, um pequeno trecho do conto, a fim de trabalharmos a forma como a caracterização do espaço contribui de modo definitivo e determinante para a construção do sentido proposto:

As costas dela, tão curvas. Parecia mais lenta, embora guardasse o mesmo jeito antigo de abrir e fechar sem parar as portas dos armários, dispor xícaras, colheres, guardanapos, fazendo muito ruído e forçando-o a sentar — enquanto ele via. Manchadas de gordura, as paredes da cozinha. A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. *País mergulha no caos, na doença e na miséria* — ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado. (Abreu, 2014, p. 17-18; grifo no original)

A partir desse excerto, podemos demarcar a ideia de que a casa se mostra uma reverberação da velhice e da decadência da personagem idosa e da cadela. Tudo está velho, desgastado, manchado, empoeirado. Enfatizamos, além disso, um detalhe fundamental: no início do conto, o filho é puxado para esse ambiente, e vai adentrando a casa. Quando ele chega sem aviso à casa de sua infância, a mãe o toma pela mão e vai lhe conduzindo para o interior, cada vez mais fundo. Conforme a narrativa vai se desenrolando, percebemos que o filho vai se enquadrando no espaço em ruínas, tal como a mãe e a cadela já estão ali enquadradas. Ou seja, ao longo do texto, podemos colher elementos carregados de sentidos que nos permitem dizer que a personagem masculina também compartilha daquela situação decadente, de maneira que, ao final, também acaba se fundindo completamente ao espaço da casa, juntando-se à mãe e Linda.

Voltando ao trecho do conto que destacamos mais acima, conseguimos discernir um momento histórico muito preciso. Citamos, novamente então, o pedaço final, em que o protagonista lê algo que está escrito na folha de jornal que a mãe usou para tampar o buraco no vidro quebrado: “*País mergulha no caos, na doença e na miséria* — ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado.” (Abreu, 2014, p. 18; grifo no original). Esse pedaço estabelece uma relação direta com a condição do Brasil na segunda metade dos anos 1980, um período bastante problemático, em que o país está em processo de redemocratização, debatendo-se com as péssimas consequências econômicas deixadas pelo

regime militar, e, ademais, o país está encarando a proliferação da AIDS, bem como a estigmatização social da doença.

Esse é um dos pontos do texto que sugerem a condição do protagonista; um dos pontos que sugerem que ele é soro positivo. Lemos, aí, uma convergência extremamente profícua, do ponto de vista crítico, entre o estado do país, que “mergulha no caos”, e a ação da personagem, que “senta na cadeira de plástico rasgado”. Assim como o país, a personagem realiza um movimento descendente, e isso ressalta a degradação.

Focalizando, agora, a figura da mãe, podemos afirmar que o ambiente doméstico, e a personagem idosa encerrada dentro dele, apontam para a opressão da mulher no interior de uma sociedade ordenada por uma mentalidade patriarcal. Em outro momento do texto, o narrador flagra a movimentação da personagem dentro desse espaço dizendo o seguinte: “ela adentrava soberana pela cozinha, seu reino” (Abreu, 2014, p. 17; grifo nosso). Essa demarcação afirma o ambiente doméstico como lugar da mulher, como se a figura feminina estivesse destinada a cumprir os afazeres da casa, e o espaço público fosse reservado exclusivamente para o homem. A casa engendra o sentido da clausura e do confinamento, ao passo que a rua e o espaço público estão mais fortemente atrelados à ideia de liberdade. Eis, aí, uma oposição antropológica tradicional dos espaços em sua relação de gênero, realçada por Filomena Silvano (2010), em que o feminino se liga ao privado, e o masculino ao público.

Mais que isso, ainda, pensamos ser possível discernir o abandono, a solidão e o isolamento social do idoso: a personagem feminina do conto está enfrentando a velhice sozinha. E, nesse sentido, ressaltamos mais dois trechos do conto, logo no início, quando o filho chega:

Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada. E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro — agora, que cor? — e ouviu o latido desafinado de um cão, uma tosse noturna, ruídos secos, então sentiu a luz acesa do interior da casa filtrada pelo vidro cair sobre sua cara de barba por fazer, três dias. Meteu as mãos nos bolsos, procurou um cigarro ou um chaveiro para rodar entre os dedos, antes que se abrisse a janelinha no alto da porta. (Abreu, 2014, p. 15-16)

Chamamos atenção para o fato de que o tapete é o primeiro elemento de composição do espaço da casa que vai indicar a concepção de decadência, antecipando a aparição da mãe. E a demora dessa personagem em atender à porta é igualmente significativa, pois é como se ela estivesse um tanto desconectada do mundo exterior, ao que citamos o segundo trecho, que encadeia o transcrito acima:

Enquadrado pelo retângulo, o rosto dela apertava os olhos para vê-lo melhor. **Mediram-se um pouco assim — de fora, de dentro da casa —**, até ela afastar o rosto, sem nenhuma surpresa. Estava mais velha, viu ao entrar. E mais amarga, percebeu depois. (Abreu, 2014, p. 16; grifos nossos)

Antes de abrir a porta, ela olha pelo vidro, e o narrador focaliza seu rosto enquadrado pela pequena janela, forte estímulo figurativo de sua condição de clausura. Esses são os primeiros indícios do isolamento social da mãe, e ao longo do texto existem muitos outros. Conforme o diálogo entre as duas personagens, mãe e filho, vai se desenrolando, o leitor pode inferir que há uma outra filha, Elzinha. O protagonista pergunta porque a mãe não vai morar com essa filha e o genro, e podemos flagrar, assim, uma forte sugestão de que há um descaso por parte da família em relação a essa idosa. Até mesmo do protagonista, porque ele também esteve longe durante muito tempo e volta somente quando está doente. A respeito dessa questão, citamos um trecho do conto:

— Não sei como a senhora consegue continuar morando aqui sozinha. Esta casa é grande demais pra uma pessoa só. Por que não vai morar com a Elzinha? Ela fingiu cuspir de lado, meio cínica. Aquele cinismo de telenovela não combinava com o robe desbotado de flores roxas, cabelos quase inteiramente brancos, mãos de manchas marrons segurando o cigarro quase no fim. (Abreu, 2014, p. 20-21)

A personagem da mãe reage como se fosse uma escolha sua viver sozinha, mas o narrador nos diz que seu cinismo não combina com a situação que ela vivencia. Segundo nosso ponto de vista, o despeito apresentado pela personagem, ao (aparentemente) recusar a ideia de viver com Elzinha e o genro, pode ser compreendido enquanto consciência de sua condição de abandono, solidão e proximidade da morte. A propósito, a imagem do cigarro

quase no fim pode ser lida como metáfora de uma vida que vai se esgotando, que vai chegando ao fim.

Esse estado de isolamento ou marginalidade vai se estender para o filho, na medida em que ele também acaba se fundindo com o espaço decadente da casa da mãe. Conforme ocorre essa integração, o leitor pode inferir sua condição socialmente estigmatizada e propensa à discriminação, isto é, um homossexual, soro positivo, no contexto dos anos 1980. Nesse sentido, destacamos o final do conto, seu clímax: após receber o filho e conversar com ele, a mãe sai da cozinha e vai dormir, então o protagonista fica sozinho, desabota a camisa e olha para a imagem de si mesmo no espelho, magro, com os cabelos ralos, e a pele cheia de manchas:

Ele abriu os olhos. Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. Colocou a garrafa sobre a mesa, tirou o casaco.

Suava muito. Jogou o casaco na guarda de uma cadeira. E começou a desabotar a camisa manchada de suor e uísque.

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada — agora, que cor? —, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios.

— Linda — sussurrou. — Linda, você é tão linda, Linda. (Abreu, 2014, p. 27-28)

Nesse trecho final do texto, notamos uma espécie de fusão ou integração plena entre o corpo da personagem doente e os detalhes da casa, mais propriamente o tapete. Conforme já ressaltamos, o tapete é o primeiro elemento que antecipa a velhice da mãe e, por extensão, a da cadela. E, no final do conto, é o elemento que vai marcar o auge da sugestão de que o filho vivencia uma experiência que se equipara à das outras duas personagens, no sentido de que ele também encara a possibilidade do fim. A presença do espelho é bastante significativa, pois pode apontar para a consciência do protagonista em relação à sua própria condição, em conformidade com a da mãe e a de Linda. Vemos, aí, que ele se confronta, ainda, com a

autoconsciência da mutilação de sua liberdade social. Linda e a mãe já estão integradas à casa, que figurativiza o isolamento e a degradação, e ele passa a integrá-la também. O tempo interior das personagens é colocado em destaque pelo autor. Não observamos acontecimentos ou ações de muita relevância, já que estes servem mais bem aos desdobramentos que provocam no interior das personagens, em seu estado mental e/ou afetivo.

Outro ponto a ressaltar, é o local fictício em que a narrativa se passa, a cidade pequena e interiorana de Passo da Guanxuma. Essa cidade é uma criação de Caio Fernando Abreu, e aparece em outros momentos de sua obra, às vezes sinalizando a nostalgia de um lugar perdido, de um lugar para onde fugir. No conto, quando o protagonista volta para esse lugar da infância, é como se ele quisesse voltar para o útero materno; é como se ele buscasse alguma proteção ou algum refúgio diante da experiência perturbadora que enfrenta. Nesse ponto, transcrevemos o excerto que segue:

De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha. (Abreu, 2014, p. 18)

Por fim, sublinhamos a ideia de que a construção do espaço da narrativa é pensada e realizada para potencializar a problematização das forças opressivas disseminadas dentro de uma estrutura social tradicionalista e patriarcal, descortinando-as e questionando-as. O drama existencial vivenciado pelas personagens do conto evidencia como a opressão exercida pela sociedade acaba por interferir na liberdade individual. Nesse sentido, é possível afirmar que o autor assume uma estética da dissonância, pois constrói sua linguagem narrativa atrelada a uma consciência ética, de modo a colocar as minorias em primeiro plano, dando voz àqueles que foram recalçados pela estrutura social. Ou seja, a voz narrativa de Abreu questiona e problematiza noções convencionadas de normalidade, no âmbito do social, da democracia, do afeto, da cidadania.

Para aproveitar, aqui, uma das metáforas mais significativas do conto, podemos dizer que Caio Fernando Abreu escancara aquilo que a sociedade tenta “empurrar para debaixo do tapete”. E, com isso, contribui para um processo necessário de desconstrução de categorias e conceitos, social e historicamente construídos, que estigmatizam e omitem ou excluem minorias ao tratar frações do humano como exceção, desvio ou patologia.

Considerando essa questão, afirmamos, com base no pensamento de Antonio Candido (2002), que a literatura tem uma função humanizadora, devido à sua capacidade de “confirmar a humanidade do homem” (p. 77). Indo além, Candido assinala:

O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é a sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão de realidade. (Candido, 2002, p. 92)

Ou seja, ao propiciar um lugar de encontro com a alteridade, o texto literário nos dá a chance e a possibilidade de conhecer e entender o diferente, e, principalmente, de irmanar-se com o outro.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Trad. de M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

EIKHENBAUM, B. A teoria do “Método Formal”. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 03-38.

KORT, W. A. *Place and Space in Modern Fiction*. Florida: University Press of Florida, 2004.

MENDES, F. O. “Linda, uma história horrível”: a literatura encontra o vírus da AIDS. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 13, p. 217-223, 1998.

OLIVEIRA, A. E. Corpo, memória e AIDS na obra de Caio Fernando Abreu. In: *Bagoas*, Natal, n. 3, p. 115-126, 2009.

POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

WERTER, M. R. et al. Manifestação da intertextualidade em “Linda, uma história horrível”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO DA FEEVALE, v. 4, 2016, Novo Hamburgo. *Anais eletrônicos*. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2016. Disponível em: <<http://www.feevale.br/hotsites/seminario-internacional-de-educacao/educacao-atual>> Acesso em: 15 ago. 2017.

SILVANO, F. *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

A MANDRÁGORA: A COMÉDIA COMO VÉU PARA A CRÍTICA MAQUIAVELIANA

Priscila Nogueira da Rocha (UFRJ)¹

RESUMO: A apresentação pretende analisar a peça teatral considerada a mais importante da Renascença em seu estilo: *A Mandrágora*, escrita por Nicolau Maquiavel (1469-1527) em meados de 1518, particularmente no que tange os recursos literários empregados pelo autor na tentativa de refletir o contexto sócio-político da Florença renascentista, porém sempre pelas lentes de seu olhar crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Maquiavel; *A Mandrágora*; Renascimento italiano; Teatro; Comédia.

ABSTRACT: This article will analyse the Renaissance's most important comedy play: *The Mandrake Root*, written by Niccolò Machiavelli (1469-1527) in 1518, specially about the literary resources used by the author on the attempt to reflect Renaissance Florence socio-political context, but always through his critical point of view.

KEYWORDS: Machiavelli; *The Mandrake Root*; Italian Renaissance; Theater; Comedy.

Introdução

Sempre que pensamos em Maquiavel, a obra que primeiro nos vem à cabeça é “*O Príncipe*”, exaustivamente estudada devido a seu contexto sócio-político. Entretanto quase nada encontramos quando procuramos por estudos que busquem analisar suas obras por um viés literário. Nossa proposta com este artigo será aprofundar um pouco mais uma parte menos conhecida do universo maquiaveliano e mostrar como o autor usa a comédia como instrumento crítico na sua contemporaneidade. A obra “*A Mandrágora*”²,

¹Doutoranda em Literatura Italiana com Bolsa CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Endereço eletrônico: pnrocha@gmail.com.

²Inicialmente chamada de *Comedia di Callimaco et di Lucretia*, possivelmente em alusão à Dante e sua *Commedia*, tomando como referência um verso presente no prólogo: “*un nuovo caso in questa terra nato*”, em que o autor deixa clara a intenção de contar uma segunda história na mesma cidade de Florença tomada como base na obra de Dante.

escrita por volta de 1518³ é considerada a mais importante peça do teatro italiano da Renascença

O texto promove uma ruptura com a produção dramática da época, quase que inteiramente devotada à temática religiosa, ao ter como foco de interesse a sociedade, o ser humano, em seu caráter mais mundano, o que fica evidente quando Maquiavel elege o desengano e o jogo de poder como elementos fundamentais para a trama que descreve, e também ao imprimir na obra o reflexo de sua Florença, da maneira como seus olhos a enxergavam, com todos os seus defeitos e vicissitudes, se utilizando do sarcasmo para destilar sua mágoa e seu ressentimento com os mandantes de sua cidade natal. Ao comparar o reflexo com a realidade, com seus arquétipos, personagens, relações e desenganos, pretende-se identificar a ótica e a “mão” do autor através da distorção introduzida na imagem refletida. O objetivo final da discussão é buscar compreender os motivos que levam esta comédia a ser considerada a obra mais importante do teatro da renascença italiana, tendo em seu caráter inovador e na genialidade de seu autor as molas principais que impulsionaram “A Mandrágora” à eternidade.

Sobre o autor

Niccolò Bernardo Machiavelli⁴ nasce em Florença no dia 05 de maio de 1469, filho de Bernardo Machiavelli, advogado, e Bartolomea de’Nelli, mulher culta, que compôs poesias e laudes de caráter religioso. Viroli (2002, p. 22) acredita que Maquiavel teria herdado de sua mãe o dom da poesia, ou pelo menos o modo de ver a vida e o mundo com os olhos de um poeta. Stoppelli (2005) expõe que os dados da descrição de sua infância e seus estudos provêm de um *Libro di Ricordi*, que teria pertencido a Bernardo Machiavelli. Os Machiavelli pertenciam socialmente ao chamado *popolo grasso*⁵. A família de Niccolò era umas das menos privilegiadas da região.

³Embora seja esta a data mais comumente aceita, estudos mais recentes nos relatam que a obra foi mais provavelmente escrita alguns anos antes, por volta de 1514/1515 (cf. Stoppelli, 2006).

⁴ Nome de batismo do autor, a título de ilustração. Para fins deste trabalho, consideraremos a versão aporuguesada de seu nome, Nicolau Maquiavel.

⁵ Similar ao que hoje entendemos como classe média.

Vale ressaltar que, embora não viesse de uma família nobre ou rica, Maquiavel recebeu uma educação clássica, e na infância já dominava a retórica greco-romana e redigia em latim. A presença de uma biblioteca clássica na casa do pai e o seu gosto pelos estudos parecem ter sido as primeiras motivações que o teriam levado a tornar-se um leitor assíduo dos clássicos da antiguidade, sobretudo os romanos.

Aos sete anos, seguindo a tradição de educação da época, foi enviado ao primeiro professor para estudar as bases dos elementos da língua latina, chamado Matteo, depois passando a ser orientado por Battista Poppi. Em 1480, começou a estudar também matemática e ábaco. Aos doze anos redigia em latim e traduzia textos para a língua italiana, tendo como professor *Ser Paolo da Ronciglione*. Ainda segundo Stoppelli, não existem registros de uma aprendizagem de grego. Neste período, entre os anos de 1488 e 1497, Maquiavel realiza a transcrição dos textos *De rerum natura*, de Lucrécio, e *Eunuchus*⁶, de Terêncio, assinando com o nome de Nicolaus Maclavellus⁷ (Stoppelli, 2005, p. 30), posteriormente se aprofundado com a tradução para o vulgar de *Andria*, também de Terêncio. Sobre esta obra, segundo Ridolfi (1969), existem duas versões para o texto, a primeira datando de 1517-1518, e a segunda 1520. Esta segunda versão, diferente da primeira que consistia em uma tradução literal, traz uma readequação dos diálogos e detalhes da trama à realidade renascentista de Florença, contendo em suas páginas uma crítica aos valores locais que o então Secretário gostaria que fossem mudados.

Entrou para a política aos 29 anos como secretário do Conselho dos Dez da Guerra e segundo chanceler da república florentina, ou seja, ocupou postos de destaque em Florença em outros conselhos da república de 9 de junho de 1498 até 7 de novembro de 1512, porém com a vitória dos Médici neste ano, foi forçado a abandonar o seu cargo, na condição de cidadão comum, desprovido de renda e com uma família para prover. Condenado e acusado injustamente de ter tramado contra a nova família governante, foi preso e torturado. Anistiado e sem recursos, se transferiu com sua família para a casa que possuíam em San Casciano. Durante o seu “exílio” escreve suas principais obras: *Il principe*, *I discorsi*, *Andria*, *Mandragola*, *Clizia*, *L'arte della guerra*, entre

⁶ Considerado o primeiro sinal de interesse de Maquiavel pelo teatro cômico.

⁷ Atualmente no Ms Rossigno 884 da Biblioteca Vaticana.

outras. Maquiavel ainda começaria a escrever *Istorie fiorentine* em 1520, com término em 1525, quando o autor retorna a sua vida pública como historiador oficial, porém sem poder exercer novamente um cargo executivo como desejava. Morre em 21 de junho de 1527.

Maquiavel e a comédia

Como falado anteriormente, o interesse de Maquiavel pela comédia provavelmente nasce na transcrição de *Eunuchus* de Terêncio e na tradução de *Andria* do mesmo autor, com data de 1517, mas que segundo Stoppelli (2006, p.12) teria sido mais provavelmente escrita em 1495. Maquiavel aprende a dramaturgia da comédia clássica traduzindo *Andria*, e apesar de usar um conteúdo real e contemporâneo na *Mandrágora*, sua referência mais forte vem da comédia clássica, especificamente de Plauto e Terêncio. Sua experiência com a comédia continua com *Clizia*, representada em Florença em 1525 e publicada somente em 1537, é uma adaptação da obra *Casina* de Plauto. Para os críticos literários esta obra não se equipara a grandeza da *Mandrágora*, por não ter a mesma qualidade literária e não ter um conteúdo original, embora também traga como temas a imoralidade e o engano. Há ainda referências de que tenha existido uma terceira obra, chamada “*As Máscaras*”, profundamente inspirada em “*Nuvenus*”, de Aristófanes, porém desta última não há nenhuma referência, tendo sido perdida no tempo.

Mesmo tendo sido considerada a obra de referência da comédia renascentista, a *Mandrágora* não foi a primeira obra cômica florentina. É importante ressaltar que já nas primeiras décadas do século XVI um grupo de comediógrafos participava de reuniões acadêmicas nos *Orti Oricellari*⁸, dentre os quais o próprio Maquiavel, que lá teria feito a leitura de seu texto “*Dialogo o Discorsi intorno alla lingua*” (sem uma data precisa, entre 1516-1518). Dentre os quatro temas principais da obra, encontramos dois que são especialmente

⁸Os *Orti Oricellari* pertenciam à família Rucellai, cujo nome *oricellari* é uma variante antiga do nome da família. A inclinação em patrocinar (mecenas) da família Rucellai, semelhante a dos Medici, realizou ali a Academia platônica que hospedou alguns dos mais importantes literatos e homens de cultura como Maquiavel, Jacopo Nardi e Papa Leão X. Na Academia se falava frequentemente de política e sobre a questão republicana. Em 1513, uma conspiração verdadeira teve como fundo as ideias que circulavam no círculo acadêmico, culminando em algumas prisões, dentre elas, a de Maquiavel, que teve uma pena leve, diferente de seus colegas Pietro Paolo Boscoli e Agostino Capponi, que por serem os maiores responsáveis pela conspiração, foram torturados e condenados à morte. O fechamento definitivo da academia aconteceu em 1523.

dedicados à comédia e sua linguagem: primeiro, a definição da comédia como “espelho de uma vida privada”, para tratar ridiculamente com termos e motes que façam este efeito, ou seja, que promovam o riso. E o segundo é o papel do texto cômico como elemento de união entre a língua tradicional e aquela pertencente a uma esfera familiar.

Ou seja, para ele, a natureza do homem deve ser estudada a partir do comportamento cotidiano. A língua das comédias do renascimento era influenciada por Giovanni Boccaccio (1313-1375), e a língua toscana reinava no vulgar: na mesma obra citada anteriormente, Maquiavel afirmava que escritores que não eram toscanos, como Ariosto, encontraram dificuldades linguísticas para encontrar expressões: orais, vivas, cotidianas, já que o vulgar era diferente da língua deles⁹.

Baratto (1977, p. 06), em seu livro sobre o teatro do *Cinquecento* afirma que tanto no prólogo de *Clizia* quanto no *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, encontraremos em Maquiavel o primeiro teórico da comédia, que começa a refletir em modo pessoal e sistemático sobre a língua e personagens da comédia. Isso demonstra que seu interesse pela comédia não era casual ou superficial, mas um verdadeiro apreço por esta forma literária.

A comédia do Renascimento

Considerando que durante o *Cinquecento* foi registrada uma grande quantidade de obras teatrais, muito solicitadas para as festividades das cortes do século XVI, principalmente comédias, em sua maioria baseadas nos modelos clássicos de Plauto e Terêncio, em uma época que a imitação era reinante e inclusive esperada¹⁰. Existe então neste período uma difusão do teatro latino clássico, em um tempo que as comédias eram recitadas em versos, nos palácios da senhoria, em um estilo que recorda muito as novelas e as representações sacras.

Vale ressaltar o efeito que teve a descoberta do livro *Poética* de Aristóteles, traduzido para o latim em 1498, por Giorgio Valla (1447-1500), que trazia como argumento de seu primeiro volume a tragédia, enquanto que o

⁹ Espressioni “orali, vivaci”, quotidiane, perché il volgare era distante alla loro lingua.

¹⁰ Dando inclusive origem ao fenômeno do *imitatio*, no qual as novas obras eram feitas tomando como base um modelo pré-estabelecido.

segundo volume, perdido, teria sido reservado à comédia. Ainda assim, fornecia elementos para a entrada desta última no mundo teatral. É nesse limiar do século XVI que surge uma nova forma de teatro, englobando tanto comédias como tragédias, como em *Sofonisba* (1514), de Giangiorgio Trissino (1478-1550). A primeira comédia teatral de que se tem conhecimento neste período é *La Cassaria*, de Ludovico Ariosto (1474-1533), escrita em 1507, mas encenada pela primeira vez apenas no carnaval de 1508, em Ferrara. Ariosto é influenciado nessa obra pela *Mostellaria* de Plauto e pelo *Heautontimoroumenos* de Terêncio, usando a estrutura plautina do teatro clássico, escrita em prosa, dividida em cinco atos, com um diálogo bem teatral, retomando a linguagem cômica no teatro, bem como uma relação entre este e a cidade. Em 1509, Ariosto a converte em verso, juntamente com a comédia *I Suppositi*, usando hendecassílabos esdrúxulos, provavelmente procurando manter uma métrica mais próxima da utilizada na época. Embora tenha sido esta a primeira comédia do renascimento, seria *La Calandria*, do cardeal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520) (representada à corte de Urbino em fevereiro de 1513, e publicada em Siena, em 1521) a primeira a alcançar um valor de arte. Inspirada em *Casina* (186 a.C.) e *Menaechmi* (195 a.C.), ambas de Plauto, a obra trata da história de dois gêmeos, Lidio e Santilla, que se encontram em Roma, porém sem saber da existência um do outro, uma vez que acreditava que seu irmão estivesse morto. É uma comédia de enganos e situações cômicas que são resolvidas ao final da história. Em Florença, será a *Mandragola*, de Maquiavel, a ser considerada a melhor obra de todo o século. Apreciando ainda os outros dramaturgos florentinos renascentistas, pode ser encontrada em muitas comédias¹¹ a temática da farsa, principalmente a farsa moral, que teve nesta cidade, durante a república e o principado dos Medici, e também depois, o seu momento mais significativo. Como afirma Ruffini (1986): “*farsa è da intendere nel senso che suggerisce la derivazione medioevale del lemma ‘farsa’, dal latino volgare farsa, farcire, quindi nel significato generico di riempimento, mescolamento, sinonimo in qualche modo di satyra.*”¹². Outros autores

¹¹Entre essas as anônimas *Comedia di opinione fra gli dei*, *Farsa dell’uomo che si vuol quietare e vivere senza pensieri*, *Commedia di adulatione*, *Farsa in qua dannati sunt iuvenes*, ou os textos dos arautos, dos *Commedia della Ingratitudine*, de Giovanbattista de Cristofano dell’Ottonaio, e a *Comedia di Fortuna*, de Jacopo del Polta, detto Bientina, para citar somente algumas (DRAMMATURGIA, 2017).

¹²“*farsa deve ser entendida no sentido em que sugere a derivação medieval do lema ‘farsa’, do latim vulgar farsa, preencher, e, em seguida, no sentido genérico de enchimento, mistura, sinônimo de alguma forma de sátira.*”

que abordam o tema são Donato Giannotti (1492-1573) com *Vecchio amoroso* (1533), Lorenzino de' Medici (1514-1548) com *Aridosia* (1536), Agnolo Firenzuola (1493-1543) com *La trinuza e I lucidi* (1539), Giovan Battista Gelli (1498-1563) com suas comédias *La sporta* (1543) e *L'errore* (1553) e o autor que mais escreveu comédias: Anton Francesco Grazzini (*detto il Lasca* – 1505-1584), um dos fundadores da *Accademia degli Umidi*, que em 1541 foi transformada em *Accademia Fiorentina* e pouco depois em *Accademia della Crusca*, que escreveu 7 obras nesse estilo – *Gelosia* (1551), *Spiritata* (1560), *La Strega* (1545-1550), *La Pinzochera* (1566), *La Sibilla* (1582), *I Parentadi* (1582) e *L'arzigogolo*¹³. Em Siena, o teatro cômico floresce por meio da *Accademia degli Intronati*, com a comédia *Ingannati* (1531), de autoria anônima, atribuída por alguns a Castelvetro (1505-1571) e por outros a Piccolomini (1504-1464). Em Roma, a comédia mais conhecida viria a ser *La Cortigina* (1525), de Pietro Aretino (1492-1556), que mostra o revés dos ideais do *Cortegiano* (1518-1520) e representa a corrupção de Roma e da Igreja. Outro grande exemplo de texto teatral é *La Venexiana*, de autoria anônima e escrita entre 1509 e 1517, descoberta em 1928 por Emilio Lovarini (1866-1955), filólogo, que a encontrou e traduziu. O ciclo se fecharia já próximo ao final do período com o *Candelaio* (1582), de Giordano Bruno (1548-1600), que marca a passagem do século e é centrada na zombaria e nos “otários” que se deixam enganar¹⁴. A Comédia do *Cinquecento*, em sua grande variedade de autores e títulos, interpreta o gosto pela conversação, dialoga com a influência de Plauto e Terêncio, porém traz - em alguns casos - aspectos da própria contemporaneidade, podendo ser entendida como uma leitura do antigo, conduzida pelos modernos que querem representar sua própria modernidade sem deixar de lado a estrutura clássica. A partir de Maquiavel, e conseqüentemente nas obras que sucedem sua produção, serão utilizadas como fonte também as novelas de Boccaccio, introduzindo assim novos sabores e nuances ao gênero. O *Cinquecento* italiano trata-se, portanto, de um século recheado de grandes comédias, verdadeiras formas de arte literária, com características e incomparáveis em outros séculos ou culturas.

¹³ Sem uma data precisa. Aparece somente em 1750 e pode ser uma ampliação de uma farsa perdida, *Lagiostra*, também de data desconhecida.

¹⁴ Evidentemente não foram citadas neste momento todas as comédias do *cinquecento* italiano, por não ser este o escopo desta pesquisa.

Maquiavel, no cenário da comédia acima referido, conforme já dito anteriormente tem o interesse pelas comédias aguçado a partir da transcrição de *Eunuchus* de Terêncio (vide nota ⁵), assinado com o nome de Nicolaus Maclavellus (Stoppelli, 2006), e teria se aprofundado com a tradução em vulgar de *Andria*, também de Terêncio. Sobre a obra, segundo Ridolfi (1969), existem duas versões para o texto, com datas de 1517-1518 e a segunda em 1520. A segunda versão, diferente da primeira que consiste em uma tradução literal, traz uma readequação dos diálogos e detalhes da trama à realidade renascentista de Florença, contendo em suas páginas uma crítica aos valores locais que o Secretário gostaria que fossem mudados.

A comédia florentina não nasceu com a *Mandrágora*. Já compareciam às reuniões realizadas nos Orti Oricellari outros comediógrafos: Iacopo Nardi, Lorenzo di Filippo Strozzi, Eufrosini Bovini, Francesco Leoni e Donato Giannotti, entretanto grande parte dessas comédias se perdeu. Certamente Maquiavel também teve esses escritores como referência, mas foi o primeiro a inovar ao escrever em prosa e não em verso como os demais. Apesar de não ter sido a primeira, a *Mandrágora* deve ser revista a partir de suas características inovadoras, pela sua singularidade de sua estrutura e pelo modo escolhido para o desenvolvimento dos conteúdos; assim como nas demais comédias renascentistas, é considerada regular, no sentido de adequação ao padrão estético da época, por ser dividida em cinco atos, escrita em prosa, porém apresentando um linguajar distinto para cada personagem, oscilando entre o vernáculo e a língua local, propondo uma diferenciação linguística entre astutos e tolos. Para Ridolfi (1978), a obra foi escrita entre fevereiro e março de 1518, e encenada pela primeira vez nas bodas de Lorenzo de' Medici (1492-1519) e Maddalena de la TourAuvergne (1498-1519), porém será considerada para os fins deste estudo a data informada por Stoppelli em seus estudos mais atualizados, que a situa entre 1514 e 1515.

Grande parte da originalidade da *Mandrágora* deriva do fato de Maquiavel fazer uma paródia de si mesmo, mostrando todo o seu pessimismo e expondo a decadência política de sua amada Florença. Caracterizada como uma zombaria erótica, porém empurrada para além da diversão proposta em algumas das novelas do *Decameron* de Boccaccio (por exemplo: VII-7, VIII-6 e

III-6), incluindo assuntos delicados como a profanação do sacro e da instituição familiar.

Giovanardi e Trifone (2015, p. 26) observam características originais em Maquiavel no que tange aos tipos de linguagem empregados, que derivam da tradição do realismo literário e, sobretudo, do exemplo boccacciano. Há um interesse genuíno pela 'voz' do personagem, com uma importância na língua e no papel que cada um assume dentro da obra teatral, na ausência da palavra externa do narrador. Este realismo pode ser visto em cada um dos personagens, seja no discurso retórico de Callimaco ou na dialética de Fra Timoteo. E, ainda, no Messer Nicia, como um verdadeiro dicionário ambulante de clichês, ao contrário de Ligurio, que usa uma qualidade prática e uma predileção para as formas elípticas do discurso, que se tornaram o sinal essencial da economia que domina a construção; ou seja, os personagens são bem caracterizados, tendo cada um seu modo de pensar, valores e linguagem específicos, que se mantém durante o andamento da ação, mas que dependendo das circunstâncias podem ser modificados.

Na Mandrágora, o riso provocado pelo autor nem sempre é cômico, uma vez que a obra é representada em um mundo de enganos, idêntico a si mesmo, e os personagens não trazem em si traços intrinsecamente engraçados, provocando muito mais um riso nervoso, árido, que não libera e nem corrige, como seria o caso se pressupusessem um contrário, uma norma ou algo a que se referem. O escárnio vem, de modo oposto, da exposição das falhas daquela sociedade e dos indivíduos que a formam, retratando um pessimismo calcado na desesperança completa nas virtudes humanas.

Muitas são as interpretações sobre as alegorias políticas dentro da obra. Nicia como um político incapaz¹⁵; Lucrezia como a própria Florença; Callimaco, o príncipe, muito possivelmente um representante dos Medici, que com sua astúcia, engano e crueldade, retira de Soderini o controle sobre Florença; Ligurio, como o fiel secretário, que será o motor da ação; e por último Fra Timoteo, que representa a própria instituição da igreja. A comédia

¹⁵ Possivelmente em referência a Piero Soderini (Firenze, 1452 – Roma, 1522); Maquiavel com 29 anos foi convocado para assumir a secretaria da segunda chancelaria do novo regime republicano instalado no regime pós-Médici. Cargo esse que, foi conseguido devido ao reconhecimento que o seu pai tinha com Piero Soderini, golfanoleiro que anos mais tardeserá destituído do poder. O regime republicano foi derrubado em setembro de 1512. Os Médici voltaram para reinar expulsando todos os republicanos que restaram, inclusive Maquiavel, que se retirou da vida pública. (Larivaille, 1988)

propõe então uma paródia da sociedade e da política, durante os difíceis anos em que Maquiavel esteve afastado de suas atividades. Para entender seu estado de espírito pessimista, escolhas linguísticas e a opção pela comédia, algumas respostas podem ser extraídas de seus próprios escritos, principalmente em seu epistolário e no livro *Discorso o dialogo intorno alla lingua*.

A Mandrágora

A história começa em Paris, na qual o jovem florentino Callimaco Guadagni, ao saber sobre a bela e virtuosa mulher de Florença, de nome Lucrezia, se apaixona mesmo sem nunca a ter visto, e retorna a sua pátria com seu servo Siro com o propósito de conquistá-la, ainda que apenas por uma noite, mesmo sabendo ser casada. Seu marido, Nicia Calfucci, embora detenha o título de doutor das leis, é bobo e ignorante, e muito mais velho que a esposa. Adicionalmente, o casal não consegue ter filhos. E é em torno desta incapacidade que toda a comédia será baseada. Para conseguir sua noite de amor, Callimaco recorre a ajuda de um astuto mediador, Ligurio, que o ajudará a inventar um plano para enganar o marido, valendo-se de sua estupidez e da sua vontade de ter filhos. Callimaco finge ser médico, especializado em casos de esterilidade e, para convencer este marido, usa todo o seu “latim” para demonstrar seu conhecimento. Fala então de uma poção feita com a raiz da mandrágora que supostamente faria com que Lucrezia engravidasse. O único problema é que a “beberagem” tem um efeito colateral: o primeiro a se deitar com a mulher após a ingestão da bebida morre subitamente. Callimaco sugere então que eles capturem um jovem na estrada e o obriguem a se deitar com a sua esposa, tomando para si o veneno da planta. Obviamente, será Callimaco, travestido de vagabundo, o “infeliz” a morrer por um bem maior. Mesmo assustado no início, messer Nicia quer tanto ter filhos que concorda com o plano. Porém, como convencer a jovem esposa a se deitar com outro homem, visto que é muito virtuosa? Para isso, entra em cena seu confessor, Fra Timoteo, que será recompensado com dinheiro, sendo ajudado também pela mãe de Lucrezia, a convencê-la a se deitar com outro homem. O plano segue como previsto e o amante é colocado

na cama de Lucrezia pelo próprio marido, e esta, que inicialmente era contra o plano, após a declaração de amor de Callimaco, se entrega ao adultério, sem que seu marido suspeite que foi enganado.

A obra baseada em uma impiedosa e real averiguação da natureza humana e da corrupção da sociedade, trazendo para alguns críticos um naufrágio da moral tradicional e familiar. Pode-se verificar no prólogo o autor define a sua obra como uma fábula – “la favola *Mandragola* si chiama” – e se desculpa por escrever uma peça indigna de um escritor sábio e grave:

E, se questa materia non è degna,
per esser pur leggieri,
d'un uom, che voglia parer saggio e grave,
scusatelo con questo, che s'ingegna
con questi van pensieri
fare el suo tristo tempo più suave,
perch'altrove non have
dove voltare el viso,
ché gli è stato interciso
mostrar con altre imprese altra virtue,
non sendo premio alle fatiche sue.¹⁶

Esta, porém, é apenas uma das muitas ironias e insinuações, plantadas já antes do início da história propriamente dita, de que há uma segunda camada oculta pela fábula simples e popularesca, e é esta camada que contém a substância do discurso crítico de Maquiavel à sociedade, demonstrando todo o pessimismo e amargura do autor. Esta ótica nos permite entender a dupla natureza dos personagens que dão vida a uma tragédia encoberta sob um verniz de comédia.

O prólogo é essencial para entender toda a ideia que o autor quer nos mostrar dentro da obra teatral. Ele usa o seu discurso em primeira pessoa aos “*begnini uditori*”, prática essa muito utilizada no teatro antigo e na comédia

¹⁶E, se este assunto não é digno,
por ser leve em demasia,
de um homem que gostaria de parecer sábio e grave,
perdoai-o por isso, que se empenha
com estes pensamentos vãos
tornar mais brando o seu triste tempo,
pois não pode voltar seu rosto a outra parte,
impedido que foi de mostrar seu talento em outros feitos, não tendo seu mérito reconhecido por seus esforços.
(Machiavelli, 2006, p.12)

latina, que se mostra uma das grandes influenciadoras da escrita de Maquiavel. O autor inicia ilustrando o lugar onde a obra se passará: “*Vedete l’apparato, qual or vi si dimostra: quest’è Firenze vostra, un’altra volta sarà Roma o Pisa, cosa da smascellarsi delle risa*”¹⁷. Verifica-se que aparecem também os lugares internos como a casa de Callimaco, a de Nicia e a igreja, mesmo que não exista nenhuma descrição do ambiente, nem indicação de lugar para o início de cada cena.

Maquiavel nos apresenta os lugares, os protagonistas, as tramas e o motivo do retorno de Callimaco Guadagni, vindo de Paris, e um olhar mais atento já pode encontrar aqui alguns pontos para análise. O autor segue falando sobre a história de amor que acontecerá durante o espetáculo, e o engano que de que Lucrezia será vítima. Neste momento podemos observar também como ele se dirige diretamente ao público feminino: “*Una giovane accorta fu da lui molto amata, e per questo ingannata fu, come intenderete, ed io vorrei che voi fussi ingannate come lei.*”¹⁸

Não existe um narrador nesta obra, nem didascálias que apresentem os comportamentos dos personagens e suas vestimentas. Prevaecem os diálogos, nos quais os personagens se apresentam e contam suas aventuras. A única exceção acontece no prólogo, no qual o autor apresenta a sua fábula, traçando um contato mais próximo com seu público, retomando a prática das comédias latinas.

Com relação aos personagens desta peça, cabe ressaltar que uma das características marcantes é a quase ausência de sua descrição física, traço provavelmente herdado da obra de Plauto, e serão individualizados pela diferença de linguagem utilizada e por seus caracteres psicológicos. Callimaco, por exemplo, tem fala em latim e em italiano de corte renascentista em um nível mais elevado que o de Nicia, que se utiliza de frases idiomáticas e menos formais.

¹⁷Observem o cenário, tal como se apresenta:

Esta é a vossa Florença,
em outra oportunidade será Roma ou Pisa,
a coisa é de se morrer de rir (Machiavelli, 2006 p. 11)

¹⁸ Uma jovem prudente foi por ele muito amada,
e por conta disso enganada foi,
como ouvireis e eu gostaria
que vós fosseis enganadas como ela (Machiavelli, 2006, p.12)

Nicia é apresentado no prólogo como um 'doutor pouco astuto', marido de Lucrezia, mas um pouco tolo. Até o final desconhece o engano, e se considera esperto e vencedor por alcançar seu objetivo de ter um filho. Apesar de rico, seu conhecimento é limitado e será a verdadeira vítima de toda a história.

Callimaco é um jovem amante, ciente da própria condição, mas arrebatado pela paixão irracional por Lucrezia, que nasce de uma aposta feita ainda em Paris sobre a beleza das italianas em comparação com as francesas, e alimentado pela vontade de vencer Nicia com a sua própria astúcia. Representa o amante mesquinho, que por mais inteligência que tenha, só alcança seus objetivos graças a Ligurio. Pode-se interpretá-lo como uma criança mimada que deseja o seu brinquedo de qualquer forma. Apesar de não conhecer Lucrezia, e saber de seu matrimônio e de sua moral, faz de tudo para ter seu encontro amoroso. Não se trata de um amor cavalheiresco, mas de um desejo obsessivo, de uma diversão ou somente para satisfazer um instinto de caça a um objeto desejado.

Ligurio é apresentado como 'um parasita'. É astuto e se utiliza desta qualidade para conseguir ter seus privilégios. Usa a língua da razão, da ironia e do duplo sentido. É um personagem sem escrúpulos já que independente de ser amigo de Nicia, não se preocupa em trá-lo mediante o pagamento de Callimaco.

Fra Timoteo representa o sacerdote corrompido, confessor de Lucrezia, que através da oferta de uma boa recompensa se dispõe a colaborar e, com a ajuda de Sostrata (mãe desta), convencem a virtuosa esposa a aceitar se deitar com um desconhecido para poupar a vida do marido. É uma pessoa sem escrúpulos, cínico. Age pensando em receber sua recompensa. Apesar de ter uma certa consciência, isto não o impede de manipular os outros personagens em troca de vantagens financeiras. Fra Timoteo usa de argumentos religiosos obviamente distorcidos para alcançar o seu objetivo, visando apenas seu benefício pessoal, em oposição ao que seria esperado do seu papel sacerdotal. Fica claro também, no discurso de Timoteo¹⁹, toda a sua hipocrisia e seu

¹⁹"madonna Lucrezia è savia e buona: ma io la giugnerò in sulla bontà.

E tutte le donne hanno alla fine poco cervello e come ne è una sappi dire dua parole, e' se ne predica, perché in terra di ciechi chi vi ha un occhio è signore. " – Ato 3, cena 9

desrespeito com as mulheres, e como passara por cima de seus valores para obter retorno financeiro. Este comportamento também pode ser observado quando o frei abusa de sua habilidade dialética nas afirmações “bíblicas” para convencer Lucrezia a contrariar suas convicções e participar do ato que estava sendo arquitetado. Primeiro afirma que é a vontade quem peca, e não o corpo, afirmando que mesmo com a traição ela continua virtuosa, pois somente seu corpo seria entregue a outro homem, não tendo ela, portanto, cometido nenhum pecado, por não existir interesse de sua parte em outro homem; A segunda afirmação, de teor ainda mais grave, é de que o maior pecado seria descontentar seu marido, devendo a mulher obedecer o marido em todas as situações, expondo aqui o pensamento machista da sociedade no período, mas, ainda mais relevante, colocando a vontade do homem acima da vontade de Deus (ou, por outro enfoque, que a vontade de Deus se moldaria à do homem). Argumento semelhante pode ser encontrado em *Decameron* (VII, 3), onde o personagem frei Rinaldo usara de argumentos supostamente doutrinários para convencer Agnese a dormir com ele, afirmando que tal ato não seria pecado visto que eles possuíam uma ligação, uma vez que ele havia batizado seu filho.

Lucrezia é apresentada como uma “jovem muito prudente”, definida por Callimaco como uma mulher lindíssima, honesta e virtuosa, mas que durante a comédia se adapta as circunstâncias do adultério imposto pelo próprio marido, pelo seu confessor e por sua mãe, que é apresentada inicialmente como “sábica e boa”, longe de revoltar-se e resistir, cede resignada e, no fim, se mostra verdadeiramente satisfeita.

Neste ponto, fica novamente evidente o pessimismo do autor, principalmente com a condição humana é característica marcante na obra, personificada nos personagens de Fra Timoteo e Sostrata, respectivamente o confessor e a mãe de Lucrezia. Estes que deveriam ser o alicerce moral da jovem, por simbolizarem a Igreja e a família, são justamente os protagonistas em sua queda e abandono dos valores cristãos. Entretanto, o pessimismo de Maquiavel não se restringia ao cunho moral ou religioso, mas se mostrava um

(“Senhora Lucrezia é sábica e boa: mas eu confiarei em sua bondade. E todas as mulheres têm afinal pouco cérebro e quando uma delas sabe dizer duas palavras, se vangloria, porque em terra de cego quem tem um olho é rei” – Machiavelli, 2006 p.78)

pessimismo secularmente ativo, que se transformava em poderoso otimismo de inteligência e da vontade. Deste modo, Maquiavel se mostra como um grande moralista porque, embora convencido de que os homens são o que são – tolos, iludidos, displicentes, falsos, traidores, prontos a vender a própria alma e a alheia – deixava transparecer sua crença de que o homem, se dotado de verdadeira inteligência e de grandes paixões, podia atuar no lodaçal da imoralidade sem com ele se confundir.

Por fim, mais um elemento importante dessa peça é a própria planta mandrágora, erva que dá título à obra, e cuja escolha certamente não ocorreu por mero acaso, uma vez que aporta grande simbolismo no texto teatral maquiaveliano, conforme já observado por inúmeros estudos sobre esta obra, tendo chegado mesmo a roubar-lhe o nome nas primeiras edições. O uso da mandrágora (*Mandragora officinarum* L.), tanto na esfera do ocultismo quanto como planta medicinal, remonta a antiguidade, e sua peculiaridade vem do fato de o formato de sua raiz lembrar uma figura humana, parecida com um pequeno homem dormindo dentro (sendo inclusive considerado o espírito do demônio na Idade Média), e que, ao ser retirado da terra, gritava tão alto que poderia deixar uma pessoa surda, enlouquecê-la e levá-la a morte. A partir desta crença, muitas técnicas foram criadas para retirar a planta sem sofrer nenhuma consequência. Outro aspecto simbólico interessante é a natureza dupla da planta, que pode ser classificada como macho e fêmea. Este simbolismo pode ter sido um dos motivos para a escolha desta, dentre tantas plantas afrodisíacas, como elemento central para sua obra. O autor estaria, através desse símbolo, informando subliminarmente a seu público sobre o aspecto dual da obra para seu público.

Conclusão

Ao escrever esta comédia, diferentemente dos seus antecessores, Maquiavel não pensava somente no divertimento de seu público, mas tinha intenção de fazê-lo refletir e passar uma mensagem mais profunda. O autor denunciava de forma meticulosa, embora indireta, todos os hábitos corruptos, vícios e conflitos morais do seu tempo, sendo, portanto, um retrato fidedigno da sociedade florentina, que instigava o público a rir de si mesmo e de seus

próprios defeitos, enquanto Maquiavel, usando da comédia como linguagem, estaria pregando uma peça em seus espectadores. Deste modo, e sabendo que o desenvolvimento do teatro do Cinquecento modifica a partir de “A Mandrágora”, acredita-se que a obra tenta dialogar com o público e fazê-lo refletir sobre as condições da sociedade contemporânea, uma vez que a obra se preocupa em mostrar uma mensagem mais profunda que somente o divertimento, sempre através da comédia, inclusive se utilizando dessa comicidade para sair impune em sua crítica, ou seja, faria rir mostrando nos outros os problemas que, no fundo, eram também do próprio espectador. Isto fica subentendido quando o próprio autor, no prólogo, define sua obra como fábula, justamente visando destacar o caráter alegórico e a existência do subtexto, com camadas sociais, políticas, religiosas, etc. Por estes e outros fatores, “A Mandrágora” é considerada um marco no teatro ocidental. Maquiavel constrói um texto onde a conquista amorosa, com suas urgências e exaltações, serve como pretexto para desenvolver um tratado prático e saboroso sobre estratégia política, sobre a arte de envolver, manipular, convencer e, por fim, conquistar um objetivo, apresentando um “golpe de cama” tão detalhadamente planejado e executado como se fosse um “golpe de estado”.

O autor não apresenta problemas abstratos, nem tampouco somente puro entretenimento, mas brinda o seu público com nuances que expõem problemas encontrados naquele momento renascentista e a sua “apreciação” perante aquela sociedade, apresentando uma pesada crítica à sociedade da época. Assim como Maquiavel, outros autores contemporâneos a ele e ao seu discurso, ainda que com seu estilo próprio de escrita e em situações diferentes, aproveitam-se de suas obras para criticar e nos fazer refletir, porém foi o gênio de Maquiavel, vasto e pluridimensional, que soube deformar o molde da comédia latina clássica e, sem se afastar demais para não criar estranheza em seu público, construiu um novo modo de fazer comédia, calcado na ironia e na amargura, dando à sátira um caráter crítico e mimético tão profundo que sua Mandrágora, após algumas revisitações por parte da crítica, vem sendo considerada a obra mais importante da história do teatro italiano.

REFERÊNCIAS

BARATTO, M. *La commedia del Cinquecento*. Vicenza. Neri Pozza, 1977.

BOCCACCIO, G. *Il Decameron*. Firenze. Le Monnier, 1952.

GIOVANARDI, C; TRIFONE, P. *La lingua del teatro*. Bologna: Il Mulino, 2015.

LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MACHIAVELLI, N. *La mandragola: (P. Stoppelli, a cura di)*. Milano: Mondadori, 2006.

RIDOLFI, R. *Vita di Niccolò Machiavelli*. Firenze: Sansoni, 1969.

STOPPELLI, P. *La mandragola. storia e filologia*. Roma: Bulzoni, 2005.

VIROLI, M. *O sorriso de Nicolau – História de Maquiavel*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

VOZES DISSONANTES, VOZES ABAFADAS: LITERATURA BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA NA BELLE ÉPOQUE

Anna Faedrich¹

RESUMO: Este trabalho examina vozes femininas dissonantes e abafadas da literatura brasileira do século XIX e do início do século XX. Obras literárias de autoria feminina expressam inquietações e questionamentos na esfera social e existencial. A voz da protagonista de *Exaltação* (1916), de Albertina Bertha, é dissonante por demonstrar inconformidade com o papel atribuído à mulher. Intellectual, questionadora, avessa às expectativas de uma sociedade conservadora e machista, Ladice não quer ser mãe, deseja casar por amor e prefere se dedicar à escrita e à leitura de literatura e filosofia. Albertina Bertha, por sua vez, também é uma voz discordante entre as mulheres à época pela ousadia de tratar de temas considerados tabus, como o adultério e o desejo femininos. O mesmo serve para Gilka Machado e outras tantas escritoras que apresentam vozes transgressoras por meio da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Vozes dissonantes; Literatura de autoria feminina; Literatura Brasileira; Belle époque; Crítica literária.

ABSTRACT: This paper examines dissonant and muted feminine voices of Brazilian literature in the 19th century. Literary works of female authors express worries and questions in the social and existential sphere. The voice of Albertina Bertha's protagonist of *Exaltation* (1916) is dissonant for demonstrating disagreement with the role attributed to women. Intellectual, questioning, blind to the expectations of a conservative and macho society, Ladice does not want to be a mother, she wants to marry for love and she prefers to dedicate herself to writing and reading literature and philosophy. Albertina Bertha, on the other hand, is also a discordant voice among women at the time for the daring to deal with topics considered taboo, such as female adultery and desire. The same goes for Gilka Machado and many other writers who present transgressive voices through literature.

KEYWORDS: Dissonant voices; Women's Literature; Brazilian Literature; Belle époque; Literary criticism.

¹Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ).

O cenário intelectual e literário da belle époque brasileira é dominado por homens. Em publicações de livros, jornais e revistas, conferências, saraus, reuniões, composição da Academia Brasileira de Letras e demais registros em espaços onde a atividade literária se manifesta, quase não se tem notícia sobre a escrita e a atuação de mulheres. Este padrão tem uma razão de ser e pode ser arqueologicamente reconstruído pela investigação criticamente orientada sobre como havia mecanismos diversos, velados ou explícitos, de desencorajamento ou pura exclusão de mulheres desses ambientes. Neste texto apresento exemplos de vozes femininas dissonantes na literatura brasileira – aquelas que adentraram o espaço interdito da literatura e que transgrediram às expectativas em relação à autoria feminina – e instrumentos de desencorajamento, desincentivos e exclusões das mulheres em posições de protagonistas no cenário literário do período.

A relação do campo literário com a literatura feminina é socialmente construída. Nesse sentido, só pode ser devidamente compreendida quando se explicitam as expectativas sociais, em particular as expectativas de escritores homens, sobre a escrita literária. Como postulou o sociólogo francês Émile Durkheim (1895), essas expectativas coletivas são usualmente tão naturalizadas que, como uma segunda natureza, sequer são percebidas, exceto quando desafiadas ou quando se lhes tenta alterar o curso. É, portanto, uma coerção doce, porque sua força não se percebe, ainda que se exerça de modo permanente. Sendo coletiva, não é produto de vontades individuais, embora se manifeste nas ações de cada um:

Quando desempenho minha tarefa de irmão, de marido ou de cidadão, quando executo os compromissos que assumi, eu cumprio deveres que estão definidos, fora de mim e de meus atos, no direito e nos costumes. Ainda que eles estejam de acordo com meus sentimentos próprios e que eu sinto interiormente a realidade deles, esta não deixa de ser objetiva; pois não fui eu que os fiz, mas recebi pela educação (Durkheim, 2007, p. 1-2).

No final do século XIX, espera-se da mulher escritora um certo tipo de atitude em relação à escrita. Apenas as mulheres oriundas de famílias abastadas recebiam educação refinada, em casa, por preceptoras. Estes são os casos das escritoras cariocas Albertina Bertha de Lafayette Stockler e Júlia

Lopes de Almeida. Mesmo educadas, na maioria das vezes não se esperava que as mulheres escrevessem literatura (ou literatura “de qualidade”) e muito menos que a publicassem. A educação recebida tinha um fim claro: funcionava como mais uma prenda para facilitar o casamento. Das mulheres que escreviam, se esperava textos com fins didáticos e morais, manuais de comportamento para outras mulheres, linguagem fácil, bom mocismo, ficção doméstica e certo recato literário. Por isso Gilberto Araújo registrou que “os livros escritos por mulheres não deveriam ultrapassar o cerco do lirismo cheiroso e bem-comportado. Melancolia, tristeza e languidez eram qualidades preferencialmente esperadas, devendo a alegria e o viço serem canalizadas para o lar e a família” (Araújo, 2014, p. 115). Quando se desafia esse status quo, como é o caso das escritoras que lutam por reconhecimento, espaço e direitos iguais aos dos homens, é que chegam à tona e ao explícito estas expectativas associadas aos padrões comportamentais e os mecanismos que operavam para preservá-los. Tais mecanismos acabavam por funcionar como ações para moldar um tipo de escrita considerado adequado para mulheres, quando não a exclusão destas. A luta da volição individual contra a expectativa do coletivo não é fundada em igualdade. As forças são desiguais, pois o coletivo dispõe de recursos de coerção de toda sorte, quando vê a norma desafiada:

Se não me submeto às convenções do mundo, se, ao vestir-me, não levo em conta os costumes observados em meu país e em minha classe, o riso que provoco, o afastamento em relação a mim produzem, embora de maneira mais atenuada, os mesmos efeitos que uma pena propriamente dita. Ademais, a coerção, mesmo sendo apenas indireta, continua sendo eficaz. [...] Ainda que, de fato, eu possa libertar-me dessas regras e violá-las com sucesso, isso **jamais ocorre sem que eu seja obrigado a lutar contra elas**. E ainda que elas sejam finalmente vencidas, **demonstram suficientemente sua força coercitiva pela resistência que opõem**. Não há inovador, mesmo afortunado, cujos empreendimentos não venham a deparar com oposições desse tipo (Grifo meu. Durkheim, 2007, p. 3).

Para Durkheim, quando a coerção deixa de ser sentida, é porque “pouco a pouco ela dá origem a hábitos” (2007, p. 6). Isso explica o fato de muitas mulheres serem “vítimas de uma ilusão que nos faz crer que elaboramos, nós mesmos, o que se impôs a nós de fora” (2007, p. 5). Aquelas que resistiram, enfrentando risos e duras penas, permitiram-nos a consciência de tal força coercitiva: “Se todos os corações vibram em uníssono, não é por causa de uma

concordância espontânea e preestabelecida; é que uma mesma força os move no mesmo sentido. Cada um é arrastado por todos” (Durkheim, 2007, p. 10).

Nadilza Martins de Barros Moreira (2003), ao revisitar a condição de mulher e de escritora em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin, mostra o desprestígio da atividade intelectual feminina, o casamento e a maternidade como principais negócios na vida das mulheres, bem como sua condição de marginalizada e a falta de profissionalização:

[...] situar, sociologicamente, essa mulher que vai ser chamada de escritora, num momento da história ocidental em que a atividade feminina, mesmo a intelectual, era completamente desprestigiada, e a condição feminina não dava acesso à profissionalização. Acrescente-se a esse quadro que o destino da mulher era o casamento e a maternidade; atribuições, ou melhor, funções que em nada ou quase nada mudavam a condição feminina, uma vez que a mulher continuava tutelada pelo marido e mantida como uma ‘menor’, uma ‘marginalizada’, diante do poder constituído. No início do século XIX, a mulher brasileira, genericamente falando, pois sempre houve exceções, era destituída de qualquer instrução. Seu universo resumia-se aos afazeres domésticos mezinhas e aos trabalhos de agulha, uma vez que, sendo branca de classe média ou da aristocracia, deixava os demais cuidados domésticos entregues às escravas negras, que formavam a base da pirâmide social das mulheres brasileiras (Moreira, 2003, p. 52).

Em 1926, Monteiro Lobato observa, em tom de lamento, a mudança de perfil das escritoras no início do século XX:

Outrora, no Brasil de anquinhas, ser poetisa era suspirar. [...] Hoje tudo mudou. Se há suspiros, é em casa das doceiras: clara de ovo batida com açúcar e assada no forno aos pingões. Suspiro poético, arrancado ao imo da alma à força de contrações do diafragma e sibilo de nariz, isso morreu, saiu de moda, acabou. E é pena (Lobato, 2008, p. 193).

O lamento de Lobato deixa revelar a condição feminina à época, o casamento como o negócio supremo da vida das mulheres e o fato de não poderem sequer escolher seus maridos: “Se não tinha graça num marmanjão de cabeleira que morria hético aos 20 anos, tinha-a demais nas representações do sexo hoje ex-frágil, cujos corações não eram consultados nem para o negócio supremo das suas vidinhas: casar” (Lobato, 2008, p. 193). Considero importante a análise crítica do lamento de Lobato. Aparentemente, o comentário é favorável às escritoras, uma vez que Lobato afirma que há mais graça “nas representações do sexo hoje ex-frágil” do que “num marmanjão de

cabeleira”. Entretanto, quando Lobato afirma que a poetisa² “emparelhou-se com o poeta moderno” e, por isso, se elevou a nível superior, fica nítida a concepção de uma literatura de autoria feminina inferior, feita por “poetisas”, em contraposição à literatura escrita pelas “demais criaturas de elegância mental, distinção e sobriedade de maneiras”:

A poetisa de hoje emparelhava-se com o poeta moderno. [...] Compuseram-se. Alçapremaram-se a nível superior. Emparelharam-se às demais criaturas finas de elegância mental, distinção e sobriedade de maneiras (Lobato, 2008, p. 193).

Comentários como esses acabam naturalizando a produção poética de mulheres como “a arte de suspirar”, bem como a sua inferioridade. São mecanismos subliminares de dominação masculina, que perpetuam distinção valorativa entre a escrita literária e a produção intelectual de homens e mulheres. Estes mecanismos acabam se transfigurando e manifestando de outras formas, como nos processos de seleção dos nomes a constar nas histórias da literatura.

As ementas das disciplinas de literatura brasileira, sobretudo no período do Romantismo, reproduzem o cânone de escritores homens. Naturalizamos a ausência de escritoras, de tal forma que desconhecemos a possibilidade de existência delas. O discurso é imperceptivelmente excludente, uma vez a ausência é justificada pela falta de direitos à época, como o direito das mulheres à educação, facilitando a sua naturalização.

Este texto apresenta exemplos que, em seu conjunto, contribuem para entender mecanismos de exclusão das mulheres no meio intelectual e literário brasileiro e a necessidade de se rediscutir a história da literatura brasileira. Quando questionamos o consenso sobre os integrantes eleitos para figurar a História Literária brasileira, percebemos que os historiadores sofisticam, consciente ou inconscientemente, os mecanismos de exclusão das mulheres. Apresento algumas vozes femininas que destoam do que é esperado de uma

²O termo **poetisa** acabou se tornando pejorativo, tanto quanto **literatura de mulher/senhora**, utilizado sobretudo no século XIX para menosprezar a poesia feita pelas mulheres. Este exemplo de Lobato esclarece o modo tendencioso como a palavra **poetisa** era empregada. Os poetas homens eram considerados superiores, “criaturas de fina elegância mental”. Às poetas mulheres, forjou-se o feminino do termo, considerado comum de dois gêneros (cf. Houaiss), a fim de marcar diferença valorativa entre as produções literárias de homens e mulheres. Ainda hoje não há um consenso a respeito do termo ideal para denominar a poesia escrita por mulheres. Neste texto, optei pelo uso de **poeta** para fugir de possíveis interpretações depreciativas, infelizmente ainda comuns nos meios acadêmico e literário.

mulher, ou seja, vão contra o ideal requerido pela ordem dominante e, por isso, são punidas. Tratam-se de vozes abafadas.

O erotismo excludente de Albertina Bertha e Gilka Machado

Em carta a Monteiro Lobato, Lima Barreto revela insatisfação com a pouca venda de seus livros. Neste excerto da carta, o escritor comenta o sucesso de vendas de Albertina Bertha e Gilka Machado, demonstrando rivalidade ao se comparar com elas. A forma como Lima Barreto justifica o sucesso das duas escritoras cariocas é por meio do menosprezo dos livros delas e dos próprios leitores do Rio de Janeiro, pois associa indiretamente o sucesso de ambas à tendência erótica na literatura e à falta de critérios do leitor carioca:

O meu *Policarpo* do qual tirei 2.000, há dois anos, está longe de esgotar-se, apesar de tê-lo vendido (a edição) quase pelo preço da impressão. A Dona Albertina Berta foi mais feliz e a D. Gilka Machado, com seus livros de versos, a 5\$000 a plaquete, ainda mais. Isto dá a medida da inteligência do leitor do Rio. [...] Além disso, uma outra coisa influi poderosamente no sucesso do livro: a tendência erótica, com uma falta total de pensamento próprio sobre as coisas e homens do meio. O leitor carioca não quer julgamento... (Barreto, 1956, p. 57)

Tanto Albertina Bertha quanto Gilka Machado são vozes discordantes entre as mulheres da belle époque, uma vez que têm a ousadia de tratar de temas considerados tabus, como o desejo feminino. *Exaltação*, romance de estreia de Albertina Bertha de Lafayette Stockler (1880-1953), publicado em 1916, apresenta uma protagonista inconformada com o papel atribuído à mulher e com a hipocrisia e preconceito da sociedade. Ladice quer abolir os costumes arraigados na ignorância, quer uma sociedade em que a inteligência da mulher possa ser reconhecida, dando, assim, a oportunidade de ela interagir ao “nível dos homens”. O excerto selecionado apresenta o diálogo entre Ladice, personagem transgressora, e sua prima Dinah, protótipo da mulher pura e bem-comportada. É interessante reparar no contraste entre esses dois perfis femininos, enquanto Dinah é passiva e obedece ao status quo, Ladice é renitente à “trilha comum” que espera das mulheres um comportamento sem inclinações e opiniões. O caráter transgressor da

protagonista é associado à forma como ela fora educada, às leituras clássicas e fortes:

- Como me irrita essa tua passividade, aprendida em um convento. Aqui, em casa, esqueceu-se de que sou mulher... Querem-me sem inclinações, sem opinião, igual a todos. Meu Deus! É preciso que eu siga a trilha comum, que diga *sim*, após o *sim* de toda uma geração, que tenha o pensamento que vinte mil cérebros já elaboraram...
- Bem se vê que foste educada por uma estrangeira protestante; se soubesses mais de religião, não serias assim... Há instantes em que me fazes medo – observou sua prima timidamente.
- É simplesmente efeito de uma natureza tropical e de leituras clássicas, fortes. Qu'importa, Dinah, que seja a primeira a rasgar os preconceitos e as hipocrisias? Querida, tudo evolui. Mulher hoje é espírito até nos gestos; é breviário dos deuses, entendes? (Bertha, 2015, p. 20)

Intelectual, questionadora, avessa às expectativas de uma sociedade conservadora e machista, a protagonista não quer ser mãe, não quer casar sem amor, prefere se dedicar à escrita e à leitura de literatura e filosofia:

[...] Creio não possuir qualidade alguma que me recomende como futura mãe de família... Adoro a paz, a solidão, as coisas estranhas... Sou extremamente independente. Gastarei dias a ler, estudar... Rio-me muito, digo tolices; mas também tenho melancolias impenetráveis, que me roem as próprias fontes de existência; é-me um mal ingênuo (Bertha, 2015, p. 68).

Por reconhecer a hipocrisia da sociedade, sente-se em desacordo com os preceitos desta e quer ser livre, agir de maneira fiel às suas vontades. A ousadia do romance está presente sobretudo nos encontros amorosos dos amantes Ladice e Teófilo. Ambos são casados, mas se apaixonam enlouquecidamente e se encontram de forma escondida para a realização do amor:

- Não te deixarei partir, ficarás aqui comigo, ao meu lado, não nunca mais me abandonarás... Nunca mais... – Dizendo isso, ele apertava-a loucamente, cingi-a com os braços, numa exaltação extraordinária.
- Ladice, ainda vencida pela veemência de sua sensibilidade, não podia falar, e retribuía esses excessos de amor com afagos lentos, com beijos longos, deliciosos, que nunca acabavam, beijos ardentes que deixavam, de cada vez, um pouco de seu coração, de sua alma, de sua ternura. [...] Ladice, ao seu lado, como uma grande sombra, ninava-o, cantava baixinho, apertava-o, rosto contra rosto, beijava-lhe silenciosamente, pausadamente, o canto dos olhos, das orelhas, os cílios, os cabelos, espalmava-lhe as

mãos pelo dorso, como se este gesto quisesse abrange-lo por inteiro, absorvê-lo em si [...] (Bertha, 2015, p. 143-144).

A leitura de *Exaltação* era proibida entre os familiares da escritora e não à toa as mulheres da Liga das Senhoras Católicas condenaram o romance por seu “caráter corrompedor”:

Só nos resta, portanto, fazer um apelo às mulheres criteriosas, para que lhe fechem as portas, para que lhe neguem lugar em sua estante, onde a sua presença só pode acarretar-lhes o descrédito. Sobretudo pedimos às mães de família que proibam as suas filhas a leitura de um livro tanto mais perigoso quanto tem o falso brilho que deslumbra, o perfume inebriante que estonteia.

Estendemos este apelo aos homens sensatos e creio que eles são ainda bem numerosos. Proibam os pais de família a suas filhas essa leitura corruptora, elemento de destruição para a família (Bittencourt, 1916).

Também Gilka Machado foi vítima do conservadorismo de uma crítica literária preconceituosa à época. Segundo a própria poeta, o primeiro golpe foi realizado por um crítico famoso que a chamou de “uma matrona imoral”. A imoralidade estaria associada ao erotismo presente em seus poemas. Em relato pessoal, Machado revela os prejuízos desses golpes: “Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos” (Machado, 2017, p. 18). Quando o marido, o poeta e jornalista Rodolpho Machado, morreu, Gilka precisou procurar trabalho e encontrou um ambiente extremamente hostil: “A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por invencível repugnância” (Machado, 2017, p. 15). Araújo (2014, p. 117) observa que Gilka Machado problematiza a condição da mulher sem, no entanto, filiar-se à dicção agressiva e ao insulto contra dogmas sociais presentes na prosa do início do século XX. O estudioso insere a poeta na geração neossimbolista por conta da “valorização ostensiva do corpo feminino”, do “forte apelo sinestésico e [d]a atmosfera erótica” (2014, p. 117). Mulheres e escritoras como Gilka Machado e Albertina Berthapagaram um preço alto pelo desejo de liberdade e pelas consideradas ousadas temáticas.

Júlia Lopes de Almeida e as manobras excludentes

Caso paradigmático das manobras excludentes do preconceito de gênero é o do impedimento da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) na Academia Brasileira de Letras. Júlia participava ativamente da vida literária no final do século XIX, escrevia para jornais de prestígio como *O Paiz*, realizava saraus literários em sua casa localizada no bairro Santa Teresa, era casada com o poeta e intelectual influente Filinto de Almeida, e ajudou na fundação da Academia Brasileira de Letras (inaugurada em 1897), tendo seu nome na lista daqueles que seriam os seus imortais. Entretanto, Júlia não pode integrar à Academia por conta de uma regra que seguia à risca a da *Académie Française* – assim como todo o modelo da Academia, incluindo o fardão, a arquitetura do prédio *Le Petit-Trianon*, o número de quarenta integrantes etc – regra esta que impedia a candidatura e a entrada de mulheres. Os relatos sobre o episódio indicam que, no lugar de Júlia Lopes, entrou seu marido, o poeta português – a essa altura naturalizado brasileiro – Filintode Almeida³:

O poetastro Filinto de Almeida, outro fundador daquela casa injusta, acadêmico mais famoso por causa do tamanho de seus pés do que pelos seus versos, era casado com uma escritora de talento, Júlia Lopes de Almeida, mas como esta, pelo fato de pertencer ao sexo feminino, não tinha condições de virar ‘imortal’, ele foi eleito para ocupar a cadeira número 3. Filinto recebeu então este apelido: ‘O Acadêmico Consorte’. Quando ele entrava na sala da Academia, exibindo o seu corpanzil e os seus grandes pés, o irreverente Carlos de Laet fazia este comentário: –Lá vem ‘O Acadêmico Consorte’, que como poeta está sem sorte... (Jorge, 1999, p. 25).

Em entrevista a João do Rio, Filinto, grande admirador da esposa escritora, afirma: “Não era eu quem deveria estar na Academia, era ela” (Rio, 1994). Demorou 80 anos para que uma mulher pudesse se candidatar a uma vaga na Academia. Em 4 de agosto 1977, Rachel de Queiroz foi eleita à Cadeira 5.

Outra faceta da obra de Júlia Lopes foram textos dirigidos às mulheres, momento em que se autodenomina “D. Júlia”, uma espécie de conselheira sabida, que desempenha a atribuição tipicamente esperada ou prescrita às

³ Vale notar que o neto Claudio Lopes de Almeida está escrevendo a biografia do avô Filinto de Almeida e desmente essa versão da história, defendendo a importância política e literária do avô, o que justificaria a sua entrada na ABL por mérito próprio. Para Claudio, Filinto lamenta o fato de Júlia não poder fazer parte da ABL porque ele era a favor do ingresso de mulheres.

escritoras daquela época. Estes textos foram publicados na forma de manuais. O primeiro, *Livro das noivas* (1896), é voltado para as jovens inexperientes prestes a se casarem. O segundo, *Livro das donas e donzelas* (1906), é dirigido às mulheres mais maduras, mães e esposas, para as quais – aparentemente – D. Júlia faz prescrições de vestuário, vida social, cultivo de flores, educação dos filhos etc.

Essa orientação dual não se perdeu com Júlia Lopes e foi atualizada com Clarice Lispector, que também escreveu textos neste estilo em sua fase inicial, desempenhando o papel típico atribuído às escritoras mulheres. Não sem estranhamento, o leitor dos complexos e inovadores romances e contos de Clarice Lispector se depara com essa faceta da escritora. Sob diferentes pseudônimos – Helen Palmer, Teresa Quadros e Ilka Soares –, Lispector publicou textos na imprensa periódica brasileira (nos jornais *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*), destinados às mulheres, com receitas, dicas domésticas, de etiqueta e de beleza, conselhos variados, como o que fazer para manter o casamento, agradar ao marido, educar os filhos etc. Esses textos foram reunidos, recentemente, em dois livros: *Correio Feminino* (2006) e *Só para mulheres* (2008). Pode-se pensar que diferença entre ambas talvez seja o fato de Clarice Lispector se submeter a esse ofício por necessidade financeira, enquanto Júlia Lopes e outras escritoras provavelmente o fizeram por adesão normativa, por pertencer a uma geração de escritoras mulheres que não se autorizava o abandono completo dessa orientação no ofício de escritora. É curioso notar que a crítica nos faz acreditar que os livros de D. Júlia eram dicas e receitas bobas para mulheres – noivas, casadas ou mães. Entretanto, a leitura acurada de *Livro das noivas* e *Livro das damas e donzelas* mostra-nos que, apesar de seus títulos, as obras são muito diferentes do que a crítica nos sugere. A hipótese que levanto é a de que Júlia soube manipular a ordem vigente de forma astuciosa a ponto de não causar recepção adversa, protegendo assim seu ofício de escritora. Como bem observa Ana Luiza Martins,

Sua produção – ainda que veiculada por órgãos inofensivos à ordem vigente e em princípio reforçando valores femininos secularmente predeterminados pelo viés masculino – veio com uma carga de coragem e transgressão incomuns para a época (Martins, 2008, p. 462).

Antonio Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, observa que a crítica demorou a entender a astúcia de Machado de Assis e o valor de sua obra. Candido analisa a técnica sofisticada de Machado de Assis, que “consiste essencialmente em sugerir coisas mais tremendas da maneira mais cândida” (Candido, 1970, p. 23). A minha hipótese é de que tal reflexão é válida para se pensar a escrita e a persona de Júlia Lopes de Almeida. Por trás da imagem cândida que se construiu, da mulher-mãe-esposa cuidadosa, Júlia escrevia sutilmente sobre questões polêmicas à época. Nestes livros destinados às leitoras, a escritora levanta a bandeira da educação para as mulheres, incentivando-as a estudar, pensar, criticar, ler livros de qualidade, se profissionalizar e lutar pela emancipação. Tema recorrente na obra de Júlia é o da mulher recém viúva que se vê sem condições básicas de vida porque não sabe exercer nenhum ofício para se sustentar:

Convenci-me hoje de que todas as mulheres devem ter uma profissão. Conheço duas senhoras desgraçadas. Uma ficou órfã, a outra viúva, e nenhuma está habilitada a bem ganhar a vida. Lembrei-lhes o comércio. Não sabem contabilidade. Lembrei-lhes a tipografia, a telegrafia, a gravura, a farmácia, mas de que expedientes se hão de valer para sustentar a família enquanto estudem? Este exemplo fez-me tremer. Se eu tiver filhas... por Deus! Que hei de prepará-las para poderem vencer estas dificuldades (Almeida, 1914, p. 128-129).

É este tipo de conselho que D. Júlia dá às suas leitoras: se profissionalizem e conquistem a independência financeira; leiam livros que valham a pena; tornem-se mulheres cultas, interessantes e interessadas; casem-se por amor e sejam parceiras de seus maridos:

Ama sempre teu marido, sem humilhação, com sinceridade e alegria. Está nisto o segredo da ventura na terra. Que ele te ame **igualmente**, com o mesmo extremo, o mesmo carinho, e caminhem assim, fortes, unidos e serenos para os dias de risos ou de lágrimas que hão de vir (Grifo meu. Almeida, 1914, p. 14).

Como podemos ver, muito diferente do que os comentários críticos nos levam a crer, os livros de D. Júlia não se centram exclusivamente no âmbito doméstico, nem reforçam a futilidade facilmente atribuída às mulheres. Tratam de outros assuntos, como a educação e emancipação das mulheres, os hábitos do natal brasileiro, o convento, a especificidade da mulher brasileira,

o vestuário feminino – no sentido de mostrar que as mulheres não precisam se vestir como homens para serem respeitadas –, reflexões sobre a dona de casa a partir da notícia de um suicídio, formalidades e envelhecimento. Este último assunto aparece no texto intitulado “A arte de envelhecer”, em que critica a misoginia do texto de um autor, provavelmente Arthur Schopenhauer, que estabelece a inferioridade intelectual da mulher:

Tenho diante dos olhos uma página de homem – *A arte de envelhecer* – que se me afigura ter sido escrita diante de um espelho perverso. Essa página suave e bem feita analisa essa hora delicada e de difícil interpretação, em que há em todos o mesmo estremecimento de susto, e o mesmo estender de mãos para agarrar o que passou e que não voltará jamais – a mocidade (Almeida, 1906, s/p).

O polêmico Schopenhauer, famoso por sua acidez e misoginia, é um dos poucos filósofos à época que se dedica ao problema da relação entre a filosofia e as mulheres. E, em *A arte de lidar com as mulheres*, trata do tema da vaidade, mostrando “o pesado fardo da tradição machista e os atávicos preconceitos que calcam a pena de Schopenhauer” (cf. Volpi, 2004, p. XIV):

A vaidade das mulheres, mesmo quando não é maior que a dos homens, é pior, pois está totalmente voltada para coisas materiais, a saber, para sua beleza pessoal e, na sequência, para o brilho, a pompa, o esplendor. É por isso que a sociedade é, com razão, seu elemento. Isso, juntamente com seu intelecto inferior, a faz inclinar-se ao esbanjamento [...]. A vaidade dos homens, ao contrário, volta-se frequentemente para preferências não-materiais, como o entendimento, a erudição, a coragem e coisas do gênero (Schopenhauer, 2004, p. 31-32).

Com uma escrita repleta de humor e sutil ironia, Júlia Lopes de Almeida desconstrói alguns mitos sexistas. Nesta crônica, argumenta que a vaidade não é atributo apenas da mulher, como nos faz crer o filósofo em questão. A crônica de Júlia mostra que o homem também é vaidoso e se preocupa com a chegada dos indesejados cabelos brancos:

Não somos só nós, minhas amigas, que vemos com terror brilhar por entre as nossas madeixas castanhas, louras ou pretas, o primeiro fio de cabelo branco. As dolorosas apreensões desse momento eram-nos só atribuídas a nós, como se não nascêramos senão para a mocidade e o amor.

O homem envergonhado, e com receio de se confessar vaidoso, sem perceber talvez que a primeira denúncia da velhice tem para nós amarguras mais sutis que a do simples

medo de ficarmos mais feias, teve sempre para a nossa decepção um sorriso de inclemente ironia.

[...] Pensávamos que os primeiros sinais outoniços, que são para as mulheres os mais terríveis, não os alarmassem a eles, sempre embebidos em tão grandes ideais, que nem tivessem vagar para perceber a ruína do próprio corpo. Enganamo-nos; o homem é também sensível como nós às apreensões que a vista do primeiro cabelo branco sugere. Um fio de cabelo, nada há mais frágil, nem mais quebradiço nem mais leve, e entretanto vê-se que mundo de sensações ele prende e arrasta! Até aqui, eram só as nossas, supúnhamos, mas agora sabemos que são as de toda a gente! (Almeida, 1906, s/p).

O que parece meio bobo, na verdade, é uma crítica de extrema relevância para defender as mulheres das acusações de futilidade e vaidade, desconstruindo papéis sexistas e lutando por igualdade de gênero. O texto de Júlia mostra de forma leve que sentimentos face à velhice são comuns a homens e mulheres, e rebate com elegância e sutileza os argumentos típicos de homens como Schopenhauer.

Outras tantas vozes femininas dissonantes ousaram transgredir a ordem vigente e enfrentar a hostilidade do meio intelectual e literário para com as mulheres. Não foram poucas as intempéries no percurso das mulheres que se assumiram enquanto escritoras. Graças a essa forte resistência, foi possível a percepção da “força coercitiva e imperativa” (Durkheim) que levou as mulheres a cumprirem deveres definidos fora delas e de seus atos. Fato social similar é o da naturalização da exclusão das escritoras do século XIX e início do XX no ensino de literatura brasileira e nas histórias da literatura a ponto de se tornar imperceptível.

Este texto apresentou alguns exemplos que fazem parte dos resultados de um estudo mais amplo. Existe, ainda, uma agenda de pesquisa por ser feita, que mapeie e analise outros mecanismos, novos exemplos, em toda sua complexidade, sutileza e implicações. Se, por um lado, a história da literatura reproduziu até hoje seleções arbitrárias; por outro lado, a reconstrução – literária e política – dessas narrativas é possível e vem sendo feita por críticos literários, sociólogos e pesquisadores.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia. *Livro das noivas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & cia, 1914 [1896].

ALMEIDA, Júlia. *Livro das damas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & cia, 1906. Disponível em:

<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=37033>. Acesso em: 14 ago 2017.

ARAÚJO, Gilberto. “Gilka Machado: corpo, verso e prosa”. Conferência proferida na ABL. In: *Revista Brasileira*, v. 80, 2014, p. 115-128. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB80%20-%20A%20LITERATURA%20DE%20AUTORIA%20FEMININA.pdf>. Acesso em 15 ago 2017.

BARRETO, Lima. *Correspondência*. Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BERTHA, Albertina. *Exaltação*. Organizadora Anna Faedrich. Porto Alegre: Gradiva, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

BITTENCOURT, Anna Ribeiro de Góes. *Exaltação. A Voz da Liga Católica das Senhoras Baianas*. Bahia: Tipografia Beneditina, ano IV, setembro de 1916. n. 6.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970 p. 14-32.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Tradução Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)

JORGE, Fernando. *A Academia do fardão e da confusão: a Academia Brasileira de Letras e seus imortais” mortais*. São Paulo: Geração editorial, 1999.

LOBATO, Monteiro. “Em pleno sonho, 1926”. In: LOBATO, Monteiro. *Na antevéspera*. São Paulo: Globo, 2008.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. Organização Jamyle Rkain. São Paulo: Hedra, 2017. (Selo Demônio Negro)

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2008.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

RIO, João do. Um lar de artistas. In: RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994. (Coleção Raul Pompeia, vol. 1)

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de lidar com as mulheres*. Introdução e notas de Franco Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ESTILÍSTICA E NARRATIVAS DE LEANDRO GOMES DE BARROS SOBRE O CANGACEIRO ANTÔNIO SILVINO

Felipe Gonçalves Figueira*

RESUMO: Leandro Gomes de Barros (1865-1918) foi o artista que, relendo e imprimindo novos sentidos às matrizes europeias a partir de elementos locais, deu corpo literário e empresarial à atividade do cordel nacional. O presente trabalho investiga, a partir de obras nas quais o cangaceiro Antônio Silvino é protagonista, as estratégias estéticas utilizadas pelo cordelista para a composição de um discurso politicamente dissonante em relação aos interesses das classes hegemônicas da sociedade agrária do Nordeste brasileiro, na virada dos séculos XIX e XX. Para tanto, a pesquisa se valerá das concepções teóricas da análise do discurso desenvolvidas pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (1895- 1975), em especial o conceito de estilística (Bakhtin, 2015).

PALAVRAS-CHAVE: Antônio Silvino, Leandro Gomes de Barros, dissonância, Estilística, Literatura de folhetos.

ABSTRACT: Leandro Gomes de Barros (1865-1918) was an artist who, re-reading and printing new meanings to European matrices from local elements, gave literary and business dimensions to the Brazilian literatura de folhetos. This paper investigates, from works in which the cangaceiro Antônio Silvino is protagonist, aesthetic strategies used by the artist for the composition of a politically dissonant speech to the interests of the hegemonic classes of agrarian society in Northeast Brazil at the turn of the centuries XIX and XX. Therefore, the research makes use of the theoretical concepts of discourse analysis developed by the Russian theorist Mikhail Bakhtin (1895-1975), in particular the concept of stylistic (Bakhtin, 2015).

KEYWORDS: Antônio Silvino, Leandro Gomes de Barros, dissonance, stylistics, Literatura de folhetos.

Em sua origem, entre as funções sociais do gênero literatura de folhetos, estava seu uso como meio de comunicação popular. Diversos autores tomaram fatos acontecidos, noticiados e contemporâneos da própria existência como matéria para seus folhetos. Esse recurso foi bastante apreciado por largo público leitor, que, excluídos do acesso ao jornal, utilizavam os folhetos não só como meio de acesso ao prazer estético, mas

também como noticiário e comentário crítico popular. Estudioso do Brasil, de sua cultura e sua literatura, Manuel Diegues Júnior registrou que:

Em geral, os folhetos não têm data [de publicação], isto é, não fixam o dia de sua produção ou de seu lançamento. Contudo, como constitui um autêntico meio de comunicação, a difusão de um fato tal como faria um jornal, o dia (do mês ou do ano) é menos importante, pois o registro é quase automático. (Diegues Júnior, 1973, p. 22)

Enquanto meio de comunicação, a literatura de folhetos insere-se em um amplo campo da comunicação popular. Isso quer dizer que, pelo menos originalmente, sua produção, sua circulação e seu consumo se dão especialmente pelas camadas populares e tratam de seus interesses éticos, estéticos e sociais específicos. Sobre o assunto, Joseph Maria Luyten afirmou que “Em outras palavras, *folk*comunicação significa ‘comunicação através de sistemas folclóricos’. E por *folclóricos* entendemos, com Luís Câmara Cascudo, ‘cultura do popular, tornado normativo pela tradição’.” (Luyten, 1988, p. 8). Ou seja, a literatura de folhetos é um instrumento da comunicação popular na medida em que o indivíduo do povo o compreende como forma de saber possível e socialmente relevante de seu ponto de vista discursivo, compreendendo-o não só como válido e pertinente, mas também como oriundo de um sujeito cuja enunciação se assemelha à sua própria. Ao contrário do discurso oficial – normalmente imposto pelas condicionantes sociais e econômicas, dentro da pluralidade heterodiscursiva presente na sociedade nordestina na virada do século XIX para o XX – a literatura de folhetos, juntamente com as outras formas de *folk*comunicação, representa em grande parte a voz do sujeito desprivilegiado na arena de pontos de vista e afirmação de vozes.

Percebida dessa maneira, a literatura de folhetos do Nordeste representa uma objetivação de valores coletivos a partir da experiência escrita de um de seus membros. Tem relação com ideias difusas de determinado grupamento humano, que são canalizadas e consolidadas como obra artística a partir da perspectiva subjetiva de um de seus muitos elementos. Em outros termos, o folheto de cordel transpõe em objeto literário historicamente localizável valores estéticos, éticos, hermenêuticos etc. do grupo social dito popular, instrumentalizando a comunicação entre sujeitos desse mesmo grupo. Esses

valores coletivos não são estáticos, ao contrário, estão em perene mudança e reconstrução. São muitas vezes contraditórios, não poucos momentos até inconsistentes, e por isso assemelham-se – em tudo – com aquilo que é humano. O artista popular faz um registro histórico privilegiado, já que se insere no fluxo histórico de maneira orgânica. A voz do artista popular é, dessa maneira, o registro da visão dos grupos sociais socialmente desprivilegiados, que têm pouca expressividade discursiva para a construção historiográfica oficial futura. É justamente por essa razão que seu estudo é de extremada importância caso queiramos realmente compreender a pluralidade de visões e discursos, tensões e realizações, hegemonias e silenciamentos que compõem a formação do Brasil atual.

O presente estudo tem como objeto de análise as obras de folheto de autoria de Leandro Gomes de Barros em que o cangaceiro Antônio Silvino é representado como personagem principal.

O *corpus* da análise são os folhetos disponíveis para consulta na Fundação Casa de Rui Barbosa. Justifico a escolha pela grande dificuldade de precisar a autoria das obras de Leandro Gomes de Barros, já que muitos, como João Martins Athayde, publicaram em nome próprio aquilo que foi escrito por Leandro. O material disponibilizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa é fruto de cuidadoso estudo de restauração de autoria e atenção documental. São, por essa razão, certamente textos de Leandro Gomes de Barros. São dezoito obras ao total. Em três, no entanto, o cangaceiro não é elemento relevante, sendo seu nome citado circunstancialmente.

Dentre as quinze obras do autor em que estão representadas a figura de Antônio Silvino, sete folhetos apresentam a voz do cangaceiro em primeira pessoa.

Registrar a data da publicação dos folhetos não foi – muitas vezes – prática dos editores da literatura de folhetos. No entanto, podemos esboçar aproximadamente as datas em que as obras de Leandro Gomes de Barros vieram a público. Segundo os resultados dos estudos feitos pela equipe da Fundação Casa de Rui Barbosa, a publicação original dos sete folhetos citados distribuiu-se conforme tabela:

Publicação aproximada	Títulos
1907-1908	1- <i>As proezas de Antônio Silvino,</i> 2- <i>Os cálculos de Antônio Silvino,</i> (Esses dois títulos estão publicados no mesmo folheto-suporte)
1910-1912	3- <i>Antônio Silvino - O rei dos cangaceiros,</i>
	4- <i>O nascimento de Antônio Silvino,</i>
	5- <i>Todas as lutas de Antônio Silvino,</i>
Data de publicação não identificável	6- <i>As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade, (1907-1908?)</i>
	7- <i>Como Antônio Silvino fez o diabo chocar,</i>

Tabela 1. Folhetos de Leandro Gomes de Barros sobre Antônio Silvino narrados em primeira pessoa pelo próprio cangaceiro encontrados no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Embora não seja possível depreender a data de publicação de *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade* a partir da observação do material gráfico disponível no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, podemos aproximá-lo de *A morte de Tempestade* (1907-1908; que não está na lista, pois Antônio Silvino não é o protagonista), já que a maior vendagem dos folhetos associava-se, muitas vezes, aos assuntos em voga e interesse popular em determinado momento, conforme já explicitarei na citação a Diegues Júnior.

O que se depreende a partir dessa análise é que as obras em que a personagem Antônio Silvino se dirige diretamente ao povo a partir dos folhetos de Leandro Gomes de Barros foram publicadas em sua maioria entre 1907-1912.

As demais obras nas quais o famoso cangaceiro é representado – e que são narradas em terceira pessoa ou pela voz de um narrador não cangaceiro – estão assim divididas: para dois folhetos não há condições de avaliar aproximadamente a data de publicação, outros seis foram publicados entre 1910-1918. A distribuição é feita segundo a seguinte tabela:

Publicação aproximada	Títulos
1910-1912	1- <i>A ira e a vida de Antônio Silvino</i>

1913- 1914	2- <i>Luta do Diabo com Antônio Silvino</i>
1914?	3- <i>Antônio Silvino no júri – Debate de seu advogado</i>
	4- <i>Antônio Silvino se despedindo do campo</i>
	5- <i>As exclamações de Antônio Silvino</i> (Esses dois títulos estão publicados no mesmo folheto-suporte)
1918	6- <i>O sonho de Antônio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todas as pessoas que ele matou</i>
Data de publicação não identificável	7- <i>A confissão de Antônio Silvino</i>
	8- <i>A visão de Antônio Silvino</i>

Tabela 2. Folhetos de Leandro Gomes de Barros sobre Antônio Silvino, nos quais o cangaceiro não é o narrador, encontrados no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

A datação aproximada dos folhetos da tabela 2 foi feita baseando-se no local de residência do poeta em apenas dois cordéis, a saber: *A ira e a vida de Antônio Silvino* (1910-1912) e *Luta do Diabo com Antônio Silvino* (1913-1914). Há obras marcadas como publicadas em 1914?, esse ano é suposição minha (e não da equipe da FCRB), já que os cordéis não têm marcas físicas que permitam precisar data. No entanto, o assunto dos cordéis é o processo de prisão, julgamento e encarceramento do cangaceiro Antônio Silvino, fato ocorrido no ano de 1914. Sabendo que um dos apelos de venda dos folhetos junto a seu público era justamente o comentário crítico do tempo presente, creio que seja essa a data mais aproximada. Por último, o folheto intitulado *O sonho de Antônio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todas as pessoas que ele matou* (1918) é encontrado no acervo da FCRB em edição póstuma, realizada pelo genro do autor, Pedro Baptista. Esse último folheto é também diferente de todos os demais, pois, embora comece com um narrador em primeira pessoa muito assemelhado àquele das poéticas orais – conforme já analisado por Paul Zumthor em seu livro *Introdução à poesia oral* (2010, p. 234-237) – logo dá lugar à voz de Antônio Silvino. Ou seja, é possível acomodá-lo em qualquer uma das classificações, sempre com as ressalvas devidas. Prefiro fazê-lo na segunda classificação, pois, do ponto de vista do efeito discursivo, são mais aproximados. Explico-me em seguida na parte apropriada deste capítulo.

Considerando-se a linha temporal e os pontos cegos de observação, não é possível distinguir separação nítida entre esses dois aspectos da produção,

já que são contemporâneos e/ou contíguos. Por outro lado, o que se pode afirmar a partir da análise do conteúdo do material é que há uma diferença de postura nítida entre as duas “linhas” de produção. Nas publicações em que há a narração a partir do ponto de vista do cangaceiro, o que temos são narrativas contando as batalhas vencidas, grandes feitos, expressões da destreza física e esperteza. Ao contrário, nas edições em que há narração em terceira pessoa ou um narrador em primeira pessoa assemelhado àqueles das literaturas orais há grande incidência de obras cujos enredos envolvem lamentações, arrependimentos, derrotas etc.

Em sua tese de doutoramento, o estudioso germânico Ronald Daus afirmou sobre a estratégia de seleção da voz narrativa:

Os textos do ciclo dos cangaceiros diferenciam-se de todos os outros textos da poesia épica nordestina por uma particularidade formal: os escritos empregam muito frequentemente a 1ª pessoa do singular na narrativa dos acontecimentos. Originalmente isso tinha que ver sem dúvida com o medo de represália: se louvassem de forma pública o procedimento do cangaceiro, teriam de temer atos de vingança da polícia. Caso censurassem o cangaceiro, não passariam melhor: os amigos dele os perseguiriam tenazmente. Salvam-se desse dilema, redigindo seus textos de forma que não pudesse comprometê-los: o próprio protagonista conta sua história. Mas isso acarreta uma consequência psicológica: lendo ou ouvindo recitar estes versos, a pessoa se identifica com o herói, fala dele automaticamente de uma tal maneira como se se tratasse da própria pessoa. Por outro lado, aquele que ouve um outro ler liga à imagem do cangaceiro necessariamente a imagem daquele que está diante de seus olhos. O jogo de gestos e entonação na leitura em voz alta auxilia este processo de identificação. Nenhum outro ciclo da poesia popular nordestina exerce influência tão profunda sobre os leitores do sertão como o ciclo dos cangaceiros. Ele nos informa sobre a estrutura psicológica do comportamento do sertanejo e permite tirar conclusões sobre desejos e frustrações da esmagadora maioria da população do Nordeste brasileiro. (Daus, 1982, p. 21)

Ao construir a narração dando voz a Antônio Silvino ou Lampiões, os autores de folheto criam um estratagema complexo de afastamento da sua própria autoria para a criação de uma imagem de outro enunciador, que é a projeção da voz do próprio cangaceiro. A distância entre os acontecimentos e a recepção do fato narrado é encurtada pela enunciação em primeira pessoa do agente daquelas ações. Essa construção de uma imagem do próprio Antônio Silvino – que viveu os acontecimentos e agora os enuncia – imprime máxima objetividade ao narrado, tornando-o verossímil ao leitor/ouvinte, que

acompanha de perto cada passo da narrativa, cada esquiva, cada desventura e todos os seus resultados.

Na mesma medida em que aproxima seu leitor da narração a partir deste estratagema, Leandro Gomes de Barros – o autor primário da obra – também se afasta, já que em lugar de sua voz afirma-se a de Antônio Silvino.

Leandro Gomes de Barros percebeu claramente essa distinção. A maior parte das histórias de sucesso e fastígio de Antônio Silvino foram construídas a partir dessa imagem de enunciador que dá ao cangaceiro voz dentro dos folhetos. Na outra linha, especialmente após a prisão do bandoleiro em 1914, estão em grande parte as obras que tratam de arrependimento e derrotas, alicerçadas no ponto de vista de um narrador não participante.

Os dois estilos de Leandro Gomes de Barros evidenciam que o artista tinha profunda compreensão das tensões sociais e políticas de seu tempo. A distinção na construção do discurso literário sobre Antônio Silvino tem seu cerne nas condições materiais de enunciação, no seu momento histórico, nos enunciatários pressupostos e na previsão que o autor tinha da recepção de sua obra. Comerciante de tino, não é de se espantar que Leandro mude a estilística de sua obra com intuito de agradar ao público, polemizar, esquivar-se. Sobre o discurso e a obra de arte, Mikhail Bakhtin asseverou que:

Na vida real do discurso, toda interpretação correta é ativa. Familiariza o interpretável com seu horizonte concreto-expressivo e está indissolivelmente fundida com a resposta, com a objeção-aceitação motivada (ainda que implícita). Em certo sentido, o primado cabe exatamente à resposta como princípio ativo: cria terreno: cria o terreno para a interpretação, um apresto ativo e interessado para ela. A interpretação só amadurece na resposta. A interpretação e a resposta estão dialeticamente fundidas e se condicionam mutuamente: uma é impossível sem a outra (Bakhtin, 2015, p.55).

Leandro Gomes de Barros parece não deixar dúvidas da compreensão profunda da natureza dialógica do discurso: da necessária relação entre enunciador e enunciatário posta em um terreno de possibilidades e contingências reais. Não apenas: suas duas “vozes” narrativas sobre Antônio Silvino demonstram sua consciência das relações políticas e sociais de seu tempo e expressam-se em sua obra pela natureza variada de estilos, consubstanciadas nesse caso pelas escolhas dos narradores. Parte das complexas relações da heterodiscursividade social é objetivada na obra do

autor. Sobre o conceito de heterodiscurso, Paulo Bezerra, tradutor de Mikhail Bakhtin no Brasil, nos informa em pequeno glossário presente em *Teoria do romance I: a estilística*:

[...] Na terminologia bakhtiniana, heterodiscurso inclui: dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, dos dias sociopolíticos e até das horas. Em suma, trata-se do heterodiscurso social que traduz a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico antropológica, fecunda a linguagem da prosa romanesca através da dissonância individual de cada autor em relação ao conjunto do processo literário. (Bezerra, *in* Bakhtin, 2015, p. 247)

Faço, aqui, o acréscimo: não só da prosa romanesca, mas também é fecunda a importância do heterodiscurso na literatura de folhetos, desde o seu berço. As tensões sociais, proposições políticas e ideológicas variadas sobre o cangaço estão tão intimamente relacionadas à produção de Leandro sobre Antônio Silvino que o autor transpõe formalmente nuances dessa disputa discursiva: marcada pelas formas variadas de narrar presentes em seus folhetos, expressando, cada uma delas, uma relação com seu conteúdo em relação às posturas sociopolíticas sobre o cangaceiro e contingências sociais do momento da enunciação.

A variedade na forma e no conteúdo expressam no cordel de Leandro Gomes de Barros sobre Antônio Silvino os discursos sociais antagônicos e em disputa sobre esse sujeito e, mais do que do homem, sobre o fato social cangaço. Nesse sentido, posso afirmar que Leandro consegue construir relações de dissonância e consonância não apenas em relação ao “conjunto do processo literário”. Mas, sua própria obra, na totalidade apresentada nas tabelas anteriores, é ela própria dissonante e consonante, dependendo do referencial de que se observa. O autor traz a polifonia dos discursos sociais na construção da totalidade de sua obra. Isso é possível, especialmente, pelas características dessa expressão do folheto como *folk*comunicação dos fatos do cotidiano: a) proximidade histórica com o fato representado, inclusão das variadas perspectivas sociais em disputa, percepção histórica no contato necessário com o tempo presente e em modificação, processo interpretativo

sempre inacabado, b) necessidade de ampla circulação social e da identificação popular do seu próprio discurso com aquele da obra de arte.

Essa representação literária marcada pela polifonia social sobre o cangaço só será repetida algum tempo depois por José Lins do Rego em seu ciclo da cana. Em especial na obra *Fogo morto*, em que aparecem três perspectivas diferentes sobre o cangaceiro Antônio Silvino: o celeiro Mestre José Amaro, o fazendeiro Seu Lula e o Capitão Vitorino. No entanto, difere-se do cordel de Leandro Gomes de Barros, por ser uma crítica social à distância do tempo das memórias de infância do autor. Além disso, o conjunto do processo literário no qual a obra de Lins do Rego se insere é aquele de elevado prestígio social. O autor busca certamente inserir sua obra na alta consideração do cânone do gênero romanesco nacional: liga-se, portanto, ao fluxo do conjunto histórico do processo literário do próprio gênero romanesco. O que é o contrário das duas características sobre o cordel que assinalai anteriormente: parece-me que os folhetos de Leandro são a busca por comunicação moldada pelas contingências do presente, pouco relacionada com a historicidade de seu gênero e mais em função da circulação da obra.

Antônio Silvino conta suas façanhas: o narrador personagem

As sete obras de Leandro Gomes de Barros em que Antônio Silvino é narrador personagem têm, como os títulos sugerem, trechos distintos. No entanto, há pontos de contato sobre temas importantes, por exemplo: causas individuais e sociais para o cangaço; religiosidade e anticlericalismo; a relação arma-cangaceiro; saída do cangaço e impossibilidade de vida; ética sertaneja e escudo ético. Razão pela qual prescindirei de estudar a estrutura de todas as obras em separado e focarei a análise nas escolhas estéticas e de conteúdo literário utilizadas pelo autor para a construção dos temas que perpassam esses títulos.

A formação do cangaceiro e suas contingências sociais

Todas as lutas de Antônio Silvino têm início com a introdução da voz popular: “O povo tem um ditado/ Muitos não levam em conta/ Quem tem de

ser cavaleiro/ Até nas pedras monta/ Espinho que há de picar/ Logo ao nascer traz a ponta.” (Barros, 1910-1912c, p.1)

A sabedoria popular aparentemente informa sobre a existência de um destino que está na natureza de todos os seres, desde homens a espinhos. Uma primeira leitura nos leva a crer que esse destino seja sinônimo de predestinação mística. Essa visão, no entanto, não resiste à leitura atenta das estrofes que vêm a seguir.

Nasci no alto sertão
Na vila de Ingazeira
Meus pais quiseram criar-me
Por uma certa maneira,
Não consentiram que eu fosse
A pagode nem à feira.

Eu só sonhava com serras
Com bosques e desertos feios,
Com espetáculos de sangue
Punhaladas e tiroteios,
Via monte de cadáveres
Riachos com sangue cheios. (*idem*)

A partir da leitura desse pequeno fragmento, a imagem que naturalmente projetamos é de um indivíduo que se tornou cangaceiro pela índole violenta. Ou seja, na raiz do cangaço estaria alguma forma de desvio natural dos indivíduos que dele fazem parte.

No entanto, aquilo que se segue na narrativa mostra que há uma complexidade de visão de mundo além da simples correlação violência-natureza. Ao visitar uma zona urbana para assistir à missa de Natal, o narrador relata ter sido destrutado por um homem da força policial vindo de uma região externa:

Fui eu e o camarada,
Achamos tudo direito
O delegado de lá
Recebeu-me satisfeito,
Chegou depois uma força
Levando tudo de eito.

Um alferes de polícia

Que chegava do Recife
Partindo gente a facção
Fazendo do povo bife,
Fitando a mim perguntou
De onde é você patife? (*Idem*, p.2)

Aqui vemos uma oposição fundamental da ideologia sertaneja em estudo: o malvado vindo da região exterior e o sujeito local. É um choque entre complexos culturais bastante diversos vistos a partir do olhar de um narrador que se identifica obviamente com um dos lados. Essa identificação assemelha-se bastante àquela expressa nos encontros de Fabiano com o soldado amarelo (elemento externo ao sertão) em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. A covardia do alferes da polícia se expressa na violência gratuita infligida contra a população, razão pela qual sua postura é reprovável em mais alto grau pela ética sertaneja. Cito: “Ali parti ao alferes/ Arrebatei-lhe a espada/ Marquei-lhe o pé da orelha/ Que dela não ficou nada/ Depois perguntei a ele/ Quem é que paga a bicada!” (*Idem*, p. 3)

A valentia do narrador tem sua origem na própria natureza apresentada anteriormente, já que: “Tinha apenas 11 anos/ não tinha brigado/ não possuía inimigo/ não andava preparado. ” (*Idem*). Dessa forma, a impressão inicial formada pelo leitor urbano atual sobre Antônio Silvino se desfaz ao percebermos que aquele rol de imagens ligadas ao sangue e à morte é, na verdade, parte do grande complexo de valores sertanejos ligados à valentia: característica necessária para o enfrentamento das injustiças da vida.

Assim, ao que me parece, a compreensão que Leandro imprime em sua obra sobre o cangaceiro toma em consideração fatores distintos em um processo social conflituoso determinante na formação do indivíduo. Retornando às “visões de sangue” do início, percebemos ser uma forma literária para tratar da valentia e não de uma atribuição de patologias naturais a Antônio Silvino, como faz Rodolfo Teófilo em seu *Os Brilhantes* (1895/1906).

Depois mataram meu pai
Saltei de vez no cangaço
Mato há 17 anos
Inda não cansei o braço
Tenho pescoço de bronze
Os intestinos de aço.

Tem muito o que admirar
De minha vida a história
Minha existência é de luta
Meus feitos todos de glória
Empresa que eu for a ela
Pode esperar-se vitória. (*idem*, p. 4)

O trecho confirma a elevação da figura do cangaceiro nesta perspectiva do imaginário social: “Minha existência é de luta/ meus feitos todos de glória.” Essa é a síntese daquele sujeito com “visões de sangue” por natureza que é empurrado pelas condições sociais ao cangaço. A leitura atenta nos leva a perceber que a brevidade dos versos não simplifica a complexidade da questão histórica e social. A meu ver, ao contrário, empresta-lhe tratamento estético que consegue preservar até os nossos dias um lastro forte nesses fatores extraliterários, permitindo que visualizemos no compasso ritmado dos versos uma situação ampla que não pode ser reduzida a polaridades estanques.

Outros folhetos do autor também tratam do nascimento e da formação de Antônio Silvino como cangaceiro. Passo, então, a apresentá-los em busca das proximidades e distanciamentos formais e de conteúdo.

As proezas de Antônio Silvino (1907-1908) é uma obra de leitura mais leve do que aquele analisado anteriormente. Penso que essa característica se deva a determinada comicidade presente ao longo do texto. Em sua terceira e quarta estrofes lemos:

Eu hoje podia ser
Um distinto cavalheiro
Mas a justiça falhou-me
Devido a não ter dinheiro,
Meu pai foi assassinado
Eu para me ver vingado
Fiquei sendo cangaceiro

Eu achei um desaforo
E uma falta de ação
Um cabra matar meu pai
E nem dar satisfação,
Matei e o fiz em postas
Abri ele pelas costas

Arranquei-lhe o coração. (Barros,1907-1908?, p. 1-2)

A ideia de “matar o pai sem dar satisfação” tem uma dimensão cômica bastante evidente. E essa característica ameniza a contundente crítica social de afirmar que “devido a não ter dinheiro”, após o assassinato de seu pai, a justiça lhe falhou.

E a morte e a injustiça são a condição necessária para que o escudo ético do cangaceiro seja levantado:

Então desse tempo em diante
Pegaram a me perseguir
Eu que me vi desgraçado
Não tinha mais que fugir,
Fiz trincheira do sertão
Acochei o pau na mão
E bato enquanto bulir.

De cabra falso e chaleira
Eu dele não tenho dó,
Tenho machucado a pés
Que se perde até o pó;
quando estou de cara feia
Tenho dado surra de peia
Que a peia fica sem o nó. (*Idem*, p.2)

O escudo ético é caracterizado nesse trecho pela injusta perseguição em oposição à elevação do cangaceiro. Esse processo de alçamento discursivo do valor social do cangaceiro é também feito por um recurso cômico: “Tenho dado surra de peia/ que a peia fica sem o nó.”.

A oposição espacial está presente nesse trecho, assim como naqueles utilizados para ilustrar minha leitura de *Todas as lutas de Antônio Silvino* (1910-1912c). Em *As proezas de Antônio Silvino* (1907-1908) vemos que o sertão é referido como um lugar de defesa, de acolhimento: “Não tinha mais que fugir/fiz trincheira do sertão.” Com essa construção, cria-se a oposição dentro-fora. Mesmo que o segundo elemento desta dicotomia esteja explicitamente ausente, a interpretação do trecho possibilita essa proposição que se assemelha muito ao folheto anterior, em que se acusa “um alferes de polícia/ que chegava do Recife.” A ética sertaneja está para o campo moral da

justificação dos atos como o sertão está para o campo geográfico do escudo de defesa. É uma ética em tudo associada a seu espaço.

É também em *Proezas de Antônio Silvino* (1907-1908) que a geografia aparece como espécie de complemento da personalidade do cangaceiro em suas variadas paisagens: “Na Paraíba do Norte/ Eu sou vigário colado,/No Rio Grande do Norte/ Eu servi de advogado,/ Em Pernambuco eu sou tudo,/ Lá já fiz falar um mudo/ Fiz correr um aleijado.” (*Idem*, p.1)

Do trecho em destaque evidencio a relação do cangaceiro com determinadas espaços do Nordeste: as façanhas de Silvino estão atreladas à geografia da região. Há também outra estratégia cômica que perpassa todo esse folheto em específico: o efeito proporcionado pela oposição, como nos pares falar/mudo e correr/aleijado. As “proezas”, como o título diz, são geograficamente identificáveis e comicamente exageradas.

Em *Antônio Silvino – o rei dos cangaceiros* (1910-1912a) há estratégias também semelhantes. No entanto, certas características movem o olhar para outra direção. Cito a obra:

No Norte têm quatro estados
À minha disposição
Pernambuco e Paraíba
Dão-me toda a distinção,
Rio Grande e o Ceará
Me conhecem por patrão.

No Pilar da Paraíba
Eu fui juiz de direito
No povoado – Sapé,
Fui intendente e prefeito,
E o pessoal d’ali,
Ficou tudo satisfeito.

Ali no Entroncamento
Eu fui vigário-geral,
Em Santa Rita fui bispo
Bem perto da capital.
Só não fui nada em Monteiro,
Devido a ser federal.

Porém tirando Monteiro,
O resto mais todo é meu,

Aquilo eu faço de conta
Que foi meu pai que me deu,
O governo mesmo diz:
Zeze porque tudo é seu. (Barros, 1910-1912?, p.4 e 5)

Muito além do espaço de circulação e identificação, o narrador evidencia o domínio da região. Verdadeira relação de posse, como se monarca fosse: “Aquilo eu faço de conta/ que foi meu pai que me deu”. O discurso do cangaceiro repete as práticas das velhas oligarquias senhoriais do Nordeste brasileiro: apropria-se dos espaços e das funções públicas exercendo-as personalissimamente e em benefício próprio. Nesse sentido, ao dizer que é senhor dos espaços, Silvino não causa arrepio ao sertanejo. Ao contrário, age conforme esperado de um homem com sua envergadura social: “Dão-me toda a distinção”; “Me conhecem por patrão.” O que quero demonstrar com essa análise é que esse discurso evidencia que a formação de um cangaceiro é também a formação de um homem prestigiado socialmente. E essa distinção não tem origem na posse de terras e engenhos, mas na valentia individual. É a distinção possível para aqueles que vêm das classes menos abastadas, mas nem por isso têm uma percepção diferenciada por parte dos sujeitos que comungam dos valores sociais expressos nesse discurso.

Ainda na mesma obra, o narrador diferencia o homem comum do cangaceiro:

Se não tiver natureza
De comer calango cru,
Passe um mês sem beber água
Chupando mandacaru,
Dormir em fuma de pedra
Onde só veja tatu.

Não podendo fazer isso,
Nem pense em ser cangaceiro,
Que é como um cavalo magro
Quando cai no atoleiro,
Ou um boi estropiado
Perseguido do vaqueiro. (*Idem*, p.14)

Se em *Todas as lutas de Antônio Silvino* (1910-1912c) o componente subjetivo necessário para que Silvino se tornasse cangaceiro eram visões

macabras de “riachos de sangue cheios”, aqui o narrador nos mostra uma condição muito mais realista e dura da vida no cangaço. A resistência à privação de recursos básicos como os alimentos se torna uma condição necessária para a vida dos cangaceiros. É, portanto, característica da formação do cangaceiro, segundo determinada visão expressa pelo narrador e, creio eu, compartilhada pelos leitores no momento primeiro da enunciação em feiras e nos vagões de trem da “Greitueste”.

O paralelo entre a valoração social do cangaceiro e a voz do narrador dos folhetos de Leandro Gomes de Barros pode ser observado nos trechos finais de *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade* (s/d.a):

Os filhos perguntam às mães:

– Quem passa com tal destino?

Então as mães lhes respondem:

– Fala mais baixo menino!

Aquele que passa ali,

Governa tudo aqui,

É ele Antônio Silvino.

[...]

Assim mesmo ainda há lugar

Que eu passo tocam hino,

O preto pergunta ao branco,

Pergunta o homem ao menino:

Quem é aquele que passa?

E responde o povo em massa:

Não é Antônio Silvino?!

Pergunta o vale ao outeiro,

O íman à exalação,

O vento pergunta à terra,

E a brisa ao furacão,

Respondem todos em coro:

Esse é o rifle de ouro,

Governador do Sertão! (Barros, s/d.a, p.9-10)

Antônio Silvino é personagem: narrador observador

A outra parte da produção de Leandro sobre o cangaceiro Antônio Silvino distingue-se pelo foco narrativo: são construídas a partir de um narrador observador. A divisão analítica que proponho é baseada em elemento formal, mas tem consequências no conteúdo da obra, como

evidenciarei. Se há inconveniente nessa estratégia de análise, não é menor do que aquele que teria encontrado se erigisse o conteúdo como categoria de análise.

Em grande quantidade dos casos, quando o narrador observador nos conduz nas histórias sobre Antônio Silvino, o encontraremos em situação de cárcere. Isso ocorre, em quatro dos oito cordéis encontrados no acervo da Fundação Casa de Ruy Barbosa: Antônio Silvino no júri – Debate de seu advogado (1914?a), As exclamações de Antônio Silvino (1914?a), Antônio Silvino se despedindo do campo (1914b) e O sonho de Antônio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todas as pessoas que ele matou (1918). A inovação desses cordéis em relação aos demais é que muitas vezes não há elevação do cangaceiro ou de suas ações. Ao contrário, o que vemos é um cangaceiro com pesar e até arrependimento da vida de crimes e sofrendo a nova situação.

Os outros quatro cordéis também surpreendem o analista. De maneiras particulares, apresentam dissonâncias estilísticas e evidenciam a versatilidade literária de Leandro Gomes de Barros.

A leitura comparada entre A visão de Antônio Silvino (s/d d) e O sonho de Antônio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todas as pessoas que ele matou (1918) demonstra claramente a relação íntima entre a produção cordelística e as circunstâncias discursivas da enunciação. São, praticamente, a mesma narrativa. No entanto, em O sonho de Antônio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todas as pessoas que ele matou (1918), a dita “visão” teria ocorrido após a prisão do cangaceiro, enquanto encontrava-se na cadeia. É provável que um folheto seja a reescritura do outro, aproveitando o interesse circunstancial dos leitores pela prisão do cangaceiro, com intuito de alavancar as vendas. Essa é apenas uma suposição que faço, mas que mantém total coerência com a dinâmica da produção, circulação e fruição da arte popular, conforme processo que já descrevi sucintamente.

Tanto A visão de Antônio Silvino (s/d d) quanto A ira e a vida de Antônio Silvino (1910-1912 d), Luta do Diabo com Antônio Silvino (1913-1914) e A confissão de Antônio Silvino (s/d c) reafirmam a dicção elevada na representação do cangaceiro, mantendo-o em posição condizente com os valores sociais sertanejos. São, também, marcadas pela hipérbole da força e

dos feitos do cangaceiro, pela valorização da valentia, pela descrição do escudo ético do cangaceiro e aversão ao elemento estrangeiro ao sertão – seja militar ou religioso.

Dadas essas características diversas desse bloco de produções de Leandro que passo a estudar, irei primeiramente observar as características de conteúdo das obras em que encontramos o cangaceiro recolhido à prisão. A seguir, proporei um olhar comparativo entre A visão de Antônio Silvino (s/d) e As exclamações de Antônio Silvino (1914?), que revela importantes aspectos da produção literária de folhetos na época de Leandro Gomes de Barros.

Para os demais cordéis em que os aspectos de conteúdo se confundem com aqueles outros em que era o cangaceiro narrador, farei estudo conciso apresentando especialmente suas idiossincrasias no que se refere à interação forma-conteúdo estéticos.

Antônio Silvino em reclusão

As exclamações de Antônio Silvino (1914?b), Antônio Silvino se despedindo do campo (1914?b), Antônio Silvino no júri – Debate de seu advogado (1914?a) e O sonho de Antônio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todas as pessoas que ele matou (1918) têm em comum o fato de narrarem histórias envolvendo o cárcere do famoso cangaceiro. No entanto, outros aspectos estão presentes em todos esses cordéis: o arrependimento de Antônio Silvino, trechos com dimensões líricas e maior realismo nas descrições (se comparados ao bloco anterior).

As exclamações de Antônio Silvino (1914?b) têm como suas primeiras estrofes:

Antônio Silvino preso
Entrou nesta capital
De Caruaru aqui
Veio em trem especial
Com o chefe de polícia
Um médico e um oficial.

Pois o chefe de polícia
Levou a cavalaria

Veio de Taquatiringa
Soldados de fantaria (sic)
De versos inferiores
Para sua garantia.

Então Antônio Silvino
Embora que fatigado
Disse ao chefe de polícia
O todo de seu passado
Disse de sua viagem
E como foi capturado

Que estava jogando bisca
Quando o alferes cercou-o
Resistiu quase 1 hora
Um soldado baleou-o
Ele caiu sem sentidos
Um companheiro roubou-o. (Barros, 1914?b, p. 1 – 2)

A chegada do cangaceiro já não é descrita, como antes, como um evento aterrador. Há, ainda, determinada grandiosidade nas movimentações relacionadas ao cangaceiro, mas essa não é determinada pelo temor geral. O que vemos nesse cordel é justamente a presença do Estado que conduz um prisioneiro à justiça. No entanto, aquilo que se apresenta de grande é justamente todo o conjunto militar e jurídico relacionado à persecução do cangaceiro. O Estado ausente no bloco anterior de obras em que o cangaceiro era narrador, revela-se aqui com seu aparato: vieram no trem especial, médico, oficial e chefe de polícia. Não apenas, há também a presença de pelotões de infantaria, destacados para a chegada do cangaceiro à capital. O que era ausência no bloco de folhetos estudado anteriormente, torna-se presença vistosa.

Não apenas a introdução do Estado é visível nesse trecho, mas uma nova ordenação nas relações do cangaceiro com a polícia e os representantes do Estado. O que era afronta, torna-se uma confissão de determinadas circunstâncias vexatórias de sua prisão. O que, evidentemente, é um rebaixamento da figura elevada outrora apresentada do cangaceiro: é emboscado por se distrair com jogos ordinários, seu algoz é um soldado sem nome, sem importância social e para a história e, não bastasse tudo isso, ainda é roubado por um de seus homens, ou seja: é traído. Esse Antônio Silvino é

um homem comum, pego indefeso por outros homens comuns e ridicularizado em momento de necessidade pelo companheiro que lhe roubou. É o antípoda daquele outro, de fazeres que lhes concedia características hiperbólicas e que encarnava em si os sentidos sociais sertanejos da valentia. É o que se verá, ainda mais adiante, na mesma obra:

Eis aí, caro leitor
A grande fera do Norte!
O homem que estando solto
Afrontava a própria morte
Porém não pode afrontar
A diferença da sorte

Depois dele prisioneiro
Foi que exclamou me perdi
Que distração essa minha
Erro enorme que cometi
D'agora em diante verei
Aquilo que nunca vi

Baleado como estava
Não deveria me entregar
Devia ter resistido
Até alguém me matar
Às vezes mesmo o perigo
Ensina a gente escapar.

Em que me serviu o crime
O sangue que derramei?
A quantidade de órfãos
Que na miséria deixei?
Deus mandou tirar-me as contas
Veio a justiça eu paguei (Idem, p. 5-6)

O trecho tem início com o narrador apresentando o cangaceiro em sua situação atual. É evidente que busca diferenciar sua situação anterior (“fera do Norte”) e a posição de arrependimento, que irá marcar as estrofes citadas. É no ponto de ruptura entre o homem livre – que desafiava até a morte – e o preso pelo Estado arrependido que se constrói a mudança de perspectiva no discurso sobre o cangaceiro. É pertinente observar que é o próprio Antônio Silvino – aqui mero personagem – quem se confessa arrependido, pelo uso do discurso direto. Isso é fundamental, já que afasta esteticamente (assim como

no primeiro bloco) essa afirmação da pena de Leandro Gomes de Barros. Por outro lado, também imprime à confissão determinada dimensão de realismo. É o que se exprime também nos versos: “Passou em Taquaritinga/ Uma noite cruelmente/ De vez em quando uma síncope/ Atacava-o de repente. / Via a injúria de um lado/ E o remorso na frente.” (Idem, p.8)

Segundo o narrador, Antônio Silvino sintomatiza de um lado o fato de ter sido preso e perseguido pelo Estado (injúria) – fato objetivo – e, de outro, o aspecto psicológico da situação (remorso) – fato subjetivo. Em relação à descrição do cangaceiro presente no bloco anteriormente estudado, percebemos uma construção muito mais humana, com aspectos psicológicos mais profundos. É nesse sentido que afirmo ser muito mais realista que aquele cangaceiro cujas ações são marcadas pela ironia e hipérbole das ações.

Antônio Silvino vendo
Tudo ali o encontrar
Disse ao chefe de polícia
Doutor, pode me explicar?
Qual é o lugar que fazem
Tenção de me fuzilar?

Disse o chefe de polícia
Você não é fuzilado,
Disse Silvino: então peço-lhe
Não me deixe ser vaiado
Porque nunca ouvi pilhéria
Se ouvir fico incomodado

Disse o chefe de polícia
O sr. está garantido,
O levo com toda honra
Se alguém vaiá-lo é punido
Tenho aqui às minhas ordens
Um batalhão prevenido. (Idem, p.9)

O trecho apresenta um Antônio Silvino duplamente vulnerável: do ponto de vista psicológico – subjetivo – temeroso de pilhérias e, antes disso ainda, do ponto de vista social – objetivo – passível de ser alvo de pilhérias da população. Em ambos os sentidos, esse cangaceiro é bem diferente daquele outro. Antônio Silvino-narrador inflige temor a todos que contra ele se apresentam – aspecto objetivo – e também demonstrava uma estatura moral

que o diferenciava – aspecto subjetivo. Não era, em qualquer circunstância, passível de sentimentos ordinários.

Em Antônio Silvino no júri – Debate de seu advogado (1914?a) o foco narrativo, como denuncia o título, divide-se entre a situação do cangaceiro e os debates jurídicos envolvendo o caso. É pertinente observar nesse folheto como os discursos jurídicos e as teorias do justo permeiam organicamente a obra e emprestam sentido ao objeto estético que vão além daquele das circunstâncias e dos debates nos quais originalmente se formulam e pertencem. Ao contrário do que certo pensamento preconceituoso pode supor sobre a literatura popular, complexos raciocínios jus-filosóficos não sofrem mera redução discursiva ao serem transpostos para a obra popular, ao contrário, ganham contornos de versos e obra de arte. Embora não seja meu intento nesse trabalho refletir sobre as relações entre os discursos popular e aqueles de prestígio social, é relevante atentar como a literatura de Leandro apropria-se das formas e dos conteúdos dos atos de fala de prestígio e transpõe com sentidos próprios para os folhetos em discurso não opaco para o seu destinatário. Ou seja, essa obra é rica justamente por representar a intersecção entre a retórica forense e a representação imagética popular dessa mesma prática discursiva. O autor transita entre esses dois espaços com desenvoltura, tanto é assim que o resultado final é uma excelente narrativa.

A forma de tratamento do cangaceiro é bastante semelhante ao folheto anteriormente estudado:

Era 26 de Outubro
O dia designado
Para o célebre cangaceiro
No tribunal ser julgado
Perante a justiça pública
E o seu advogado
[...]

No salão do tribunal
Entrou ele amedrontado
Porque conheceu que ali
Havia de ser julgado
Dizia-lhe a consciência
- É triste teu resultado. (Barros, 1914?a, p.1)

As adjetivações dessas estrofes são relevantes para perscrutarmos os sentidos discursivos da construção. Em um primeiro momento, há a afirmação de ser “célebre” o cangaceiro preso. Com isso, o narrador apresenta a relevância daquilo que irá apresentar ao leitor. No entanto, de um modo geral, o adjetivo “célebre” pode ser considerado vazio de sentidos em si: não se trata de uma informação positiva ou negativa. Mas apenas que se trata de um sujeito afamado, famoso.

O julgamento se dá, ainda, perante a “justiça pública”. Vemos aí o Estado sendo introduzido nos folhetos de Leandro sobre o cangaceiro Antônio Silvino em sua função jurisdicional, resolvendo conflitos de maneira institucionalizada. O próprio adjetivo “pública” atribuído à justiça revela a coexistência de mais de um sistema de justiça. Na outra ponta dessa oposição, depreendo que esteja a justiça levada a cabo pelo particular, no exercício privado das próprias razões, sejam os poderosos das oligarquias locais ou os cangaceiros.

Em Antônio Silvino no júri – Debate de seu advogado o cangaceiro apresenta posturas incompatíveis com a valentia dos demais folhetos do primeiro bloco. Entra no tribunal “amedrontado” e com a consciência a pesar-lhe. Essa virada de interioridade imprime ao cangaceiro representado ares de realismo impossíveis com as ações exageradas do bloco de quando era o cangaceiro o próprio narrador. É o que vemos também quando responde à pergunta do juiz:

Sabe o réu por que está preso?
O juiz lhe perguntou
Disse Silvino: por falso
Que o povo me levantou,
Servindo-se de meu nome
Não foi um só que roubou. (idem, p.2)

Ora, essa imagem é o contrário do homem elevado temido e admirado pelo povo. Esta “confissão” inverte a posição de algoz para vítima, de homem de ações grandiosas, para alguém que sofre pelas ações criminosas falsamente imputadas a ele. O povo não se espelha mais na valentia do cangaceiro. Ao contrário, se aproveita e toma vantagem de sua fama. Vemos, assim, reiteradamente a desconstrução anteriormente revelada do cangaceiro, até

que: “Porém o senhor não sabe/ Porque vem aos tribunais?/Eu vim porque me trouxeram/ Disse Silvino, afinal/ Sou um homem ignorante/ Não conheço bem nem mal.” (Idem, p. 2 e 3)

A alegada ignorância é certamente argumento de defesa, e irá reverberar mais à frente no folheto, na fala do advogado. Revela, no entanto, uma postura humilde. Ao lembrarmos que o narrador apresenta o réu como sendo um “célebre cangaceiro” é de se concluir que seja a fama devida às falsas acusações do povo e à ignorância do réu. O que lhe tira o peso da intencionalidade do agir: aspecto relevante para a valentia – que é força objetivamente direcionada para fins específicos (vingar-se, na maior parte das vezes).

As falas da personagem reverberam na voz do advogado, demonstrando nas malhas do texto que talvez o cangaceiro não fosse tão ignorante assim. A partir dos estratagemas do discurso jurídico transpostos para a obra em versos, o advogado assim se expressa:

Por exemplo, uma hipótese:
Pedro disse que fulano
Lhe disse que lhe disseram
Que Paulo matou beltrano
Nesse processo de Paulo
Não pode dar-se um engano?

Parece que um ente desses
Cumpra a ordem do destino
Eu ouço falar em crimes
Cometidos por Silvino
Quando talvez o pai dele
Ainda fosse menino.

[...]

Porque a lei diz assim
Só poderá ser punido
O crime que for provado
Como foi acontecido
Tendo uma só testemunha
Inda não está garantido. (Idem, p.4, 5 e 9)

Há uma construção em dueto da defesa de Antônio Silvino: as falas do cangaceiro quando interrogado pelo juiz novamente surgem pelo discurso arguto do advogado de defesa. Observando sobre o ponto de vista dos fluxos discursivos de uma sociedade, essa escolha estratégica e estética de Leandro parece revelar uma ideia do autor sobre a inter-relação dos discursos populares (cangaceiro) e dos sujeitos de prestígio social (advogado). Não estão essas vozes, como se pode erroneamente pensar, circulando em espaços apartados. Ao contrário, são sonantes e mantêm certa continuidade. Penso que Leandro Gomes de Barros nos subsidia com importantes reflexões sobre a própria arte popular e as expressões discursivas de prestígio quando compõe esse folheto especificamente.

Na tentativa de imprimir maior realismo à narrativa, o autor recorre à interioridade do cangaceiro:

Também Antônio Silvino
De vez em quando corava
Chegava-lhe um suor frio
O rosto lhe desmaiava
Nem cascavel no sertão
No dia que se assanhava.

Quando chegou na cadeia
Todo mundo lhe tremia
Olhava para a prisão
A carne lhe estremecia
Fitava todas as paredes
Como cobra, se mordida.

[...]

Depois tudo acalmava-se
Mas não podia dormir
Cinco minutos de sono
Não podia seguir
Outro se via-o sorrir. (idem, p. 9 e 10)

A perturbação do cangaceiro revela subjetividade não vista no primeiro bloco de cordéis analisado. Surge uma consciência sobre as ações violentas que parece exprimir arrependimento. Definitivamente não é a valentia o que

pauta esse Antônio Silvino. Esses momentos de subjetividade revelam, em alguns trechos, verdadeira dimensão lírica:

Como atitude poetizante [dichterich], a fantasia poética [poetische] não nos coloca diante dos olhos, tal como o plástico [Plastik], a coisa mesma em sua realidade exterior, mesmo que ela tenha sido produzida pela arte, mas fornece apenas uma intuição e sentimento interiores da mesma. (Hegel, 2004, p. 155)

Tomo a definição de Hegel, mas ressalto que não entendo que o folheto se torne lírico. Proponho percebermos que há dimensões de lirismo que se expressam na suspensão da narrativa em favor do desenvolvimento da subjetividade do cangaceiro. As paisagens íntimas são coloridas em lugar daquelas geográficas:

Ele exclamava consigo:
Ah! Liberdade de outrora
Quanto feliz era eu
Podendo colher-te agora
Mas tu foste como o pássaro
Voaste e fostes embora.

És como as folhas que secam
Nos frondosos laranjais
Ou como as aves nos ninhos
Que empenam e deixam os pais
Dizem no primeiro voo
Adeus para nunca mais.

Ah! Campos da minha terra
Onde a infância passei
Ah! Sombras deliciosas
Onde dias desfrutei
Montes cobertos de flores
Que para sempre deixei

Onde gozei mil carinhos
De uma mãe carinhosa
Os dias eram uns jardins
E cada noite uma rosa
Nasci em berços de flores
E morro em cama espinhosa. (Idem, p. 9 – 10)

O trecho é construído pela oposição entre um passado cheio de belezas e o derradeiro presente espinhoso. Fica latente que nesse caminho determinado desvirtuamento ocorreu: um início belo e um final violento mostram a ruptura entre a possibilidade de vida e a realização efetiva. Não há, no trecho, a ênfase à perda de familiares e a necessidade social de vingança – o que constituiria o escudo ético do cangaceiro. Ao contrário, os dois extremos da dicotomia passado-presente fazem recair, dentro da subjetividade do personagem, em si o peso das escolhas, e a culpa consequente. Mais à frente: “Talvez que inda por sonho/ Eu vá num daqueles montes/ Do cume de uma das serras/ Olhe aqueles horizontes/ Ou se morrer minh’alma/ Vá ao é daquelas fontes”. (Idem, p. 12)

O movimento de evadir-se do presente em busca do *locus amenus* só localizável no passado parece uma busca por um espaço-tempo idealizado e inalcançável para o sertanejo:

A liberdade do povo
Os encantos do sertão
Os cantos dos passarinhos
Um tempo de aparição
O homem que não chorar
Nunca teve coração.

Embora fosse infeliz
Como tudo sinto saudades
Minha pátria foi cruel
Mas eu lhe tenho amizade
O amor e a pessoa
Ambas são da mesma idade. (Idem, 12-13)

Na virada entre esses dois versos suspende-se a dimensão de lirismo que apontei anteriormente. É a exaltação do popular em sua atitude e em seu espaço: a liberdade do povo e os encantos do sertão. E na condição de um de seus, sertanejo como outros no fazer e no lugar sociais, Antônio Silvino se admite infeliz. E a razão disso é a “pátria” que lhe foi cruel. Leio essa “pátria” como o Estado: tantas vezes ausente, cujos braços que se apresentam são só aqueles da repressão. É essa uma crítica social contundente de Leandro Gomes de Barros que foi estrategicamente escondida nesse trecho do cordel: entre a exclamação lírica do cangaceiro e a retomada da narrativa em terceira

pessoa: embora o sertanejo se encontre em um lugar de beleza e pleno de potencialidades, o Estado – seja em sua ausência proposital, seja apenas em sua presença repressora – transforma toda a beleza poética do sertão em infelicidade.

Em Antônio Silvino se despedindo do campo (1914b) há também um trecho, quase no final da obra, também recoberto por dimensões de lirismo. Cito fragmento:

Ah! A liberdade de outrora!
Que já desapareceu
Gozo soberbo infinito
Prazer que me pertenceu
Quando eu olhava tranquilo
Dizendo isso tudo é meu

Voavam alto as araras
Em busca de seu destino
Quando me viam dos ares
Tangiam saudoso hino
Dizendo aos mais companheiros
Esse é Antônio Silvino. (Barros, 1914b, p. 15)

Observamos novamente uma ideia de refúgio da alma atormentada nas imagens do passado no sertão. No trecho percebemos, também, uma proposição de comunhão entre o homem e a natureza – a saudação das araras – o que interpreto como uma oposição ideológica entre o homem e a civilização – mais precisamente o Estado. É também nessa obra, em seus versos iniciais, que observamos os seguintes trechos:

Adeus Adeus Pajeú
Natural de um desgraçado
Em teu solo fui nascido
O mais desventurado
Um Napoleão pequeno
Em tuas plagas criado

Em ti nasci e criei-me
Só enquanto fui criança
A cruel sorte apagou
A luz da minha esperança
Se fui feliz não me lembro

Minha miséria não cansa. (Idem, p. 13)

Já à primeira vista, não escapa a argúcia da construção desses versos e da relação que mantêm com os valores sociais e éticos do sertanejo. Trata-se do complemento das Exclamações de Antônio Silvino. Mantendo contiguidade relativa entre as duas obras, a aparência é, ainda, de citação de discurso direto realizada pelo narrador observador. No entanto, o que faz o poeta é criar uma zona cinza: nem se pode afirmar se tratar de narrativa em primeira pessoa, nem em terceira. Razão pela qual optei por classificá-la na segunda categoria.

Não apenas essa estratégia formal, mas as imagens construídas são ricas e põem Leandro Gomes de Barros em posição dialógica no grande tempo literário. Nesse texto, Antônio Silvino não apenas utiliza a “sorte cruel” que apagou a luz de sua esperança – leio como a morte de seu pai – como causa para a construção de um escudo ético que o escusaria da responsabilidade social de suas ações. Mais além, se descreve como um “desventurado”, tornando-se Napoleão pequeno. Pensamento semelhante a esse terá Raskólnikov, personagem de Crime e Castigo, de autoria de Dostoievski, publicado originalmente há aproximadamente cinquenta anos antes da obra do autor paraibano. É improvável que Leandro tenha tido acesso às discussões desta obra, mesmo porque as traduções brasileiras são posteriores à sua morte. No entanto, é possível estabelecer um diálogo entre os dois mestres das letras, um de cá e outro de lá, no tempo-espço do grande tempo histórico:

Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (Bakhtin, 2006, p. 410)

Construo esse diálogo entre Dostoievski e Leandro para demonstrar que, não obstante olhares críticos depreciativos das expressões populares de artes, o escritor da fazenda Melancia é um homem de seu tempo e mantém aberto diálogo não só com aqueles sujeitos envolvidos nos fatos que lhe são contemporâneos, mas estabelece diálogo com os “séculos passados”. Reverbera assim, incontestemente, sua voz nos tempos futuros.

Os contrastes expressos nos pares homem-menino, preto-branco, vento-terra e brisa-furacão não têm o mesmo efeito cômico nesse cordel como naquele citado anteriormente. O recurso dos pares contrastantes no trecho acima parece apontar para as distâncias impostas pelas condições humanas e naturais adversas. Tem certa amplitude geográfica e social esse espaço entre os dois elementos que se contrastam: entre o outeiro e o vale reside o mundo em paisagem. Antônio Silvino rompe essa dicotomia e se coloca acima: todos o reconhecem e respondem em coro quem é aquele homem. É, portanto, aquele que se coloca acima das diferenças entre homem-menino, vento-terra. Forma-se uma imagem que paira sobre as adversidades, vence todas as disputas, enfrenta as forças até da natureza: sua medida não é a comum de todos os homens, mas aquela que se expressa entre brisa-furacão. O brado final é o somatório das vozes que reconhecem determinada autoridade do cangaceiro: “governador do Sertão!”. Condição essa cuja fundamentação se dá indubitavelmente pela marca da violência: “rifle de ouro”.

Chama também a atenção à grafia da palavra “Sertão”. Sobre essa palavra, o dicionário Houaiss eletrônico registra uma de suas definições como regionalismo brasileiro e assevera: “toda região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca que a caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permanecem tradições e costumes antigos.” (Houaiss, 2009, verbete eletrônico). Trata-se, pois, de substantivo comum designativo de localidades com determinadas características. Leandro Gomes de Barros, ao contrário, grafou a palavra com letra maiúscula. Constituiu, assim, um substantivo próprio. É certo que a grafia pode ser apenas erro tipográfico. No entanto, caso não seja, encontra-se totalmente em afinidade com as proposições do autor nos outros exemplares de sua obra e com determinada visão popular de mundo naquele momento. Para essa orientação ideológica, o sertão, por suas diversas características políticas, culturais, naturais, encontra-se apartado das

demais áreas do Nordeste brasileiro. É uma reafirmação da oposição entre eles-nós, capital-sertão, que já víamos, por exemplo, na apreciação crítica do “Um alferes de polícia/ Que chegava do Recife”. Nessa visão de mundo, Antônio Silvino é uma espécie de redentor do “Sertão” face às ameaças estrangeiras. E Sertão se grafaria com maiúscula, assim como Paraíba, Recife, Brasil ou Portugal.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção biblioteca universal).

BARROS, Leandro Gomes de. *A confissão de Antônio Silvino*. São Paulo: Luzeiro, 1980.

_____. *A ira e a vida de Antônio Silvino*. Recife: Edição do autor, 1910-1912? (Typografia do Jornal do Recife)

_____. *A luta do Diabo com Antônio Silvino*. Recife: Edição do autor, 1913-1914?

_____. *A morte de Tempestade* (Antônio Felix). Recife, Edição do autor, 1908. (Datação da publicação feita pela equipe da Fundação Casa de Rui Barbosa.)

_____. *A visão e Antônio Silvino*. Recife: Edição do autor, (1913-1914?). (Datação aproximada a partir das informações de capa e disposição tipográfica típica desse período).

_____. *Antônio Silvino fez o Diabo chocar*. s/l: s/n, 19-.

_____. *Antônio Silvino no Jury/ Debate de seu advogado*. s/l: s/n, 19-.

_____. *Antônio Silvino o rei dos cangaceiros*. Recife: Typografia Perseverança, 1910-1912?

_____. *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade*. s/l: s/n, 19-.

_____. *As proezas de Antônio Silvino; Os cálculos de Antônio Silvino*. Recife: Edição do autor, 1907-1908? (Folheto contendo dois textos.)

_____. *Exclamações de Antônio Silvino na cadeia*. s/l: s/n, 19-.

_____. *O nascimento de Antônio Silvino*. Recife: Edição do autor, 1910-1912?

_____. *O sonho de Antônio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todos que ele matou*. Guarabira: Pedro Baptista editor, 1918.

_____. *Todas as lutas de Antônio Silvino*. Recife: Edição do autor, 1910-1912?

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave. In. BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na literatura popular do Nordeste*. Trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. (Coleção Literatura popular em versos, estudos, Nova série, 1).

DIEGUES Júnior, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In. LITERATURA popular em verso: Estudos. Tomo I. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro: 1973.

HEGEL, Georg Wilhelm Fredrich. *Cursos de Estética*, volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Col. Clássicos 26)

O LABIRINTO INFINITO: BORGES CONTRA LEIBNIZ

Pedro Alegre Pina Galvão*

RESUMO: Este artigo propõe uma comparação entre dois autores separados por alguns séculos, mas que se encontram, em contextos opostos, na questão sobre o tempo, a infinitude e a condição humana. O objetivo de tal comparação se justifica no forte diálogo presente na obra literária do escritor argentino Jorge Luis Borges com a filosofia do alemão Leibniz. Os contrastes entre os dois nos aproximam de uma compreensão da condição humana na época moderna, a qual se vê constantemente abalada pelo problema do tempo e de Deus (ou sua ausência). Em Leibniz, vemos a tentativa de resolver o problema do infinito dentro de uma perspectiva teológica. Em Borges, ao contrário, percebemos que, na ausência de Deus, o tempo infinito constrói o caos paradoxal da existência humana. Queremos, com este estudo, penetrar nos aspectos da vida moderna que, na literatura e na filosofia, possibilita a compreensão sobre o destino e a condição do homem atual.

PALAVRAS-CHAVE: Borges; Leibniz; Infinito.

ABSTRACT: This article proposes a comparison between two authors separated by some centuries but that meet, in opposite contexts, on the question towards time, infinitude and the human condition. The purpose of this comparison lies on the bold dialogue in the literary work of Argentine writer Jorge Luis Borges with German philosopher Leibniz. Their differences allow us to approach of a comprehension of the human condition on modern age, which is constantly shaken by the matter of time and God (or its absence). Leibniz tries to solve the problematic of infinity under a theological perspective. Borges, instead, perceives that, in the absence of God, infinity time builds the paradoxical chaos of human existence. We intend, with this research, reach the aspects of modern life that, on literature and philosophy, allows a comprehension about the destiny and the condition of contemporary men.

KEYWORDS: Borges; Leibniz; Infinity.

O olhar para o infinito

*Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)/Bolsista CNPq). E-mail: pedroalegre@globo.com

No começo da indagação filosófica, o céu refletia a composição ordenada do cosmos e, da Terra, o homem podia ocupar o centro do mundo sob a proteção estelar. O que ficou definido por Aristóteles e Ptolomeu iria, durante séculos, marcar o olhar do homem para o espaço e o mundo conhecido. Até o Renascimento, o conhecimento do homem, assim como seu mundo, poderia ser definido como uma região compacta, ainda que sofresse impactos sísmicos desde a Grécia antiga. Mesmo o céu, a certa altura da Idade Media tardia, pareceu pequeno e os becos das cidades cada vez mais estreitos; as palavras começariam a falhar – intuindo problemas futuros. Como se o espelho das estrelas fixas baixasse tal qual uma parede e sufocasse o homem, ele ficou sem saída. Por alguns momentos se sentiu esmagado. O antigo céu parecia lhe barrar a visão. Algo aconteceu na retina daquele cuja vida foi, desde sempre, olhar para o céu de estrelas. A bolha da cosmologia clássica estourou, porque o homem parecia diferente desde os tempos de Ptolomeu. O *novus homo*, ao olhar à noite para o céu, podia ver um vasto universo cuja extensão não caberia ao homem limitar. As navegações ocupavam a Terra por inteiro e, através da nova ciência, a alma humana exigiu um espaço muito maior, até o ponto de Giordano Bruno se perder na imensidão do céu infinito.

O conhecimento científico foi o que deu ao Renascimento os meios necessários para que toda a imagem do universo fosse alterada. O período fáustico da humanidade foi aquele cuja extensão da sua natureza era o espelho do universo. A ciência, a partir de Galileu, formaria o novo espírito até culminar em Newton. O mundo que se tornou estreito demais se dissolveria nos incontáveis mundos que guarda nosso universo. Ao assumir a nova verdade, Bruno ainda sofreria o impacto do mundo antigo que, até onde pôde, tentou sobreviver. Sua morte na fogueira da Inquisição foi o brilho que acelerou a chegada da nova configuração espiritual. O século XVII seria o auge das profundas mudanças do lugar do homem no mundo, e quem nele viveu não deixou de sofrer abruptas contorções na face diante do assombro ou sentiu-se continuamente em uma queda vertiginosa da qual não se podia mais escapar.

Giordano Bruno pronunciou as palavras que foram, antes dele, constantemente adiadas por Nicolau de Cusa e outros, até mesmo Copérnico. A intuição de Nicolau de Cusa foi capaz de romper a estrutura metafísica do

cosmos antigo, acabando com a hierarquia entre os astros e, principalmente, com respeito à posição inferior da Terra. O cardeal desmonta bravamente a estrutura sustentada na Idade Média ao afirmar que não se poderia dar limites ao universo, sendo ele, portanto, de natureza indefinida. Sua douta ignorância parte da idéia do conhecimento humano limitado diante de um mundo indeterminado. Assim, sua tentativa de mudança metafísica na compreensão de sua época pode ser definida como a retirada do centro do universo para sua circunferência. Isto é, o limite que contém todo o universo não tem um centro físico, mas metafísico; e coincide com sua circunferência, seu todo, que, para Nicolau de Cusa, é Deus. No entanto, este pensamento produziu pouco efeito entre os contemporâneos. O que seu pensamento inovador apenas intuía foi confirmado com Copérnico. Finalmente, a ordem tradicional do cosmos foi abalada para sempre. O mundo, de fato, pareceu sair do lugar levando os homens consigo. Se a Terra não era o centro do universo, a teologia cristã sofreria fortes ameaças. O homem, então, não era o centro das atenções divinas e pertencia a uma ordem cujas leis agora lhe pareciam assombrosas e de impossível penetração. Era o começo do fim.

Contudo, nem Nicolau de Cusa nem Copérnico afirmam o infinito. O universo ainda permanece apenas sem limites identificáveis. Coube a Bruno a tarefa de reivindicar a infinitude, de maneira radical, como a máxima perfeição. O que o antecede fornece os elementos necessários para que, mesmo de modo impreciso, pudesse completar a nova visão. Além de Nicolau de Cusa, Bruno vincula os atomistas gregos e também Lucrecio, admirador de Epicuro, como precursores da ideia sobre o infinito. Em que pese as limitações e interpretações confusas de Bruno, o fascínio que seu pensamento carrega nasce da ruptura que ele representa e do caos que anuncia. Ao atualizar Lucrecio, dita o prólogo do novo espírito: “efetivamente, por todo o lado, abre-se às coisas, em toda direção, um espaço sem limites” (BRUNO, 1984, p.15).

Por todo lado, inclusive o de dentro, o homem perdeu seus limites. Ao olhar para o céu, a ordem cósmica pareceu se desfazer em mil pedaços cujo centro não é possível mais imaginar. O que o pensamento de Bruno alcançou de modo poético, no século XX, ganhou uma dimensão científica e nova. Somente com a física contemporânea é que nossa sensibilidade pode

compreender um universo em constante em expansão. As galáxias estão efetivamente, e cada vez mais, se distanciando umas das outras, sem que se saiba bem onde isso vai parar. Olhar para o céu significa, hoje, perceber o movimento do universo que se distancia de nós, se alarga e, para resgatar Bruno, desenha o espaço infinito. Hoje acreditamos, contudo, que o universo teve um início e possivelmente terá um fim, porém nada ainda é seguro. Embora contraditório, o que Bruno perseguiu abre as portas à ideia moderna do universo, mesmo que a antiga mentalidade ainda não pudesse conter suas radicais consequências. A ideia de infinito é amparada na noção absoluta do poder de Deus que não poderia criar o universo de outro modo. Koyré enfatiza que, por mais profético que seja seu pensamento, Bruno não possui um espírito absolutamente moderno. O seu pensamento incorpora uma verdadeira teologia do infinito que

para ser perfeita e digna do criador, a obra de Deus deve, portanto, conter tudo que é possível, ou seja, inumeráveis seres individuais, inumeráveis Terras, inumeráveis astros e sois – poderíamos, assim, dizer que Deus necessita de um espaço infinito a fim de nele colocar esse mundo infinito. (KOYRÉ, 2010, p. 49)

O caminho que persegue não é científico, no sentido moderno, mas está baseado numa conflituosa metafísica.

O golpe sofrido pelo mundo antigo diante do pensamento sobre o infinito acabou com o princípio de estabilidade que o sustentava. Giordano Bruno afirma a constante transformação das coisas como sendo prova da vitalidade do universo e de Deus. O princípio da substância imutável é substituída pela instabilidade do estado das coisas. A inversão dos valores se apresenta como consequência da nova visão. Ao negar a permanência como valor da compreensão da verdade, Bruno retoma antigas intuições do pensamento helênico. Quando se aproxima de Demócrito e Epicuro, seu pensamento já se encontra dentro da confusão e crise que apenas depois de sua morte seria levada às últimas consequências por outros pensadores. Sua metafísica parte de uma contradição que será a marca do mundo barroco.

A visão atomista de Epicuro, por exemplo, vai explicar o homem e o universo como resultante dos movimentos dos átomos que, dessa maneira, viveriam em constante transformação. Como se sabe, essa ideia original em

sua época foi ignorada diante do pensamento substancialista de Aristóteles e Platão. A ideia de que o homem e as coisas são feitas por micropartículas indivisíveis e, por isso, suscetíveis a variação, quase desapareceu durante séculos até que encontrasse no nascimento da ciência moderna nova expressão. Hoje sabemos que, de fato, a matéria é constituída por átomos que, no entanto, são divisíveis, ao contrário do que se pensava. As ideias de Demócrito, continuadas por Epicuro, foram fontes de intensas perturbações por encontrarem no movimento infinito da matéria uma espécie de ausência de princípio, isto é, cuja determinação era difícil conceber. Os átomos se moveriam numa dança aleatória que daria forma ao homem e ao universo. A isto, décadas depois da morte de Giordano Bruno, Leibniz se oporia com todas as suas forças. O que dentro do pensamento de Bruno parecia dotado de uma harmonia poética mostrou-se como sinal do novo tempo. Manter o universo infinito e mutável dentro de uma concepção divina da criação chegaria ao ponto crítico no qual Leibniz empreenderia a última tentativa de dissolver. Se por um lado Epicuro aposta na máxima liberdade humana, negando qualquer determinação no movimento caótico dos átomos, isto é, não havendo uma razão prévia que conduzisse os destinos, por outro lado, Leibniz ridicularia essa ideia com certo pavor. Pois, se fosse certa, teríamos que assumir consequentemente uma limitação do poder divino ou até mesmo uma ausência de poder e, nesse caso, a falta do próprio Deus no comando do universo. Com a existência de um espaço infinito, compostos por infinitos mundos, cuja obra é feita pelo poder infinito de Deus, que razão então é capaz de governar esse cosmos sem centro? Bruno responde já em diálogo com o pensamento futuro de Leibniz: “um espaço infinito não é impossível, mas necessário; como um tal efeito infinito se ajusta a uma causa infinita” (BRUNO, 1984, p.106). Concebendo o poder infinito de Deus, a natureza de sua criação consiste, portanto, no efeito da causa última. A existência de um espaço infinito é necessária. A metafísica entra em crise quando essa necessidade depara-se com a extensiva contingência do universo e da matéria. O problema do infinito ganhou a dimensão da alma humana com relação ao espaço no surgimento da nova visão científica. No entanto, o problema em questão se tornaria emblemático quando transposto ao estado temporal da realidade dos homens. Da seguinte maneira: o mundo atual é um entre tantos

outros; desse modo, não poderia ter sido de outra forma? Se Epicuro diz que “nada impede a infinidades de mundos” (EPICURO, p. 55, 1985), Leibniz procuraria a razão que é capaz dar ordem aos diversos mundos possíveis no tempo. E a natureza do seu pensamento foi, desde o início, a busca da razão para sair do labirinto da infinitude.

Os futuros contingentes

Tentando enfrentar os problemas decorrentes da visão epicurista, Leibniz argumenta que “Epicuro se descuidou ao negar o primeiro e o maior princípio das verdades de razão; ele negava que toda enunciação fosse ou verdadeira ou falsa” (LEIBNIZ, 2013, p.254). Para Leibniz, dois princípios fundamentais guiam a razão dentro do labirinto aberto da liberdade do homem. O primeiro é o que parece argumentar contra Epicuro, o princípio da não contradição, que diz que, de duas proposições, uma tem de ser falsa e outra verdadeira, de onde se pode concluir que não pode haver duas verdades que se contradizem mutuamente. O segundo princípio é o da razão suficiente, que garante que nada exista sem que haja uma causa determinante. Caso contrário, segundo Leibniz, não haveria preferência para que isso exista em vez de outra coisa. Dentro desses grandes princípios, a razão tenta guiar-se por um fio de Ariadne que garanta uma saída desse emaranhado que se tornou a existência humana. E a primeira medida é garantir um acordo entre a fé e a razão. Seu esforço é mediar uma crise já exposta em sua época. Seu pensamento talvez seja última tentativa de reconciliar, dentro do pensamento filosófico, a ordem do mundo com a ordem de Deus.

O princípio da não contradição alega que ou algo acontece ou não acontece, isto é, que é verdadeiro ou não é. Contrariar esse princípio é destituir de razão o universo. Assim, aquilo que vem ao mundo é garantido com uma razão *a priori* que lhe deu origem, fazendo valer o princípio da razão suficiente. Quando Giordano Bruno diz que o universo infinito é uma necessidade de uma causa infinita, está dizendo o mesmo que Leibniz, quando justifica, por exemplo, a existência do nosso mundo como sendo o efeito máximo da causa última que é Deus. Desse modo, sendo o nosso universo a preposição verdadeira e Deus a razão determinante da sua

existência, nosso mundo, segundo Leibniz, precisa ser o melhor. Este seria outro princípio da constituição racional. Pois, se Deus, enquanto razão última, dotado de uma suprema inteligência e presciência infinita, quando escolheu o mundo criado dentre todos os que poderia criar, naturalmente precisou escolher o melhor. Algo diferente disso provaria ou a má fé de Deus, pondo em questão sua bondade e misericórdia, o que não seria possível para um Deus; ou sua incapacidade e, portanto, sua falha ao escolher um mundo que poderia ser melhorado. Ambas as hipóteses devem ser descartadas tendo em vista a absoluta sabedoria divina. O princípio do melhor é um princípio racional associado a Deus enquanto o portador do conhecimento de todas as causas.

Dizer que Deus é a razão primeira de todas as coisas significa que ele é a única coisa necessária, pois é eterna. Todas as outras coisas decorrentes da liberdade de Deus são limitadas e, por isso, contingentes, isto é, não há nada em si que torne sua existência necessária. Portanto, achar a razão da existência do mundo é buscar o modo de reunir as coisas contingentes em torno da substância que lhe confere sentido. Isso quer dizer que tudo o que existe poderia existir de outra maneira, pois tudo é contingente, exceto Deus, que é a única coisa necessária. Uma vez que Deus tenha criado nosso mundo, por que ele é dessa forma, com essa sequência de eventos, com essas estruturas materiais e não de outra? Existe, na mente de Deus, um universo com todas as séries de mundos possíveis. Para justificar a existência atual do mundo, segundo Leibniz,

é preciso também que essa causa seja inteligente, pois esse mundo que existe sendo contingente, e uma infinidade de outros mundos sendo igualmente possíveis e pretendentes igualmente à existência tanto quanto ele, por assim dizer, é preciso que a causa do mundo tenha tido consideração ou relação com todos esses mundos possíveis, a fim de determinar um deles (LEIBNIZ, 2013, p. 138).

Uma vez que Deus alcança em si tudo aquilo que é possível, como “causa inteligente deve ser, de todas as maneiras, infinita e absolutamente perfeita em poder, em sabedoria e bondade” (LEIBNIZ, p. 138, 2013). É a respeito dos futuros contingentes, da liberdade de Deus e do homem, que o princípio do melhor vai recair como tentativa de aplacar o labirinto dos mundos possíveis.

Se duas proposições opostas forem verdadeiras, o equilíbrio do universo estaria em perigo e o plano de Deus, perturbado. Aquilo que era, para Leibniz, motivo de riso e assombro no pensamento epicurista chegaria até nós, no século XX, de algum modo imprevisto. A experiência da física contemporânea, através da mecânica quântica, é capaz de nos mostrar um mundo bastante controverso, cercado de obscuridade. O princípio de incerteza de Heisenberg foi o ponto de uma virada epistemológica que causaria impacto nas mentes mais sãs. Segundo ele, não poderíamos obter uma localização precisa de uma partícula no espaço. Isso significa que, para toda tentativa de obter uma informação espacial, no universo da microfísica, é necessário levar em conta a impossibilidade de saber exatamente seu estado atual. Isto é, o conhecimento se dá por uma probabilidade do estado, não por sua precisa existência. Nessa forma de encarar o objeto, a incerteza provém não de um único resultado definido, mas de uma série de possibilidades que o fenômeno abarca. Do ponto de vista da mecânica quântica, uma partícula pode estar e não estar numa certa localização, pode ser e não ser ao mesmo tempo, porque a natureza do fenômeno está assegurada numa profunda instabilidade das coisas, e o universo, em um movimento que se pode tentar prever, mas sempre imersos numa incerteza fundamental diante do rumo da existência. A respeito dessa novidade, Bachelard explica que, para física clássica,

Bastava que dois objetos estivessem em lugares diferentes para que fossem diferentes, e se eram diferentes, estavam necessariamente diferentes. O lugar exato era um sinal essencial. Para a microtopologia atual já não é assim: dois objetos podem muito bem estar na mesma célula, são então espacialmente idênticos, são geometricamente indiscerníveis; nenhuma experiência pode distingui-los; sobretudo, não podem ser distinguidos por propriedades dinâmicas diferentes: a incorporação numa mesma célula acarreta uma uniformidade completa. (BACHELARD, 2010, p. 41)

Dois corpos podem habitar o mesmo espaço! O caráter imprevisível observado por Heisenberg e outros físicos no século XX rompeu a pretensão determinística da ciência e mostrou um universo bastante caótico, governado por leis que carregam um fator aleatório dentro de uma aparente harmonia. E isso muda tudo. Mesmo que a natureza da teoria quântica recaia mais profundamente na dimensão intra-atômica e que ainda não seja possível

trazer suas conclusões diretamente para a escala humana, o mundo como conhecemos sofre uma mudança considerável. Ainda que não possamos sentir na vida imediata, a força de suas descobertas foi tão radical que Albert Einstein a recusou categoricamente, mesmo sendo sua teoria da relatividade a estrada que abriu o caminho para Heisenberg. Diante da certa casualidade que o princípio da incerteza impõe para o pensamento científico, Einstein iria objetar, em um famoso episódio, a seguinte razão: “Deus não joga dados!”. Num encontro anacrônico, talvez fosse a resposta de Leibniz aos físicos contemporâneos. Talvez tenha sido, ao tentar reverter a crise barroca do infinito. Ao ser o advogado de Deus no mundo, o filósofo evita se reduzir à vertigem que, no entanto, parece inevitável. Bachelard a afirma dessa maneira: “o real segue as regras de um jogo. A realidade é uma chance” (BACHELARD, 2010, p. 42).

À contingência das coisas é preciso responder com a necessidade de Deus. E o ato divino escolhe o melhor dos mundos dentre todos os possíveis. Desse modo, a realidade das coisas é garantida, ao menos aparentemente. Entretanto, mesmo diante da realidade atual, as outras ainda permanecem, mas em outros mundos que não o nosso. Esses mundos que seriam inferiores em perfeição são as múltiplas realidades que oferecem, ao nosso destino, alternativas. Para resolver as contradições com relação ao futuro contingente, por exemplo, Leibniz vai argumentar que Adão pecar ou não pecar não constitui contradição, mas impossibilidade. Ou seja, não são contraditórios porque pertencem a mundos distintos em que cada possibilidade habita sua plena razão sem oposição. Haveria, assim, um mundo em que Adão pecou e outro em que não pecou. E a multiplicidade de mundos se bifurca numa espécie de labirinto na mente de Deus, todas em potência.

Na *Teodiceia*, Leibniz narra uma fábula que é capaz de elucidar a natureza do mundo atual e a tensão constante diante dos futuros contingentes. Seu relato é a verdadeira expressão de um labirinto barroco. Ele conta uma pequena ficção sobre Sextus Tarquinius, o filho do último rei de Roma. Temendo seu destino infeliz, ele vai até Delfos consultar-se com o oráculo de Apolo. E as previsões do Deus são terríveis para Sextus. No entanto, Apolo alega que só tem o poder de prever o que acontecerá no futuro,

mas o responsável por essa ordenação é Júpiter. Dessa maneira, não caberia qualquer súplica de Sextus. Ele, então, se encaminha para o templo de Júpiter para indagar sobre o destino cruel que a ele foi reservado. Ele faz os sacrifícios ao deus e faz suas queixas, suplicando um futuro que seja diferente do infortúnio que o aguarda. Júpiter objeta que, para que Sextus fosse feliz e sábio, ele precisaria renunciar Roma, de tal maneira que lhe será fiado outro destino. Porém, Sextus fica indignado porque acredita poder ser um grande rei, e indaga ao Deus que assim o responde: “Não, Sextus; eu sei o que lhe é preciso. Se você for a Roma está perdido”. Diante da possibilidade da coroa, renunciar tamanha esperança se torna um sacrifício demais para Sextus que deixa o templo e se encaminha para seu destino de soberba, traição e violência.

Ao assistir ao diálogo de Sextus, Teodoro, servo fiel e realizador de sacrifícios, se dirige a Júpiter falando do espanto causado por esse fato, e pediu mais esclarecimentos sobre sua grandeza e bondade. O Deus manda Teodoro ao encontro de Palas, para que ela o guie diante dos meandros do seu conhecimento. Ao chegar ao templo de Atenas, Teodoro recebe a ordem de se deitar calmamente. Nesse momento, inicia sua viagem onírica através do mistério. Quando Teodoro começa a sonhar, encontra-se numa terra estrangeira, grandiosa e com um brilho inconcebível. A deusa lhe aparece e o guia na luminosa construção do palácio dos destinos. “Há representações”, diz Palas sobre o palácio, “não apenas daquilo que acontece, mas ainda de tudo aquilo que é possível; e Júpiter tendo passado isso em revista antes do começo do mundo existente, digeriu as possibilidades em mundos, e fez a escolha do melhor”. Dentro desse lugar mágico, guardado na mente de Deus, é possível ver representado, como num teatro, as muitas possibilidades de tudo aquilo que se pode querer saber, caso existisse. Esses mundos se encontram, nas palavras de Palas, em estado de ideias. A partir das explicações acerca da natureza de tal mecanismo, a deusa parte para mostrar a Teodoro os mundos impossíveis de Sextus. “Em um mundo você encontrará Sextus muito feliz e elevado, em outro um Sextus contente por um estado medíocre, Sextus de toda espécie e de uma infinidade de maneiras”. Assim, passa a conduzir Teodoro pelos diversos cômodos do palácio, e cada cômodo era um mundo. Num piscar de olhos, ele consegue ver Sextus seguindo para uma cidade perto de Corinto; nela, cultivava um jardim, no qual

acha um tesouro escondido e torna-se um homem rico e feliz. Nesse mundo, Sextus morre bem velho e amado pela cidade. O mundo do palácio divino contém, além das visões resumidas nas quais Teodoro viu toda a história num segundo, o livro dos destinos que corresponde a cada uma de maneira detalhada. Cada cômodo era um mundo, que era um livro. O grande palácio era, na verdade, a biblioteca dos destinos, guardados como ideias. A cada cômodo que Teodoro visitava, via outros Sextus com outros destinos.

Os cômodos seguiam em pirâmide; se tornavam sempre mais belos à medida que se subia para cume, e representavam mais belos mundos. Chegou-se, por fim, no supremo em que terminava a pirâmide e que era o mais belo de todos; pois a pirâmide tinha um começo, mas não se via o fim; ela tinha uma ponta, mas nenhuma base; seguia cruzando o infinito. (LEIBNIZ, 2013, p. 415)

Entrando nesse cômodo supremo, o melhor dos mundos escolhidos por Deus, Teodoro vê o mundo atual, no qual ele mesmo se encontra buscando a felicidade, como promessa leal de Júpiter, enquanto Sextus sai do templo inconformado, segue o destino de violar Lucrecia e cai na desgraça que acarretará no fim da monarquia de Roma e o início da República.

O terror desse labirinto de mundos se percebe do alto do melhor deles, de onde as infinitas possibilidades assombram constantemente o mundo atual. A obscuridade sem fim da base do palácio lança sua sombra sobre o mundo escolhido. E tudo aquilo que poderia ter sido e não foi ecoa pelo universo dos mundos possíveis. Ao escolher um mundo, Deus sacrificou todos os outros a permanecerem como potências, prisioneiras da sua própria negatividade. A crise proporcionada pelo labirinto barroco do tempo, do horror das infinitas vidas, infinitos Sextus buscando seus destinos, todas perdidas no livro das verdades eternas, foi estabilizada pelo cume da pirâmide. No entanto, ao abalar as estruturas do mundo atual, o conhecimento dos possíveis tornou-se o fantasma do qual o homem não pôde mais fugir. A última tentativa de Leibniz contornar o inferno barroco não poderia ter uma longa vida. Não neste mundo. Os princípios que guiam a razão foram destruídos. Resta, como Leibniz preconizava, para além do conhecimento dos existentes, a ciência de todos os possíveis “onde é preciso, por fim, procurar a fonte das coisas” (LEIBNIZ, 2013, p. 416).

O labirinto infinito

Borges recebeu diretamente a noção leibniziana do mundo. No entanto, quando pensamos no labirinto contemporâneo expresso em suas ficções, sentimos a ausência do fio de Ariadne que nos pudesse dar destino. A razão ordenadora de Leibniz acabou por se perder, ela mesma, como um dos caminhos possíveis dentro do emaranhado da alma humana. Restou o mesmo delírio do infinito; agora, estranhamente aclamado mesmo sendo uma condenação.

Em “O jardim de caminhos que se bifurcam” recebemos a notícia do curioso caso de Ts’ui Pen, governador de uma província chinesa, erudito, exegeta dos livros tradicionais, astrônomo, poeta e calígrafo exemplar. Ts’ui Pen abandonou todos os prazeres e as funções da vida que tinha para isolar-se na mais profunda solidão, com duas finalidades: escrever um livro e construir um labirinto. Sua decisão ficou para sempre envolta no mistério e durante os treze anos enclausurado, no “Pavilhão da Límpida Solidão”, o arquiteto e romancista permaneceu como um enigma que se pensava decifrar ao fim de sua obra. Depois de sua morte, porém, seus familiares apenas encontraram manuscritos contraditórios, em grande desordem, e nenhuma pista do labirinto. Para desgosto da família, esse esboço de romance foi publicado, embora aparentemente nada do que foi escrito ajudasse a solucionar o mistério da vida de Ts’ui Pen, e, assim, aumentasse de maneira considerável a certeza da loucura em que mergulhara.

O que efetivamente se descobre muito tempo depois é que Ts’ui Pen elaborava em segredo uma nova experiência temporal que abalaria a cultura tradicional e viraria do avesso toda metafísica conhecida. A forma que escolheu foi a do romance. Quando declarou, certa vez, que abandonaria tudo para escrever um romance e, em outro momento, que construiria um labirinto, a lenda que sobreviveu foi a de um lugar inóspito onde Ts’ui Pen poderia ter levado a cabo essa construção. Com sua morte, toda a especulação tornou-se absurda, nada mais fez sentido. O que obscurecia, no entanto, o entendimento de seu pensamento foi imaginar duas obras. Muito mais tarde compreendeu-se: o livro e o labirinto são uma mesma e única obra. O romance era o labirinto

que Ts'ui Pen passou os últimos treze anos construindo; e, ao fim, foi considerado incompreensível, caótico e, naturalmente, um esboço inacabado. A natureza dos seus escritos revelava as descobertas misteriosas do sábio chinês, e o que não se poderia imaginar, porém, era que, mesmo em fragmentos contraditórios, aqueles manuscritos eram a expressão fiel do mundo que buscou compreender até seus últimos dias e cuja organização máxima consistia em construir um labirinto.

A obra do Ts'ui Pen é a conclusão a respeito de um mundo confuso, regido por uma complexa e intrincada ordem, que se prolifera indefinidamente no tempo. No conto de Borges, seu romance é definido como um "labirinto de símbolos", "um invisível labirinto de tempo". E o mais inquietante a respeito da intenção de Ts'ui Pen: ele queria construir um labirinto infinito. A absoluta confusão em torno de sua obra e recepção negativa diz respeito à natureza infinita de seu problema. "O livro é um acervo indeciso de apontamentos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo" (BORGES, p. 103, 1972). O que à primeira vista se apresenta como erro do escritor, rascunho, indecisão a respeito da trama, é, na verdade, a peculiar visão de Ts'ui Pen. O que planeja com esse livro, cujo nome é o mesmo do conto, é redesenhar a configuração do universo em sua dimensão temporal. O mundo do homem é habitado pelo tempo atual, mas também assombrado pelas sequências que se bifurcam indefinidamente. Borges constrói, com isso, uma nova versão do mundo leibniziano. Contudo, sua história deixa o melhor dos mundos de lado para nos dizer que não só o melhor como todos os mundos estão em constante correspondência nas veredas do labirinto, sem que, com isso, exista um que prevaleça sobre os outros. A tese de Ts'ui Pen é, em poucas palavras, a experiência do infinito na literatura como extensão de uma existência de profunda crise. O inferno barroco se estende já sem nenhum meio de ordenação.

A explicação da controversa obra de Ts'ui Pen parte da seguinte anotação em um de seus manuscritos, cheia de mistério e poesia: "Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam" (BORGES, 172, p. 105) . Não poderia deixar sua obra a um único futuro, mas a vários; não poderia deixar para todos os possíveis, porque em

muitos deles ela não poderia existir. O desenho de seu labirinto se faz com essa compreensão. Existimos, mas não em todos os caminhos do tempo.

O caráter contraditório do romance segue os princípios de um mundo labiríntico. Seu traço singular é que os caminhos não se perdem no espaço, mas no tempo. E o que é aceito como contraditório, no labirinto do tempo, é a mais perfeita representação da realidade. Ts'ui Pen acredita que diante de um caminho aberto no tempo, assim como no espaço, não se fecha atrás de si como numa fatalidade; quando seguimos numa direção do futuro são abertas passagens paralelas do mesmo fato como se essas bifurcações se materializassem perfeitamente. A imagem clássica de um jardim inverte, entretanto, seus sentidos tradicionais. Onde comumente se atribui o espaço da razão por excelência, da ordenação cartesiana do homem diante do espaço natural, temos, na concepção da metafísica borgiana, um lugar para além do entendimento cuja realização existe numa plena contradição. Embora diverso, a analogia é irônica ao pensarmos no jardim epicurista, onde o mestre acreditava poder construir uma experiência de felicidade para os homens. O jardim dos caminhos que se bifurcam é também o lugar de aprendizado da experiência humana, entretanto, a garantia de felicidade está reservada ao futuro, mas não a todos. A revelação dos segredos do universo por Ts'ui Pen é carregada de obscuridade e sua representação constitui um pavor diante do qual tudo ainda é enigmático.

Leibniz já havia se deparado com os problemas dos mundos possíveis. O aspecto indomável da realidade que se apresenta sob o signo do infinito e da liberdade só permanecia em um centro coeso quando encontrava em Deus o mais possível entre os possíveis, o necessário entre a demasiada contingência da matéria. O caráter ordenador de Deus assegura estabilidade e viabiliza, por fim, a própria razão. De tal maneira que Leibniz pode dizer com toda certeza que “não existe caos no interior das coisas” (LEIBNIZ, 2013, p. 62). Entretanto, a imagem do palácio dos destinos mais se assemelha ao labirinto de Ts'ui Pen, diferindo deste apenas pelo cume da pirâmide, que é capaz de guardar os mundos possíveis como fantasmas. A imagem de um lugar onde se bifurcam todos os Sextus possíveis, se multiplicando pelos corredores, assumindo diversas formas através do tempo, é a representação de um labirinto infinito. Em Borges, isso ganha a forma que, em Leibniz, não

poderia surgir em definitivo. O princípio da razão suficiente impedia que se pudesse ver tal situação do mundo. O que parece ter mudado desde Leibniz é que já não há tanta razão para identificar qual realmente é o melhor dos mundos. Ou pior: tem-se a impressão, como também em seu tempo, que o mundo atual perde em perfeição para outros possíveis. Assim, a ordem que teria formado o mundo atual tornou-se indesejável e a constante atração pelos mundos perdidos no labirinto rompeu a estrutura hierárquica que separava o ser do não-ser. Apossou-se do mundo uma enorme sensação de perplexidade como se estivéssemos realmente em um jardim de caminhos que se bifurcam.

O destino místico de Ts'ui Pen, isolado na solidão suprema, é o de retornar ao momento no qual, dentro da mente de Deus, estava o livro das verdades eternas que abarcava o universo em todas as suas possibilidades. Pode-se dizer que seu romance é a tentativa de construir esse livro absoluto que seria, portanto, um labirinto absoluto. “Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas” (BORGES, 1972, p.105). Dentro de um universo como esse, as contradições são inevitáveis e os absurdos são os caminhos pelos quais se tem de passar.

Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matá-lo, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. (BORGES, 1972, p.105)

Em cada ponto no tempo existe uma descontinuidade onde as séries divergem e seguem caminhos paralelos, que se perdem para sempre ou convergem novamente no futuro. O universo infinito, em sua perfeita representação, contém em si todas as dimensões do tempo, diante das quais o homem se separa de si mesmo para trilhar caminhos contraditórios.

Em outro conto, “A biblioteca de babel”, Borges faz menção a um universo vertiginoso dentro dessa que seria uma biblioteca total, capaz de abarcar todos os livros. Desde Leibniz, vemos a sobreposição do livro como mundo ou destino. O livro é fiel ao mundo que representa, ou melhor, ele é o

próprio mundo representado. Borges utiliza amplamente da ficcionalização do mundo, de modo radical. O universo é a biblioteca. O próprio escrever, o criar é o mundo e as coisas. Aqui, a definição de Walter Benjamin alcança plenitude: “A Renascença investiga o universo, e o Barroco, as bibliotecas” (BENJAMIN, p. 164, 1894). A filiação de Borges ao barroco leibniziano se atualiza num duplo caminho, no qual, ao compartilhar o mundo cercado por séries divergentes, a tentativa de tomar todo o universo se transforma no ato de escrever um livro impossível ou simplesmente achá-lo dentro da biblioteca interminável. O conhecimento do mundo passa pelo ato da escrita e da leitura.

O homem, “bibliotecário imperfeito”, busca em vão encontrar o livro que seria a súpula de todos os demais, aquele que poderia dar sentido à desordem de livros, salas, cômodos da Biblioteca. A chance de encontrá-lo dentro desse universo infinito é, contudo, próxima de zero. E como a Biblioteca contém todos os livros, todas as variações, todos os comentários, sem que haja qualquer título repetido, essa realidade lança sobre nós uma terrível sombra, próxima talvez da dos mundos possíveis presentes na *Teodiceia* de Leibniz. A esse respeito, é possível pensar o futuro, dentro do livro absoluto das verdades, como já escrito. Ao que Borges vai dizer: “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza” (BORGES, 1972, p. 93). A Biblioteca total ou labirinto carrega, para o destino do homem, uma inevitável crise, um desespero. É o labirinto infinito do qual não podemos sair e no qual não podemos chegar.

As ficções de Borges apontam para o problema que elas representam infinitamente. Estas, muitas vezes, constituem verdadeiras “notas sobre livros imaginários”. Assim é a respeito de Ts’ui Pen, cujo romance jamais existiu, porque seu autor também inexistiu. A partir do conto da Biblioteca infinita também se supõe a possibilidade de todos os livros, e talvez um livro que resumisse todos, e, dessa maneira, o conto é, na verdade, um comentário sobre esse universo. Outros inúmeros contos de Borges fazem menção a um texto ou inúmeros textos que, no entanto, jamais existiram, mas essa inexistência é a fonte primordial que possibilita sua escrita. Chegamos a um ponto crucial: partindo do infinito, chegando aos infinitos mundos possíveis, até o ponto de nos perdermos nas contradições do tempo, nos vemos diante do problema que revela a natureza da crise. Quando nos deparamos com a necessidade de

abarcam todas as possibilidades existentes, vindas da noção labiríntica do tempo, chegamos a um ponto curioso no qual pouco importa se escrevemos mil páginas ou nenhuma ou apenas um conto como Borges; se passamos treze anos, como Ts'ui Pen, imersos na solidão mística, e deixamos o romance inacabado; ou, até mesmo, se não escrevemos sequer uma linha; pois, ao que parece, a natureza desse infinito literário é de tal dimensão que tudo o que for dito sempre será, como fez Borges, um comentário a um livro absoluto, jamais escrito, que seria capaz de explicar o sentido da Biblioteca e do tempo. Todos os livros estariam destinados a acabar como o de Ts'ui Pen, pois são tentativas finitas de abarcar aquilo que não tem mais expressão na linguagem literária. Quando nos deparamos com o labirinto infinito, parece que percorremos um livro sem linguagem, cuja melhor expressão é o silêncio. A respeito dessa negatividade, podemos pensar o infinito como a forma absoluta que introduz o nada no destino humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A experiência do espaço na física contemporânea*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

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

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972.

BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

EPICURO. *Antologia de textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

KOYRÈ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LEIBNIZ, G. W. *Ensaio de Teodiceia: sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

O QUERERES DO JOKERMAN ULISSES

André Gardel*¹

RESUMO: Partindo da alegoria da aparição performativa de Proteu no final do quarto canto da *Odisseia*, este trabalho aciona a presença de algumas peças imagético-conceituais, delineadas em outros contextos e dicções ao longo do tempo, a fim de que estabeleçam relações de reconfiguração da cena alegórica originária do ancião do mar, visto aqui como duplo mítico do herói Ulisses. As peças-vozes são temas e questões que se encontram em Dante, Camões, Fernando Pessoa, Bob Dylan e Caetano Veloso. Espera-se, com isso, que a multiplicidade que se oculta na voz homérica e em Ulisses, com livre trânsito entre o arcaico e o moderno, demonstre a intensidade e atualidade viajante do texto e do herói multiversátil.

PALAVRAS-CHAVE: Proteu/ Ulisses. Arcaico. Moderno. Reconfiguração. Multiversátil.

ABSTRACT: Starting from the allegory of the performative appearance of Proteus at the end of the fourth book of the *Odyssey*, this work puts into action the presence of some imagery-conceptual pieces, outlined in other contexts and dictions throughout the time, in order to establish relations of reconfiguration of the allegorical scene original from the old man of the sea, here seen like mythical double of the hero Ulysses. The pieces-voices are themes and questions that are found in Dante, Camões, Fernando Pessoa, Bob Dylan and Caetano Veloso. It is expected, therefore, that the multiplicity hidden in the Homeric voice and in the Ulysses character, with free passage between the archaic and the modern, will demonstrate the intensity and the traveling actuality of the text and the multiversatile hero.

KEYWORDS: Proteus / Ulysses. Archaic. Modern. Reconfiguration. Multiversatile.

Uma alegoria arqui-famosa da *Odisseia* funcionará como cena de origem intensiva deste trabalho: a aparição performativa do “ancião do mar” (Homero, 2011, p. 115) Proteu na ilha de Faro, no Egito, narrada pelo herói Menelau, que se encontra ali tentando cumprir seu *nostos*, seu retorno ao lar. A fala do deus marinho, além do mais, é fundamental para o plano narrativo

¹Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

do poema, pois é a do primeiro personagem a dar informações a um humano sobre o paradeiro de Ulisses, desaparecido há 10 anos após o fim da Guerra de Troia. A partir dela, acionaremos a presença de algumas peças imagético-conceituais, delineadas em outros contextos e dicções, a fim de que estabeleçam relações, reconfigurando a cena alegórica originária por meio de dilatamentos, reduções, reconfecções, jogos de espelhos, câmara de ecos, ramificações, remanejamento expressivo. As peças-vozes trazidas à baila - que fazem circular tópicas impulsionadas pelas metamorfoses das vozes míticas e modernas do personagem-narrador-poeta épico “multiversátil” (Homero, 2011, p. 13) -, formam aqui o que chamaremos de constelação Proteu-Ulisses-Homero, composta pela intensidade de cincotopos estelares poéticos: a questão da retomada do mito por Dante, em *A Divina Comédia*, reescrevendo-o – ainda que com a finalidade do castigo cristão no Inferno aos audaciosos – a partir do incontrolável desejo de Ulisses pelo desconhecido, provocador de novas viagens e experiências; movimentação que já projeta, em camada diversa, o saber que também se quer de experiências feito no Maneirismo de Camões; reverberando em alguns aspectos da cisão subjetiva moderna em Fernando Pessoa, gerada pela razão crítica negativa, produtora da consciência/ imaginação polítrona de abrir-se e/ ou saber-se outro por meio da multiplicação de eus; formas que surgem distorcidas como poesia narrativa épica-romântica-contracultural na voz da letra de *Jokerman*, de Bob Dylan, e como tensão perspectivística da voz do desejo na canção(neo) barroca-filosófica-pop *O queres*, de Caetano Veloso.

A cena intensiva de origem se encontra no final do quarto canto da *Odisseia*, dentro do que se convencionou chamar de *Telemaquia*, que aborda o processo de formação heroica do jovem filho de Ulisses, Telêmaco. O reino de Ítaca encontrava-se, então, em situação calamitosa devido aos desregramentos dos pretendes - que dilapidavam ostensivamente todo o patrimônio real - à mão de sua mãe, Penélope. Telêmaco, com isso, sai em viagem em busca de quaisquer notícias sobre o paradeiro de seu pai, longe de Ítaca há 20 anos; inicialmente, procurou Nestor, depois, encontrou-se com outro sobrevivente da Guerra de Troia, Menelau. E é o espartano, marido de Helena, que narra a Telêmaco a aparição e o discurso de um deus metamorfoseante, Proteu, pastor de focas, velho do mar. Homero dispõe a fala de Proteu em discurso direto,

por meio da voz narrativa, também direta, de Menelau, nos contando que Ulisses se encontrava na ilha de Ogígia, preso aos encantos da deusa Calipso; num procedimento de encaixe de caixas de narrativas, de história-dentro-de-história que perpassará toda a *Odisseia*. Enfim Telêmaco recebe a informação, em poucos versos, e de modo quase ocasional, de que seu pai ainda está vivo. Nós leitores já sabíamos disso por meio dos primeiros versos do poema e pela cena dos deuses em assembléia; no entanto, Telêmaco teve que descobrir pela experiência que nasce de seu próprio esforço humano, “para chegar a um saber disponível no plano divino” (Süssekind, 2015, p.73).

O conhecimento dos deuses - “que são, por definição, ideais humanos” e “agem como instrumento da Justiça no mundo” (Carpeaux, 1978, p.44), cumprindo, junto a outros elementos composicionais, a função de ponto de “equilíbrio entre realismo e idealidade”, “que confere aos poemas homéricos a vida eterna” (Carpeaux, 1978, p.45) – se caracteriza por ser mais simultâneo do que sucessivo, abrangendo, portanto, uma temporalidade alargada. Essa potência epifânica cegaria os homens se fosse revelada em sua verdade última. Por isso é transmitida por meio de ações e falas disfarçadas, por meio de enigmas, elipses, sugestões, máscaras, poesia – a linguagem humana por excelência. Atena, deusa protetora de Ulisses e Telêmaco, age por contrafação: profere profecias e aparece hierofanicamente como um mortal, Mentos, soberano dos Táfiros, um estrangeiro, o que implica em um discurso duplamente ambivalente cuja significação se esconde nas entrelinhas: por ser emitido por alguém que vem de fora do *socius* e por ter “a aparência do conhecimento humano, no qual a verdade se encontra cercada de incertezas e misturada a falsidades” (Süssekind, 2015, p.74). Ou seja, um conhecimento que nasce da multiplicidade do universo sensório, e que, por isso, é sempre um saber parcial da verdade, pois esta se encontra restrita aos deuses e aos áugures, que a desvelam por meio de sinais da natureza; desse modo, para se atingir a verdade, são necessários os muitos esforços e caminhos tortuosos empreendidos pelos heróis no mundo da vivência a fim de adquirir experiência².

² Podemos explicar o possível **contrassenso** principal do poema a partir do seguinte pressuposto: como o mais inteligente dos homens, Ulisses, é o último guerreiro a retornar ao lar? Podemos inferir que o retorno existe para ser vivido e cantado, experimentado, não para simbolizar a busca de um repouso implicado na volta para um lar estável. Com isso, o herói continua sendo o mais sagaz, o que mais multiplicou experiências transmissíveis.

O que importa, assim, na *Odisseia*, é o espaço-tempo entre a antecipação (dada pelos deuses e advinhos) e a efetivação do acontecimento (vivido pelos heróis), que leva ao retardamento/ suspensão constante da ação principal. Daí a conhecida leitura de Auerbach, a partir do episódio da cicatriz de Ulisses, de que não há segundo plano nas narrativas homéricas, somente um desfile de presentidades performativas, como, entre outros, o artifício da impregnação de discursos diretos no transcorrer do poema bem revela. Situação que, expandida, sublinha o fato de que todo esse “retorno-narrativa é algo que já existe, antes de se completar: preexiste à própria atuação”, fazendo com que a efetivação dos acontecimentos seja algo que não pode ser esquecido pelos personagens, sob o risco de ocorrer uma perda “bem mais grave: não extrair experiência do que sofrera, nenhum sentido daquilo que vivera”. Risco vivo para Ulisses – a partir disso se explica tantas referências à perda da memória na *Odisseia* como “o convite dos lotófagos, depois com os elixires de Circe e mais tarde com o canto das sereias” (Calvino, 1993, p.18) – e, também, para os cantadores dos *nostoi*, aedos e rapsodos confeccionadores das viagens-retorno dos heróis, os narradores orais que geraram o material reciclável para a dinâmica de **bricolagem**³ da épica livresca homérica.

Dessa forma, a noção de retardamento, causada pelas múltiplas e interagentes presentificações, se encontra em consonância com a de afirmação da memória, conseqüentemente, com a simultaneidade performativa do viver/ ver/ narrar. A construção musical do poema se origina de tais questões, por meio de inúmeros paralelismos, contrapontos, intersecções de dimensões, jogos de duplos e espelhos, o prende e solta de funções e primeiros planos entre as figuras de Homero-heróis-aedos ao longo da narrativa. E mais, produz ainda um desfile de presenças entretecidas também no eixo

³Escrevi, em comunicação publicada nos anais do XV Congresso Internacional da Abralic – 2017, sobre a ciência ‘primeira’ da bricolagem, a partir das reflexões presentes no estudo clássico de Lévi-Strauss, *O pensamento selvagem*: “(...) o repertório heteróclito e já elaborado, feito não de matérias-primas mas de ‘uma coleção de resíduos de obras humanas’ (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.34), opera por meio de signos – portanto na tensão dinâmica entre a percepção/ imagem e o conceito -, que exigem que ‘uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real’ (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.35). Afora isso, o que caracteriza a operacionalidade de tal ciência é o duplo movimento constante de inventariar e rearranjar os elementos fragmentários, (re) (des) funcionalizados que compõem o seu conjunto que, ‘mesmo sendo extenso, permanece limitado’ (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.32). Uma epistemologia, com isso, sob o signo da variabilidade e da virtualidade, tanto pelo eixo paradigmático de seus elementos em si (elementos de origem, sob o viés de Benjamin) - procedentes de ambientes, contextos, funções, situações, usos, propriedades, relações outras -, quanto de possibilidades relacionais transversais múltiplas de composição e arranjo (semelhantes a constelações benjaminianas).” (Gardel, 2017, pags. 3 e 4)

paradigmático, não apenas no macrossintagma narrativo. Algo que se entremostra na ramificação de histórias de dissimulação que, a partir de narrativas sobre Ulisses – como, por exemplo, “os dois flash-backs sobre a Guerra de Troia narrados um depois do outro por Helena e Menelau” (Calvino, 1993, p.22) a Telêmaco, na véspera deste ter conhecimento do paradeiro do pai por meio do episódio de Proteu -, se expande também para outros personagens, como as artimanhas de Penélope diante dos pretendentes, os fingimentos de Helena, as metamorfoses de Proteu. Desponta ainda nas versões que o *jokerman* Ulisses dissemina sobre o seu próprio *nostos*, brincando de esconde-esconde, ao dar verossimilhança à narrativa falsa, concebida para enganar os presentes nas situações em que ainda não quer se revelar como o verdadeiro herói, e inverossimilhança fantástica à narração *oficial*, a do verbo **verdadeiro** da *Odisseia*, de seu retorno. Diante disso, Ítalo Calvino questiona:

(...) Será que a Odisseia não é o mito de todas as viagens? Talvez para Ulisses/ Homero a distinção verdade/ mentira não existisse, talvez ele narrasse a mesma experiência ora na linguagem do vivido ora na linguagem do mito, como ainda hoje para nós cada viagem, pequena ou grande, sempre é Odisseia. Calvino, 1993, p. 24.

Ampliando as possibilidades contidas na ideia de que a *Odisseia* é o mito de todas as viagens, podemos pensá-la como um portal poético da memória-linguagem-experiência aberto entre potências extraocidentais e fundacionais do Ocidente. Tais reflexões se consubstanciam nas modulações de expressividade e vivências míticas e modernas no poema, mantendo sempre junto “a marca do passado e o projeto do futuro” (Calvino, 1993, p.19). Perspectiva que pode ser apreendida na *Odisseia*, por exemplo, no fato de ter como só mais um elemento composicional geral a ética de virtude aristocrática fundiária e bélica - que impera, por sua vez, na *Ilíada* -, mas de fazer girar sua estrutura e linguagem ao redor dos eixos do arcaico fabular-mágico e das “experiências mais duras, as fadigas, a dor e a solidão” (Calvino, 1993, p. 23) do personagem já nosso contemporâneo existencial Ulisses. O universo mítico do sonho e do fantástico pode ser visto, assim, como “imagem especular do mundo real em que vivemos, no qual dominam necessidades e angústias,

terror e dores, e no qual o homem se acha imerso sem escapatória” (Calvino, 1993, p.24).

Uma cena mítica que cumpre a função de “imagem especular do mundo real” - sintagma que, grosso modo, define toda uma filosofia prática, que se efetua por meio de experiências entre o sensório e o imagético, presente em inúmeras culturas extraocidentais -, é a da ida de Ulisses ao “bosque de Perséfone” (Homero, 2011, p.313), onde se encontra o *Hades* - localizado no “‘fim do mundo’ representado pelos rochedos do estreito de Gibraltar (as ‘colunas de Hércules’)” (Vieira, 2011, p.774) -, visitado em vida apenas por heróis civilizacionais do porte de Orfeu e Hércules. O itácio se aventura vivo pelo sítio dos mortos, a fim de consultar a sombra do arúspice Tirésias a respeito de seu futuro, de seu retorno, a mando da feiticeira Circe, “de belas tranças” (Homero, 2011, p.293), com quem viveu por um ano e quatro meses na ilha de Eeia. O rito que abre as portas do *Hades* para o herói é uma macumba altamente sofisticada, prescrita rigorosamente por Circe e cumprida à risca pelo “plurimaquinoso” (Homero, 2011, 311) Ulisses. Deuses, bruxas e entidades míticas agindo como espíritos auxiliares - como ocorre, por exemplo, na vinda de Hermes, disfarçado em “um moço imberbe cuja adolescência é grácil” (Homero, 2011, p.301), na chegada de Ulisses à morada de Circe, evitando encantos, por meio de antídotos contra magias - ocorre também no universo do xamanismo amazônico. Além disso, o exercício de visão e diálogo com os mortos durante o rito no *Hades*, se assemelha muito ao “onirismo especulativo” (Castro, 2015, p.40) do transe do vivo-morto xamã, interagindo com várias sombras, com os espíritos da floresta que evoca para saber sobre o presente, passado, futuro, com o fito de melhor atuar nas múltiplas camadas da vida. No caso de Ulisses, a sombra do companheiro recém-morto Elpênor, a psique de sua mãe Anticleia, a alma de Tirésias, dos heróis Aquiles e Agamemnon, dentre outras. Diante de tais experiências no “bosque de Perséfone”, o homem arcaico-moderno “poliarguto” (Homero, 2011, p. 323) Ulisses nos narra que uma “angústia esverdeada” o deteve ao ver a “turba caótica ao redor da fossa, uivando/ ávida” (Homero, 2011, p. 321), de guerreiros mortos em batalha ou, então, que chorou, “meu coração se enterneceu” (Homero, 2011, p. 323), ao ver a mãe defunta, sem saber que ela já havia morrido, tantos anos esteve longe de Ítaca.

Mas é sobre outra cena mítica da *Odisseia* que nos deteremos um pouco mais agora, a da aparição de Proteu, que, além de cumprir a função de “imagem especular do mundo real”, servirá, neste trabalho, como cena alegórica de origem. O conceito de origem – que mantém sua intensidade de ideia-coisa no tempo, ao se restaurar e reconfigurar, se dilacerar e reconceber em suas múltiplas presentificações -, como já deve ter sido percebido, tomamos de empréstimo a Walter Benjamin, de modo semelhante a outros que vimos usando como, por exemplo, os de constelação e alegoria (Santi, 2006). Vamos, então, ao episódio do “ancião do mar”. Menalau, por razões diversas, também teve um *nostos*, um retorno de Tróia acidentado e adiado feito o de Ulisses, passando sete anos, não dez como o itácio, como joguete dos deuses, antes de retornar a Esparta. Por “hecatombes imperfeitas”, os numes condenam-no a permanecer no Egito, e é diante deste país, numa ilha distante “uma jornada”, chamada Faro, “ótimo ancoradouro”, que fica detido por vinte dias “sem ressoprar o vento”. Antes que “as provisões e as forças de todos os heróis” (Homero, 2011, p. 115) se esgotassem, uma deusa se apieda deles, Eidóteia, a filha de Proteu. Pedindo auxílio à plenissapiente deusa, Menalau recebe a resposta de que “circula nas paragens um ancião verídico/ do mar: Proteu egípcio, sabedor maior/ do que há no baixo oceano. Seu tutor: Posêidon”, e que somente prendendo-o “de atalaia”, ele indicará “a rota e o quanto falta a percorrer no mar/ piscoso em teu sendeiro de retorno”; afora isso, poderá, ainda, “deixar-te a par/ das coisas boas e das coisas más que em casa/ têm ocorrido enquanto trilhas sendas árduas”. (Homero, 2011, p.117)

Sabedor de que “aos deuses não se impõe derrota fácil”, Menelau pede a Eidóteia um plano de ação a fim de conseguir obter de Proteu as informações exatas a respeito do nume que está impedindo a sua volta. A deusa manda que ele fique de tocaia, na aurora, junto com “três sócios, os melhores da tripulação” (Homero, 2011, p.117), e traz “quatro peles de focas recém-escorchadas” (Homero, 2011, p.119), para disfarçá-los, para que assim se confundissem com o rebanho de focas que Proteu sempre trazia para a praia, ao meio-dia, com o intuito de contá-las e depois se deitar e descansar na areia. Após uma “manhã de espera, toda ela de paciência” (Homero, 2011, p.221), somente suportando o nauseabundo “odor/ dizimador de focas salsoalimentadas”, porque a deusa encontrou “um paliativo bom:/ a ambrosia

aprazível pôs sob as narinas/ de cada um de nós, barrando o odor da foca”, Menelau põe em prática o plano sugerido por Eidóteia, qual seja: “tão logo o vejas em decúbito, emprega/ tua força toda para aprisioná-lo bem,/ pois nada poupa em seu intuito de fugir./ Em tudo tentará se transmutar” (Homero, 2011, p.119). E, cumprindo o dito pela filha, Proteu tornou-se não só pastor de focas, mas, também, de **formas**: “virou leão primeiro de crineira espessa,/ dragão, pantera e gigantesco javali/ e água corrente e árvore magnicopada.” Retomando a forma humana, devido à impossibilidade de fugir dos braços rijos dos heróis, “o velho sabedor de tretas” (Homero, 2011, p.121) responde às perguntas de Menelau, dizendo que este sofre punição por não ter realizado as sacras hecatombes aos deuses antes de partir em viagem, além de informar ao espartano sobre os destinos funestos de Ajax e de seu irmão Agamêmnon e, finalmente, sobre Ulisses, ainda vivo, preso então na ilha de Ogígia.

Importa sublinhar que Proteu, “nome cuja etimologia provavelmente tenha relação com *protos*, ‘primeiro’” (Vieira, 2011, p.779), é uma entidade marinha, velho que acumula tempos, experiências, presenças, e que é “sabedor/ maior do que há no baixo oceano”. Portanto, um ser do movimento, das marés, das correntes marítimas, das múltiplas camadas de tonalidades, qualidades e temperaturas de águas, das formas de vida abissau, intermediárias, da superfície. Nada que seja do reino da temporalidade e do movimento lhe escapa. Ser em devir constante, em metamorfose incessante, no livre trânsito entre formas da natureza, em plena potência acionada de variabilidade e virtualidade. Contudo, suas metamorfoses - que, segundo a narrativa de Homero-Menelau, se desbordam em mamíferos, répteis, elementais e vegetais - não nascem de matérias-primas e, sim, de corpos e elementos já (con) formados, já existentes na natureza; nem se fundem ou hibridizam, passam, antes, de um estado-ser a outro, em movimentação mareante, de modo a enganar, a não se deixar pegar (somente heróis com todas as forças o conseguiram), a fugir, mantendo a sua liberdade. E estas duas características básicas das metamorfoses de Proteu se dilatam, por um lado, na estrutura de bricolagem de uma narrativa épica que se configura a partir de outras estruturas (canções dos aedos arcaicos) já existentes, que mantêm a sua presentidade e interação a cada transformação que o poema

sofre em seu movimento - das águas, dos barcos, das luzes do sol e da lua, das formas de vida múltiplas –de incorporação/ reordenação constante; por outro, na narrativa-retorno de um herói que é muitos, que não se deixa pegar, cheio de estratagemas, jogatinas, ardis, máscaras, deslocamentos internos e externos, disfarces para manter a sua liberdade e metas, chegando ao extremo moderno de se autodenominar “Ninguém” (Homero, 2011, p.271).

Desdobrando elementos que vimos discutindo, Trajano Vieira, no final do posfácio à sua tradução da *Odisseia*, assevera sobre Ulisses e o poema homérico:

Numa passagem do poema (XXII, 35), Odisseu alude a seu retorno a Ítaca com a palavra *hypotropos*. Em se tratando de um personagem com domínio verbal incomum, dotado de rara capacidade de invenção literária, devemos nos perguntar o que ele quis dizer exatamente com o prefixo *hypo*. Os dicionários, levados pelo contexto em que o vocábulo aparece, traduzem-no por ‘re’. Ocorre que o advérbio/ preposição *hypo* não tem esse sentido, significando, antes, ‘sob’. Ou seja, num primeiro momento, a volta de Odisseu é bem-sucedida graças ao encobrimento de sua identidade. Mas, se lembrarmos do primeiro epíteto que o descreve na abertura, *polytropos*, seremos levados a pensar na correspondência entre *hypo* e *poly*, entre ‘sob’ e ‘pluri’, nos modos (*tropoi*) e nas modalidades de expressão (*tropoi*) de um personagem e de um poema que se fundamenta (‘sob’) na multiplicidade. A essência plural e aberta de um texto inesgotável, originalíssimo em sua estrutura, que se revela, a cada passo (*tropos*), inédita, simboliza, na tradição ocidental, a própria ideia de invenção literária. Vieira, 2011, p. 785.

Fundamento múltiplo, metamorfoseante, poroso, que pode ser lido como macro-alegoria dinâmica do leque de possibilidades de um tipo de construção literária que se abre, inventivamente, às movimentações do mito e às múltiplas leituras; de um tipo de compreensão da vida que não separa, antes cria transversalidades entre as realidades da natureza e da cultura, dos deuses e dos homens, do cosmos e dos *ocius*. O deus que sabe a respeito de Ulisses e o introduz na narrativa, como uma espécie de mestre de cerimônias do desfile ontológico de seres em devir múltiplo, e oculto, por ser o “primeiro” da estirpe, é a realização mítica do “polifrauduloso” (Homero, 2011, 403): Proteu é um ancião (já acumulou experiências e temporalidades) do mar (do mundo da movimentação incessante), que vem à terra sob a forma humana para descansar (dormir/ sonhar/ criar) ao meio-dia (o momento de máxima luz, de lucidez em esconder sua sombra multiplicante) e contar o seu rebanho

de focas (de formas, de narrativas, de palavras, de truques, de poesias), mas que traz em si as infinitas possibilidades da natureza, e que quando tentam prendê-lo em uma única dimensão, uma única forma, uma única verdade, se utiliza do *modus operandi* metamorfoseante para escapar, para ter liberdade; ainda que seja pego pelas mãos tesas de Menelau e seus companheiros (para ser obrigado a definir uma única verdade, um único fio narrativo, um único destino), logo a seguir retorna ao mar e continua a sua vida de movimentações, metamorfoses, experiências. Ulisses também oculta sob a forma de um corpo a possibilidade de ser muitas perspectivas, muitas pessoas, muitas potências, muitas vozes que se multiplicam e refazem de acordo com a situação e o contexto, o desejo e a finalidade; quer voltar à terra, após muitas aventuras fantástico-míticas, para reencontrar a comunidade, os seus, a fim de cantar/ contar/ ouvir narrativas de suas aventuras e de outros heróis, acumulando experiências para, logo a seguir, partir para novas vivências.

Pedro Sússekind, no artigo *As metamorfoses de Proteu*, parte do encontro “do herói errante com o ancião do mar” com o fito de desenhar “uma alegoria de diferentes sentidos do tempo presentes no poema de Homero”. Para tal, recorre a dois textos emblemáticos de Adorno de interpretação da *Odisseia*: “o Excurso I da *Dialética do esclarecimento*” e o ensaio ‘*Sobre a ingenuidade épica*’ presente no livro *Notas de Literatura I* (2003). Neste último texto, segundo Sússekind, Adorno “recorre à imagem do encontro entre terra e mar” (2015, p.82), ao murmúrio do mar batendo na praia “como sendo o som do próprio discurso épico”, propondo “uma teoria a respeito da poesia épica e da diferença entre narrativa e mito”, na qual “a narrativa épica tentaria fixar, estabelecer e de algum modo controlar a tradição oral em constante mutação, na qual os mitos se repetem, se modificam, se misturam”. Já na *Dialética do esclarecimento* (1985), escrito a quatro mãos com Horkheimer, Adorno não pensa mais que tenha havido uma assimilação da epopéia ao mito, mas que “seria possível identificar a transição entre duas fases distintas de um processo histórico: a passagem da tradição mítica arcaica e popular para seu ordenamento na forma do poema épico”. Trata-se agora da alegoria de uma fuga do sujeito do universo mítico, origem do princípio da razão esclarecida; com isso, a apropriação efetuada pela epopéia é vista como uma forma de

racionalização, “na qual se mostra o embate do herói – princípio identitário, civilizatório e racional – com as forças míticas”. Estas últimas sendo negadas e desprezadas como “princípios de indiferenciação, de retorno ao ciclo da natureza e à condição pré-histórica de animalidade” (Süssekind, 2015, p.83).

Seguindo as indicações de Adorno, Pedro Süssekind conclui o seu artigo afirmando que “Proteu pode ser considerado uma figura alegórica da temporalidade natural, cíclica e em constante mutação que não deixa nada se fixar”, daí ser “fluido e ambivalente”, personificando o próprio tempo do mito, e opõe a “esta potência de indiferenciação” o herói planejador, Menelau, consciente, impondo “uma temporalidade não só da previsão do futuro, mas também dessa antecipação voltada para o domínio sobre o presente no rumo para o mundo civilizado”, representante do tempo “da narrativa heróica que procura fixar e estabelecer o mito para se apropriar da verdade nele contida e levá-la adiante” (Süssekind, 2015, p.85). Nossa visão alegórica, apesar de partir da cena de origem de Proteu, é um pouco diferente. Quer desfazer a noção de transição de um “processo histórico”, de um *continuum* temporal que possui um antes mítico e um depois esclarecido, que se liberta e faz a passagem de figuras indiferenciadas e animalizadas para heróis com civilidade, identidade e racionalidade, e introduzir, ao contrário, um livre trânsito de mão dupla entre o arcaico e o moderno. Visa estabelecer, dessa forma, uma conexão fluida, com correntes marítimas se movimentando em várias direções, entre as metamorfoses-invenções de Proteu-Ulisses-Homero, assim como inserir num mesmo plano de imanência, multipolar e transversal, os pares de ideias-coisas natureza-cultura, deuses-heróis, cosmos-*socius*, literatura-mito, devir eu-devir outro. Afora isso, busca localizar as atualizações, feitas por contrastes e reconfigurações, da cena de origem homérica, em diferentes momentos poéticos temporalidade afora.

Um dos momentos-forma mais potentes de reconfecção da cena de origem em questão se encontra em *A Divina Comédia* (1979), justamente por propor uma continuação para a vida do herói “multissutil” (Homero, 2011, p. 407) que tangencia a nossa perspectiva de leitura. As recusas, por parte de Ulisses, a ser imortal ao lado de Calipso, após sete anos juntos na ilha da deusa; de permanecer seduzido pelos encantos da feiticeira Circe após um ano e quatro meses em suas terras; de não casar com Nausícaa, bela jovem

princesa do reino exuberante dos feácidos; são gestos não exatamente do desejo de manutenção de fidelidade a Penélope, à família, à Pátria, tampouco ânsia viva de retorno a uma vida de *aurea mediocritas*. A fantasia de continuação do mito do herói, após anos vivendo em Ítaca, construída por Dante em *A Divina Comédia*, e narrada pela voz do próprio Ulisses, sugere que o impulso último que moveu toda a sua aventura vital foi, ao contrário, o desejo “de ir pelo mundo em longo aprendizado”, pois “nem de meu filho o olhar, nem a extremada/ velhice de meu pai, nem mesmo o amor/ de Penélope ansiosa e apaixonada” (Dante, 1979, p. 328), vieram a sustentar o restante de seus dias em Ítaca. Por meio de decassílabos, o poeta toscano desenha-nos verbalmente o herói - na oitava vala do oitavo círculo do Inferno, no canto XXVI, onde se encontravam expiando pecados ao deus cristão os fraudulentos e mentirosos - na forma de uma língua de fogo, que se apresenta e fala a Dante e a seu guia e mestre, o poeta latino Virgílio, logo ao chegarem àquela camada espiral do sítio infernal subterrâneo.

A chama de Ulisses nos narra, em discurso direto, como sucede na maior parte da *Odisseia*, a sua última aventura, seguida de morte, num brilhante delírio dantesco pré-borgeana de continuação do mito, que, em linhas gerais, se resume ao seguinte: após passar anos em *Ítaca*, o herói resolveu reunir os velhos companheiros - “Já bem mais velhos éramos, e tardos” - de viagens e lançar-se “...ao mar, em lenho delicado”(Dante, 1979, p.328), em nova aventura rumo ao desconhecido, sem se despedir do pai, do filho ou de Penélope. Indo além das muralhas de Hércules, ultrapassando o *Estreito de Gibraltar*, adentra o extremo Ocidente, atravessa o Atlântico, atingindo terras que bem poderiam ser nossa América meridional. Na *Baixa Idade Média*, antes das grandes navegações ibéricas, Dante antevê novos mundos. Depois de cinco meses de navegação pelo oceano, Ulisses nos deslumbra mais uma vez, agora ganhando uma camada neolatina de voz poética narradora, quando nos diz, em terça rima, que “Súbito, um monte vimos, que se alteava,/ escuro, na distância e erguido tanto,/ que de outro igual nenhum de nós lembrava”, imagem que inevitavelmente nos chama à memória as crônicas dos viajantes portugueses em que se narra o vislumbre do Monte Pascoal. Contudo, ao contrário das naus lusitanas que aqui aportaram, “o frágil lenho” de Ulisses foi vítima de um furacão que “Por três vezes levou-o de roldão;/ na quarta, a

popa ergueu, e mergulhou/ no fundo a proa, à suma decisão”, “até que o mar enfim nos sepultou”. (Dante, 1979, p.329).

Segundo o filósofo e poeta/ letrista Antonio Cicero, “quando apenas se anuncia a madrugada do mundo moderno”, Dante, apesar da visada cristã punitiva a toda sorte de temeridade, na passagem que vimos de *A Divina Comédia*, tece os fios que desvelam a atualidade do mito, pois

Já se encontra aí uma antecipação do éthos faustiano do homem moderno. É isso, junto à politropia, que faz de Ulisses personagem de tantos escritores e poetas modernos, desde Shakespeare até nossos dias, passando, entre outros, por Joyce e, entre nós, Haroldo de Campos, no seu *Finismundo*. Cicero, 2017, p. 148.

Ainda segundo o autor, no texto *Fernando Pessoa: poesia e razão*, “Ulisses remete ao passado mítico, e este se projeta para o futuro”, por isso ele pode ser “considerado o primeiro personagem mítico moderno”(Cicero, 2017, p.147). Mas sublinha que a modernidade a que se refere “não se confunde com a mera contemporaneidade”(Cicero, 2017, p. 144). Trata-se de um processo de cosmopolitização, de desprovincianização, que não se restringe “às descobertas dos humanistas e dos navegadores, pois também incluiu explorações científicas, artísticas, técnicas etc” (Cicero, 2017, p. 146).

Homero inicia a *Odisseia* pedindo às musas que cantem o “homem multiversátil”, em suas “muitas errâncias”, “as muitas urbes que mirou e mentes de homens/ que escrutinou” (2011, p.13), abrindo-nos a possibilidade de entrever um jogo de espelhos com biografemas das aventuras de Camões, que o levaram a conceber **um saber de experiências feito**. Embora o poeta renascentista português quase sempre se refira a Odisseus com o mesmo senso moral cristão de Dante, criticando suas fraudes e engodos – paradigma de crítica à “flexibilidade de Ulisses em relação à verdade” (Vieira, 2011, p.798) que tem em Píndaro e Virgílio seus mais ilustres defensores -, sem antever no “mentiagudo” (Homero, 2011, 403) herói o predecessor das explorações de novos mundos e “mares nunca de antes navegados” (Camões, 1985, p.71), não deixou de sublinhar a proeza de o itácio ser considerado o fundador mítico de Lisboa. Porém, se nos aproximarmos do pensamento/ poesia/ vida camoniano sob o viés da experiência e observação direta experimental, ou de cantar os feitos das descobertas aventureiras de novos

mundos, intuímos que a *Odisseia* poderia ter sido, a despeito de suas características de épica oral e da ausência de projeto de formação nacional-popular, a mais adequada conexão de *Os Lusíadas* com a Antiguidade Clássica.

Experiência, em Camões, que serve também de contraponto “à ciência livresca da Antiguidade. Trata-se de uma ideia característica dos grupos ligados à atividade marítima” (Saraiva & Lopes, 1996, p.336), para a navegação em alto mar no período do Humanismo e Renascimento, que “tiveram de criar uma técnica apropriada com base na experiência”, após verificarem “a falsidade de noções correntes na literatura geográfica medieval e antiga”. Novos mundos **descobertos**, melhor seria dizer ainda não alcançados pelos europeus, ou situações humanas, que trazem descrições de fenômenos não referidos pelo saber livresco antigo como, por exemplo, a tromba marítima ou a doença do escorbuto. Saber empírico experimental que teve “representantes como Duarte Pacheco Pereira, D. João de Castro, o Dr. Pedro Nunes e o Dr. Garcia de Orta, que Camões conheceu na Índia”(Saraiva & Lopes, 1996, p.337). E que é mediado pelas camadas lírico-épicas, humanistas, mitológicas de *Os Lusíadas*, escrito pelo aristocrata poeta soldado marinheiro Camões, que passou mais de 15 anos de sua vida viajando pelo mar, transitando pelos diversos locais, exóticos e extraocidentais, dentro e fora do império português no Oriente. E é bom não esquecer que a *Odisseia* - que pode ser pensada, também, na sua configuração de elementos fantásticos e maravilhosos a partir de histórias de homens do mar - é um poema épico de marinheiros e da navegação marítima, atravessada de descrições minuciosas de práticas artesanais e operações náuticas desses homens.

Na epopéia camoniana, outro saber de experiências feito - oriundo de uma poética que permite que a experiência de vida invada noções platônicas, neoplatônicas e escolásticas - se estende em ramificações subterrâneas, rebentando aqui e ali durante a narrativa e, em alguns momentos de pico, fazendo florescer alegorias, como as do Velho do Restelo ou da Ilha dos Amores, em que a força cética e pessimista, no primeiro caso, ou a lírica amorosa entre o carnal e o idealizado, no segundo, humanizam e relativizam, de algum modo, a positividade da epopéia bélica aristocrática da conquista e de glorificação do império autoritário e violento da Cristandade e do Estado

português. Os longos anos em que viveu num mundo desconhecido no Oriente, pleno de formas de vidas, culturas, civilizações extraocidentais, arcaicas, múltiplas de alteridade e visões outras de mundo, produziram algumas das matérias-primas que possibilitam infiltrações da experiência vital no olhar clássico renascentista e cristão de seu discurso poético-filosófico. Em relação à necessidade de experimento no amor, estes versos reflexivos do episódio da Ilha dos Amores – quando Tétis permite a Vasco da Gama ter um olhar divino, ao apresentar ao herói português a máquina do mundo, e toda a tripulação portuguesa ascende à condição de deuses, vivendo amores com ninfas enfeitadas pelas flechas de cupido, sem moral ou julgamento - atestam: “*Milhor é experimentá-lo que julgá-lo;/ Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo*” (Camões, 1985, p. 313). Há, por outro lado, na biografia de Camões, experiências-limite, “muitas errâncias”, que lançam a sua narrativa, em jogo de espelhos fabular/ factual, no torvelinho de experiências que Ulisses viveu como joguete nas mãos dos deuses. As brigas de rua, as prisões, naufrágios, as dificuldades econômicas, a fome, o final da vida na miséria, fazem com que reflita, amargamente, também sobre as conseqüências, para o povo e o país, da experiência sombria das aventuras ultramarinas nos versos finais de *Os Lusíadas*:

No mais, musa, no mais que a Lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e da rudeza
Dhua austera, apagada e vil tristeza. Camões, 1985, p.353.

Fernando Pessoa, por sua vez, dedica um poema a Ulisses, no livro *Mensagem*, cujo verso “o mito é o nada que é tudo” (Pessoa, 1980, p.46), virou um dos bordões mais recorrentes nas citações e referências cultas e/ ou populares da obra do poeta português. Ligação mais profunda entre Portugal e Odisseu se dá na hipótese da origem do nome mítico da capital do país: “Ulixes, Ulixbona, Lissabona, Lisboa” (Cicero, 2017, p.146). As conexões e desdobramentos entre o herói “multiastuto” (Homero, 2011, 409) e o

enigmático autor que um dia sonhou com a instauração do Quinto Império do espírito poético português, são mais amplas do que supõe a nossa vã filosofia. Além da máxima dos navegadores portugueses, que Pessoa devorou e se apropriou, **Navegar é preciso, viver não é preciso**, que poderia estar inscrita nos navios de um herói que, apesar de cantar e simbolizar o regresso, nunca cessou de partir, o personagem Ulisses, para Antonio Cicero, prefigura dois aspectos da subjetividade moderna, presentes na obra/ vida de Fernando Pessoa. O primeiro deles emerge do fato de ser apresentado como um homem - diferentemente dos membros da aristocracia de casta micênica pré-moderna, que “desprezava a possibilidade de vir a ser outro ou de ‘se virar’” – polítopo, “que se vira de muitos modos, o homem hábil, inventivo, criativo” (Cicero, 2017, p.147). O segundo se dá quando Ulisses “diz ao Ciclope Polifemo” que seu nome é “Ninguém”, situação que remete “ao que se pode chamar de moderna cisão da subjetividade” (Cicero, 2017, p.150). Os dois aspectos da subjetividade moderna se entrecruzam no episódio do encontro com o “Multifalaz”:

Odisseu não é apenas símbolo da *métis* (‘inteligência’), mas um extraordinário inventor e manipulador da linguagem, com raro talento para operá-la no plano do significante. Contra o Olhircular (Ciclope) Multifalaz (Polifemo), ele se autoneomeia *Outis* (‘Ninguém’, IX, 366) numa passagem em que esse termos aparecerá, a seguir, em sua outra forma possível em grego: *mé tis* (‘Ninguém’, IX, 405, 406, 410). Segundo Homero, o coração do herói sorri, pois seu nome (*onoma*) e sua astúcia (*métis*) enganam Polifemo (IX, 414). Trata-se não só de um nome anônimo (*Outis*, ‘Ninguém’), mas de um sentido oculto (*métis*) que ninguém (*mé tis*) traz em si. Como se vê, até mesmo a aparente ausência de sentido pode significar algo para o personagem, paradoxal persona de ninguém. Vieira, 2011, p.781.

O sintagma “paradoxal persona de ninguém” define, em uma única corrente verbal, Proteu/ Ulisses/ Pessoa, em suas vivências/ perquirições pelas experiências/ invenções movidos pela inteligência, sob as formas do ocultamento e da multiplicidade. Antonio Cicero vai às bases da filosofia moderna para apreender a virtualidade e variabilidade intrínsecas ao procedimento heteronímico do imaginário pessoano. Parte da dúvida hiperbólica de Decartes do *cogito*, “segundo a qual é possível que absolutamente tudo o que pensamos saber não tenha consistência maior que a dos sonhos, alucinações, ataques de loucura, encantamentos provocados por

gênios maus etc” (Cicero, 2017, p.150), para delinear o homem moderno como aquele que “viu desabarem, ao sopro da razão, todos os castelos de carta das crenças tradicionais: o homem que caiu em si” (Cicero, 2017, p.151). E essa nova queda do paraíso, traz ao homem a razão que duvida, a razão crítica, a única autossuficiente, pois, “duvidando, nega a consistência de todas as coisas que a ela se submetem; e que só não é capaz de negar a si própria porque, justamente ao tentar fazê-lo, afirma-se”. A cisão do sujeito moderno adviria, com isso, do fato de ver-se, por um lado, como positivo e determinado e, por outro, como indeterminado e negativo, “sem propriedade que me individualize, que me diferencie de qualquer outra pessoa”, tratando como “contingente, condicionado e relativo” tudo o que pertence “ao meu corpo, à minha psicologia, à minha biografia, à minha situação no mundo”. Assim, perante a razão-crítica-negação, pode-se não ser “necessariamente nada do que pensava ser”, e sendo “o seu – o meu – nada, então eu poderia ter sido outro; poderia vir a ser outro; outro poderia ser eu” (Cicero, 2017, p. 152). E não ser nada nem ninguém permite-me, homem moderno que sou, imaginar tudo. Antonio Cicero, então, sentencia sobre a vivência da experiência moderna por Pessoa:

O que o distingue é que ele não só viveu as possibilidades, mas viveu-as através da própria obra poética, até as últimas conseqüências, e com uma intensidade incomparável. Creio, por isso, que ele estava certo ao se descrever como ‘um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo dotado de faculdades poéticas’. Cicero, 2017, p. 153.

Interessa, agora, nos determos sobre a ancestralidade, mítica e humana, de Ulisses, antes de trazer duas outras atualizações da cena de origem, ambas oriundas da canção popular, já que uma sugere a voz poética da “paradoxal *persona* de ninguém” do jogador, e a outra, a sua narrativa. Muito já se comentou sobre a possibilidade da *Odisseia* incorporar elementos típicos do gênero cômico, assim como a *Ilíada* faria o mesmo em relação ao trágico. E um dos elementos próprios da comédia é a personificação de animais e seu oposto, a animalização de pessoas, em ambos os casos a fim de se encontrar similitudes que representam, em geral, conceituações. Trajano Vieira traz a informação “de que um comentador antigo da *Odisseia* já comparara Odisseu

a um polvo” (p.779), metáfora que o liga ainda mais a Proteu, o “primeiro”, o ancião marinho metamorfoseante, e sugere a multiplicidade ocultada inteligência a que vimos nos referindo. Afora isso, pela ascendência propriamente humana, o avô de Ulisses, Autólico, também um exímio e multifamoso trambiqueiro – que tinha como patrono o deus Hermes -, traz na etimologia de seu nome o animal lobo, o verdadeiro lobo, o que é em si mesmo um lobo, e reza uma das versões do mito que foi ele quem batizou Ulisses.

Sempre é bom lembrar que Hermes, o mensageiro e comunicador, era o deus dos ladrões, dos mercadores, dos viajantes, homenageado nas encruzilhadas das estradas com um busto de pedra na Antiguidade e um dos deuses protetores do herói na *Odisseia*. Hermes, com apenas um dia de vida, já inicia a movimentação de suas artimanhas, fraudes e jogatinas: rouba as reses de Apolo e as esconde numa caverna, na entrada da qual acha um casco de tartaruga que o inspira à feitura da primeira lira, usando as tripas das vítimas imoladas para fazer as cordas. Não foi somente este instrumento que foi criado e passado, em livre negociação, para Apolo, como salvação de suas armações, também a flauta foi criação sua. Ulisses herda traços de Hermes não só na sua personalidade, mas, também, pela “função cosmogônica”, fixando “seu renome na tradição”, dada à poesia: após fazer a primeira lira, o deus jogador canta “um hino em que figura como personagem”, canto “fundante, a partir do qual Hermes passa a integrar o Olimpo, de onde se encontrava marginalizado até então”; o mesmo “ocorre com Odisseu entre os cantos IX e X” (Vieira, 2011, p. 780) da *Odisseia*.

Outra interferência divina na ascendência de Odisseu surge na versão de que o verdadeiro pai do itácio não foi Laertes e, sim, Sísifo, outro jogador de mancheia, que, na noite de núpcias da mãe do herói, adentra o quarto da noiva e a deflora. Mas a deusa protetora de Ulisses mais importante e constante nas cenas que fluem em andadura hexamétrica datílica, de uma das duas epopéias fundadoras da literatura ocidental, é Atena, que vem complementar a significação última das ações/reflexões/criações engenhosas do inventor do Cavalo de Troia: a inteligência. Não basta apenas o controle da artesanaria, habilidade manual que o herói demonstra dominar com os objetos em muitas passagens; muito menos arte e engenho na tessitura verbal digna dos diversos aedos que surgem na *Odisseia*, como Fêmio ou Demódoco, e que

se explicita na multiplicidade de narrativas e versões que são apresentadas ao longo do poema épico; mas, principalmente, é fundamental a manipulação da inteligência, da consciência/ imaginação, ter intuição e astúcia diante das situações e contextos mais adversos e inesperados que se apresentam. Como podemos constatar, as origens naturais e míticas de nosso herói são pré-configurações para a concepção dos vários epítetos que Homero, dentro da tradição da épica oral, com suas construções estruturais específicas, não se cansou de desdobrar ao longo da *Odisseia*.

Um epíteto moderno, que funciona aqui como mais um remanejamento expressivo da intensidade da constelação de origem Proteu/ Ulisses/ Homero, é o do jogador, do Coringa, do *Jokerman*. Oriundo do arcano do Louco das cartas de tarô da Antiguidade - cuja função de ligar os mundos superiores e inferiores, do cotidiano e da imaginação, da natureza e da cultura se aproxima da do xamã, por meio de sua imagem sempre em movimento de viajante de formas cíclicas multifacetadas e caleidoscópicas, que vem de fora e pode sumir a qualquer momento, sem se deixar pegar, daí a sua marginalidade e liberdade -, se ramifica nas figuras dos bobos e bufões das cortes medievais. “O bobo é a inversão do rei” (Cirlot, 1984, p.120), Ulisses é um rei/ bobo que não dissociou o mito da vida, os deuses do humano, a experiência da inteligência. O trunfo do Louco foi o único do Tarô original que permaneceu nas cartas de baralho atuais. Contudo, sua permanência na atualidade está maculada pela visão iluminista que dá ao Louco/ Bobo caráter grotesco, negativo, irresponsável e, até, criminoso. Assim, por exemplo, no jogo de Buraco, o Coringa, apesar de continuar cumprindo seu papel multiversátil, multifuncional, podendo substituir cada carta na confecção de trincas e canastras, as suja, fazendo com que valham, na contagem de pontos, menos do que as reais, feitas sem ele. Mas a figura do jogador remete inevitavelmente ao conceito de jogo, em toda a sua perspectiva de instauração de outro mundo, outra realidade temporária, que, apesar de imaginária, é vivida pelos jogadores com seriedade e verdade, como duplo poético-imaginário do mundo - assim como ocorre, em outras bases, no ritual -, exigindo comunicação e interação para se realizar, consciente ou inconscientemente. O jogador por excelência, o Coringa, um mensageiro intermundos, um comunicador, extrapola as fronteiras, possui a liberdade, traz o jogo para a

vida e a vida para a arte do jogo, atravessando realidades, acumulando experiências, multiplicando-se, não se deixando pegar, exatamente como Proteu, o “primeiro” jogador.

Bob Dylan, na letra de canção *Jokerman*, contida no disco *Infidels*, lançado em 1983, constrói a narrativa épica-romântica-contracultural do jogador na modernidade. Devido à cisão da subjetividade, o artista jogador que reencarna a potência mítica do homem primordial múltiplo, em conexão com o cosmo e os deuses, é um *outsider* contracultural no universo capitalista da positividade e determinação, afirmando a impermanência, a indeterminação, a imaginação, a razão-crítica-negativa. Desse modo, o *Jokerman* da canção é nietzscheaneamente um bailarino ritual que dança para que a canção do rouxinol, pássaro símbolo do belo noturno⁴, voe alta até a luz da lua, como sugere o refrão⁵, imagem de morna luminosidade num mundo de trevas. Unindo imagem, som e inteligência, a voz poética narrativa e o personagem, assim como na *Odisseia*, dentro da apreensão da realidade por meio do viver/ ver/ narrar, tem a mesma função de *bricoleur* de se multiplicar para mover as peças da composição – sempre provisória - da ambiência por onde passe, os seres presentes no tempo-espaço do mundo e da arte, da natureza e da cultura. O *Jokerman* se multiplica, estético-filosoficamente, em Jesus, Hércules, Genial Vagabundo, rebelde *outsider*, revolucionário, ativista dos direitos civis, bobo da corte, instâncias que se interseccionam na narrativa, alternando planos e contextos na máquina rotatória de vidas/ versões jogadoras. Tudo isso por que a carta do Coringa, como vimos, pode ser usada em muitas situações de jogo, ainda que **sujando** as trincas e canastras, pois trata-se de uma figura que forma e deforma, ajuda a realizar mas traz a alteridade, o estranho, o impuro... E mais, traz a liberdade ao invés da verdade...

Vimos que a liberdade, em Proteu e Ulisses, ajuda-os a escapar, a continuar a viagem, a multiplicar vidas/ versões e experiências, e que a verdade buscada pelos heróis na consulta aos deuses e arúspices é sempre parcial, pois se viesse em sua inteireza epifânica cegaria os homens. Dentro desse pressuposto, a linguagem do ocultamento, das trucagens, das meias-

⁴ Referência ao poema de Keats, traduzido por Augusto de Campos (1987), *Ode a um Rouxinol*.

⁵ Tradução do autor: “Jokerman dance que o pássaro canta/ Voa bem alto onde a lua é mais branca/Oh, oh, oh, Jokerman” (“Jokerman dance to the nightingale tune/ Bird fly high by the light of the moon/ Oh, oh, oh, Jokerman”).

verdades, do subentendido é a mais apropriada à humanidade, daí os deuses sempre aparecerem disfarçados, como outros seres, multiplicando-se. Mas vamos entender porque Dylan, então, apesar de construir a épica do jogador (pós) moderno, afirma que “*Freedom just around the corner for you/ But with truth so far off, what good will it do?*”.⁶De imediato, um biógrafo pode nos ajudar a compreender que *Infidels* – especialmente na canção *Jokerman*, impregnada de referências bíblicas - é o primeiro disco do autor após ter transitado do judaísmo para o cristianismo, depois de abandonar esta última crença, fato que explica a emergência de um valor religioso-moral julgando a performance liberta do jogador: “*what good will it do?*” Mas a questão se torna mais complexa se localizarmos que a voz de poeta originário que confecciona o poema não é mais a do aedo/ rapsodo grego arcaico pagão, mas a do bardo, o profeta de raízes bíblicas, visionário, que Dylan, dialogando com a tradição da lírica de língua inglesa, pinça do Romantismo *maudit* de William Blake da fase madura; do mesmo modo que encontra em outro poema do mesmo estilo de época, *Ode a um Rouxinal*, de Keats, o ambiente de finitude e decadência, entrelaçado à beleza ideal da natureza presente no canto do pássaro noturno, que dispõe na plástica da paisagem de *Jokerman*. Bardo que sabe que “a verdadeira história do homem é a de suas imagens: a mitologia”, produzindo uma “escritura de fundação, que nos profetizam o advento de um homem que recuperou sua natureza original e que venceu a lei de gravidade do pecado” (PAZ, 1972, p. 80). Os primeiros versos da canção, de modo imagético-conceitual, trazem a origem do mito do *Jokerman*, com uma serpente em cada um de seus punhos – como o herói Hércules, quando recém-nascido, na mitologia grega -, diante dos olhos brilhantes de *big brother* de um ídolo com cabeça de ferro, num resgate do homem primevo na atualidade, um Cristo aparentemente desculpado, se movimentando, portanto, pelo arcaico e pelo moderno, pelas leis da natureza-cultura:

Standing on the Waters casting your bread
 While de eyes of the idol with the iron head are glowing
 Distant ships sailing into the mist

⁶ Tradução do autor: “Livre, toda a vida só pra você/ Mas co’a verdade escondida/ Que bem vai fazer?”

You were born with a snake in both your first, while a hurricane was blowing.⁷

A letra é cheia de sutilezas poéticas, rimas internas, imagens a um só tempo surrealistas e hiperrealistas, com modos distintos de articulação da fala, múltiplas referências e reescrituras, dentro do estilo bem particular de Dylan compor, com as palavras rebeldes escapando do padrão cerceante da melodia, a voz roufenha do bardo possuído explodindo poesia e fotogramas da realidade na canção. O mito da “paradoxal persona de ninguém” ressurgem num ambiente de queda: “*It’s a shadowy world skies are slippery grey*”⁸; sem transcendência, mais próximo da cisão inevitável do sujeito moderno que vive, como marginal e/ ou rebelde, em um universo positivo e determinado. Diante do mundo da mesmice homogênea do uno, no qual “*false hearted judges dying in the webs that they spin*”⁹, o jogador multiversátil “*keep one step ahead of the persecuter within*”¹⁰. Outra vertente do Romantismo, complementar da simbologia imagético-religiosa, é desdobrada em Dylan também nas revoltas urbanas contra as injustiças sociais e na luta pelos direitos civis, trata-se da “ampliação do literário para um plano mais revolucionário e social” (Lobo, 1987, p. 15). Nas *Canções da experiência*, William Blake revela “(...) *an ugly and terryfying world of poverty, disease, prostitution, war, exploitation, and social, institucional, and sexual repression*”¹¹(Abrams, 1975, p.1299). Em Dylan o personagem Coringa vai para Sodoma e Gomorra e “*look into the fiery furnace, see the rich man without any name*”¹². Desigualdade social e vazio existencial que geram os deserdados do sonho americano, anjos decaídos, príncipes sem títulos de nobreza, menores abandonados:

It’s a shadowy world, skies are slippery grey
A woman just gave a birth to a prince today and dressed him in scarlet
He’ll put the priest in his pocket, put the blade to the heat
Take the motherless children off the street

⁷ Tradução do autor: “Pára sobre as águas, divide o seu pão/ Enquanto os olhos do ídolo de ferro vão brilhando/ Barcos, névoa, pélagos profundos/ Com serpentes nos punhos veio ao mundo/ No olho de um furacão surfando”.

⁸ Tradução do autor: “É um mundo de sombras, o céu escorre cinzento”.

⁹ Tradução do autor: “Falsos juizes morrem do próprio veneno”.

¹⁰ Tradução do autor: “Sempre um passo à frente do antigo inimigo de dentro”.

¹¹ Tradução livre do autor: “(...) um mundo feio e terrível de pobreza, doença, prostituição, guerra, explosão, e social, institucional, e sexual repressão”.

¹² Tradução do autor: “Olhando o fogo vê na chama milionários com os pés na lama”.

And place them at the feet of a harlot.¹³

Essa situação de estratificação social alimenta o grande monstro da revolução, traduzido na enumeração de elementos de repressão e guerrilha urbana: *“Nightsticks, water cannons, teargas, padlocks/ Molotov cocktails and rocks behind every curtain”*¹⁴; e é *“only a matter of time till night comes steppin’in”*¹⁵. Noite apocalíptica? Noite da volta ao universo pré-cosmológico? A queda do céu profetizada pelo xamã yanomami Davi Kopenawa (Kopenawa & Albert, 2015)? Noite dos hinos de Novalis? Noite cuja aurora trará o novo reino da poesia? Em Blake, a Nova Jerusalém é reino em que a poesia começa a entrar em ação na vida... A mitologia de uma humanidade poetizada romântica prevê um projeto de instauração de nova religião, a religião da imaginação, com sua história e mitos, num projeto utópico preciso de modernidade. Em Dylan, ao contrário, o mito não quer fundar qualquer utopia, não há esperança moderna de salvação, é um mito cínico, (pós) moderno: *“Oh, Jokerman, you know what he wants/ Oh, Jokerman, you don’t show any response”*¹⁶. A aparente contradição da utilização de uma linguagem religiosa na canção tem a função de fundação cosmogônica do mito sob viés pós-moderno ou pós-utópico, como cunha Haroldo de Campos (Campos, 1997, p. 243). O jogador com sua liberdade é, também, um *“manipulator of crowds”*, é um *“dream twister”* que *“Michelangelo indeed could’ve carved out your face”*¹⁷; portanto, guarda potências político-religiosas sombrias de manipulação autoritária de povos-massas-multidões, já que *“venceu a lei de gravidade do pecado”*; a partir disso, não se vislumbra como meta futura um reino de abundância, um paraíso perdido, uma terra sem mal ou a concreção do mundo da poesia na vida como utopia. Seu visionarismo é apocalíptico, pois o *Jokerman*, apesar de fluir/ fugir por muitos estados de ser, não se preocupa com a vida moral, não une poesia e religião, uma vez que *“Freedom just around the corner for you/ But with the truth so far off, what good will it do?”*

¹³ Tradução do autor: “É um mundo de sombras/ o céu escorre cinzento/ Um príncipe nasceu recitando ao vento/ Num manto de sangue/ Vai pôr o padre no bolso, a navalha na brasa/ Às crianças de rua vai dar casa/ Vai pôr sob a asa da Flor do Manguê”.

¹⁴ Tradução do autor: “Algemas, jatos d’água, pimenta nos olhos,/ coquetel molotov, pedradas, debaixo dos panos”.

¹⁵ Tradução do autor: “É só esperar que a noite já vem a passo pequeno”.

¹⁶ Tradução do autor: “Oh, Jokerman, você sabe o que ele quer/ Oh, Jokerman, você nunca mostra quem é”.

¹⁷ Tradução do autor: “Manipulador de multidões”. “Tecelão de sonhos”. “Michelangelo, demente, seu perfil esculpia”.

Ao jogador cabe apenas - num mundo em que os grandes sistemas filosóficos e ideológicos de abarcamento do real se desfizeram, e que se tornou cada vez mais guetizado, com as verdades parciais emergindo frias e totalitárias das redes sociais e se impondo na sociedade globalizada sem trocas ou interações de experiências -, continuar dançando, performando a sua dança dionisíaca, de *outsider*, em louvor do gênio da natureza e da arte/jogo, à beira do abismo, como o Louco das cartas de Tarô. Certamente um instrumento de ação eficaz de enfrentamento dos micro e macropoderes do Estado, do Mercado, das religiões monoteístas de massas, da linguagem pragmática e ditadora de uma verdade única. Seguir dançando e cantando para que a roda de bailarinos aumente mais e mais, sem nenhum projeto de inserção utópica na realidade. O que virá disto é incerto. Mas, certamente, estará trazendo para o mundo forças vitais mais cósmicas e alegres, menos hipócritas e afásicas.

Na letra de canção *O queres*, de Caetano Veloso, estamos diante do discurso direto do jogador multiversátil, que se metamorfoseia para sobreviver à potência devoradora bruta do desejo, à vida que “é real e de viés”. A voz do jogador, sob a forma fixa de decassílabos heróicos épicos, se dirige diretamente ao que - ou a quem - o leva a não querer se deixar pegar, em negativo, para afirmar a sua liberdade - como Proteu escapulindo multiforme às mãos de Menelau e seus companheiros -, até que, por fim, por um breve tempo, medido pelo dístico de um refrão heptassilábico, a brutalidade de um inevitável encontro poético, que coloca num mesmo espaço opostos em fuga, simultâneo e oximoresco, se impõe reflexivo, em desabafo, numa espécie de pausa/ suspensão filosófica do jogo da vida/ desejo/ poder: “Ah, bruta flor do querer!/ Ah, bruta flor, bruta flor!”. Para logo a seguir, o dilaceramento da cisão moderna retornar implacável: de um lado a voz do jogador plurimaquinoso, indeterminada e negativa, impermanente e fugaz, do outro, o queres do mundo positivo e determinado, da verdade impositiva, da burguesia, do mercado; de um lado o desejo de alteridade plena e múltipla que busca um deslocamento e uma síntese em que o eu e o outro vivam dentro em “dulcíssima prisão” ou fora na transversalidade de multipolaridades interagentes, do outro, o desejo que só aceita a alteridade que se converte à verdade única, ao mesmo homogêneo, ao jogo da produção

e consumo do capitalismo, às religiões imperialistas que pregam o absoluto de um deus uno. Se o jogo antitético de palavras-conceito (revólver/ coqueiro; dinheiro/ paixão; descanso/ desejo etc) põe frente a frente os pares da cisão da subjetividade, a voz jogadora reflete sobre as possibilidades e impossibilidades da ação do fogo vital poético, de desfazimento da grande Divisão, acreditando por um instante que “a mais justa adequação” se dará “na métrica, rima e nunca dor”, na linguagem poética.

Daí a forma da letra transitar pelo verso épico usado por Camões em *Os Lusíadas*, o decassílabo heróico clássico - que idealmente manteria os paradoxos e antíteses insólitos suscitados pelo homem/ desejo moderno sob o controle da forma perfeita, ainda que ocultando em si as metamorfoses da sobrevivência -, e pela redondilha maior do refrão, de feição popular, de canção de amor/ amigo galaico-portuguesa, que se utiliza do clichê da simbologia flor/ amor, ainda que rudemente reconfigurado pelo adjetivo que o lança no universo desestabilizado dos esforços infundáveis do herói para chegar à verdade, sempre parcial, do querer. Essa luta de perspectivas entredevorantes, amorosa-antropofágica, real-ficcional, cósmica-social, clássica/barroca-popular/pop, diferentemente da canção apocalíptica de Bob Dylan, anseia uma saída, uma solução, ainda que precária, ainda que numa reflexão fugaz, ainda que num suspiro de reconhecimento utópico da brutalidade de sua (quase) impossibilidade última, ainda que numa alegoria que deseja ser rasurada. Utopia que nasce de um lapso de tempo, de um desabafo, de um murmúrio -murmúrio épico cíclico/ renovável que ressoa da dança do mar-mito com a terra-narrativa, segundo a leitura alegórica de Adorno da Odisseia (Adorno, 2003) –, que é reverberação distorcida tanto do sonho pessoano de instauração de um Quinto Império da poesia e do espírito por meio da língua portuguesa, quanto do desejo de vivência do matriarcado de Pindorama de um Oswald poliarguto feito jogador neotropicalista. Uma hipótese de análise a ser desenvolvida, certamente; matéria, claro, para um novo estudo/ artigo.

Por ora, importa sublinhar que, por meio da figura de linguagem jogadora do oxímoro, que abarca de modo tensional os pares opositivos que alinha, Caetano permite-se, em *O queres*, num refrão de música popular, aproximar, contingentemente -num sopro de retardamento suspensivo, por

meio da experiência reflexiva, do conflito inevitável das tensões do viver -, os desejos ríspidos dos querereres múltiplos ocultos na condição humana, arcaica e moderna. Apesar de se utilizar de figuras típicas do Barroco, cuja máquina lúdica composicional do poema busca a síntese das oposições, numa afirmação da transcendência de que tudo nasce e se resolve em deus, a figura oximoresca da bruta flor do querer, em toda a sua potência de tensionamento arte/ vida, amor/ desejo, delicadeza/ violência, da canção de Caetano, não é a solução religiosa/ poética apontada por Dylan então encontrada na letra de *Jokerman*. É, antes, a figura que dá voz ao murmúrio humano/ marítimo que impulsiona o navegante - após “muitas errâncias”, depois de retornar para cantar/ contar experiências - a se (re) lançar em novas vivências, pois navegar é preciso, viver na mesmice/ conforto não, como no mito da última aventura de Ulisses em *A divina Comédia*, a fim de obter, sempre precariamente, um saber de experiências feito. É a voz do homem multiversátil, poliarguto, plurimaquinoso, multissutil, polifrauduloso, mentiagudo, multiastuto, Louco-Bobo-Jokerman-Coringa, paradoxal persona de ninguém, em sua movimentação constante de entrar e sair, renovando, o reino, o *socius*, a comunidade, a tribo, a roda, a fim de trazer e trocar experiências adquiridas nas suas viagens-transes pelo cosmos, pela morte, por outros mundos, cidades, naturezas, civilizações, culturas.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Meyer Howard, ed. The romantic period. In: *The Northon Anthology of English Literature*. EUA: W. W. Norton & Company, 1975.

ADORNO, Theodor. Sobre a ingenuidade épica. In: *Notas de Literatura I*. SP: Editora 34, 2003.

_____ & HORKEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. RJ: Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.; introd e notas: Paulo Pinheiro. SP: Editora 34, 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vols. I, II, III. Petrópolis: Vozes, 2013.

- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Trad.: Nilson Moulin. SP: Cia das Letras, 1993.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Portugal: Porto Editora LDA, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. John Keats (1795-1821). IN: *Linguaviagem*. SP: Editora Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. RJ: Imago Ed., 1997.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de Castro. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. SP: Companhia das Letras, 2015b.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. I. RJ: Alhambra, 1978.
- CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. SP: Cia das Letras, 2017.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. SP: Editora Moraes, 1984.
- DANTE, Alighieri. *A divina comédia* I. Trad.; introd. E notas de Cristiano Martins. BH: Ed. Itatiaia; SP: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.
- GARDEL, André. O “rigoroso olhar índio” da criança, de Walter Benjamin e do xamã amazônico. In: *Anais de comunicações do XV Congresso Internacional da Abralic – 2017*, UERJ.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica – grega e latina*. Trad.: Mário da Gama Kury. RJ: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad., posfácio e notas de Trajano Vieira. SP: Ed. 34, 2011.
- KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Trad.: José Paulo Paes. RJ: Nova Fronteira, s/d.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. Pref.: Eduardo Viveiros de Castro. SP: Companhia das Letras, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

LOBO, Luíza. Introdução. In: *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1987.

PAZ, Octavio. O verbo desencarnado. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. SP: Coleção Debates: Editora Perspectiva, 1972.

PESSOA, Fernando. *Eu profundo e Outros Eus: seleção poética*. Sel. e nota editorial de Afrânio Coutinho. RJ: Editora Nova Fronteira, 1980.

SANTI, Angela. Constelações estéticas, estilhaços epistemológicos. In: *Filosofia pós-metafísica*. Org.: Antonio Cavalcanti Maia; Guilherme Castelo Branco. RJ: Arquimedes Edições, 2006.

SARAIVA, A. J. & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Portugal: Porto Editora, 1996.

SÜSSEKIND, Pedro. As metamorfoses de Proteu. In: *Viso: Caderno de Estética Aplicada*, v. IX, n.17 (jul-dez/ 2015), pp. 70 - 87.

VIEIRA, Trajano. Posfácio do tradutor. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad., posfácio e notas de Trajano Vieira. SP: Ed. 34, 2011.

Canções de LPs

DYLAN, Bob. Jokerman. In: *Infidels*. Columbia Records, 1983.

VELOSO, Caetano. O querereres. In: *Velô*. Philips Records, 1984.

QUEM SÃO OS SELVAGENS? UMA LEITURA DO CONTO SONS OF SAVAGES, DE EMILY PAULINE JOHNSON

Eduardo de Souza Saraiva*

RESUMO: Através da análise do texto literário “Sons of Savages”, conto que compõe a obra *The shagganappi* (1913), será discutido como a figura do indígena é apresentada pela visão do próprio nativo. A construção do conto evidencia as quatro etapas que as crianças Iroquois, desde o seu nascimento até a fase adulta, passam para se tornarem guerreiros dentro de suas tribos. O contraponto que Pauline Johnson faz em seu texto, mostra dois lados: a visão ocidental sobre os indígenas; uma visão distorcida, e não raro deturpada sobre os povos ameríndios; e uma visão que se dá de dentro. A literatura produzida pelos povos ameríndios canadenses precisa, então, ser analisada a partir de um contexto que está relacionado com o local de fala.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura indígena; literatura canadense; dissonância; Pauline Johnson

ABSTRACT: Through the analysis of the literary text “Sons of Savages”, a short story that composes the book *The shagganappi* (1913), will be discussed how the figure of the indigenous is presented by the native's own vision. The construction of the narrative shows the four stages that the Iroquois children, from their birth to adulthood, pass to become warriors within their tribes. The counterpoint which Pauline Johnson makes in her text shows two sides: the Western view on the natives; a distorted and not often misrepresented view of the Amerindian peoples; and a vision that comes from within. The literature produced by the Canadian Indigenous peoples needs to be analyzed from the context that is related to the place of speech.

KEY-WORDS: Indigenous literature; Canadian literature; dissonance; Pauline Johnson

Introdução

Começo o presente texto reproduzindo um verso do autor canadense Thomas King (Cherokee), o qual menciona o seguinte: “I’m not the Indian you had in mind¹” (2007), que pode ser traduzido para o

* Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

português como: “Eu não sou o indígena que você tinha em mente”. A partir do verso apresentado, é possível começar a discutir uma questão bastante importante e relevante no que diz respeito aos Povos Tradicionais, o problema dos estereótipos que são impostos às comunidades ancestrais, bem como do preconceito em relação aos povos indígenas.

A visão eurocêntrica sobre as *First Nations*, ou Primeiros Povos, termo utilizado para designar as nações indígenas do Canadá e reforçar sua presença no território anterior à chegada dos colonizadores, demonstra muitas das vezes o olhar que foi educado para desprezar e inferiorizar as comunidades ameríndias, bem como a sua cultura e o seu modo de pensar.

O termo indígena está atrelado a um imaginário que foi, e ainda continua sendo, construído e difundido com base em ideais românticos do passado, os quais em nada condizem com a realidade das diversas comunidades ameríndias canadenses, conforme discorre Rubelise da Cunha no artigo “(Re)conhecimento: um olhar transcultural no ensino de literatura indígena” (2014). O discurso carregado de preconceito em relação aos povos indígenas pode ser encontrado em diversos segmentos da sociedade, inclusive dentro das academias que desqualificam a produção literária ameríndia com o argumento de os textos dos autores e autoras indígenas não considerados literatura, não é possível encontrar a literariedade de tais obras.

Os primeiros registros sobre as *First Nations* do Canadá datam do século XIX, com os relatos realizados pelos jesuítas sobre os povos indígenas. É a partir de tais narrativas, que há a inserção do ameríndio na literatura. Um dos livros que descreve, pela perspectiva do ocidental, os povos ameríndios é *Jesuit Relations*, uma obra que conta com relatos dos colonizadores que entraram em contato com as tribos Algonkin e Huron, no século XVI. Esses discursos, entretanto, eram parciais e nada favoráveis aos indígenas, ao contrário constituíam-se de registros preconceituosos que desqualificavam os ameríndios, a sua cultura e o seu local de fala.

Grande parte do discurso ocidental decorrente do período da colonização sobre os povos das Primeiras Nações era de que estes não

¹ Trata-se do vídeo idealizado, escrito e dirigido por Thomas King com o objetivo de lutar contra o retrato estereotipado das comunidades indígenas, o qual é com frequência reproduzido pela mídia, pelas instituições de ensino, pela sociedade, pelo governo entre outros. O vídeo pode ser acessado através do link a seguir: <http://www.nsi-canada.ca/2012/03/im-not-the-indian-you-had-in-mind/>.

possuíam alma, sendo os mesmos considerados seres selvagens e/ou demoníacos, que praticavam o canibalismo, além de representarem perigo para o homem branco. Essa visão bastante preconceituosa era difundida pela escrita dos jesuítas, e também, por representantes do governo, os quais tinham interesse comercial nas terras indígenas e precisavam de algum modo desqualificar os muitos grupos que viviam nas regiões as quais os europeus desejavam invadir, como destaca Eloína Prati dos Santos no texto “A escritura indígena canadense contemporânea: um ato de tradução intercultural” (2015).

Essa perspectiva unilateral sobre os povos indígenas, legado do processo da colonização inglesa, começa a se modificar com a inserção dos indígenas no campo da escrita e da literatura. É no momento que o próprio indígena toma para si a tarefa da escrita, que se tem, então, um discurso concebido de dentro. Além disso, pode-se incluir também a transcrição das narrativas orais, que tinham por objetivo guardar os registros históricos dos Primeiros Povos, as quais foram realizadas por pesquisadores. Conforme ressalta Eloína Prati dos Santos:

Entre os séculos XVII a XIX, o ameríndio tornou-se objeto de um vasto acervo literário escrito por não índios, que reflete não só os dois lados da dicotomia – bom selvagem ou demônio – mas principalmente o retrata como uma raça moribunda e em processo de degeneração física e espiritual. O novo direcionamento formal e teórico da segunda metade do século XX, como o pós-moderno e pós-colonial, permitem um reexame dos pressupostos românticos e modernistas em relação ao ameríndio e isso proporciona o surgimento de uma literatura indigenista que revisita a literatura colonial e desencadeia uma crítica dos estereótipos vigentes na cultura ocidental (2015, p. 192).

Uma visão dos indígenas que é apresentada de dentro ajuda a combater com os estereótipos e com apenas um ponto de vista. Recuperar a voz indígena através do texto literário demonstra como a representação dos ameríndios é muita das vezes distorcida pela visão ocidental. É nesse sentido, que o presente trabalho pretende lançar o olhar para a escrita de Pauline Johnson e apresentar como a autora indígena, por meio do texto literário, desconstrói a imagem selvagem e/ou não civilizada dos ameríndios.

A literatura produzida pelos povos ameríndios canadenses precisa ser analisada dentro de um contexto que está relacionado com o local de fala desses sujeitos, como apontam Margery Fee e Dory Nason em *Tekahionwake*: E.

Pauline Johnson's writings on native North America (2016). Para as autoras, analisar a produção literária indígena requer uma disposição para compreender de qual local essa literatura é concebida, ou seja, é necessário mergulhar no contexto em que tais obras nascem para ter uma melhor compreensão do que versam os textos de autoria indígena. Do mesmo modo, William Herbert New aponta no livro *Encyclopedia of literature in Canada* (2002), que Pauline Johnson foi uma voz patriótica que se utilizando de uma variedade de formas, ensinou que a identidade canadense deve incluir e respeitar a herança e a cultura dos indígenas.

A literatura indígena

As *First Nations*, ou Primeiros Povos sempre residiram no espaço que hoje é denominado como Canadá. Muito anteriormente à chegada dos colonizadores franceses e ingleses e a sua proposta de exploração das riquezas, e posterior dominação da terra indígena, as comunidades ameríndias como as outras civilizações eram (e continuam sendo) organizadas em grupos coesos os quais possuem suas próprias características, suas funcionalidades e suas regras.

De acordo com Richard J. Lane em *The Rutledge concise history of Canadian literature* (2011), havia uma multiplicidade de grupos os quais estavam localizados em diferentes posições geográficas, em diversas regiões o que permitia uma pluralidade de línguas faladas, de arranjos políticos e econômicos e de diferentes modos de vida. O autor aponta que as duas maiores populações ocupavam os espaços que atualmente são chamados de *Pacific Northwest* (Noroeste Pacífico) e *Southern Ontario* (Sul de Ontário).

Por estarem conectados com o meio no qual viviam, as comunidades indígenas recuperaram esse vínculo, que estava profundamente enraizado, em sua arte. As formas artísticas as quais fazem parte da tradição das Primeiras Nações incluem atividades como: pintar o rosto e o corpo, confeccionar ornamentos e a própria indumentária. Além disso, compartilhar histórias, canções e orações são atividades que estão presentes nos grupos, e é por este modo que os ameríndios se conectam com a terra, com suas origens e com seus antepassados.

Dentre essas manifestações de arte, a literatura está presente e o modo pelo qual ela era inicialmente expressa, dava-se por meio da tradição oral. Essa modalidade literária poderia ser definida como autônoma, descritiva, culturalmente coerente e não necessita da validação e/ou de seguir os parâmetros definidos pelo ocidente, como assinala Richard J. Lane.

O contato que os indígenas têm com o seu meio é relevante para compreender o contexto de produção da literatura ameríndia. Tal ligação demonstra como as comunidades se relacionam identitária e culturalmente. A identidade indígena está presente na terra, e tais características são transpostas para a literatura, seja ela oral ou escrita. O respeito pela terra e a ligação com a mesma podem ser identificados, em princípio, nas histórias de criação, as quais eram compartilhadas pelas figuras das mulheres e dos homens mais experientes dos grupos, as *grandmothers* e os *grandfathers*.

Penny Petrone em *Native literature in Canada: from the oral tradition to the present* (1990) discute a visão ocidental sobre a produção literária ameríndia e como os estereótipos ajudaram a consolidar o preconceito em relação aos textos de autoria indígena, especialmente por eles derivarem da tradição oral. Conforme destaca Petrone:

Historically the oral literature of aboriginal peoples everywhere has been deemed inferior by literate western societies not only because it was unwritten, but also because it was not understood properly. The highly developed and extensive body of native Canadian oral literature was no exception² (1990, p. 3).

A partir disso, tem-se a necessidade de começar a refletir sobre as escritas e os escritores das Primeiras Nações. A inserção do ameríndio no sistema literário e, por consequência, como o produtor de seu próprio discurso evidencia como a representação dos Nativos em textos literários de não indígenas é permeada de estereótipos, preconceitos e ideias que não são condizentes com a realidade das comunidades ameríndias.

A produção literária ameríndia no Canadá vem crescendo ao longo do tempo. A escrita indígena está disseminada em vários gêneros literários como a poesia, o conto, a crônica, o teatro e o romance. Dois autores

²Historicamente, a literatura oral dos povos indígenas em todos os lugares foi considerada inferior pelas sociedades ocidentais alfabetizadas, não só porque não era escrita, mas também porque não era compreendida corretamente. O corpo altamente desenvolvido e extenso da literatura oral canadense nativa não era exceção.

contemporâneos que possuem grande notoriedade dentre os escritores indígenas canadenses são Tomson Highway (Cree) e Thomas King (Cherokee).

As mulheres nativas também estão presentes no *corpus* literário ameríndio, e usam a sua voz e o espaço de sua escrita como forma de luta contra a opressão e de divulgação do feminismo indígena, por exemplo. Na contemporaneidade, duas autoras são expoentes da literatura feminina ameríndia, sendo elas: Jeannette Armstrong (Okanagan) e Lee Maracle (Métis/Salish). É relevante mencionar, entretanto, que a escritora indígena Emily Pauline Johnson (Mohawk) foi a precursora da formação do sistema literário ameríndio no Canadá, no século XIX, e, por consequência, do movimento de inserção da mulher nativa na literatura.

Emily Pauline Johnson: algumas considerações

Emily Pauline Johnson (Mohawk) (1861 – 1913) pode ser considerada como a primeira mulher nativa canadense a escrever sobre a história e as histórias dos povos indígenas e sobre a luta dessas comunidades no contexto de sua obra literária. A partir do início dos anos de 1880, a cultura ocidental no Canadá começava a dar os primeiros sinais e a escrita e a publicação dos textos de Pauline Johnson ajudou a fomentar o surgimento de uma literatura indígena canadense. De 1884 até 1891, ela já havia escrito e publicado mais de sessenta poemas, que em sua maioria apareceram nas revistas *Saturday Night* e *The Week*. Em janeiro de 1884, seu primeiro poema “My little Jean” (“Meu pequeno Jean”) foi publicado no prestigiado periódico *Gems of Poetry*.

O reconhecimento como escritora deu-se logo após seus textos começarem a ser divulgados em jornais e revistas de Ontário. Carole Gerson e Veronica Strong-Boag em *Paddling her own canoe: the times and texts of E. Pauline Johnson (Tekahionwake)* (2000), tratam da representatividade de Johnson enquanto escritora. Elas afirmam que:

Johnson quickly established herself as a Canadian writer by cultivating a national readership in the pages of established Toronto periodicals, including the *Globe*, *The Week*, and *Saturday Night*. As an accomplished woman poet, she contributed significantly to the remarkable upsurge of Canadian literary activity that occurred during an era of fervent cultural and political nationalism on both sides of the Atlantic.

From about 1885 onward, Pauline Johnson joined a critical mass of writers who were constructing a distinct national identity for former colonies struggling towards collective consciousness³(Gerson; Strong-Boag, 2000, p. 100-1).

Além disso, o prestígio como escritora se deu, também, no momento em que dois de seus textos poéticos foram incluídos na antologia *Songsofthegreatdominion* (1889), editada por William DouwLighthall e publicada em Londres, Inglaterra.

Com relação às obras da autora, Pauline Johnson escreveu e publicou dois livros de poemas, sendo eles: *The whitewampum* (1895) e *Canadianborn* (1903). A primeira e única antologia de textos poéticos *Flint andfeather* (1912), reuniu a poesia completa de Pauline Johnson, e, também, alguns poemas inéditos. Além disso, ela escreveu textos em prosa e completou e lançou três coleções de narrativas, sendo as elas: *Legendsof Vancouver* (1911), *The shagganapi* e *The moccasinmaker*, publicados postumamente, em 1913.

Grande parte do conteúdo dos textos narrativos de Pauline Johnson, bem como de seus poemas, foi a relação com as *FirstNations*. Através desses textos ela pode expressar uma junção dos mitos, dos costumes e do modo de vida dessas comunidades indígenas. Em seus escritos, Pauline Johnson problematizou questões como a colonização da terra indígena pelo europeu, e que conseqüentemente, viu sua cultura, sua língua e seu espaço sendo destruídos pelo processo colonizador.

Pauline Johnson entrou em contato, por intermédio de sua mãe, com os textos de autores como: Mary Wollstonecraft Shelley, Lord Byron, Henry WadsworthLongfellow e William Shakespeare, para exemplificar alguns. Além destas obras, Johnson também conheceu as lendas nativas dos povos indígenas e as suas estórias. Desse modo, ela pode aproximar a tradição indígena, herança histórica de seu pai e a cultura Inglesa, conhecimento adquirido por parte de sua mãe, em sua obra literária e em suas performances de palco.

³ Johnson estabeleceu-se rapidamente como uma escritora canadense, cultivando um público leitor nacional nas páginas de consagrados periódicos de Toronto, incluindo *The Globe*, *The Week* e *Saturday Night*. Como uma poeta mulher de sucesso, ela contribuiu significativamente para o surgimento da atividade literária canadense, que ocorreu durante a era da efervescência de um nacionalismo cultural e político, em ambos os lados do Atlântico. A partir de 1885, Pauline Johnson, reuniu-se com um grupo de escritores críticos que estavam construindo uma identidade nacional distinta para as antigas colônias que lutavam por uma consciência coletiva. Todas as traduções do original em Inglês foram realizadas pelo autor deste trabalho.

De acordo com Sabine Milz (2004) em “Publica(c)tion’: E. Pauline Johnson’s publishing venues and their contemporary significance”, Pauline Johnson começou um movimento no qual ela foi capaz de colocar em palavras os problemas das *First Nations*, trazendo para a superfície as tristezas, as histórias, a luta e o amor de um povo. Esse movimento teve grande impacto pelo fato de Pauline Johnson ser considerada a primeira mulher nativa a escrever em língua inglesa sobre os problemas dos povos indígenas no Canadá no contexto de sua obra literária. A autora foi considerada uma grande oradora em sua época, devido ao fato de ela não ser apenas uma escritora, mas também uma performer. Johnson realizava recitais de suas próprias poesias em turnês pelo Canadá, pelos Estados Unidos e pela Inglaterra.

Durante suas performances de palco Pauline Johnson abraçou duas culturas: a indígena e a inglesa. As culturas indígena e inglesa estavam presentes em sua indumentária que era composta por peles nas apresentações que ocorriam durante o dia, e por vestidos de gala, nas apresentações que ocorriam durante a noite. Como apontam Carole Gerson e Veronica Strong-Boag (2000) na obra *Paddling her own canoe: the times and texts of E. Pauline Johnson (Tekahionwake)*, uma leitura atenta da poesia e dos textos narrativos de Pauline Johnson revela a evolução da escritora e da performer, que utilizando o contexto de sua obra literária e o espaço de suas apresentações nos palcos, trouxe à superfície os problemas enfrentados pelas *First Nations*, e também problematizou a posição das mulheres.

A relevância cultural e política de Emily Pauline Johnson podem ser observadas na sua escrita. Uma escrita que objetivou dar voz aos povos indígenas e à questão da colonização, dar voz às mulheres, lutando para que elas fossem ouvidas e ocupassem um lugar na sociedade, e que também contribuiu para a criação de uma identidade nacional canadense através da literatura. A presença da escrita literária de Pauline Johnson em artigos acadêmicos e em livros sobre a sua obra demonstra a importância da autora no momento da formação do sistema literário indígena canadense. A presença da escrita literária de Pauline Johnson em artigos acadêmicos e em livros sobre a sua obra demonstra a importância da autora no momento da formação do sistema literário indígena canadense. Uma leitura atenta da poesia e dos textos

narrativos de Pauline Johnson revela a evolução da escritora e da *performer*, que utilizando o contexto de sua obra literária e o espaço de suas apresentações nos palcos, trouxe à superfície os problemas enfrentados pelas *First Nations*.

Quem são os selvagens? analisando o texto literário de Pauline Johnson

A partir das considerações apresentadas anteriormente, será realizada a partir de agora a análise do texto narrativo de Pauline Johnson de modo a evidenciar como a literatura indígena é fundamental para apresentar uma visão dos indígenas que é concebida de dentro, e com isso ajudar a combater os estereótipos e os pontos de vista unilaterais. Recuperar a voz das autoras e dos autores ameríndios através do texto literário demonstra como a representação dos Povos Nativos é (sempre) distorcida pela visão ocidental. A literatura produzida pelos povos ameríndios canadenses precisa, então, ser analisada dentro de um contexto que está relacionado com o local de fala desses sujeitos.

O texto de Pauline Johnson é dividido em quatro capítulos, nos quais a autora elenca em cada um deles os processos da educação e da aprendizagem das crianças indígenas *Iroquois*. Na introdução do conto, a autora já deixa em evidência o que anteriormente foi apresentando, ou seja, sobre a visão estereotipada com relação aos povos indígenas. Pauline Johnson menciona na parte introdutória de seu texto estes aspectos ao afirmar que: “[...] a people that, according to the white man’s standard, is uncivilized, uneducated, illiterate, and barbarous⁴” (Johnson, 1913, p. 123). Pela passagem citada, é possível perceber que o preconceito em relação aos povos tradicionais não ocorre de maneira velada, pelo contrário, ele está disseminado na mídia, nas produções literárias, as quais utilizam a figura do indígena para aumentar cada vez mais os discursos de ódio e de preconceito contra os sujeitos das Primeiras Nações.

Ainda na parte inicial do texto, a autora conclui que esse olhar carregado com o preconceito do homem ocidental não poderia estar mais distante da verdade, uma vez que as crianças indígenas passam por um intenso e rigoroso

⁴ [...] um povo que, de acordo com o padrão do homem branco é selvagem, sem educação, analfabeto e bárbaro.

processo de educação dentro de suas comunidades, para que quando cheguem à fase adulta, sejam pessoas que conheçam a própria história, bem como as histórias, as lendas e os mitos de seus antepassados, e possam desse modo ser capazes de valorizar a sua origem, ou seja, exaltar a sua condição indígena. Como aborda Santos:

O processo civilizatório previa a extinção dos índios ou a superação da condição indígena pela aculturação. Nenhuma das alternativas se realizou, mas os preconceitos gerados no período colonial permanecem entre nós (2015, p. 192).

A força colonizadora tentou apagar a cultura, a língua, as expressões artísticas das comunidades indígenas canadenses, alegando que estas eram inferiores, e, por isso, deveriam ser substituídas. O legado desse discurso está presente até os dias de hoje, pois as comunidades tradicionais continuam a ser consideradas como sociedades iletradas, e, por tanto sujeitos sem instrução ou educação. Mesmo com um vasto corpo de produção literária, os povos indígenas continuam não sendo considerados autores de literatura, e conseqüentemente, não figuram nas páginas dos manuais literários, bem como do cânone, que insiste em desqualificar a escrita indígena.

“Coragem” é o capítulo que abre o texto. O primeiro ensinamento que as crianças indígenas recebem é a coragem, a coragem que vem da tradição de seus ancestrais. Mesmo antes de aprenderem a pronunciar as primeiras palavras, os pais devem ensinar o valor da coragem a seus filhos e filhas. É através da coragem que é transmitida pelos sujeitos mais experientes do grupo, que o caráter das crianças indígenas começa a ser moldado. Nessa fase da vida, as crianças indígenas também são ensinadas a não manter o olhar fixo na outra pessoa, pois tal atitude é considerada como sinal desrespeito. Nota-se que educação das crianças nativas começa cedo, entretanto, ainda assim são apontados como seres selvagens, sem capacidade de raciocínio.

No segundo capítulo, o qual é denominado “Treinamento religioso”, Pauline Johnson demonstra como ainda bebês, as crianças participam juntamente com seus pais dos rituais, das danças e dos festivais de suas comunidades. Essa fase é importante, pois é nesse período que as crianças começam a se familiarizar com os ritos e com a cultura de seus antepassados, mantendo com isso a noção de preservação da própria origem. É nesse

período, que eles aprendem sobre o local que irão após a morte e a reverenciar o Grande Espírito. A religião em uma concepção indígena segue caminhos bastante diversos em relação à visão ocidental. Para as comunidades ameríndias, não há um único Deus, mas divindades, as quais apresentam diferentes funções em contextos variados. A imposição de uma religião aos moldes ocidentais em nada é benéfica para os povos nativos.

Ainda nessa parte, a autora explica que uma das regras de etiqueta que todas as crianças indígenas precisam seguir, qual seja, a de nunca falar enquanto estão se alimentando, ou reclamar do alimento. Falar durante a refeição e desdenhar o alimento são considerados infrações graves, as quais são repreendidas pelos pais com severidade, para que não torne a se repetir. Conforme se percebe na citação a seguir:

Accompanying his religious training is the all-important etiquette of accepting food without comment. No Indian talks of food, or discusses it while taking it. He must neither commend nor condemn it, and a child who remarks upon the meals set before him, however simple the remark may be, instantly feels his disgrace in the sharpest reproof from his parents. It is one of the unforgivable crimes⁵. (Johnson, 1913, p. 124).

Mais uma vez é possível verificar que a educação fornecida dentro das comunidades indígenas serve como forma de moldar aquele que será o responsável por carregar e transmitir a tradição de seu povo.

“Truques de como recolher o alimento” é o terceiro capítulo. Nesse momento, as crianças são ensinadas como deve ser realizado o ritual de recolher o próprio alimento. O responsável por essa tarefa é o avó, pois é nele que pode se identificar a figura do mais experiente do grupo, uma vez que ele já passou por todas as etapas, estando apto para educar o mais jovem. O ensinamento é feito de forma minuciosa a cada uma das crianças, demonstrando a arte e os artifícios da grande luta em conseguir o próprio alimento para si, e, principalmente, para aqueles que futuramente possam vir a precisar. As crianças são treinadas em condições extremas onde aprendem

⁵ Acompanhando o seu treinamento religioso está aliado a etiqueta de extrema importância que é a de aceitar o alimento sem comentários. Nenhum indígena conversa enquanto se alimenta, ou discute sobre ele enquanto come. Ele não deve pedir e nem comentar sobre o alimento, e uma criança que faz comentários sobre a refeição a sua frente, mesmo que seja um comentário simples, sente imediatamente o descontentamento na forma de repreensão por parte de seus pais. É um dos crimes imperdoáveis.

a reverenciar a natureza, e, sobretudo, a respeitar as pessoas mais velhas de sua comunidade.

Nesse período do aprendizado, as crianças devem aprender a ouvir os mais experientes, nunca falar enquanto um ancião está com a palavra, e sempre prestar deferência a eles. Tais aspectos podem ser observados no fragmento a seguir:

He is untiringly disciplined in the veneration of age, whether it be in man or woman. He must listen with rapt attention to the opinions and advice of the older men. He must keep an absolute silence while they speak, must ever watch for opportunities to pay them deference⁶(Johnson, 1913, p. 125).

Para os Povos Nativos, a idade é um fator de extrema importância dentro do grupo e precisa ser respeitada por todos.

O último capítulo, “Idade antes da linhagem”, trata do ensinamento de que mesmo sendo filho ou filha de um cacique que pertença a uma linhagem antiga e com sangue real, não deverá tratar os mais velhos com desrespeito. Se alguém com mais idade entrar no recinto, todos os mais jovens devem se levantar em sinal de respeito. Na tradição indígena, a idade é fator mais importante que a descendência, nascer com privilégios devido a sua linhagem, não tem relevância em comparação com a honra da idade.

O passo final no processo de educação das crianças indígenas é o momento em que elas devem dominar o conhecimento medicinal das ervas e das plantas. Tal ciência é útil para a comunidade, pois é por meio da manipulação das plantas que os antídotos contra as picadas de cobras e contra envenenamentos são produzidos. Essa última técnica requer uma vida de estudos, e é considerada uma das mais importantes para o grupo, uma vez é por meio dela que os curandeiros auxiliam aqueles que precisam. Os últimos parágrafos do texto apresentam os outros ensinamentos dado às crianças indígenas ao longo de sua vida, como por exemplo, a confecção de canoas, de arcos e flechas, além disso, estudam a língua de sinais, aprendem sobre as histórias e as lendas de sua nação. Pauline Johnson concluiu o texto com o seguinte trecho:

⁶ Ele é incansavelmente disciplinado na veneração da idade, seja homem ou mulher. Ele deve ouvir com muita atenção a opinião e os conselhos dos homens mais experientes. Ele deve se manter em absoluto silêncio enquanto eles falam, deve sempre procurar pela oportunidade em lhes prestar deferência.

[...] and when, finally, he goes forth to face his forest world he is equipped to obtain his own living with wisdom and skill, and starts life a brave, capable, well-educated gentleman, though some yet call him an uncivilized savage⁷(Johnson, 1913, p. 126).

O fechamento do texto deixa claro o quanto as comunidades indígenas sofreram, e ainda sofrem por causa do preconceito e da discriminação. Mesmo sendo educados desde cedo pelas pessoas mais experientes e capacitadas da comunidade, o discurso que visa desqualificar os povos nativos continua sendo reproduzido em todas as esferas da sociedade.

Conclusão

Pauline Johnson pode ser considerada como pioneira no que diz respeito à sua contribuição para a formação de um sistema literário canadense. Com a escrita e publicação de suas poesias em jornais, revistas e periódicos da época, Johnson iniciou um movimento revolucionário ao abrir caminho para que outros, e principalmente, as mulheres pudessem então escrever.

A autora contribuiu para a formação de uma literatura nacional e em sua escrita defendeu do povo indígena. Em seus textos, Pauline Johnson marca a figura dos nativos mais do que a figura canadense com o intuito de mostrar a posição de seu povo e, conseqüentemente, contribuir para a construção de uma literatura nacional que incluía os indígenas sem visões estereotipadas.

No momento em que dois de seus poemas foram publicados na antologia *Songsofthegreatdominion*, Pauline Johnson alcança o status de ser a primeira mulher indígena a escrever, principalmente por escrever seus textos em língua inglesa. Através de sua herança indígena e inglesa, Pauline Johnson utilizou sua voz e suas performances como ferramenta para a construção de sua identidade como: mulher, indígena e escritora e, também, na luta contra o preconceito contra as comunidades ameríndias.

As escritoras e os escritores indígenas escrevem sobre os mais variados temas que perpassam sua cultura, seu modo de viver e suas crenças. Trazem

⁷ [...] e quando ele, finalmente, vai viver a sua vida na floresta, ele está preparado para conduzi-la, com sabedoria e com habilidade, e começa uma vida de bravura, capaz e bastante educado, embora alguns ainda o chamem de selvagem e não civilizado.

à vida textos, seja em verso ou prosa, passando pelas fronteiras dos vários gêneros literários. As suas obras são constituídas pelas estórias do passado, bem como as narrativas do presente. Uma escrita que pode ser considerada como um ato resistência, e como forma de afirmar a própria existência. A literatura indígena passa pelos estágios da criatividade verbal e da tradição oral, dois fatores que contribuem para a elaboração da narrativa ameríndia. Uma escrita que está fortemente ligada ao seu local de fala.

Além disso, entende-se a importância de fortalecer e, também, de valorizar as escrituras indígenas, que são as responsáveis por permitir uma reflexão sobre o modo destes sujeitos de verem o mundo, e apresentam-se como uma forma para a renovação da identidade indígena, reafirmando com isso o orgulho de sua origem. Ler tais narrativas é ter acesso ao mundo da performance, da tradição oral, da concepção e da elaboração, seja linguística ou estética. Isso possibilita uma melhor compreensão do que é a produção literária indígena.

Desse modo, estes textos dão a oportunidade de conhecer melhor a nós mesmo, através da compreensão do outro. As vozes das Primeiras Nações falam e escrevem, e é preciso ouvi-las e lê-las, de modo, a saber, o que elas têm a dizer a todos. Como estudantes, professores e pesquisadores dentro das instituições de ensino, é preciso que cada vez mais tempo seja dedicado ao estudo da literatura de autoria indígena, cuja diversidade literária foi, e continua sendo, tão pouco pesquisada e analisada.

REFERÊNCIAS

CUNHA, Rubelise da. (Re)conhecimento: um olhar transcultural no ensino de literatura indígena. *Estudos linguísticos e literários*. n. 50, p. 06-18, 2014.

FEE, Margery; NASON, Dory. (Orgs). *Tekahionwake: E. Pauline Johnson's writings on native North America*. Peterborough: Broadview Press, 2016.

GERSON, Carole; STRONG-BOAG, Veronica. *Paddling her own canoe: the times and texts of E. Pauline Johnson (Tekahionwake)*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

JOHNSON, Emily Pauline. Sons of Savages. In: _____. *The shagganappi*. Toronto: William Briggs, 1913. p. 123-126.

LANE, Richard J. *The Rutledge concise history of Canadian literature*. Nova York: Routledge, 2011.

MILZ, Sabine. "Publica(c)tion": E. Pauline Johnson's publishing venues and their contemporary significance. *Studies in Canadian literature*. v. 29, n. 1, p. 127-145, 2004.

NEW, William Herbert. *Encyclopedia of literature in Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

PETRONE, Penny. *Native literature in Canada: from the oral tradition to the present*. Toronto: Oxford University Press, 1990.

SANTOS, Eloína Prati dos. A escritura indígena canadense contemporânea: um ato de tradução intercultural. *Letras de hoje*. v. 59, n. 2, p. 191-197, abr./jun. 2015.

OS FANTASMAS DA ANTIPOESIA

João Guilherme Paiva¹

RESUMO: Iniciando por discutir o vínculo entre a "faculdade da imaginação" e a técnica da montagem – ambas interessadas na interpretação do tempo histórico –, este artigo pretende aproximar a poesia de Bertolt Brecht da poesia de Nicanor Parra. O argumento procura retomar as bases "simbolistas" do estranhamento, fundamental para a técnica da montagem e a constituição de uma u-topia no interior do poema.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna; Walter Benjamin; Montagem.

ABSTRACT: The article intends to think Bertolt Brecht's poetry of Nicanor Parra by initially discussing the relation between the "faculty of the imagination" and the montage technique – both of them concerning the interpretation of the historical times. The argumentation seeks to reestablish the "symbolist" bases of the concept of Strangeness, fundamental to the montage technic, and the constitution of a u-topia within the poems.

KEYWORDS: Modern Poetry; Walter Benjamin; Montage.

"Desgraçadamente, não sou um poeta político; não sou um poeta que trabalha com ideias nem com sentimentos. Eu não sei com que demônios trabalho."

Nicanor Parra

"Palavras simples não nascem sempre, como gostaríamos de acreditar, de mentes simples [...] antes, formam-se historicamente. Pois assim como apenas o simples tem a probabilidade de durar, por sua vez a maior simplicidade é apenas o produto dessa duração."

Walter Benjamin

1.

O mundo percebido flui para nós continuamente. Esse *continuum* de imagens e palavras, que não cessa de chegar, decide para nós o nosso contexto, inclui pacificamente tudo que surge numa ordem desejável à sua razão, definindo, desse modo, o que é familiar e o que é estranho. Por meio de tal lógica, o visível – assim como o legível – se delimitam nas brumas do incessante *continuum*. Mesmo quando seu fluxo ganha uma aparência caótica,

¹ Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

geralmente, seu ritmo mantém a coesão do direcionamento unívoco. A essa aparência de verdade, unilateral, a imaginação é capaz de responder anarquicamente. O que ela imagina de fato pode interessar menos do que o gesto do descontínuo; nada mais ilustrativo, nessa linha, do que as imagens prontas do futuro. "Podemos imaginar que todo tipo de coisa virá a ser", diz Arthur Danto, "mas quando procuramos imaginar essas coisas, elas inevitavelmente parecerão coisas que já vieram a ser, porque temos apenas as formas que conhecemos para lhes dar". (Danto, 2015, p.121). No ensaio "O fim da arte", Danto oferece um exemplo do século XIX:

O artista visionário Robert Robida começou em 1882 a publicação *Le vingtième siècle*. Sua intenção era mostrar o mundo como ele seria em 1952. Suas ilustrações eram repletas de maravilhas que viriam: *le téléphonoscope*, máquinas voadoras, televisão, metrópoles submarinas; mas as próprias ilustrações eram inequivocamente de sua própria época, do mesmo modo como muito do que é mostrado é mostrado. Robida imaginou que haveria restaurantes no céu aos quais os fregueses chegariam em seus veículos aéreos. Mas os locais de refeição imaginados de maneira audaciosa eram compostos de ornamentos de ferro batido, daquela espécie que associamos com Les Halle e a Gare St. Lazare, e pareciam muito com os barcos que flutuavam pelo Mississipi naquela época, na proporção e no arcabouço decorativo. Eles eram frequentados por cavalheiros de cartolas e damas de espartilhos, servidos por garçons usando longos aventais da Belle Époque, e chegavam em balões que Montgolfier reconhecera. Podemos estar certos de que, se Robida tivesse retratado um museu de arte submarino, suas obras mais avançadas seriam pinturas impressionistas, isso no caso de Robida levá-las em consideração. (Danto, 2015, p.121)

Charles Baudelaire, ao escrever sobre a imaginação, prefere distingui-la da fantasia, sendo a imaginação a capacidade de perceber íntimas relações entre as coisas: relações ainda não dadas. O imaginativo intui estranhas harmonias, "decompondo a criação com materiais acumulados e dispostos", "cria um mundo novo" em que o "visível" aparece como "armazém de imagens e de signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos", como se fossem alimentos a serem digeridos e transformados. No mesmo texto Baudelaire define a imaginação como "a rainha do verdadeiro", ponderando que "o possível é uma das esferas do verdadeiro" (Baudelaire, 1995, p.804-809). Como se vê, a imaginação no poeta está mais preocupada com a multiplicidade de possíveis. O método estranho é esse que "decompõe a criação".

No meio das conversas entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht se situa um problema: "como habitar este mundo?", ou, em outras palavras, "como duvidar da realidade?". Para isso precisamos retomar a pergunta: o que a realidade significa habitualmente? O caminho desta pergunta leva ao sentido de historicidade. Na filosofia da história de Benjamin, a "imagem dialética" é uma imagem que, ao se mostrar, também pode decompor a "criação" – se associarmos a "criação" ao *continuum* da vida social. No fragmento intitulado "Imagem dialética", o autor cita uma frase de Hofmannsthal que reaparecerá de epígrafe na seção "M" do *Livro das Passagens*: "Ler o que nunca foi escrito".

Se quisermos olhar a história como um texto, aplica-se a ela o que um autor recente diz dos textos literários: em ambos o passado depositou imagens comparáveis às que foram fixadas numa chapa sensível à luz. 'Só o futuro tem reveladores suficientemente fortes para fazer emergir a imagem em todos os seus pormenores. Há páginas de Marivaux ou de Rousseau que revelam um sentido secreto que os leitores do seu tempo não conseguiram decifrar completamente'. O método histórico é um método filológico, e assenta sobre o livro da vida. Hofmannsthal fala de 'ler o que nunca foi escrito'. (Benjamin, 2013, p.184)

Para o poeta, quando o problema de "como habitar este mundo?" é colocado, pode-se permutar a questão para: "sobre o que escrever?", "como escrever?", "por que escrever?". Muitos autores do século XIX estiveram no meio do caminho dessas indagações, reconhecendo a história, mas tentando manter códigos do classicismo a todo custo. Théophile Gautier, por exemplo. Outros poetas reconheceram a demolição da história, mas foram sucumbidos pela nostalgia. É o caso de Hugo von Hofmannsthal. "Creio que no domínio da arte, a ideia de totalidade desapareceu por completo" (Hofmannsthal, 2010b, p.472), escreve num raciocínio próximo ao de Lorde Chandos (2010a). Noutro trecho da mesma conferência Hofmannsthal conforma o silêncio como caminho mais lúcido diante da "tagarelice" e das atividades incessantes que nos absorvem; que "pesam sobre nossos corações como uma paralisia mortal" (Hofmannsthal, 2010b, p.477). O poema como ruptura do cotidiano prático, sonho e voo da linguagem para "altura do céu estrelado", não poderia resistir ao mundo sem convertê-lo em miragem – a "miragem brutal" de Mallarmé. Dessa maneira, o que acostumamos chamar de "simbolismo" transportou a

poesia até certo limite. Uma procura pela distância que afastou o poema da atualidade e do *continuum*, saturando-o de espectros.

No ensaio de Hermann Bröch a respeito do poeta, Hofmannsthal surge translúcido como um homem desejoso de identificar-se com o "objeto"; como "Eu" que necessita do "não-Eu". Mas como fazê-lo diante de uma realidade que não é una? E que, mesmo perdida em fragmentos, ainda não cessa de desmoronar. A fragmentação total se sobrepõe à analogia de Baudelaire, método ainda capaz de construir nexos. Aquela decomposição da realidade – feita para reuni-la em outra forma, atingindo o que seria uma "verdade" – não chega a se recompor. As palavra desmancham-se como "cogumelos podres" (Hofmannsthal, 2010a, p.06) na boca do poeta, diz Hofmannsthal:

Tudo isso me parecia tão improvável, tão mentiroso, tão cheio de buracos quanto possível. Meu espírito obrigava-me a ver tudo o que aparecia nessas conversas como algo terrivelmente próximo. Como, uma vez, vi numa lente de aumento um pedaço da pele de meu dedo mindinho assemelhando-se a um campo rachado cheio de sulcos e crateras, assim via agora os homens e as ações. Não conseguia mais apreendê-los com o olhar simplificado do hábito. Tudo desintegrava-se em pedaços; pedaços em mais pedaços e nada mais conseguia ser abarcado por um conceito. As palavras isoladas inundavam-me; aglutinavam-se em olhos que me fitavam e para os quais via-me obrigado também a fitar: turbilhões, são as palavras. Sentia vertigens ao olhar para elas, girando sem parar e através das quais só se consegue chegar no vazio. (Hofmannsthal, 2010a, p.06-07)

A distância demasiada reelaborou o cotidiano, a recusa ao "olhar simplificado do hábito" conduziu o poeta a tentar ler, na realidade, "o que nunca foi escrito". Mas o drama de Hofmannsthal foi desistir da imaginação quando os estremecimentos não permitiam restaurar o passado; quando o impossível, enfim, não estava mais em jogo. Ler o que nunca foi escrito, ao mirar o presente, seria compreender melhor a própria ruína; segundo Bröch, por fim nada mais lhe restou que não fosse "o desgosto das coisas", "o desgosto das palavras", "o desgosto de [...]si próprio" (Bröch, 1996, p.158).

2.

A experiência das vanguardas – contemporânea de Hofmannsthal – tentou, justamente, atualizar aquelas perguntas, "sobre o que escrever?", "como escrever?", "por que escrever?", permitindo que engendrassem outras, como, por exemplo, "para quem escrever?". A operação foi explorada por

Peter Bürger no conceito de "autocrítica" das vanguardas. Bürger separa o gesto de "autorreflexão" dos simbolistas de uma "autocrítica" modernista. O projeto de fundo das vanguardas seria de autocrítica à própria instituição da arte, tentando libertá-la de sua autonomia, ela "novamente deve se tornar prática" (Bürger, 2012, p.96). Ao invés daquilo que Benjamin chamou "função de culto da arte", mãe de mil concepções sobreviventes, o procedimento "autocrítico" exigiu a "função política da arte" para o mundo moderno. Nesse campo encontramos o escritor Bertolt Brecht.

Os poemas líricos de Brecht estão profusamente ligados aos dilemas do teatrólogo Brecht e do autor dos *Diários de trabalho*. A primeira pergunta do materialista: qual a conexão das coisas com as outras coisas? Para início de conversa, nenhuma. Mas a linguagem do poder nos organiza o mundo, gerando conexões interessadas; admitir essa ordem, nas conversas de Brecht com Benjamin, seria acreditar na realidade sem duvidar dela: tornar o mundo inabitável. Tudo que nos chegasse – parcialmente – deveria ser submetido a um interrogatório dialético. O papel do artista seria retirar a palavra do ponto de vista do poder, ao invés de progredir para o Novo (sobretudo na convivência dos velhos meios), procurando na realidade outras conexões das coisas com as coisas. Assim vemos aparecer o princípio da montagem. "Ali onde imagem e poema nos dão acesso à historicidade pela iluminação de uma *remontagem do tempo*" (Didi-Huberman, 2017, p.217). O que identificamos em Brecht, e seu princípio do Estranhamento, é a tentativa de reorganização das imagens e dos discursos, capaz de manifestar na realidade o que antes não estava à mostra. "Não há 'remontar' histórico senão pela remontagem de elementos precisamente dissociados de seu lugar habitual" (Didi-Huberman, 2017, p.121). Por esse motivo que a busca de Brecht, no trabalho de remontar a realidade, não vai em direção ao impensável, mas ao impensado. Daí que, até mesmo para o lirismo, a menos imediata das formas (no sentido da opinião pública), torna-se necessário a coragem de designar. É preciso falar do mundo. Sobre a lírica, Brecht escreve no diário:

Muitas de minhas últimas produções líricas não apresentam nem rima nem ritmo regular, bem determinado. Por que as qualifico de líricas? Porque, se é verdade que elas não têm ritmo regular, têm, entretanto, um ritmo (variável, sincopado, gestual). (...) O problema era simples: eu precisava de um estilo elevado, mas o polido untuoso

do pentâmetro iâmbico ordinário repugnava-me. Era-me preciso um ritmo, mas não a monotonia habitual. [Procedendo por cesuras], tornava a respiração ofegante como de quem corre, e essas síncopes revelavam melhor os sentimentos contraditórios de quem falava. [Logo,] abandonei completamente o iambo e empreguei ritmos bem marcados, mas irregulares. (apud Didi-Huberman, 2017, p.171).

Brecht procurou fazer como a maioria do poetas de vanguarda, e que hoje nos parece um lugar comum: aproximar o poema da oralidade, a poesia da prosa. Basta lembrarmos a “linguagem das ruas” de Maiakovski, – “Maiakóvski foi conhecido antes de tudo como um poeta que ‘rebaixou’ a linguagem poética, dando-lhe uma forte infusão de coloquialismos e jargões citadinos” (Pomorska, 2010, p. 149). Ou T. S. Eliot, que permitia a "intrusão contínua" do cotidiano, mesmo em seus poemas graves (Berardinelli, 2007, p.19). Nesse sentido existiriam duas prosas: a prosa como forma e a prosa como gênero, no sentido da prosa como forma temos um ideal delimitado, para onde o pêndulo vai ao afastar-se da poesia, como gênero é naturalmente híbrida e mista. Ao retomar o imediato para o poema, chegamos à defesa de uma poética móvel. A mobilidade do poema torna-o sempre mais permeável ao espaço presente, criando condições de utilidade, modificando, naturalmente, a sua política; com a saída do poético em direção ao prosaico, a política do poema também se altera. Dessa maneira, compreendemos melhor Brecht quando diz:

De todas as obras humanas, as que mais amo
São as que foram usadas.
Os recipientes de cobre com as bordas achatadas e com as mossas
Os garfos e facas cujos cabos de madeira
Foram gastos por muitas mãos: tais formas
São para mim as mais nobres. Assim também as lajes
Em volta das velhas casas, pisadas e
Polidas por muitos pés, e entre as quais
Crescem tufos de grama: estas
São obras felizes. (Brecht, 2012, p.84)

As referências imanentes do mundo ao redor, a ironia em relação aos fatos, informações, personalidades, marcas de produto, linguagem de manuais etc, partilha nos contemporâneos o “mesmo gosto na boca, [...] e há

entre eles [os contemporâneos] os mesmos cadáveres." (Sartre, 2004, p.56), direcionando o poema para uma determinada política, obrigando o poeta a escolher, ante o turbilhão de imagens expostas, o próximo destino, a cada verso – como a cada rua dobrada. Na lógica de Bürger, a "saída para a prosa" se associaria à tentativa de destruição da categoria "obra". Assim como Brecht nomeia de "obras felizes" os talheres gastos pelas mãos, as obras artísticas, dificilmente gastas, seriam infelizes.

AOS QUE VIEREM DEPOIS DE NÓS

Realmente, vivemos muito sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores!
Esse que cruza tranqüilamente a rua
não poderá jamais ser encontrado
pelos amigos que precisam de ajuda?

É certo: ganho o meu pão ainda,
Mas acreditai-me: é pura casualidade.
Nada do que faço justifica
que eu possa comer até fartar-me.
Por enquanto as coisas me correm bem
(se a sorte me abandonar estou perdido).
E dizem-me: "Bebe, come! Alegra-te, pois tens o quê!"

Mas como posso comer e beber,
se ao faminto arrebatado o que como,
se o copo de água falta ao sedento?
E todavia continuo comendo e bebendo.

Também gostaria de ser um sábio.
Os livros antigos nos falam da sabedoria:
é quedar-se afastado das lutas do mundo
e, sem temores,
deixar correr o breve tempo. Mas
evitar a violência,

retribuir o mal com o bem,
não satisfazer os desejos, antes esquecê-los
é o que chamam sabedoria.
E eu não posso fazê-lo. Realmente,
vivemos tempos sombrios.

Para as cidades vim em tempos de desordem,
quando reinava a fome.
Misturei-me aos homens em tempos turbulentos
e indignei-me com eles.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

Comi o meu pão em meio às batalhas.
Deitei-me para dormir entre os assassinos.
Do amor me ocupei descuidadamente
e não tive paciência com a Natureza.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

No meu tempo as ruas conduziam aos atoleiros.
A palavra traiu-me ante o verdugo.
Era muito pouco o que eu podia. Mas os governantes
Se sentiam, sem mim, mais seguros, — espero.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

As forças eram escassas. E a meta
achava-se muito distante.
Pude divisá-la claramente,
ainda quando parecia, para mim, inatingível.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

Vós, que surgireis da maré
em que perecemos,
lembrai-vos também,
quando falardes das nossas fraquezas,
lembrai-vos dos tempos sombrios
de que pudestes escapar.

Íamos, com efeito,
mudando mais freqüentemente de país
do que de sapatos,
através das lutas de classes,
desesperados,

quando havia só injustiça e nenhuma indignação.

E, contudo, sabemos
que também o ódio contra a baixeza
endurece a voz. Ah, os que quisemos
preparar terreno para a bondade
não pudemos ser bons.
Vós, porém, quando chegar o momento
em que o homem seja bom para o homem,
lembrai-vos de nós
com indulgência. (Brecht, 2017)

Nesse poema, onde Brecht imagina a leitura do presente a partir de um futuro utópico, um futuro em que "o homem é bom para o homem", e a rotina trivial torna-se escândalo pelo emaranhado de injustiças e mentiras, fazendo o sujeito do futuro observar este tempo como nós observamos as imagens dos futuros mais distópicos da ficção, o tom predominante é o da elegia. Mas de onde retiramos as imagens da ficção distópica? A ficção distópica costuma ser uma re-montagem das imagens com que estamos habituados no presente. Imagens com que nos familiarizamos, que, dispersamente, não concebemos como "presente", mas agora reorganizadas, reorientadas, intercalando a miséria com a miséria, que sempre esteve ali, soam estranhamente afastadas de nós. Para se ter "a realidade de um ato", já dizia o Brecht dramaturgo, "é preciso descobrir todo o feixe de motivos sem os quais um ato é geralmente impossível" (apud Didi-Huberman, 2017, p.90). Assim, para concebermos o futuro distópico, precisamos antes subtrair imagens do presente distópico. É por esse motivo que Brecht interditou qualquer imagem desse futuro utópico no poema. Apenas permitiu que ele ouvisse o nosso presente como um lamento longínquo. O mais próximo de nós e do poeta, o mais distante para os habitantes da utopia.

Por outro lado, o estranhamento, como na carta de Lorde Chandos, não exige positividade utópica. A questão da "legibilidade" da época ("Ler o que nunca foi escrito") se aproxima do estranhamento também nos autores em que a imaginação nadifica o mundo. Os espectros que rondam tais obras são espectros outros. Maurice Blanchot, de fato, fala de um segundo estranhamento possível, ao comentar a obra de Brecht, um estranhamento que retorna o olhar mortífero para nós e faz com que oscilemos para o Nada, para

o Ninguém. É por isso que o sentido de "contemporâneo" como atualidade, designado por Sartre, não poderia compreender toda atualidade dos poemas cuja forma pende para o segundo estranhamento. Para tanto é preciso levar em consideração a dimensão espectral do presente, a "simultaneidade espectral do tempo", como no comentário de Vladimir Safatle a Hegel: "Compreender que, agora, estou e não estou aqui implica transformar essencialmente o que entendemos por presença, como pensamos a presença" (Safatle, 2016, p.119). Assim tornamos mais nítida a dimensão do "futuro" que pode estar inserido nos textos e nas obras que, através da imaginação, romperam com o *continuum* da realidade unívoca – essa que sempre disfarça a parcialidade com universalidade. Para Brecht, é preciso hierarquizar tudo pela questão do oprimido ("Ela é uma questão insignificante para o dominador, prosaica para o oprimido e, no que diz respeito às consequências, a mais inexaurível" (Benjamin, 2017, p.76)), porém a questão da "legibilidade" da época comporta outros modos. E o problema do futuro se altera independente da intenção política consciente do autor.

Qual, então, o futuro previsto nas obras de arte?

Na verdade, nunca um futuro imediato, e jamais um futuro completamente determinado. Não há nada que seja mais sujeito a transformações na obra de arte do que esse espaço sombrio do futuro nela fermentado (Benjamin apud Didi-Huberman, p.108, 2015)

A obra de arte possui um espaço "sombrio", que é o campo de possibilidades do futuro, sempre "sujeito às transformações". Cada nova legibilidade, portanto, reorganiza o que os espectros tem a dizer.

3.

TEMPOS MODERNOS

Atravessamos uns tempos calamitosos
impossível falar sem incorrer delito de contradição
impossível calar sem fazer-se cúmplice do Pentágono.
Se sabe perfeitamente que não há alternativa possível
todos os caminhos conduzem à Cuba

mas o ar está sujo
respirar é um ato falido.
O inimigo diz
O país tem a culpa
como se os países fossem gente.
Nuvens malditas revolteiam em torno de vulcões malditos
embarcações malditas empreendem expedições malditas
árvores malditas se desfazem em pássaros malditos:
tudo contaminado de antemão. (Parra, 2017, tradução nossa)

Nicanor Parra realiza uma paráfrase do poema de Brecht, agora sem o endereçamento utópico. Ao invés de fazer uma representação das mazelas do presente, expondo o autoritarismo dos governos, o exílio dos refugiados, a fome, as guerras, Nicanor diz "tempos calamitosos" "o ar está sujo". O que significa o ar estar sujo? Que respirar é mergulhar na imundície, mas não enuncia com o mesmo pessimismo dos que dizem: "a vida é uma doença incurável", porque desde o título estamos tratando de uma época determinada; falando com mais precisão: o tempo presente. Nosso problema é antes histórico. O tom do poema é corrosivo demais para uma elegia, embora mantenha alguma nota grave. Apesar disso, não perdeu a coragem de designar – contradizendo os próprios versos, que não veem alternativa entre falar (incorrer em contradição), silenciar (tornar-se cúmplice). Em certo sentido o ato de escrever, de Parra, é Brechtiano, pois, aceita a contradição. "Nunca pude suportar senão a contradição" (apud Didi-Huberman, 2017, p.167), diz Brecht. Típico de Nicanor Parra também é encadear imagens e amparar todo adjetivo abstrato num solo plástico. Sobre a antipoesia, chega a defini-la como sendo "o poema tradicional enriquecido com a seiva surrealista". A presença surrealista aparece inconfundivelmente em Parra – exemplo nos dois versos: "o poeta maldito/ se entretém atirando pássaros às pedras". Mas a expressão de Parra, muitas vezes tida como irônica, deve ser levada a sério. A intenção da antipoesia, à diferença das vanguardas e seu novo destruidor, não é trabalhar com o novo, mas reformular o já existente. A antipoesia está mais para um certo modo de fazer poemas, ao invés de reencenar o ciclo de ruptura e de novidade. "Já não me resta nada a dizer/ Tudo que eu tinha a dizer/ Foi dito não sei quantas vezes.", escreve Nicanor. E para isso a montagem torna-se procedimento fundamental, porque ela

trabalha com o "já exposto", o "já dito". "A montagem seria para as formas o que a política é para os atos" (Didi-Huberman, 2017, p.119). Benjamin, em suas conversas com Brecht, nunca deixou de pensar a "sabedoria da posição" tanto na ação política quanto na montagem. Ao aconselhar Brecht a iniciar-se no xadrez, explica: "esse jogo confere unicamente às posições (e não à força maior ou menor de cada peça, como no xadrez) sua 'justa função estratégica'" (apud Didi-Huberman, 2017, p.119). Tendo a "coragem de designar", Nicanor toma posição, ainda que sem uma pedagogia.

Aqui ele toma as ferramentas de Brecht para interrompê-lo. "O pequeno burguês não reage/ A não ser quando se trata do estômago.", isto é, nenhuma pedagogia pode ser transmissível na lírica. Uma voz de Marx em Parra pediria a palavra para dizer: "condições materiais". O que em nenhum momento Brecht cessou de lembrar, encaminhou Parra até outro campo de contradições. Ainda mais desconfiado, mais pessimista. "[É preciso ter] desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade [...] desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre classes, entre povos, entre indivíduos" (Benjamin, 2012, p.34). A descontinuidade entre intenções e consequências não implica ausência de efeito político, mas perda de todo controle do circuito de recepção da obra pelo poeta. O poema entra na história e passa a ser gerado por razões políticas que tornam seu efeito como que anárquico. Ele se perde da intencionalidade dos poetas bem intencionados.

O poema "Tempos modernos" não se endereça ao futuro utópico, ele hesita sob a contradição de já ter dito algo, como vimos, enumerando o presente com imagens intoxicantes – ele, com efeito, repete aquela pergunta: "como habitar este mundo?". É a força do segundo estranhamento que converteu palavras em "cogumelos podres" na boca de Hofmannsthal, mas que na obra de Parra, naturalmente, não significou queda no silêncio definitivo. O silêncio, na antipoesia, é uma estratégia com relação à pergunta: "sobre o que escrever?"; o antipoeta silencia sobre o que não entra no interesse da antipoesia. Por tal motivo, ela mais reorganiza a tradição, eliminando quadros e cenas da tradição, do que investe qualquer ruptura. Parra indica Shakespeare como sendo o primeiro dos antipoetas. Com efeito, estamos falando de um outro Shakespeare, não o canônico do século XIX, nem mesmo

o do jovem Eliot, mas ainda assim Shakespeare. Talvez o prefixo "anti" não deixe de ser um pretexto para se dizer novamente: "poesia".

O sentido prosaico, e portanto imagético, de Nicanor Parra, aproxima seu processo de montagem da forma cinematográfica, enquanto procura "desmontar o estado de coisas" e re-montá-las em seguida. A antipoesia, ao invés de preocupar-se com os limites do dizível, preocupa-se em reorganizar a realidade, com palavras simples (no sentido de Benjamin), calando-se sobre aquilo que não é "digno" de descer do Olimpo. No famoso poema de Mallarmé "A tumba de Edgar Poe" o autor francês distingue o poeta como anjo e a multidão como hidra. Trata-se do desgarramento do poeta moderno, esse lugar também "contaminado de antemão". Talvez o lugar contaminado por excelência, na perspectiva do antipoeta. O lugar "maldito". Mas "maldito" tomado literalmente, sem qualquer arma de ironia para se defender.

(É próprio do espectro ser menos do que algo, mas eles continuam enquanto campo de possibilidades. Espectros de Mallarmé e de Hofmannsthal respiram, ainda agora, o "ar sujo" de "Tempos modernos").

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. "Salão de 1859" in *Poesia e prosa*: volume único. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia" in *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. "Aos que vierem depois de nós". *Releituras.com*. trad. Manuel Bandeira. Disponível em: http://www.releituras.com/bbrecht_aosquevierem.asp. Acesso 29 out. 2017.

BRÖCH, Hermann. "Hofmannsthal et son temps" in *Création littéraire et connaissance*. trad. Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1996.

DANTO, Arthur. "O fim da arte" in *O descredenciamento filosófico da arte*. trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

_____. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história*, I. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Oeuvres en prose*. trad. Jean-Louis Bandet et al. Paris: LGF, 2010(b).

_____. "Uma carta" in *Viso: cadernos de estética aplicada*. n.8. trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 2010(a).

MARGEL, Serge. "Ler O Meridiano – Paul Celan, do diálogo interrompido à memória das datas" in *Cada vez o impossível: Derrida*. Piero Eyben e Fabricia Wallace (orgs.). Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

PARRA, Nicanor. "Tiempos modernos". *Nicanorparra.uchile.cl*. Disponível em: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/hojas/tiemposmodernos.html>. Acesso 29 out. 2017.

POMORSKA, Krystyna. "O Futurismo como Escola Poética" in *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

EXPERIÊNCIAS ERÓTICAS DISSONANTES DA ORDEM PATRIARCAL NA FICÇÃO DE JOSÉ LINS DO REGO E DOS NATURALISTAS

Victor Hugo Adler Pereira^{1*}

RESUMO: Os estudos de Michel Foucault como referência central para a explicação da construção de subjetividades, sobretudo sobre o sujeito homossexual e os compromissos da produção cultural com a ordem disciplinar, afetaram a abordagem crítica de obras literárias que enfocam tanto o homoerotismo como também a prostituição. Procuo demonstrar que algumas apropriações dessas referências dificultam a compreensão da de experiências eróticas dissonantes da moralidade burguesa, tornando condenável a literatura naturalista, e ainda distinguir o enfoque de José Lins do Rego e dos escritores naturalistas dessas questões.

PALAVRAS-CHAVE: Influência de Michel Foucault nos estudos literários-naturalismo – José Lins do Rego- prostituição - homossexualismo

ABSTRACT: Michel Foucault's studies as a central reference for the explanation of the construction of subjectivities, especially on the homosexual subject and the commitments of cultural production with the disciplinary order, have affected the critical approach of literary works that focus on both homoeroticism and prostitution. I try to demonstrate that some appropriations of these references make it difficult to understand the dissonant erotic experiences of bourgeois morality, making naturalist literature objectionable, and to distinguish the approach of Jose Lins do Rego from the naturalist writers' of these questions.

KEYWORDS: Michel Foucault's influence in literary studies- naturalismo- José Lins do Rego – prostitution - homosexuality

O prestígio que adquiriram, ao longo dos últimos decênios, as abordagens de questões ligadas à sexualidade, afetividade e erotismo, baseadas nos estudos de Michel Foucault sobre a ordem disciplinar e a biopolítica não as deixou imune a revisões críticas.

¹Professor-Associado de Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista-pesquisador do CNPq e do Programa PROCIÊNCIA FAPERJ/UERJ.

As lutas de militantes por direitos das minorias, gays e mulheres, desde os anos 1970, suscitaram polêmicas e revelaram possíveis estrangulamentos da prática política a partir de perspectivas baseadas nesses estudos, conforme observou o teórico e militante, Didier Eribon. Tomava Foucault uma atitude crítica à Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR), surgida em 1971, e que tinha como uma das suas figuras proeminentes e mentores intelectuais Guy Hocquenghem (Eribon, 2008, p.358). Reagia contra a cobrança desses militantes de uma confissão de homossexualismo e à perspectiva da “liberação sexual e da revolução desejanter”, que caracterizou, por exemplo, a filmografia de Pier Pasolini, de 1968 a 1974 (Eribon, 2008, p. 359). A partir dos debates que vêm se travando nesse campo, merecem relativização certas considerações negativas de Michel Foucault sobre os caminhos posteriores da chamada “revolução sexual”. Cabe ser avaliado, nesse sentido, o papel desempenhado pelas obras artístico-culturais ao tornar visíveis alternativas aos padrões comportamentais ou promover o debate público das “questões de gênero” e ao trazer à ordem do dia a discussão sobre os limites e as fronteiras das definições das identidades heterossexuais, gays, lésbicas, travestis, transexuais etc... A necessidade de reatualizar as considerações do pensador francês sobre esses temas se impõe pela dinâmica histórica que trouxe à ordem do dia os debates de problemas legais de questões como: a homoparentalidade, o casamento gay ou lésbico, a troca de identidade civil de transgêneros. No Brasil, um outro tema, que ainda não chegou a motivar o debate público amplo, é a profissionalização da prostituição masculina e feminina, com a retomada pelo Congresso da tramitação do PL 4.211/2011, projeto de lei conhecido como Gabriela Leite, homenageando a prostituta e militante falecida em 2013.²

Algumas abordagens críticas que se consagraram sobre a produção cultural brasileira nos últimos decênios sofreram influências diretas ou se construíram a partir de referências comuns aos estudos de Michel Foucault sobre a “sexualidade” e sobre a “visibilidade”, como as considerações sobre o desenvolvimento da ordem disciplinar em livro *Vigiar e Punir*. Avalio, por

²Regulamentação da prostituição confronta prostitutas e feministas radicais. *El País* – Brasil. Rio de Janeiro, 31/07/2016. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/28/politica/1469735633_689399.html>.

isso, que pode se constituir em contribuição pertinente discutir os pressupostos dessas abordagens da cultura e da literatura que se tornaram canônicas nos estudos acadêmicos brasileiros. Nesse sentido, proponho trazer à discussão, nesse trabalho, por um lado, certo consenso que se formou de que a apresentação na literatura de cenas eróticas deva ser vista como reificação e exploração banal da arte como mercadoria, análogas ao que se dá com a mulher na prostituição. Por outro lado, proponho colocar em xeque a máxima, que se tornou uma cantilena que embasa estudos literários e culturais, de que, a partir do século XIX, a apresentação de personagens que desenvolvem contatos e relações afetivas homoeróticas seja pautada principalmente por um projeto disciplinar, de construir subjetividades ou identificá-las a partir dos quadros teóricos médico-psicológicas. Perspectiva difundida em trabalhos sofisticados e, por isso, muito influentes, como a influente obra do psicanalista Jurandir Freire Costa, *A Inocência e o Vício: estudos sobre o homoerotismo* (1992), e em estudo mais atual, enfocando a produção literária no contexto repressivo e machista da América Latina de Dario Gómez Sanchez, *Perversos, bichas e invertidos*, publicado, em 2012, sobre a “identidade homossexual no romance latino-americano.

Os estudos de Michel Foucault sobre a sexualidade influíram para que se passasse a considerar o compromisso da produção literária que enfoca o homossexualismo e a prostituição com um projeto de “normalização” ou instauração da ordem disciplinar crescente desde o século XVIII na cultura europeia e que se expandiu no Ocidente. Quanto à abordagem do homossexualismo, a partir de seus estudos, passou-se a encarar principalmente a difusão de obras de Marcel Proust e André Gide como contribuições decisivas para a configuração das características particulares de um sujeito homossexual, personagem do mundo social que até o século XIX não tinha a configuração identitária adquirida com a contribuição conjunta da literatura, do pensamento médico e psicológico. Este fenômeno corresponderia, segundo Michel Foucault, à transformação da sexualidade, no decorrer do século XIX, em referência central para a construção de subjetividades. Portanto, a partir dos estudos de Foucault, muitos críticos e estudiosos passaram a considerar o comprometimento de obras de ficção com a estabilização de um modelo de biografia associado a um conjunto de

características psicológicas definidores do “sujeito homossexual”. Com base nessas referências, o psicanalista Jurandir Freire Costa, propõe abordar as relações entre pessoas do mesmo sexo através do conceito de “homoerotismo”, menos comprometido do que o conceito de “homossexualismo” com a medicalização e com uma carga de estigmas historicamente desenvolvidos. Releva, no entanto, o fato de que o processo de construção do personagem “homossexual” foi acompanhado de propostas libertárias:

A primeira vertente de ideias, perceptível na literatura do século XIX, procura fazer do “homossexual” um instrumento de denúncia social. O preconceito contra o homoerotismo seria mais um sinal da hipocrisia dos costumes. O “homossexual”, diz-se, é um outsider cuja preferência amorosa desfaz o silêncio tecido pela sociedade em torno de sua origem e funcionamento escusos. (...) Na faceta positiva, ou de aprovação social, a fantasia do homossexual *revolucionário* e *anticonformista*< grifo no original> contagiou inúmeros artistas e pensadores. Imerso nessa lenda, que ele próprio ajudou a difundir e solidificar, Wilde respondia ao juiz que acompanhou o processo de Alfred Douglas: “o amor que não ousa dizer seu nome (...) por ele é que me vejo agora sentado nesse banco (Costa, 1992, p. 44-47. Apud: Berutti, 2011, p.28-29).

Considero que, acima da condenação ou da suspeição de comprometimento com a ordem disciplinar, deva ser reavaliada a influência positiva na liberação dos costumes e na diminuição da repressão aos “outsiders” exercida pela frequente exposição na literatura do século XIX de práticas sexuais que não se pautam pela finalidade reprodutiva. E que se deva relevar que, além do enfoque das práticas sexuais, as obras deixam entrever a existência de manifestações de afeto e formas de organizar relações conjugais alternativas aos padrões impostos pelas tradições da família patriarcal. No século XIX, coexiste com um novo moralismo, que mesmo contestando as proibições religiosas, fundamenta o caráter repressivo na concepção do que é “normal” ou “natural” a partir de referências científicas. Paralelo à difusão desses valores, um contra discurso manifestou-se no campo da criação literária, tornando-se vetor influente da modernização estética, em especial da poesia, exaltando as experiências alternativas à moralidade burguesa. Nela, exploravam-se as peculiaridades das experiências propiciadas no lesbianismo, no homossexualismo e na prostituição, conforme se constata especialmente nas obras de Athur Rimbaud e Charles Baudelaire.

- O bordel e o lar na obra de Lins do Rego

O estudo do conjunto da obra ficcional de José Lins do Rego motivou-me a reavaliar a perspectiva crítica sobre a literatura que focaliza comportamentos “desviantes” desde fins do século XIX e a caracterização desta como uma herança naturalista. Lins do Rego, reconhecido como um dos romancistas mais representativos entre os regionalistas nordestinos, obteve grande sucesso de público e crítica nos anos 1940, mas foi submetido ao esquecimento nos estudos acadêmicos e em outros canais de difusão cultural desde as últimas décadas do século XX. Sem consideração às diferentes temáticas e recursos estéticos desenvolvidos em sua trajetória, suas obras foram arroladas numa rejeição generalizada ao regionalismo literário e, até mesmo, identificadas como tributárias da estética naturalista. No entanto, ao estudá-las chamou a atenção, a importância que têm nelas procedimentos narrativos que dificilmente podem ser enquadrados numa estética naturalista. Além disso, o fato de que, algumas vezes, apresentam experiências eróticas e afetivas de personagens consideradas desviantes pelos quadros de interpretação que lhe foram contemporâneos, deixando de lado as referências explicativas ou normativas vigentes neles. Desse modo, em meu entender, colocam em causa modos de abordagem condizentes com a moral familiar e o discurso patriarcal.

No romance de Lins do Rego, o recurso constante ao discurso indireto-livre propicia mergulhos na consciência de personagens que possibilitam ao autor caracterizar experiências individuais sem fazer menção às referências médicas ou psicológicas para a compreensão da construção dos sujeitos, que se estabeleceram a com um discurso moderno sobre a sexualidade, conforme situa Michel Foucault em sua *História da Sexualidade*. Com isso, apresentam-se em algumas obras desse ficcionista alternativas para a compreensão de relações de gênero que, em diferentes medidas e modos, subvertem a “matriz de inteligibilidade” destas (Butler, 2008, p. 39). Nessas obras, a abordagem da prostituição e do homoerotismo desafia as referências dominantes na cultura letrada, seja nas disciplinas médicas, na psicologia, nos estudos sociológicos ou na literatura, para a compreensão dos sujeitos envolvidos nessas situações

e as interpretações habituais sobre estas. Um dos aspectos que contrasta com essas tradições é a ausência de culpabilidade dos sujeitos, habitualmente vitimizados ou criminalizados nas disciplinas acadêmicas, nos discursos associados à normalização das relações sociais e à higienização das cidades, conforme observa Margareth Rago(2014, p.126). Além disso, personagens envolvidos nessas situações, reconhecem ter vivido, no contexto da prostituição ou na relação homoerótica, experiências felizes, de paz, alegria, além da satisfação sexual.

Por exemplo, no romance *Usina* (1936), a prostituição é abordada como uma oportunidade para mulheres escaparem do tédio e da submissão imposta pelo casamento. E o fato de trabalhar num bordel reconhecido como de maior categoria, como a pensão da francesa Madame Mimi, pode ser motivo de orgulho para algumas prostitutas:

A Mimi dava às suas mulheres um certo orgulho. Mulheres da Mimi passavam pelas outras pensões da Santo Amaro pisando fino, de cabeça alta. A casa preferida pelos usineiros, pelos ricos do comércio, pelos figurões do governo fazia-se valer, investia as suas damas de uma pose particular (Rego, 2006, p. 732).

O bordel de Madame Mimi é representado como uma espécie de ilha de harmonia, em que as relações do usineiro, Dr. Juca, com a prostituta Clarinda, e desta com a cafetina francesa, são caracterizadas por trocas de interesses e formas de satisfação dos desejos equilibradas e prazerosas.

Além do orgulho de pertencer ao bordel mais prestigiado de Recife, a jovem amante do Dr. Juca, Clarinda, gozava do prestígio e das vantagens de ser a favorita da cafetina. A moça descobre um “prazer desconhecido” em contato com a francesa, um modo de a personagem definir a experiência homoerótica que se assemelha ao que é caracterizado na percepção do personagem Ricardo em seus contatos com Seu Manuel. Esse “prazer desconhecido” de Clarinda revela-se nos passeios noturnos à praia de Boa Viagem, promovidos pela cafetina Jacqueline:

Então Jacqueline pedia ao chofer para levar longe o carro, para um pouco mais longe. E caíam nuas na água fria. Ficavam um tempo enorme gozando a vida. Jacqueline pegava-se a ela e Clarinda sentia a carne quente da francesa. E dentro d’água, sentadas na areia, como o chofer de longe, ela sentia com Jacqueline uma coisa que ela não sabia

o que era. As ondas vinham até elas, entravam de pernas adentro, como línguas frias, a espuma cobria as suas carnes e a lua, querendo se pôr ainda, deixava uma luz fraca por cima do mar. Clarinda sentia-se feliz, cheia de vida. E o sono daquela madrugada, naquela cama macia, sem homem junto dela, era um sono pesado, um grande sono dos justos. Era feliz. Outras podiam se queixar da vida, Outras podiam se queixar da vida, outras podiam se lamentar. Ela não (Rego, 2006, p.826).

A abordagem do lesbianismo sem que se acompanhe de interpretações psicológicas ou médicas, ou, ainda, considerações moralizantes, ocorre também em outros romances do autor, como *Riacho Doce* (1939) e *Água Mãe* (1941). O confronto das relações do Dr. Juca com a amante e a esposa, no entanto, reafirma as tradições nas relações de gênero num contexto patriarcal. O Dr. Juca julgava ter alcançado algum equilíbrio e harmonia a partir da relação que estabelece com Clarinda, atribuindo à satisfação alcançada nesse convívio a superação de seu furor de “femeeiro”, o que motivara nele uma obrigação de fidelidade à jovem prostituta, diferentemente de sua atitude com a esposa: “Era bonita de fato, não teria coragem de enganá-la, de mentir para ela. Ficaria com Clarinda para sempre”.

Conforme afirmei anteriormente, através do discurso indireto-livre, esse romance se estrutura pela alternância de pontos de vista dos personagens, o que propicia confrontos de perspectivas. Esse recurso técnico propicia levar o leitor a participar das indagações sobre essas diferenças de interpretação da realidade, mas algumas vezes disfarça a indução, por parte do autor, à tomada de posição sobre determinadas questões. Esta forma de persuasão se constata no confronto que se realiza pela justaposição de uma sequência de parágrafos que fazem o registro das experiências do Dr. Juca e Clarinda no bordel a outro conjunto que explora a percepção do cotidiano da vida conjugal do coronel e de sua esposa. Assim, à evocação dos sentimentos motivados pela convivência no bordel, citada acima, acrescentam-se considerações do Dr. Juca sobre sua relação com Dona Dondon, sua esposa:

Dondon, coitada, era uma santa, se consolando com os filhos.

O Dr. Juca não se sentia em falta para com a sua mulher. Parecia-lhe que ter uma amante lhe fosse uma coisa natural. Dondon não se importava se soubesse. Era uma santa que não se baixaria para se misturar com as vadiações do marido. Nunca lhe falara de mulheres e ele desconfiava que soubesse de tudo. A cara, que a mulher tinha

para ele, era sempre a mesma. Só lhe falava de coisas que se relacionavam com os filhos (Rego, 2006, p. 826).

Através desse confronto realizado em discurso indireto-livre, reforçam-se as expectativas tradicionais sobre as relações de gênero na ordem patriarcal: a amante que podia proporcionar o prazer da convivência e do sexo, e a esposa, colocada num pedestal, que a obrigava a cumprir o papel de mãe de família sem se imiscuir na vida afetiva e nos contatos eróticos do marido. Entretanto, no desenvolvimento do enredo, a falência e a doença do marido fazem com que Dona Dondon, transite do papel de guardiã da moralidade do lar e de “santa”, compreensiva com as “vadiagens” do marido, para se tornar a protetora de um homem doente, falido e desamparado por todos mais (CITAR...). Por outro lado, propicia a que uma das filhas de Dona Dondon e Dr. Juca se case com um comerciante, caixeiro, considerado, em princípio, indigno de ser incorporado àquela família “de nome” (Rego, 2006, p. 902). Essas situações indicam as estreitas relações entre o desempenho econômico e a manutenção dos valores dominantes entre os latifundiários nordestinos, nas primeiras décadas do século XX, quanto aos papéis atribuídos à mulher na vida social e no círculo familiar e quanto às regras em que se pautam as relações afetivas, matrimoniais. .

Se a dominação masculina preserva privilégios para os homens, as obras de José Lins do Rego colocam em questão a satisfação individual a partir dessa condição simbolicamente mais favorecida. Nas famílias que protagonizam seus romances, apresentam-se homens submetidos às regras de convivência inspiradas pelos valores patriarcais e que, pelo peso de uma série de exigências, limites e pressões, vivem, tanto como as mulheres, profundamente insatisfeitos e infelizes. Exceto quando encontram espaços alternativos à convivência familiar: o bordel ou outras margens que oferecem o acolhimento da fragilidade, da vulnerabilidade dos homens. Os personagens masculinos têm que corresponder às exigências que se colocam pelo enfrentamento de disputas pela terra ou o perigo de desestruturação da pretensa ordem reinante no núcleo familiar – por exemplo, pela atração exercida sobre as filhas por jovens que não tenham uma origem social equivalente ou superior à delas, ameaçando o prestígio ou a administração futura dos negócios relacionados à produção rural. Portanto, os homens não podem afrouxar sua eficiência no

controle para a obediência às regras de comportamento feminino, aos abusos de outros homens, devendo conter inclinações sentimentais dentro dos limites da adequação e, pelo menos, aparentar certo equilíbrio e capacidade de enfrentamento dos possíveis adversários ou competidores.

- O amor que não ousa dizer seu nome

A primeira parte do romance *Usina* parece um preâmbulo mal resolvido deste, por desenvolver um enredo cuja temática não se relaciona de imediato com a segunda parte da obra, que narra a saga da tentativa do Dr. Juca de transformar o engenho que herdou do patriarca José Paulino em uma moderna usina açucareira. A abertura do romance apresenta a continuidade à narração do destino do protagonista da obra anterior do autor, *O Moleque Ricardo*. *Usina* é mais um romance vinculado ao chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, que supunha a retomada do engenho Santa Rosa como espaço para serem narradas relações da família do patriarca José Paulino com as transformações da economia açucareira e seus impactos em todos os estratos da sociedade rural nordestina. Em *Usina*, o leitor reencontra Ricardo, tal como havia sido deixado nas páginas finais de *O Moleque Ricardo*, como prisioneiro em Fernando de Noronha, uma vez que se envolvera ingenuamente nas lutas sindicais dos padeiros e outros profissionais, que agitaram a cidade de Recife no começo do século XX. No romance anterior, narravam-se as dificuldades de Ricardo de se integrar e de compreender a vida urbana, o que é explorado no romance com os mergulhos de sua consciência, realizando o confronto entre as formas de exploração do trabalho braçal no meio rural e urbano, as relações herdadas da servidão e o trabalho assalariado

No presídio, Ricardo é deslocado do trabalho pesado, que realizam outros presos políticos, para servir como ajudante de Seu Manuel, assistente do médico. Este é caracterizado como um homem um tanto afeminado, porém forte e corajoso, que seduz Ricardo. Este, aos poucos, reconhece que os contatos eróticos e afetivos entre eles são satisfatórios e lhe fazem falta. Em contato com Seu Manuel, o jovem constata que este não se enquadra totalmente nos estereótipos sobre os homossexuais – um criminoso valente - e o jovem não consegue definir racionalmente as relações que desenvolvem e

a inegável atração que sente por ele, que ultrapassa a necessidade do ato sexual. Fica claro, através da narrativa e na consciência do personagem Ricardo, que Seu Manuel não é mera substituição da ausência de mulheres no ambiente carcerário. Além disso, confrontam-se, na narrativa, as experiências anteriores do jovem com mulheres, que eram apresentadas como excitantes e sexualmente satisfatórias nas páginas de *O Moleque Ricardo*, com o encontro afetivo com esse homem rude, que propicia satisfação jamais experimentada:

De noite Seu Manuel ia para o quarto dele. Trancavam-se e o criminoso de três mortes botava a cabeça de Ricardo nas pernas, passava as mãos na carapinha, como nunca mulher nenhuma teria feito com ele. (...) Ricardo deixava-se ficar assim. Era um gozo, uma volúpia desesperada com que ele passava o dia a sonhar, aquela de sentir-se bem perto de Seu Manuel, o homem de quem no começo tivera medo, e sentir aquelas mãos que se ensanguentaram alisando a sua cabeça com a delicadeza que nem Isaura e nem Odete souberam ter. Esquecia-se de tudo, esquecia-se da ilha, do vento que corria, do mar que gemia, de tudo que não fosse aquilo que lhe dava Manuel do Pajeú de Flores, com 30 anos tirados no júri (Rego, 2006, p.688).

Na continuidade do romance *Usina*, em que Ricardo passa a personagem secundário e reaparece eventualmente, retorna essa avaliação positiva da singularidade da relação com Seu Manuel, em confronto com as novas tentativas de estabelecer relações duradouras com mulheres. Dormindo na vendinha da fazenda da qual se tornara empregado...

... Lembrava-se de Seu Manuel. Lembrava-se mais dele do que de Isaura. (...) Era nestas noites de insônia que a saudade da ilha <prisão de Fernando de Noronha> chegava. Quando abria os olhos estava pensando em Seu Manuel. Nunca mais viu uma amizade que fosse escrava de outra como aquela. Nunca mais que uma pessoa lhe quisesse tanto bem, lhe fosse tão dedicada (Rego, 2006, 759).

A sensação de harmonia e proteção alcançada pelo convívio com Seu Manuel contrasta com as experiências insatisfatórias e conflituosas com as mulheres, ou apenas baseadas na satisfação sexual como aconteceu com Isaura. Num dos últimos capítulos do romance, diante da invasão dos sertanejos famintos à vendinha de Seu Ernesto, passaram na mente de Ricardo várias situações de miséria e opressão que havia testemunhado, narradas nos dois romances que focalizam sua vida, e num gesto impulsivo e heroico, decide destravar a porta para que os retirantes saciassem sua fome. Um

guarda-costas do proprietário, no entanto, estava armado de um rifle, para conter a invasão, e atinge Ricardo com um tiro. E Lins do Rego elabora uma cena tocante que, mais uma vez, confere dignidade à relação afetiva entre os dois homens, numa aparente alusão à iconografia sobre o acolhimento maternal na morte:

Depois levaram Ricardo para a casa de Mãe Avelina. O moleque, estendido na cama da mãe, só tinha de vivo os olhos, andando de um lado para outro. Avelina passava a mão pela cabeça, alisando. Seu Manuel, na ilha fazia aquilo. Era a mão de seda de Seu Manuel que ele estava sentindo (Rego, 2006, p. 908).

A apresentação da relação entre dois homens rudes como um encontro afetivo, além da motivação sexual, encontra um precursor na literatura brasileira no romance *Bom Crioulo*(1895) de Adolfo Caminha. Esta obra é considerada como o primeiro romance de que se tem notícia, em todo o mundo, a colocar como tema central uma relação homoerótica. Bom Crioulo, marinheiro sente-se atraído de modo incontrolável pelo grumete Aleixo, o que é caracterizado no romance, de início, com detalhes e recursos expressivos característicos do estilo naturalista e com as referências biologistas desta escola: uma atração sexual, um tanto animal, motivada por fatores biológicos do homem negro mais forte pelo frágil e louro adolescente.

O primeiro contato íntimo que Bom Crioulo consegue estabelecer com o grumete é descrito com detalhes que ressaltam o desejo do negro comunicando-se ao jovem: a sensação prazerosa é compartilhada pelos dois personagens, apesar de a iniciativa para o ato sexual ter partido do homem de mais idade.

Às nove horas, quando Bom-Crioulo viu Aleixo descer, agarrou a maca e precipitou-se no encaço do pequeno. Foi justamente quando o viram passar com a trouxa debaixo do braço, esgueirando-se felinamente... Uma vez lado a lado com o grumete, sentindo-lhe o calor do corpo roliço, a branda tepidez daquela carne desejada e virgem de contactos impuros, um apetite selvagem cortou a palavra ao negro.

A cena, no convés do navio, é definida pelo narrador, primeiramente, como um “contato impuro”, que parte do “apetite selvagem” do negro. Junto ao intenso erotismo na descrição, sugere-se que a força do ambiente, o

marulho do mar colabora para o afrouxamento das defesas do jovem diante dos apelos de Bom Crioulo:

A claridade não chegava sequer à meia distância do esconderijo onde eles tinham se refugiado. Não se viam um ao outro: sentiam-se, adivinhavam-se por baixo dos cobertores. Depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom-Crioulo, aconchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer coisa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. Encolhido, as pálpebras cerrando-se, instintivamente de sono, ouvindo, com o ouvido pegado ao convés, o marulhar das ondas na proa, não teve ânimo de murmurar uma palavra. Viu passarem, como em sonho, as mil e uma promessas de Bom-Crioulo: o quartinho da Rua da Misericórdia no Rio de Janeiro, os teatros, os passeios...; lembrou-se do castigo que o negro sofrera por sua causa; mas não disse nada. Uma sensação de ventura infinita espalhava-se em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse — uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade... — Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se. E consumou-se o delito contra a natureza. (Caminha, 1991, p.47).

Esse primeiro contato é explicado como motivado como fruto de um impulso “natural”, embora “selvagem” e, finalmente, como um “delito contra a natureza”. De certo modo, contraditoriamente, a essas caracterizações negativas, apresenta-se no decorrer do enredo, um período de convivência satisfatória e harmoniosa entre os dois homens. Esta se baseia, não somente na atração sexual, mas também em momentos de convívio amigo e agradável. Mais adiante, quando surge a ameaça de possível separação dos dois amantes por imposição de compromissos com a marinha, Bom Crioulo afirma para si próprio a capacidade de vencer esse empecilho e garantir a sobrevivência de sua ligação afetiva e sexual com o grumete e aproxima-a de uma relação convencional do matrimônio heterossexual.

A relação entre Bom Crioulo e Alípio é caracterizada a partir de alguns elementos comuns com a de Seu Manuel e Ricardo. E, como afirmei anteriormente, embora no romance de Caminha, diferentemente do de Lins do Rego, a relação homoerótica seja apresentada ora como um desvio, redutível na observação do narrador a seus aspectos patológicos, encontram-se registrados, como em *Usina*, alguns momentos de um encontro harmônico de dois indivíduos – sem que pese o fato de se dar numa relação homossexual. E um ponto comum ressalta na construção dos personagens Ricardo e Bom

Crioulo: o fato da atração pelo mesmo sexo ser caracterizada como uma descoberta de uma possibilidade de encontro humano não previsto no percurso biográfico anterior dos personagens e que, portanto, não têm para eles uma explicação consistente:

Nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo; entretanto, quem diria!, o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação, inesperadamente. E o mais interessante é que “aquilo” ameaçava ir longe, para mal de seus pecados.(Caminha, 1991, p. 49).

De modo semelhante ao que se dá com o personagem Ricardo, em *Usina*, caracteriza-se o reconhecimento do marinheiro da autenticidade de sua atração homossexual e do fato de que não se sente atraído por mulheres:

Ao pensar nisso Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... Agora compreendia que só no homem, no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres (Caminha, 1991, p.49-50)..

A caracterização no discurso indireto-livre de Bom Crioulo dessa atração como uma “anomalia” não implica, no entanto, a elaboração de uma biografia que pudesse justificar a produção daquele tipo de subjetividade. E, contrariamente ao que a crítica vem afirmando nos últimos decênios sobre a abordagem da sexualidade na literatura a partir do século XIX, não se caracteriza um modelo de identidade homossexual, e sim uma descoberta da atração e a tomada de consciência de sua força que contrasta com suas relações com mulheres. E, vale destacar, que a atribuição à “natureza” pela atração do marinheiro mais forte e mais velho pelo grumete, não se constrói, paralelamente, um estofo psicológico biográfico, como os comentários críticos baseados nos estudos sobre o paradigma da sexualidade têm atribuído às obras vinculadas à tradição naturalista.

- A condenação do naturalismo

Em muitos estudos contemporâneos, identifica-se a literatura que aborda, desde o século XIX, o erotismo e as formas de comportamento consideradas “desviantes” como tributária do naturalismo. De modo mais amplo, no livro *Tal Brasil, qual romance*, Flora Sussekind faz um libelo condenatório à persistência do naturalismo na literatura brasileira, que abrange um espectro tão grande de obras e autores que este parece contaminar, como um defeito congênito, toda a tradição literária brasileira. A condenação baseia-se na avaliação da influência nefasta e insidiosa na produção literária do país do pensamento científico do fim do século XIX, considerando como uma versão atualizada dessa tendência a incorporação da análise econômica na fatura dos romances da geração de 30. Para caracterizar a persistência do que identifica como naturalismo literário, Flora Sussekind baseia-se na constatação do prestígio alcançado pela “estética do visível”, adotada no século XIX e que considera ainda evidente no chamado “romance reportagem” dos anos 1970:

Quer se trate de uma obra do fim de século, dos anos Trinta ou da década de Setenta, é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como “retratar”, “ver”, “olhar”, “enxergar”. Todas essas correlações lançam a literatura no campo da ótica, da fotografia, da visão. É essa analogia que permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de identidade (Sussekind, 1984, p. 99).

Comentários dessa ordem, traduzem, em primeiro lugar, a expectativa de preservação de um caminho definido para literatura, preservando o “reino da palavra” de ameaças de sua decadência. Em segundo lugar, os comentários de Flora Sussekind associam-se a uma tradição cultural, de fundo religioso, enraizada especialmente na cultura judaica, que afeta os estudos filosóficos e antropológicos, manifestando-se em contextos diversos através dos séculos: a da “condenação da visão”. Fenômeno estudado pelo filósofo Martin Jay, no ensaio “O progresso da hermenêutica e a crise do ocularcentrismo” (Jay, 1989, p. 55). Essa tradição que continua marcando o pensamento crítico até à contemporaneidade, atravessando diferentes épocas históricas, manifesta-se, por exemplo, na condenação da “curiosidade” baseada na dissolução do controle racional da visão manifesta-se desde os escritos de Santo Agostinho, influenciada talvez pela condenação bíblica, que se conservou na cultura

judaica e, posteriormente, no Protestantismo, da idolatria. Quanto às questões examinadas neste trabalho, cabe destacar que uma consequência dessa perspectiva crítica é supor que o leitor fica submetido, por essa sedução do visível, à reprodução acrítica de valores culturais convencionais. Pode-se estender essa possibilidade de perda de controle racional ou de diálogo com a racionalidade, pelo arrebatamento do leitor, quando a obra explora outros registros de sensações, como aquelas associadas ao erotismo.

No entanto, em outra passagem desse longo ensaio, Flora Sussekind, ao discutir a obra *A Invenção de Morel*, de Bioy Casares, fornece os argumentos, se não para refutar, pelo menos para relativizar a eficácia desse modelo para domar ou paralisar a capacidade do leitor de dialogar com o material fornecido pela obra. Sussekind observa que o protagonista consegue acrescentar a sua participação naquele mundo fechado das imagens quando descobre uma lacuna, um simulacro de vida criado por um cientista para povoá-lo com a eternização da imagem de seus amigos. E acrescenta, alargando essa perspectiva para o leitor diante da fantasmagoria mimética que considera existir no naturalismo, o leitor pode procurar outras saídas no labirinto de imagens (enganosas?) (Sussekind, 1984, p. 119).

A consideração sobre as falhas da reprodução do modelo ou sobre a capacidade do leitor em se imiscuir no universo criado pelo construtor de simulacros não é uma possibilidade explorada suficientemente no desenvolvimento posterior desse trabalho de Flora Sussekind. Entretanto, parece-me se constituir nessa circunstância inerente à recepção da obra literária (e artística em geral) a possibilidade de se compreender como o naturalismo contribuiu como alternativas para a compreensão da ordem patriarcal, ou mais amplamente para abrir frestas – ou até mesmo portas – para que os leitores/ leitoras considerassem ou experimentassem imaginariamente alternativas aos modelos de comportamento e de construção subjetiva dominantes na ordem patriarcal, contestando valores, figurações e enunciados explicativos que a constituem como discurso.

A partir da perspectiva sobre a “dissonância” de obras que focalizam alternativas comportamentais diante do discurso patriarcal, procuro estabelecer paralelos entre o modo com que isso se realiza na obra de José Lins

do Rego e na estética naturalista, refutando seu enquadramento nessa tradição.

Em diferentes romances de José Lins do Rego, personagens se envolvem em relações homoeróticas que escapam à sua própria compreensão, reconhecendo que essas experiências não correspondem inteiramente aos estereótipos ou às referências culturais a que têm acesso. Mas, ao contrário do que ocorre no romance tomado aqui como modelo da escola naturalista, *O Bom Crioulo*, de Caminha, não se encontram nos textos ficcionais de Lins do Rego, a partir de *Usina*, comentários de narrador, em terceira pessoa, como porta-voz do autor, que subscrevam interpretações baseadas nos saberes médicos ou em estudos psicológicos para o comportamento dos personagens envolvidos em relações eróticas não convencionais. Portanto, a partir do romance *Usina*, as obras de Lins do Rego não subscrevem ou se pautam pelas noções de normalidade e desvio comportamental, ao focalizar a atração sexual e a descoberta da satisfação afetiva no contato íntimo entre personagens do mesmo sexo, masculinas ou femininas.

Num caminho divergente daquele adotado muito frequentemente para a avaliação da estética literária naturalista, pode-se considerar que a apresentação minuciosa pela escrita, depois traduzida em imagens visuais, de situações consideradas pornográficas constituiu-se, até o século XX, em instrumento da luta política. Na escrita de Sade, por exemplo, a apresentação de formas “aberrantes” de sexualidade desafiava os valores morais dominantes no Ancien Régime, e, pela amplitude da provocação constituída em sua obra, desafiava a própria moralidade num sentido amplo. Certamente essas manifestações abriram caminho para a exploração da pornografia por si mesma, como instrumento de excitação sexual, sem nenhum objetivo de provocação política. No entanto, pode-se arguir que a visibilidade e até mesmo a incitação ao gozo, mesmo que com finalidades mercadológicas, constituiu-se em desafio à estreiteza da moralidade imposta na moral conjugal, heterocentrada, e à hipocrisia reinante na vida familiar. Nesse sentido, pode-se considerar que, apesar de serem colocados no rol de “literatura para rapazes”, romances naturalistas traziam à cena cultural personagens cada vez mais marginalizados com o processo de normalização e a implantação de uma sociedade disciplinar no Brasil, como ocorria na Europa.

Na França, no entanto, o interesse pelos marginalizados e excluídos se revelava, já em 1831, no romance *Notre-Dame de Paris, 1482*, traduzido como *O Corcunda de Notre-Dame*, evidenciando-se na galeria de personagens. Do mesmo modo, na obra de Honoré de Balzac, especialmente no romance *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, publicado em 1838, traduzido como *O Esplendor e a Miséria das Cortesãs*, em que a esperteza de Jacques Collin e uma rede de cortesãs se cruza com o da “boa sociedade” parisiense e provinciana. No Brasil, o romance *Lucíola*, de 1862, de José de Alencar também apresenta os liames que associam a vida dos jovens endinheirados no Rio de Janeiro às cortesãs locais. Apesar dos romances anteriores do autor aproximarem-se da estética romântica, esta obra se aproxima da estética desenvolvida com o declínio do romantismo francês, ao reproduzir cenas eróticas com o requinte e a exploração sensorial que caracterizava a literatura do naturalista Émile Zola. Nessa ousadia, assumida como desafio ao moralismo que impediu a continuidade da recatada peça *As Asas de Um Anjo*, 1858, contrasta com o conjunto da ficção de Alencar e com o pudor que manteve Machado de Assis em toda a sua obra. Recorde-se que este havia condenado até mesmo o fato de Alencar ter procurado apresentar em cena a prostituição, situando-a na sociedade carioca:

O que achamos reparável na comédia *As Asas de um Anjo* não é o desenlace, que nos parece lógico, é a situação de que nasce o desenlace; é o assunto em si. (...) O que nos parece menos aceitável é o que constitui o fundo e o quadro da comédia; não há dúvida alguma de que a peça é cheia de interesses e de lances dramáticos; a invenção é original, apesar do cansaço do assunto; uma soma tão avultada de talento e de perícia empregada em um assunto, que, segundo a nossa opinião, devia ser excluído da cena. (Bosi, 1982, p. 75).

No gesto de Alencar de elaborar um romance que pintou com cores mais fortes a prostituição, incluindo cenas de alcova, carregadas de erotismo, fica patente a consciência da utilização desses recursos na literatura como tomada de atitude diante da hipocrisia e moralismo.

A atitude crítica ao moralismo e à hipocrisia reinante em toda a pirâmide social brasileira fica evidente nas obras de autores brasileiros afinados com a estética naturalista, como o romance *O Cortiço*. Algumas passagens dessa obra, como de várias outras afinadas com esse movimento artístico, justificam

os comportamentos fora das regras da moralidade tradicional como uma reação aos limites em que se pautava o cotidiano dos indivíduos submetidos ou incapazes de reagir às convenções sociais. Considerado modelar da adaptação da estética naturalista à literatura brasileira, nesse romance, a gradativa passagem do adultério à prostituição pela personagem Pombinha é marcada pelo desprezo às convenções sociais, à estreiteza e mediocridade da vida pequeno burguesa:

Pobre Pombinha! no fim dos seus primeiros dois anos de casada já não podia suportar o marido; todavia, a principio, para conservar-se mulher honesta, tentou perdoar-lhe a falta de espírito, os gostos rasos e a sua risonha e fatigante palermice de homem sem ideal; ouviu-lhe, resignada, as confidências banais nas horas intimas do matrimônio; atendeu-o nas suas exigências mesquinhas de ciumento que chora; tratou-o com toda a solícitude, quando ele esteve a decidir com uma pneumonite aguda; procurou afinar em tudo com o pobre rapaz; não lhe falou nunca em coisas que cheirassem a luxo, a arte, a estética, a originalidade; escondeu a sua mal-educada e natural intuição pelo que é grande, ou belo, ou arrojado, e fingiu ligar interesse ao que ele fazia, ao que ele dizia, ao que ele ganhava, ao que ele pensava e ao que ele conseguia com paciência na sua vida estreita de negociante rotineiro; mas, de repente, zás! faltou-lhe o equilíbrio e a mísera escorregou, caindo nos braços de um boêmio de talento, libertino e poeta, jogador e capoeira. O marido não deu logo pela coisa, mas começou a estranhar a mulher, a desconfiar dela e a espreitá-la, até que um belo dia, seguindo-a na rua sem ser visto, o desgraçado teve a dura certeza de que era traído pela esposa, não mais com o poeta libertino, mas com um artista dramático que muitas vezes lhe arrancara, a ele, sinceras lágrimas de comoção, declamando no teatro em honra da moral (Azevedo, publ. *online*, p. 126).

Em contraste com o horizonte limitado da vida conjugal, a personagem procura homens caracterizados como figuras alternativas aos “chefes de família” bem comportados: um deles, “boêmio de talento, libertino e poeta, jogador e capoeira”; o outro, “artista dramático”. A nota irônica vem com a observação de que esse mesmo artista declamava no teatro “em honra da moral”. Contrasta com essa vida mesquinha e previsível que encontrara no casamento o cotidiano como prostituta:

Agora, as duas cocotes, amigas inseparáveis, terríveis naquela inquebrantável solidariedade, que fazia delas uma só cobra de duas cabeças, dominavam o alto e o baixo Rio de Janeiro. Eram vistas por toda a parte onde houvesse prazer; a tarde, antes do jantar, atravessavam o Catete em carro descoberto, com a Juju ao lado; à noite, no teatro, em um camarote de boca chamavam sobre si os velhos conselheiros desfibrados

pela política e ávidos de sensações extremas, ou arrastavam para os gabinetes particulares dos hotéis os sensuais e gordos fazendeiros de café, que vinham à corte esbodegar o farto produto das safras do ano, trabalhadas pelos seus escravos. Por cima delas duas passara uma geração inteira de devassos. (...). Entretanto, lá na Avenida São Romão, era, como a mestra, cada vez mais adorada pelos seus velhos e fiéis companheiros de cortiço; quando lá iam, acompanhadas por Juju, a porta da Augusta ficava, como dantes, cheia de gente, que as abençoava com o seu estúpido sorriso de pobreza hereditária e humilde (Azevedo, publ.*online*, p. 126).

A perspectiva que domina a narração é a de que as duas prostitutas realizam uma pilhagem financeira naqueles que exploram o trabalho dos subalternos. Mas o fazem para desperdiçar o dinheiro que esses injustamente amealham. Esse modo debochado de encarar a perspectiva de acumulação capitalista, baseada na exploração, associa-se com a dos boêmios que desafiam a moralidade vigente afirmando o prazer irresponsável. Uma atitude que se encontra nas figuras de proa das vanguardas da transição do século XIX para o XX. Configura-se como provocação “performática” do desprezo à contenção e moderação no comportamento social o gesto dessas duas “cocotes” de desfilarem em “carro descoberto” pelo Rio de Janeiro, ostentando suas relações com o mundo do prazer: “Eram vistas por toda parte onde houvesse prazer”. E respondendo aos apelos dos velhos endinheirados “ávidos de sensações extremas”.

- Conclusão

Anteriormente nesse trabalho, chamei a atenção para o modo com que o romance de José Lins do Rego, desde os anos 1930, fornecia elementos para compreender essas tensões com a ordem patriarcal e para reavaliar a contundência das obras naturalistas. Retomo o fato de que no romance *Usina*, particularmente, se estabelece um nítido contraste na caracterização da prostituta e da mãe de família. Esta consumia-se na infelicidade, em sua aflição e tédio por ser encarregada da preservação dos valores patriarcais no ambiente doméstico, vigiando as filhas, procurando garantir a imagem de integridade e prosperidade da família. A prostituta encontrava o prazer e a alegria na convivência com Dona Mimi e por ter encontrado um usineiro que lhe financiava para a exclusividade de seus serviços. Pode-se argumentar que a prostituição aparece como garantia de que a família manterá a sua estrutura

imutável e que as donas de casa serão para sempre limitadas e infelizes nesse sistema. No entanto, tanto a caracterização da infelicidade da usineira Dona Dondon, em contraste com os momentos de prazer da prostituta Clarinda, como a apresentação da medíocre e insatisfatória experiência conjugal de Pombinha, em contraste com sua vida libertina, indicam perspectivas semelhantes sobre a ordem familiar na obra de Aluísio Azevedo e de Lins do Rego.

A continuidade dessa perspectiva crítica na abordagem da ordem familiar, a proposta de desafiar as bases em que se assenta a sua pretensa harmonia motivam certamente soluções semelhantes na fatura das obras. As obras correspondem à necessidade de apresentar ao leitor alternativas à vida em família, romper o silêncio, pautado pela hipocrisia, sobre sua existência. A sedução para o convencimento alia-se à persuasão através dos sentidos, do apelo à aproximação não racional, mas empática, dessas experiências alternativas, muitas vezes marginalizadas.

Existem marcantes diferenças, tanto na fundamentação quanto na condução dessa proposta desafiante da moralidade burguesa entre as obras naturalistas e a de José Lins do Rego, assim como a de alguns de seus contemporâneos, como Jorge Amado. A estética naturalista se associa à confiança na contribuição da ciência para a compreensão dessas experiências humanas marginalizadas. E mantém um compromisso com uma modalidade de controle social, através da fidelidade ao pensamento científico do século XIX, baseado em concepções sólidas do “natural” e da “normalidade”. Releve-se, no entanto, que, ao se debruçar sobre os objetos considerados desviantes desses padrões, o escritor naturalista acaba por desafiar os próprios parâmetros de avaliação, ao colocar em xeque a hipocrisia e a má fé em que se assenta a pretensa racionalidade da ordem burguesa. Portanto, os escritores acabam criando recursos para seduzir o leitor para conhecer e experimentar, no plano imaginário, aquilo que foge a padrões da naturalidade e normalidade. A condenação explicitada no discurso narrativo fica, com isso, ameaçada pelas possibilidades amplas que se abrem a cada leitor na recepção das obras – e remeto aqui aos comentários de Flora Sussekind à *Invenção de Morel*, discutidos anteriormente neste trabalho.

Procurei demonstrar que na obra de José Lins do Rego não se coloca o discurso científico da psicologia ou da medicina para compreender comportamentos considerados desviantes. E, respondendo à tentativa de enquadramento da produção romanesca numa espécie de naturalismo baseado na economia, conforme procurou caracterizar Flora Sussekind, observo que o foco de alguns dos romances do autor em problemas dessa ordem não implica em obedecer a esquemas de compreensão definidos: não há a transformação de teorias econômicas em figurações do mundo ficcional. A polifonia nos romances do autor, a partir de *Usina*, não permite se sustentar a hipótese desse tipo de comprometimento de compreensão da realidade e de sua transposição para a ficção. Quanto à apresentação de alternativas comportamentais aos esquemas repressivos da ordem patriarcal, podem-se examinar criticamente as contradições no modo com que focaliza as possibilidades libertárias da prostituição – o que estabelece um elo de continuidade com perspectivas do século XIX e, sobretudo, com as de artistas ligados ao expressionismo e a movimentos libertários dos anos 20 e 30 no Brasil e no exterior.

Em relação ao homoerotismo, um traço muito singular no modo com que aparece recorrentemente na obra de Lins do Rego - e que contrasta com a abordagem de escritores vinculados ao naturalismo – é o fato de apresentá-lo como um encontro casual entre dois homens ou duas mulheres. Não procura trazer hipóteses, ou muito menos teorias científicas ou considerações religiosas, para explicar a singularidade desses encontros. Apresentam-se como experiências eróticas e possibilidades de realização afetiva, apesar da surpresa ou espanto que possam provocar, pelo menos de início, até mesmo naqueles que os experimentam.

REFERÊNCIAS:

AZEVEDO, Aluísio. O Cortiço. Fundação Biblioteca Nacional. Publicação online:http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/cortiço.pdf.

BALZAC, Honoré de. Esplendores e misérias das cortesãs. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007.

BERUTTI, Eliane Borges. *Stonewall: 1869/1969*. In: HARRIS, Leila Assumpção. *Feminismos, Identidades, Comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. p. 25-36.

BOSI, Afredo et alii. *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo: Ática, 1982.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Biblioteca Carioca v. 15, 1991.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1992.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradutor Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol I: Vontade de saber. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1977.

JAY, Martin. The rise of hermeneutics and the crisis of ocularcentrism. In: HERNADI, Paul (edit.). *The rhetoric of interpretation and the interpretation of rhetoric*. Durham: Duke University Press, 1989. p. 55-75.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

REGO, José Lins do Rego. *Ficção completa*. Dois volumes: Volume I: Usina; O moleque Ricardo; Menino do engenho; Volume II: Riacho Doce; Fogo morto. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

SÁNCHEZ, Dario Gómez J. *Pervertidos, bichas e entendidos: identidade homossexual no romance latino-americano*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012, p. 17-18.

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

(R)EXISTÊNCIA: O DESTINO DAS EX-CÊNTRICAS EM *RENT* E *LA BOHÈME*

Natália Affonso de Oliveira Assumpção (UERJ)¹
Victor Hugo Adler Pereira (UERJ)

RESUMO: Giacomo Puccini em 1896 lançava *La Bohème*, ópera que retrata a Paris do século XIX. Duzentos anos depois, Jonathan Larson lança a ópera-rock *Rent* que leva aos palcos a Nova York das décadas de 1980 e 1990 e é livremente inspirada na obra de Puccini. Com base nos estudos de Catherine Clément em seu livro de 1993 “*A Ópera ou A Derrota Das Mulheres*” e no conceito de *Mutidões Queer* proposto por Paul Preciado (2013) esse trabalho busca investigar como se dá a construção das personagens fora da norma em ambas as óperas, qual o destino dessas nas duas obras e até que ponto isso é reflexo dos pressupostos morais das sociedades patriarcais e moralistas nas quais elas estão inseridas.

PALAVRAS-CHAVE: Opera; *Rent*; *La Bohème*; Queer; Heteronorma.

ABSTRACT: In 1896 Giacomo Puccini launches *La Bohème*, an opera that portrays nineteenth-century bohemian Paris. Two hundred years later, Jonathan Larson launches the rock opera *Rent* that brings to the stage New York City from of the 1980s and 1990s and is loosely inspired by the work of Puccini. Based on the studies of Catherine Clément in her 1993 *The Opera or the Defeat of Women* and in the concept of *Queer Multitudes* proposed by Paul Preciado (2013) this work seeks to investigate how the construction of characters outside the norm occurs in both the operas, the fate of these in the two works and to what extent this is a reflection of the moral presuppositions of the patriarchal and moralistic societies in which they are inserted.

KEYWORDS: Opera; *Rent*; queer; ex-centric.

Em 1 de fevereiro de 1896 Giacomo Puccini lançava *La Bohème* com libretto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. A ópera, baseada no livro de 1851 de Henri Murger, *Cenas da Vida Boêmia* (*Scènes de la Vie de Bohème*, no original), coloca em cena a vida dos artistas, a pobreza, a alegria, a desgraça e a boemia pungente nas ruas de Paris no século XIX. Quase exatamente duzentos anos

¹Graduada em Letras, Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), redigiu esse artigo sob a orientação do professor Victor Hugo Adler Pereira. Contato: profnataliaaffonso@gmail.com.

depois, em 26 de janeiro de 1996, estreia *Rent* (*Rent – Os Boêmios*), o musical ópera rock de Jonathan Larson livremente inspirado em *La Bohème* de Puccini.

Como define Catherine Clément, “um libreto de ópera é uma lição de história. O espetáculo apresentado não fica claro, se não for montado de forma visível sobre o *Zeitgeist*, o espírito do tempo que o suscitou.” (Clément, 1993, página 30). E é exatamente isso que encontramos em *Rent*, a juventude Nova Iorque do *East Village* no fim da década de 80 e começo da de 90. Uma geração marcada pela presença da AIDS, da gentrificação, do fim da Guerra Fria e do avanço do Capitalismo, das culturas de massa, da luta dos artistas, filósofos e marginais para achar seu lugar, conseguir produzir e sobreviver.

Ambas as óperas começam na noite de Natal, tempo simbólico de renascimento e renovação de esperanças. Contudo, tanto em *La Bohème* quanto em *Rent* os personagens se encontram à beira da miséria. Seus apartamentos não tem aquecimento em cidades notórias por seus invernos rigorosos. A ópera rock *Rent* dura um ano, período no qual um dos personagens principais, o cineasta Mark, grava um documentário da vivência boêmia do seu grupo de amigos em Nova Iorque.

Em *La Bohème*, Benoît, o locador, aparece para cobrar o aluguel atrasado do apartamento onde Marcello, o pintor, Rodolfo, o escritor, e Colline, o filósofo, moram. Seu amigo Schaunard, um músico, também está no apartamento. Eles convidam o senhorio para entrar, oferecem vinho e começam a falar de mulheres. Quando ele diz que prefere as mulheres robustas às magras, como a sua mulher, os boêmios o expulsam do apartamento, falsamente horrorizados, dizendo que Benoît manchava a honra da casa saindo com outras mulheres sendo casado. Essa é claramente uma estratégia para se livrarem da cobrança, mais uma vez.

Já no musical de Larson, o senhorio é Benny Benjamin III, que uma vez fora amigo dos boêmios, mas casara-se com a filha de um proeminente homem de negócios que havia comprado não só o prédio onde Mark, o cineasta, Roger, o músico e Mimi, a dançarina exótica vivem, como também a maioria dos imóveis da região. Benny liga para os antigos amigos dizendo que está a caminho para receber o aluguel. Ele chega à vizinhança e encontra uma cena de resistência em que todos os moradores se recusam a recebê-lo e a pagar o dinheiro da locação. Depois de se livrar do locador, Mark sai para

jantar mas Roger fica no apartamento, pois não tem dinheiro para comprar comida.

Na ópera de Puccini, Mimi, a florista que sofre de tuberculose bate na porta de Rodolfo, o escritor, pedindo que ele acenda sua vela, pois está com muito frio, ela faz menção de voltar para seu apartamento, mas percebe que havia deixado as chaves caírem na casa de Rodolfo. Ela retorna e, numa mistura de pena, comoção e encantamento, Rodolfo é o primeiro a cantar “Que Mãozinha Gelada” uma canção sobre as mãos gélidas da moça e sua fragilidade, onde ele se oferece para aquecê-la, saudando a noite de lua e por fim se apresentando como poeta, “na minha pobreza feliz / vivo como grande senhor / rimas e hinos de amor” (Puccini, 1896, Ato I, “Che Gelida Manina”, tradução nossa). Ao final, ele roga para que Mimi se apresente. A seguir, a personagem canta sua ária “Me chamam Mimi” em que ela se descreve como uma jovem “tranquila e feliz / meu passatempo é plantar / lírios e rosas” (Puccini, 1896, Ato I, “Mi Chiamano Mimi, tradução nossa). Ela conta que mora e vive sozinha, dizendo que “as flores que eu cultivo / coitada de mim! Não tem perfume”, sugerindo que há algo de errado com ela, uma florista cujas flores não tem cheiro, uma mulher vazia, incompleta, talvez pela falta do amor. Os dois só cantam juntos ao final do ato, quando já estão apaixonados.

Na ópera contemporânea, a personagem de mesmo nome, Mimi, bate à porta de Roger, um músico compositor de rock, pedindo, também, que ele acenda sua vela. Não é imediata a ligação entre os dois, pois Roger está fechado para o mundo, sofrendo de um bloqueio criativo após o suicídio de sua namorada April, que escrevera um bilhete avisando que ambos tinham AIDS e cortara os pulsos em seguida, deixando o jovem músico traumatizado com a perda e a descoberta da doença.

Apesar da resistência, a Mimi contemporânea consegue se aproximar, contudo, ela não perde as chaves, mas sim um pacote com drogas. Eles cantam alternadamente durante toda a música. Quando Roger aponta que as mãos dela estão frias, ela responde que as dele também estavam. Ele não exalta a fragilidade dela, dizendo que também já tivera essa aparência, que costumava tremer e suar quando era um viciado.

Roger, em um primeiro momento, fica fascinado pelo cabelo de Mimi à luz da lua, o dueto prossegue e em um momento posterior é Mimi que observa o luar, só que agora ele responde que talvez não seja a lua, já que o diretor Spike Lee está gravando um filme na rua do prédio. A Mimi do musical, ao contrário da personagem da ópera, quer passar uma imagem que garota fora dos padrões, “eu nasci para ser má” e pergunta a Roger, sem pudor, o que ele acha de seu corpo. A música termina com Mimi cantando “Me chamam Mimi”, uma clara alusão à ária da ópera originária.

Fotografia 1 - “*Che Gelida Manina*”, *La Bohème*, 2009



Fotografia 2 - “*Light My Candle*”, *Rent*, 2009



Fonte: MartySohl/Metropolitan Opera Fonte:Joan Marcus²

²Disponível em <www.broadwayworld.com> Acesso em set. 2017.

É evidente que na ópera de Larson, Mimi ganha espaço, voz e autonomia. A fraqueza não é mais unicamente um traço do feminino, da mulher, da desgraça, como ocorria nas óperas de séculos anteriores, fato observado por Catherine Clément (1993) em *A Ópera ou A Derrota Das Mulheres*. Se entregar aos ímpetus da paixão não é mais a consequência esperada do encontro de duas pessoas que despertam desejo uma pela outra, há desconfiança, se entregar ao amor não parece natural em um lugar onde a luz da lua pode ser apenas um holofote artificial de uma produção cinematográfica.

Há um equilíbrio, quando Roger diz que as mãos de Mimi estão geladas e ela diz que as dele também assim estavam. Há o reconhecimento mútuo de que os dois se encontram em situação de vulnerabilidade. Eles ainda não sabem um do outro, mas os dois são portadores do vírus HIV.

A personagem Musetta da ópera de Puccini não é abertamente definida como cortesã, mas vive no limite do comportamento aceitável socialmente, flertando com muitos homens e usando o dinheiro de Alcindoro, um homem mais velho e rico, no intuito de deixar Marcello, seu antigo amante, com ciúmes. Em *Rent*, a personagem Maureen, uma artista performática, é a personagem de Larson inspirada em Musetta, porém, na ópera mais recente, Maureen namora outra mulher, Joanne, uma advogada ativista, cujos pais são influentes e ricos. Todavia, o dinheiro não é fator determinante na relação das duas. Não há jogo de ciúmes com Mark, antigo namorado de Maureen, da mesma maneira que observamos nas atitudes de Musetta em relação ao Marcello, em uma disputa de controle e poder. A luta de Joanne para controlar seus ciúmes se refere a todas as pessoas, pois Maureen gosta de ser o centro das atenções e flerta com quem está a seu redor, aonde quer que elas estejam.

A união das duas vai se deteriorando, na música chamada “Me aceite ou me deixe” (“Take Me Or Leave Me”, no original, tradução nossa) Maureen canta, ressoando Musetta, que a vida dela é assim e que não há nada que ela possa fazer “Todo dia / Eu ando na rua / Ouço pessoas dizerem / “Baby, que gracinha” / Desde a puberdade / Todos me olham / Meninos, meninas / Não posso fazer nada, amor / Então seja legal / Não perca a cabeça / Lembre-se que seu amor / Me aceite pelo que eu sou / Quem eu nasci pra ser / E se você se importa / Me aceite, baby, ou me deixe” (Larson, 1996, tradução nossa). Ao

passo que Marcello, na ópera de Puccini, ficava enlouquecido com as provocações de Musetta, enquanto que em *Rent*, Joanne responde à altura dizendo que ela também é um bom partido e também desejada, mesmo que por outros motivos. As duas terminam o dueto cantando juntas “Mulheres / O que elas têm? / Não vivo com ou sem elas! / Me aceite pelo que eu sou / Quem eu nasci pra ser / E se você se importa / Me aceite baby, ou me deixe / Me aceite, baby / Ou me deixe / Acho que estou indo / Fui” (Larson, 1996, tradução nossa). Larson se apropria da ária “Quando me’nvo”, popularmente conhecida como valsa de Musetta e a resinifica, atingindo um certo equilíbrio, pois não há uma personagem que saia por baixo, não há a soberania da sensualidade sobre o intelecto, ou a submissão desse por aquele, mesmo que as duas tenham ficado chateadas, expuseram suas qualidades e reafirmaram suas identidades.

Maureen, com o auxílio de Joanne, cria uma performance protestando o avanço do empreendimento imobiliário para o qual Benny trabalhava e que destruiria o modo de vida da região do East Village. Após a apresentação, os boêmios vão juntos comemorar em um restaurante próximo e lá encontram Benny sentado com os investidores do projeto, incluindo seu sogro.

O ex-boêmio confronta os amigos dizendo que “a boemia, a boemia / é uma falácia na cabeça de vocês / isso aqui é Calcutá / a boemia está morta” (Larson, 1996, tradução nossa). Esses versos fazem referência ao modo de vida boêmio, cunhado e criticado por Murger em seu livro de 1851 e retratado e homenageado por Puccini na ópera de 1896. A boemia seria o modo de vida dos artistas franceses empobrecidos, que lutavam por sua sobrevivência, se mudavam para os bairros mais pobres de Paris, cujos residentes eram, em sua maioria, do povo Romani. Erroneamente, os franceses acreditavam que os ciganos vinham da região da Boêmia, logo, o nome “boemia”. O termo se manteve e ainda hoje é usado para caracterizar esse modo de vida limitado economicamente, mas cheio de paixão e autenticidade nas relações e produções artísticas. Benny nega a existência dessa vivência boêmia e compara o modo como eles vivem à Calcutá, na Índia. Na época, a cidade recebia muitos refugiados de guerra em situação vulnerável e, ao mesmo tempo, vivia uma estagnação econômica. Ela era vista internacionalmente

como uma grande favela. Benny ainda insiste no verso final dessa estrofe que a boemia está morta.

Fotografia 3 - “Café Momus na véspera de Natal”,

Fotografia 4 - “La VieBohème” em Rent, 2009 - *La Bohème*, 2009



Fonte:Opera News³

Fonte: Joan Marcus⁴

A resposta dos boêmios é a continuação da canção “La VieBohème”. A começar pelo título em francês, mesmo na versão original em inglês, é uma canção recheada de referências. A parte dos boêmios se inicia com um funeral irônico da boemia. Com marcantes referências ao cristianismo, judaísmo, passando para grandes artistas e obras do século XX, majoritariamente subversivos, progressistas durante o avanço do (neo)liberalismo e de ditaduras civil-militares, Guerras Mundiais, indivíduos que lutaram pelos direitos civis e viveram sexualidades difusas, que passaram pela experiência da AIDS e contribuíram para a construção do pensamento moderno e pós moderno como Pablo Neruda, Maya Angelou, Susan Sontag, Alan Ginsberg, Langston Hughes, Bob Dylan, Akira Kurosawa, Bernardo Bertolucci, Gertrude Stein, entre outros, “La VieBohème” é um hino de protesto e resistência.

A canção defende o direito às muitas formas de amar, de se expressar, de viver, e, sobretudo, reafirma que não há verdades absolutas. É um brinde “à sermos ‘nós’ ao menos uma vez, ao invés de ‘os outros’”. Colocando a questão de alteridade, unidade e identidade dos considerados ex-cêntricos,

³Disponível em < www.operanews.com> Acesso em set. 2017.

⁴Disponível em < www.broadwayworld.com> Acesso em set. 2017.

como classifica Linda Hutcheon (1988) em *Poética do Pós Modernismo* as pessoas que não se encaixam nos padrões e rejeitam a norma – masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental – que se pretende hegemônica e soberana.

Oposta a todos esses valores está a personagem Angel. Como sugere seu nome, que significa anjo, um ser mítico que tradicionalmente não possui sexo definido, essa personagem transita entre os dois polos, masculino e feminino do esquema binário promovido pela norma. Como diz o dito popular, é inútil discutir o sexo dos anjos. Tentar definir ou enquadrar Angel como homem, mulher, trans, dragqueen, crossdresser, gay, bi, pan ou heterossexual é irrelevante. A personagem pertence à multidão queer, explicada por Beatriz Paul Preciado da seguinte maneira:

(a) sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer. (Preciado, 2011, página 14)

Para o propósito dessa análise, na tentativa de desestabilizar uma possível leitura parcial binária, já que Angel é interpretada por um ator homem cisgênero⁵ em todas as montagens relevantes da ópera feitas até agora, escolhi, quando a distinção genérica se faz necessária, me referir à personagem no feminino. Ao longo da peça os outros personagens e ela mesmo se referem à ela como “ela” na maioria das vezes e como “ele”, eventualmente.

Angel DumottSchunard é uma personagem extremamente caridosa, sempre ajudando a todos, dos amigos aos desconhecidos. Portadora do vírus da AIDS, participa do grupo de suporte “Apoio à Vida”, sempre encorajando àqueles ao seu redor a frequentá-lo também.

Contudo, a doença é implacável. Paulatinamente, a AIDS progride e toma conta de seu corpo. Cantada por Roger e Mimi, a música que mostra essa transição chama-se “Sem Você”, seus versos dizem que o mundo continua

⁵ Jaqueline Gomes de Jesus explica que cisgênero é um “conceito ‘guarda-chuva’ que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento.”.

funcionando da mesma maneira, inalterado, mas que os amantes morrem sem seus amores.

Sem você / A mão procura / Os ouvidos escutam / O pulso pulsa / Sem você / Os olhos olham / As pernas andam / Os pulmões respiram / A mente se agita / O coração deseja / As lágrimas secam / Sem você / A vida continua / Mas eu não estou aqui / Porque eu morro / Sem você (Larson, 1996, tradução nossa).

As funções fisiológicas do corpo continuam regularmente, até o cérebro não para de pensar, mas a noção do eu, a identidade desses personagens morre, quem eles são naquele momento deixa de existir sem a pessoa amada.

A evolução da doença do amor, a ferida da morta, a ameaça constante de perderem suas casas, o não entendimento de onde exatamente eles se encaixam, abala a vida dos boêmios. E na pós modernidade, como propõe Stuart Hall, a identidade se dá nessa fragmentação e deslocamento. Ele explica que:

(u)m tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (Hall, 2005, página 9)

Uma das facetas de quem somos é como os outros nos veem. Os amigos de Angel se juntam para prestarem homenagens após sua morte. Mark chega a chamá-la de "ele" e se corrige, optando por "ela" e conta uma história de quando Angel ajudara um grupo de turistas desconhecidos que haviam se perdido por Nova Iorque. Mimi, sua melhor amiga, conta sobre uma vez quando um *skinhead* importunava a amiga, que prontamente respondera que ela "[era] mais homem do que [ele] jamais será e mais mulher do que [ele] jamais terá" (Larson, 1996, tradução nossa). Essas histórias servem para ilustrar como Angel se encaixava como membro da multidão *queer* que se encontrava entre-lugares; e se portava como um indivíduo altruísta e caridoso.

Com seu namorado Tom Collins vivera o amor mais puro e trágico, romance que remete à época das óperas de Puccini. Em uma das canções os dois fazem promessas e sonham em ser o rei e a rainha do reino um do outro. Durante o funeral de Angel, as outras personagens envolvidas em tramas românticas, Mimi, Roger, Maureen e Joanne, cujos relacionamentos haviam se deteriorado e acabam na mesma progressão vertiginosa que a saúde de Angel, cantam desejando e exaltando o amor que Angel vivera, dizendo que “morreriam com prazer para ter uma prova do amor que Angel tivera” (1996). Maureen e Joanne reatam o namoro. Roger vende seu violão e compra um carro para ir a Santa Fé, Mimi está em um relacionamento com Benny.

Mark confronta Roger antes que ele vá embora. Roger está completamente sem esperanças e na partida de Angel sente mais próxima sua própria mortalidade. O roqueiro sente à flor da pele, pois ele também vive com HIV. Mark questiona se o amigo está realmente com ciúmes de Mimi ou se ele está fugindo, pois teme que a morte da moça, que aparenta fraqueza, esteja próxima.

Mimi ouvira tudo que os dois estavam discutindo e o confronta “Você não quer bagagem / Sem garantias de tempo de vida / Você não quer me ver morrer? / Eu só vim dizer / Adeus, amor” ao que Roger responde “Glória / Uma faísca de glória / Eu preciso achar” (Larson, 1996, tradução nossa). Com medo de ver mais uma pessoa amada sucumbir à doença que ele também carregava, Roger acredita que precisa compor uma grande música antes de morrer e que isso não será possível em Nova Iorque da escuridão, da doença e da insegurança.

Roger parte, Mark e Benny acodem a moça que está muito fraca. Mark sugere que ela vá para uma clínica de reabilitação, Benny se oferece para pagar. A música termina com Mimi dizendo “Adeus amor / Olá doença” (Larson, 1996, tradução nossa). Havia se passado exatamente um ano desde o início da jornada e a aura de diversas mortes - literais e metafóricas - paira sobre o ar, uma canção que diz que o tempo voa após o fim da paixão é entoada pelo coro. Morrera o afeto de seus amigos, a unidade do grupo, morrera Angel, a personificação da paixão.

Roger resolve voltar, ele achou sua música, seus amigos contam que Mimi fugira da clínica de reabilitação e estava perdida nas ruas. É inverno

outra vez, é noite de Natal. Joanne e Maureen encontram Mimi na rua e gritam à janela para que Roger, Tom e Mark as ajudassem a carregar a dançarina até o apartamento. Mimi é posta sobre a mesa da sala, a jovem está fraca, quase morrendo e Roger começa a cantar a música que finalmente havia conseguido compor, cujo o tema, no final das contas, era a própria Mimi e o amor que eles haviam cultivado. Por instantes, parece que Mimi está morta e Roger entoia “Mimi”, como Rodolfo na obra de Puccini.

Porém, com um suspiro profundo, ela recobra a consciência. Volta à vida e diz que enquanto desfalecida, caminhava em um túnel que tinha uma luz no final. Mimi vê, envolta de luz, Angel, que “estava muito bem” (1996), lhe dizer: “dê meia volta, garota, e vá escutar a música daquele menino” (Larson, 1996, tradução nossa). Mimi está ensopada de suor, sua febre está cedendo. Em Angel está sua redenção. Ela é poupada da punição, que duzentos anos atrás seria inexorável.

Na ópera de Puccini, Rodolfo acha que é a causa da desgraça de Mimi, conta a Marcello que se sente responsável pela doença fatal que a acomete. Diz ao amigo que “Mimi é como uma flor sem água e sol / só o amor não a trará de volta à vida” (Puccini, 1986, tradução nossa). Mimi também acha que contraiu tuberculose por ter ousado amar Rodolfo, ao argumento que ela é punida não por amar, mas sim por ter saído do lugar de esquecimento que lhe cabia. Ela morre por querer protagonismo. Ela morre por desobedecer os limites que lhe haviam sido impostos. Mimi de Puccini, antes do dueto de despedida, conta a Marcello que Rodolfo batia nela. Rodolfo nada mais é que um instrumento da opressão tentando trazer ordem ao cosmos. Ele diz amá-la, mas age como se Mimi fosse um ser maldito.

Fotografia 5: Morte de Mimi em *La Bohème* em *Rent*



Fotografia 6: Quase morte de Mimi



Fonte: Dan Norman, Minnessota Opera em 2017

Fonte: Joan Marcus/Off Broadway Nova Iorque em julho de 2011

Em *A Ópera ou A Derrota Das Mulheres* Catherine Clément denuncia a misoginia presente na produção operística, e vai além, ela admite que não só às mulheres estava reservado o destino da morte, da extinção, ela explica que

se os homens morrem, se eles são vencidos é porque possuem algum traço quase imperceptível de uma feminilidade sobre a qual a ópera jamais se engana. Vencidos: os meninos fracos, os mancos, os corcundas, os negros, os estrangeiros, os velhos; e é nisso que eles se assemelham às mulheres. Vencedores: os pais, os reis, os tios, os amantes. Vencedores: os poderes, as Igrejas, atrás das quais mal se esconde a imagem divina. Vencidas: as forças da noite, as forças da sombra, as forças dos fracos, deserdados; o paganismo dos muitos deuses, a vida desejável e rebelde das feiticeiras, as transgressões. A ópera é impiedosa (Clément, 1993, páginas 34-5).

Vale notar que Clément escreve sobre óperas onde, em sua esmagadora maioria, até os marginais satisfaziam em grande parte os preceitos da norma. As mulheres e o conceito de feminino eram praticamente intrínsecos. Questões de gênero não ultrapassavam a noção binária de homem e mulher estereotipados. Quando Clément denuncia a derrota das mulheres, ela delineia a dinâmica do oprimido e do opressor, que, na obra contemporânea de Larson vai além da velha dicotomia.

Como expõe Clément, nas óperas do século XIX, eram punidos os seres que tentavam transgredir o seu lugar imposto pela norma. A Mimi de Puccini morre por não ser um sujeito íntegro. Nem uma mulher de virtudes, nem uma boêmia, geniosa, extrovertida, artista, manipuladora como era Musetta. Mimi

transita entre os lugares e não preenche satisfatoriamente nenhum dos papéis que poderiam lhe caber naquela sociedade.

Punida também pela norma opressora operante fora Violetta Valéry da ópera *La Traviata* de Verdi de 1852. Concluo que, contrário ao que o censo comum prega e tendo em mente a argumentação de Clément e de Valéria de Marco no livro *O Império da Cortesã* (1986), Violetta não é punida por ser uma prostituta, as cortesãs de luxo eram membros integrante – mesmo que não protagonistas – da sociedade Europeia do século XIX. Estar associado à uma delas, mantê-las em residências privadas ou leva-las à eventos sociais trazia status para os homens de poder. O pecado da Traviata foi querer sair desse lugar, pois viver como se fosse uma boa esposa para Alfredo significava desobedecer o que lhe havia sido imposto. Quando ela abre mão de estar com o amado, a pedido do pai do jovem, tudo que ela deseja é reconhecimento. E que saibam que ela era uma moça de “bom caráter”, altruísta, virtuosa, que era mais do que uma prostituta de luxo – o que não lhe era permitido querer ser. Quando Alfredo descobre tudo e volta para ficar com a amada, é tarde demais, a punição por suas transgressões já havia tomado conta de seu corpo na forma da tuberculose.

Na ópera rock contemporânea, a personagem mais transgressora é sem dúvidas, Angel. Ela se recusa a ficar na escuridão, enfrenta skinheads, conversa com turistas e moradores de rua. Se faz presente, viva, escancara a sua existência tão fluída. Ela transita por diferentes espaços pelas ruas de Nova Iorque e no binarismo que ainda rege a norma da sociedade contemporânea ocidental. A punição pela transgressão em seu corpo vem em forma da AIDS.

Contudo, *Rent* mostra-se pós-moderno ao se apropriar dos modos da ópera e subvertê-los. Um dos grandes temas da ópera rock é que as pessoas estão “vivendo com e não morrendo de doença (1996)”. A AIDS era uma realidade da época, mas não era o único fator causador de instabilidade. Também se faziam presentes o individualismo, a solidão, a miséria, a especulação imobiliária, o capitalismo que avançavam pelos bairros (dos) marginais de Nova Iorque. A persistência dos boêmios tenta mostrar que por mais impiedosos que a vida e o sistema sejam, há esperança na resistência. Angel livra Mimi da morte e do esquecimento, nossa Mimi contemporânea tem espaço e a chance de viver. Inquestionavelmente, as mulheres negras,

latinas, marginalizadas vem conquistando espaço e voz, há duzentos anos elas nem eram representadas como sujeitos ativos nas óperas.

Fotografia 7: Morte de Angel em Rent. Nova Iorque: Teatro Nederlander, 1996



Fonte: Rent, montagem original⁶

O hino de Angel Dumott Schauard, que ela reprisa durante a música de sua morte é “hoje para vocês, amanhã para mim / hoje para vocês, amanhã para mim”. Angel parece saber que aquele ainda não é seu tempo. Na ópera pós-moderna, o negro professor de filosofia, o homem branco portador de AIDS, as lésbicas que se apresentam de maneira que satisfazem a heteronorma⁷, a dançarina que mesmo usando drogas e tomada pela AIDS, seu afetos, seus companheiros, tem a chance de viver, de produzir mais arte, de construir e desconstruir a norma, de resistir, de existir e sugerir novos paradigmas, para quem sabe, espero que não apenas daqui a duzentos anos, as próximas marginais transgressoras tenham também chance de sobreviver.

REFERÊNCIAS:

BERLANT, Lauren; WARNER, Michael. “Sex in Public” In: L. Berlant (org.), *Intimacy*. Chicago: Chicago UP, 2000.

CLÉMENT, Catherine. *A Ópera ou A Derrota Das Mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

⁶Disponível em <<http://www.angelfire.com/or2/broadway/rentsynopsis2.html>> Acesso em set. 2017.

⁷ Lauren Berlant e Michael Warner elucidam quem a heteronorma se impõe devido às “instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que fazem com que a heterossexualidade pareça não apenas coerente – quer dizer, organizada como uma sexualidade – mas também privilegiada”.

DE MARCO, Valéria. *O Império da Cortesã*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1986.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações Sobre Identidade de Gênero: Conceitos e Termos: Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião*. Brasília: Autor, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Natalia/Downloads/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf>.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LARSON, Jonathan. *Rent*. Nova Iorque: Teatro Nederlander, 1996.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=TjfA7IpQN1Q&index=15&list=RDzUs6wgE1djM>>. Acesso em: Out. 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11, jan. 2011.

ISSN 0104-026X. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100002/18390>>. Acesso em: 16 out. 2016.

PUCCINI, Giacomo. *La Bohème*. Turim: Teatro Regio, 1896. In: FISHER, Burton. *Opera Classics Library – Puccini Companion: The Glorious Dozen*. Miami: Opera Journeys Publishing, 2007.

LITERATURA, TEATRO E INQUIETAÇÕES: UMA GÊNESE ARTÍSTICA DE ANTONIO ABUJAMRA

André Dias¹

RESUMO: O presente ensaio tem como objetivo investigar a trajetória artística e intelectual do diretor e ator Antonio Abujamra, um dos nomes mais importantes do teatro brasileiro, morto em abril de 2015. O trabalho analisa como a literatura foi companhia constante e fundamental para forjar um dos artistas mais inventivos e provocadores da cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Abujamra; Literatura brasileira; Literatura comparada; Discurso dramaturgico, Análise do discurso.

ABSTRACT: This essay aims to investigate the artistic and intellectual trajectory of director and actor Antonio Abujamra, one of the most important names in Brazilian theater, who died in April 2015. It analyzes how literature was a constant and fundamental company the creation one of the most inventive and provocative artists of the Brazilian culture.

KEYWORDS: Antonio Abujamra; Brazilian literature; Comparative literature; dramaturgical discourse; discourse analysis.

Explicações necessárias

[...] Um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando não se falar inglês, falar-se-á Shakespeare. (Assis, 2008, p. 624)

O trabalho propõe um desdobramento das reflexões desenvolvidas no âmbito do grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias (LIDIS/UFF), certificado pela Universidade Federal Fluminense e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. A investigação é fruto também das discussões realizadas no interior do Simpósio Literatura e Dissonância, vinculado desde 2013 à Associação Brasileira de Literatura Comparada. O simpósio em questão foi idealizado por mim em parceria com os colegas Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS) e Marcos Pasche (UFRRJ).

¹Universidade Federal Fluminense – UFF.

Tanto o trabalho por mim liderado na esfera do LIDIS/UFF, quanto o Simpósio têm como objetivo examinar a manifestação da dissonância em diferentes obras literárias das mais variadas nacionalidades, com vistas a compreender o modo pelo qual alguns autores se constituíram, através dos discursos literários, como vozes questionadoras de seus tempos, sociedades e condições existenciais. O tema da dissonância está associado aos artistas e intelectuais que analisaram de maneira profunda aspectos primordiais de diferentes épocas e construíram uma crítica contundente aos mais distintos valores presentes nessas realidades sociais (Dias, 2009, p. 19).

A partir da premissa da dissonância o atual recorte da pesquisa se encaminha para a análise do discurso dramaturgic, concentrando-se no seu caráter literário. Não perderemos de vista, no entanto, o aspecto híbrido da dramaturgia, que supõe a encenação. Além disso, o próprio fato de eleger a análise de obras teatrais como objeto preferencial nas áreas de Literatura Brasileira e de Literatura Comparada, em certo sentido, já se constitui como uma atitude dissonante. Tal problema se avoluma quando questionado, por exemplo, o lugar ocupado pelo estudo da dramaturgia, especialmente a brasileira, nos cursos de Letras pelo país afora.

Com poucas exceções, a dramaturgia é estudada com parcimônia, como se fosse mero apêndice da nossa história literária. Por vezes, nem mesmo é levada em conta nos programas da disciplina Literatura Brasileira. A exigência de um instrumental teórico e analítico próprio, que nem sempre é do domínio de quem estuda a poesia e a prosa, e o diálogo dos nossos dramaturgos com seus pares europeus e norte-americanos – o que exige conhecimento de suas obras – são dificuldades que afastam professores de Literatura Brasileira da dramaturgia. (Faria, 2013, p. 504 -505)

As considerações de João Roberto Faria dão conta do lugar periférico ocupado pelos estudos da dramaturgia nos cursos de Letras no país. Suas observações realçam também possíveis dificuldades práticas enfrentadas por parte dos estudiosos oriundos da área de Literatura. Como exemplo, o pesquisador cita a pouca intimidade com um instrumental teórico apropriado ao texto teatral ou a limitada leitura de obras dramaturgicas nacionais e estrangeiras. Os apontamentos de Faria, de certo modo, põem em relevo a natureza dissonante daqueles que a partir da ótica da Literatura se ocupam em pesquisar a dramaturgia em suas variadas possibilidades.

Em outras palavras, à primeira vista, estudar o discurso dramático no campo dos estudos literários pode soar como uma transgressão de fronteiras entre as áreas do conhecimento. Ou seja, em certo sentido, a dramaturgia parece pertencer exclusivamente aos domínios das Artes Cênicas, pois o teatro é uma arte autônoma, que até pode ser realizada prescindindo do texto e, por isso, pode restringir-se ao universo da encenação. Contudo, o problema aqui não é o da demarcação territorial dos campos do conhecimento, mas a busca pela aproximação, o trânsito e a superação das fronteiras arbitrariamente estabelecidas. Em estudo intitulado “O Fenômeno Teatral”, Anatol Rosenfeld encontra uma solução consensual satisfatória para a questão da feição híbrida do discurso dramático:

O que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência. A literatura teatral vira teatro literário; o que era substantivo passa a ser adjetivo, o que era substância torna-se acidente. Não é jogo de palavras. O fato descrito marca a passagem de uma arte puramente “temporal” (a literatura) ao domínio de uma arte “espácio-temporal” (o teatro), ou seja, de uma arte “auditiva” (deve considerar-se a palavra, na literatura, como fenômeno essencialmente auditivo se não se tomam em conta as pesquisas concretistas que invadem o terreno das artes plásticas) ao campo de uma arte áudio-visual. Estas velhas distinções estéticas talvez pareçam um pouco pedantes. No entanto, a sua importância salta aos olhos visto mostrarem que às palavras cabe no teatro outro *status* ontológico que na literatura. (Rosenfeld, 1985, p. 24 - 25)

As ponderações de Rosenfeld conseguem equacionar de modo bastante didático o problema da dicotomia do discurso dramático. Desse ponto de vista, o estabelecimento dos limites claros entre literatura e teatro ajuda os pesquisadores que se ocupam dos textos dramáticos. Apesar de esclarecedora e útil, a separação com fins didáticos entre o universo do teatro e o mundo da literatura deve sempre ser encarada com parcimônia, para que a investigação sobre o tema não corra o risco de ser engessada em limites estanques. A riqueza do trabalho com o discurso teatral reside exatamente nesse jogo de ambivalências, em que o pesquisador deve simultaneamente concentrar seu olhar na análise da obra dramática enquanto materialidade literária sem, necessariamente, abrir mão de confrontar a investigação do objeto literário com o fenômeno cênico advindo da montagem de um texto dramático.

O trabalho que ora se apresenta opta por um procedimento investigativo que lança mão tanto da análise de textos dramáticos, quanto das encenações que constituem uma interpretação dessas obras. Tal escolha se deve primordialmente pela riqueza de avaliações que podem emergir do entrecruzamento do discurso dramático com a palavra encarnada nas encenações. Para melhor compreender essa escolha, vale a pena retornar aos apontamentos de Anatol Rosenfeld:

Tornou-se claro que o teatro é uma arte bem diversa da literatura. Se na literatura a palavra é fonte da personagem, no teatro a personagem é fonte da palavra, graças à metamorfose do ator em ser fictício. No palco, a personagem já “fala” antes de pronunciar a primeira palavra. O silêncio do grande ator pode ser mais eloqüente do que centenas de palavras, enquanto na literatura o próprio silêncio tem de ser mediado por palavras. E pronunciando embora o mesmo texto, a personagem dirá outra coisa conforme o ator for alto ou baixo, gordo ou magro. A comunicação será em cada caso diversa, visto o público não apreender apenas palavras, na sua forma desencarnada, mas o todo de uma comunicação áudio-visual em que nenhuma parcela pode ser isolada da impressão integral.

O palco encarna sensivelmente os detalhes que a palavra apenas sugere. Daí a necessidade da escolha radical entre mil possibilidades na hora em que o sistema de coordenadas fornecido pelo texto deve ser preenchido pela criação teatral. A indeterminação do esquema projetado pela língua torna possível a grande flexibilidade do *teatro vivo* que pode preencher de mil maneiras os vãos e vácuos deixados pelo texto, conforme a época, a nação, o gosto específico do público local. Por isso, as peças e as representações não envelhecem como ocorre geralmente com os filmes. (Rosenfeld, 1985, 35 -36)

As apreciações do crítico sobre os papéis da palavra para a literatura e para o teatro iluminam a percepção da importância de se estudar o discurso dramático em consonância com as possíveis encenações dele advindas. Além disso, acreditamos que ler a obra teatral em diálogo estreito com suas encenações amplia as possibilidades de interpretação e compreensão dos usos que as palavras ganham na relação: dramaturgia/encenação. Nesse sentido, eleger como objeto de análise no campo dos estudos literários a trajetória de um diretor de teatro, a meu ver, ajuda a sedimentar o trânsito e as trocas entre áreas do conhecimento autônomas, porém próximas. Contudo, é bom lembrar, tal proximidade quase nunca se dá de modo pacífico em decorrência das disputas figadais de poder que estratificam as áreas e tendem a transformar em opositores aqueles deveriam ser vistos como parceiros. Ao

serem olhados como companheiros, a literatura e o teatro potencializam seus alcances e veem ressaltadas as possibilidades das confluências. Nesse sentido, investigar os processos de formação artística e intelectual de Antonio Abujamra me parece ser uma ação afirmativa relevante. A referida relevância repousa, de um lado, na tentativa de construção de uma ponte consistente de aproximação entre os campos do conhecimento, livre de dogmas ou desconfianças. De outro, o expediente investigativo ajuda a iluminar o percurso de um artista para quem a palavra foi o caminho para a criação de mundos, invenções de sonhos, oportunidade de provocações e um modo radical de questionar a existência. Diante disso, o trabalho aqui almejado tem como propósito efetuar uma análise da trajetória intelectual e artística do diretor e ator Antonio Abujamra, tendo como ponto de partida a relação visceral que este manteve com a literatura e como essa relação interferiu de maneira decisiva e ajudou a criar um dos nomes mais importantes e incontornáveis do teatro brasileiro.

Uma relação visceral com a literatura

A manhã do dia 22 de abril de 2015 poderia ser apenas o prenúncio de mais um dia comum de outono em São Paulo se ela não trouxesse o inconveniente de anunciar a morte de Antônio Abujamra. O coração do velho provocador parara de bater acometido por um infarto do miocárdio durante o sono. Reconhecido no meio artístico e intelectual pelo talento inigualável e pela perene preocupação com a consistência cultural dos projetos em que se envolvia, Abujamra notabilizou-se também pelo caráter desabusado, pelo humor cáustico e pela fina ironia ao longo de seus mais de cinquenta anos de carreira. Pioneiro na introdução dos métodos teatrais de Bertolt Brecht e Roger Planchon em palcos brasileiros, o diretor e ator conquistou lugar cativo na galeria dos principais realizadores teatrais do país. Poucos, no cenário do teatro brasileiro, realizaram tanto e com tamanha fúria de criação artística como Abu. Um exemplo e emblema disso pode ser localizado no ano de 1991, com a montagem da peça *Um Certo Hamlet*, agraciada com o Prêmio Molière de melhor direção naquele ano. A encenação, uma criação do diretor a partir do original de Shakespeare, além do sucesso de público e crítica, marcou a

fundação da Companhia “Os Fodidos Privilegiados”. Com esse espetáculo, tem início o que denomino de “temporada carioca” de Abujamra – período de quase dez anos em que o diretor esteve à frente da trupe, perseguindo tenazmente a liberdade do pensamento e da criação.

Ainda no tempo do Teatro Universitário de Porto Alegre, entre os anos de 1955 a 1957, além de dirigir clássicos do teatro mundial como *À margem da Vida*, de Tennessee Williams e *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco, o diretor também já montava espetáculos oriundos da grande prosa ou da grande poesia, como na peça *O marinheiro*, construída a partir da obra poética de Fernando Pessoa (Sandroni, 2004). A prática de adaptar e encenar romances, contos, crônicas e poesias nunca foi algo incomum na longa carreira do diretor. Entre as montagens desse gênero realizadas, por exemplo, durante sua temporada carioca à frente da *Companhia Os Fodidos Privilegiados* destacam-se: *Exorbitâncias* (1995), reunião de textos de poetas, prosadores e dramaturgos que vão de Adélia Prado, passando por Carlos Drummond de Andrade, Campos de Carvalho, William Blake até chegar a Thomas Bernhard. *O Que é Bom em Segredo é Melhor em Público* (1996), montagem concebida a partir da adaptação de crônicas e do folhetim *O Homem Proibido*, de Nelson Rodrigues. *O Casamento* (1997), adaptação premiada do romance homônimo, de Nelson Rodrigues. *As Fúrias* (1999), da obra do poeta espanhol Rafael Alberti e *Louca Turbulência* (2000), que reunia textos de autores tão díspares e distantes no tempo e no espaço quanto Fernando Pessoa e André Sant’Anna.

A literatura foi uma companheira de viagens concretas e metafóricas na vida de Abujamra. Em longa entrevista concedida à revista *Caros amigos*, publicada em setembro de 2001, o diretor rememora suas inquietações juvenis nos anos de formação, fala sobre o encontro decisivo com Roger Planchon e com a estética de Brecht, relembra os três meses passados na Alemanha estagiando junto ao *Berliner Ensemble* – grupo de teatro criado por Bertold Brecht –, aborda a influência de João Cabral de Melo Neto e o incentivo do poeta para que conhecesse mais de perto Brecht e, claro, explicita como a literatura se fazia presente em sua vida.

Cheguei em Madri e comecei a perceber que minha cabeça estava igual. [...] Aí comecei a tentar me mexer um pouquinho mais. Jovem, furiosamente delicado, falei: “Vou sair

de Madri, vou botar mochila”. Por que carona, naquela época era cultura. Então, peguei carona, com um pouquinho de dinheiro no bolso, uma miséria, desci pelo sul da Espanha todo, Granada, Sevilha, até lá embaixo, Cádiz. **Claro que, levando debaixo do braço Rafael Alberti, levando Miguel Hernández, Antonio Machado, Pablo Neruda e um pouquinho de Lorca [...].** Aí, eu estava lá, mas minha cabeça continuava igual apesar das leituras. Falei: “vou fazer o norte da África por terra, carona”. Chego no Marrocos, numa cidade chamada Fez [...]. Ficava maravilhado com aquilo e disse: “vou continuar assim, vou seguir pela África”. Passo pela Argélia. [...] Estava em guerra, De Gaulle não queria dar a independência à Argélia. [...] Tenho cara de árabe, aí fui indo, cheguei em Argel. Queria ir até a Tunísia. Na Argélia já pensava: “Meu Deus, o Camus aqui dizia: ‘entre a justiça e a minha mãe, eu prefiro a minha mãe’”. [...] **O Camus era um maravilhoso briguento com o Sartre,** uma luta muito bonita entre os dois: um existencialista e outro antiexistencialista [...] Em Túnis, claro fui até *Salambô*. Por que *Salambô*? **Flaubert, debaixo do braço, escreveu *Salambô*. Então, fiquei lá vendo o que era aquilo [...]** era bonito aquilo tudo e eu começava a compreender **Flaubert. Eu achava que a *Madame Bovary* era eu, sabe, apesar de estar em *Salambô*.** (Grifos meus) (Abujamra, 2001, p. 33).

A passagem da entrevista é muito significativa, pois expõe o tipo de relação que desde muito cedo o diretor manteve com a literatura. Não é exagero afirmar que para Abujamra literatura e vida se fundiram numa simbiose plena da descoberta do mundo. Não é possível determinar de modo categórico quem tomou primeiro o artista, se a literatura ou se o teatro. Isso, no entanto, é menos importante. Fundamental mesmo é compreender que Abujamra seguramente seria outro homem sem esse precioso encontro com o universo literário. No teatro, no cinema ou na televisão, a literatura foi uma companhia inseparável do diretor. Durante quinze anos, por exemplo, já homem avançado em idade, o artista se fez apresentador do emblemático *Provocações*. Programa exibido até sua morte pela TV Cultura de São Paulo, por onde transitaram as mais diferentes figuras e que tinha como um dos pontos altos o momento em que Abujamra brindava os telespectadores com suas inconfundíveis leituras de diferentes obras literárias. Mais uma vez, o artista incansável na tarefa de se reinventar tinha a literatura como mote criativo, ingrediente sempre presente em seu trabalho. Olhando retrospectivamente, a literatura foi uma espécie de bússola e amuleto para o mais cético e estranhamente doce dos bruxos que o teatro brasileiro já teve.

As inquietações de um artista

Ao longo dos mais de 50 anos de carreira Antonio Abujamra colecionou um elenco de frases que dão muito bem a medida de seu espírito inquieto e provocador: “a vida não tem roteiro”; “a vida é sua, estrague-a como quiser”; “O palco é um abismo, para subir nele, tem que ter asas”; “Com *Hamlet* todo diretor tem o direito de fazer o que quiser, porque Shakespeare será sempre melhor que todos nós”. Entretanto, poucas foram tão certas quanto a que segue: “Não pensem, façam. Qualquer mente medíocre pode ter uma boa ideia. Realizá-la é que é genial”. Em outras palavras, o diretor exortava seus interlocutores a transformarem sonhos em projetos executados. Assim, a ideia em potência se converteria em obra realizada, sujeita à depuração do olhar da crítica, do público e do próprio artista.

O presente trabalho encontra nas formulações de Mikhail Bakhtin (2003, 2015) sobre os atos da enunciação discursiva o solo bem pavimentado para procurar compreender como as condições de produção interferem e ajudam a forjar os sujeitos social e historicamente localizados. Dito de outro modo, é preciso ter em conta que os indivíduos se constituem como tais a partir do encontro com o outro e esse encontro se dá sempre em determinadas circunstâncias e em um horizonte histórico definível. Nesse sentido, para melhor entender a trajetória intelectual e artística de Antonio Abujamra é necessário decifrar os processos sociais, culturais e históricos que foram fundamentais para a projeção da figura do diretor e ator. Sendo assim, não se pode esquecer que os enunciados proferidos por Abujamra nas mais diferentes esferas da experiência humana – quer seja no teatro, na vida pública, no espaço privado ou mesmo em suas reflexões pessoais – nunca se deram ao acaso, tampouco eram desinteressados. Como bem advertiu o filósofo russo: “um enunciado absolutamente neutro é impossível” (Bakhtin, 2003, p. 289), donde se conclui que a neutralidade é um mito, primo-irmão da concepção equivocada de “gênio criador”, tão cara aos românticos do século XIX.

As provocações perpetradas pelo trabalho de Abujamra devem ser percebidas como fruto de um extenso diálogo entre o artista e as múltiplas vozes que o acompanharam ao longo da existência. Assim, cada texto teatral descoberto ou revisitado, cada espetáculo montado, cada encontro com

variadas gerações de atores, atrizes e diretores ajudaram a fomentar um intrincado concerto de vozes em favor de uma identidade artística complexa e marcante. Dessa forma, ancoramo-nos nas formulações de Bakhtin, a fim de melhor compreender o lugar de destaque dado aos encontros das múltiplas vozes presentes no mundo:

Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade de esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva. (Bakhtin, 2003, p. 296 - 297)

As reflexões do pensador russo iluminam a percepção da relevância dos encontros das múltiplas vozes presentes no mundo. No caso particular de Abujamra, torna-se incontornável, por exemplo, o reconhecimento da força dos enunciados literários para a formação da sua personalidade artística e existencial. Não é difícil conjecturar que a figura humana e artística do diretor seria certamente outra sem o decisivo encontro com a poesia de Fernando Pessoa ou o teatro de Tennessee Williams e Eugène Ionesco, ainda no tempo do Teatro Universitário de Porto Alegre. Da mesma forma, a convivência durante um mês, em 1958, com João Cabral de Melo Neto, então cônsul do Brasil na França e a exortação do poeta para que o jovem diretor conhecesse em profundidade o legado de Brecht foram fundamentais para a projeção de um outro Abujamra. Além disso, destaquemos: a) O tempo de estudo passado primeiro em Paris, ao lado de Jean Vilar, diretor do Teatro Nacional Popular, que fazia espetáculos de forte tonalidade política; b) A descoberta do trabalho de Roger Planchon, diretor com quem Abujamra afinou intelectualmente a cabeça, o que o levou a transferir-se de Paris para Villeurbanne, nos arredores

de Lion, para estudar com o francês, que se transformaria no mais importante diretor brechtiano da época; c) A imersão no mundo de Brecht, primeiro mediada pelo olhar de Planchon e depois através do estágio no *Berliner Ensemble*. Todos esses fatos o credenciaram para que viesse a ser pioneiro na encenação de Brecht profissionalmente no Brasil.

Esses encontros e os demais aqui não elencados foram decisivos para a formação do Abujamra inquieto, amante do humor, iconoclasta, dono de uma doce violência juvenil – mesmo depois de entrado em anos. Esse sujeito desassossegado, que a cada espetáculo desafiava os bons modos, as suas regiões de conforto e de seus interlocutores, aprendeu a inventar asas para mergulhar no abismo da arte. Não era raro vê-lo enunciando aos quatro ventos o necessário embate com o fracasso – um dos maiores tormentos de grande parte da classe artística. Em entrevista concedida à Paula Bonelli, publicada em 16 de janeiro de 2012, no jornal O Estado de São Paulo, após ser concitado a fazer um balanço das mais de cem peças dirigidas até ali, Abujamra responde o seguinte: “tive mais de cem fracassos. E, para mim, não têm a mínima importância. Para um artista, o fracasso e o sucesso são iguais. Os dois são impostores” (Abujamra, 2012, p.1). A afirmação do diretor não deve ser lida como uma simples frase de efeito, dita apenas para impressionar seus interlocutores. Vista sob a ótica da teoria do enunciado bakhtiniano, ela é simultaneamente uma “atitude responsiva” – porque está em diálogo com os postulados que a antecederam e com as falas que lhe sucederam – e a “ressonância” das vozes assimiladas, contestadas ou negadas, que se cruzaram para constituir um dos mais incomuns artistas brasileiros.

Parece evidente que a resposta a indagação da jornalista carrega uma acidez acentuada. Entretanto, com o propósito de adensar a reflexão sobre o binômio sucesso/fracasso – e por extensão lançar luz sobre os processos formativos do diretor – torna-se indispensável analisar a questão a partir do prisma existencialista. Numa perspectiva existencialista, o centro do problema expresso na resposta de Abujamra repousa não na experiência do sucesso ou do fracasso em si. De acordo com o olhar sartriano, o fundamental é como o indivíduo se porta diante dessas vivências. Ou seja, o ponto principal será o que o sujeito permite que essas experiências façam com ele, conforme preconizou Jean-Paul Sartre em sua célebre conferência, *O existencialismo é um*

humanismo (Sartre, 2010). Sob a ótica existencialista, sucesso e fracasso são dados do mundo, possibilidades concretas presentes na vida de qualquer sujeito. A mirada do filósofo francês torna-se, assim, relevante para o processo de investigação do percurso formativo do diretor brasileiro, pois alguns tópicos do existencialismo nos parecem corresponder à ótica adotada por Abujamra em seus trabalhos.

José Ortega y Gasset, ao tratar do humor em *A ideia de teatro* (1946), abordou um conceito importante que também ajuda a pensar as concepções estéticas e a trajetória de Abujamra. Para aqueles que acompanharam a carreira do provocador, salta aos olhos a relevância que o diretor dava ao humor desde os primórdios de seu trabalho.

O humor em Abujamra estava quase sempre associado ao riso desestabilizador da ordem e questionador das ideias hegemônicas. Nesse sentido, a noção de Ortega y Gasset de que tanto a vida quanto o teatro estão associados de modo inextricável à ideia de farsa – entendida em primeira instância pelo filósofo como ilusão, mas sem deixar de levar em consideração o gênero dramático que tem no seu cerne o cômico e o ridículo – será de grande valia para compreender o trabalho do diretor brasileiro:

Pois bem, é um fato que a farsa existe desde que existe o homem. Ao que chamamos propriamente teatro precederam, em longos e profundos milênios da primitiva Humanidade, outras formas da farsa que podemos considerar como pré-teatro ou pré-história do teatro. Não podemos nos pôr agora a descrevê-las. Se aludi a elas é simplesmente para poder sacar esta consequência: Sendo a farsa um dos fatos mais permanentes da História, isto quer dizer que a farsa é uma dimensão constitutiva, essencial da vida humana, que é, nem mais nem menos, um lado imprescindível de nossa existência. Portanto, que a vida humana não é, nem pode ser “exclusivamente” seriedade, que a vida humana é e tem que ser, por vezes, em certos momentos “brincadeira”, farsa; que por isso o Teatro existe e que o fato de haver Teatro não é pura casualidade e eventual acidente. A farsa, víscera do Teatro, vem a ser, vamos em seguida descobri-lo, uma das vísceras de que vive nossa vida, e nisso que é como que dimensão radical de nossa vida consiste a realidade e a substância última do Teatro, seu ser e sua verdade. [...]

Não é enigmático, não é por isso mesmo atraente, apaixonante, este estranhíssimo fato de que a farsa resulte ser consubstancial à vida humana, portanto, que, além de suas outras necessidades ineludíveis, necessite o homem ser farseado e para isso ser farsante? Porque, não há dúvida, esta é a causa de que o teatro exista.

Todo o resto de nossa vida é o que há de mais contrário à farsa que se pode imaginar – é, constante, esmagadora “seriedade”.

Somos vida, nossa vida, cada qual a sua. Mas isso que somos – a vida – não fomos nós quem a no-la demos, mas já nos encontramos submersos nela justamente quando nos encontramos conosco mesmos. Viver é achar-se de repente tendo que ser, que existir em um orbe imprevisto que é o mundo, onde mundo significa sempre “este mundo de agora.”(Ortega y Gasset, 2014, p. 50 - 51)

Esses breves mapeamentos e análises serviram, espero, para dar algumas notícias sobre a trajetória desse fundamental artista brasileiro. Além disso, eles podem ser compreendidos também como o desejo de um reencontro. Redescobrir o jovem que no início dos anos de 1990 teve o coração e a mente atravessados pela adaga transmutada em um cabo de flor (logotipo da Companhia *Os Fodidos Privilegiados*) inventada por Antonio Abujamra é, a um só tempo, dar ocasião para a reelaboração da vida e da arte. Naqueles distantes anos, testemunhei, entre arrebatado e impactado, uma parte importante da história do teatro carioca e brasileiro que se fazia diante de meus olhos. Hoje, resolvo contá-la para que Abujamra e sua trupe entrem na imortalidade do verbo.

Abujamra em dez frases ou apêndice afetivo ou decálogo de provocações.

A título de uma espécie de provocação provisória e com vistas a continuar o diálogo iniciado com as questões e apontamentos trazidos no ensaio apresentado, convido os possíveis leitores a acompanharem as ideias e trajetória do velho provocador, a partir de um elenco de frases por ele proferidas. Aqui, fica um registro a um só tempo existencial e afetivo. Uma tentativa de percorrer o núcleo duro de uma parte significativa do pensamento de Antonio Abujamra sobre o teatro, o Brasil, o mundo e a vida. Entretanto, o leitor precisa estar atento para não ceder a tentação de *monumentalizar* as falas do ator e diretor, o que o levaria irremediavelmente à cilada de não compreender a medida das coisas. Já me explico: as frases aqui elencadas são muito importantes, pois dão indícios significativos para tentar compreender como Abujamra via o mundo. Porém, não podemos esquecer, que o Abujamra frasista era, em grande medida, um personagem que ajudou a criar uma espécie de mitologia particular do diretor. Daí, o mais recomendável é que nos aproximemos desse decálogo com a pré-disposição

fundamental de desconfiar de todos os discursos, sobretudo os proferidos pelo velho provocador. Dito isso, só me resta desejar boa viagem, leitor!

1 – O Teatro é uma Baleia maior que a Moby Dick . Cabe tudo em teatro. O que é preciso é decidir o que fazer, eu não aconselho mais. Façam o que quiserem, enforcem-se na corda da liberdade. Assim o teatro fica infinito e com o cunho trágico para a comédia...

2 –Quem não pensa que é sério quando jovem? Quando jovem eu pensava dirigir uma peça para mudar o mundo. Tinha uma fúria dedicada. A maioria que quis continuar sério: provocou o que está acontecendo no País

3 – Para que serve a utopia? Eu dou um passo, o teatro dá dois passos. Eu dou dois passos, o teatro dá quatro passos. A utopia serve para isso: para continuar caminhando.

4 – Eu gosto de Bresson, de Truffaut, do Hitchcock e de todos que fazem cinema eu adoro porque acho que são uns babacas todos. Levam cinco anos para fazer um filme e eu fracasso em dez peças em cinco anos.

5 – Eu fui um imbecil quando diretor. Diretor tem que ter regras, soluções, ter rigor, tem que ser chato, já o ator não. O palco tem um lugar escuro que o diretor não entra. O palco é do ator. Eu quero ser ator, brilhar, ser pavão. Eu dirigi quarente e três anos, fui um imbecil. O negócio é ser ator.

6 – Sou um ator. Tenho que fazer televisão, cinema, teatro. Todos sabem que os Hipermercados cobram também dos artistas. A preferência é sempre o teatro que é a fornalha do ator. O resto é executar.

7 – É preciso ter a dor de sentir que a vida não tem roteiro e na vida não existe nada seguro. Quem gosta de abismos tem que ter asas.

8 – A palavra importante não existe para mim. Eu proíbo a palavra importante, eu proíbo a palavra humano, a barbárie tem o rosto humano, então eu não preciso usar, proíbo a expressão “eu acho”. O achismo é uma bobagem.

9 – Ando na rua, vejo o nome do fulano de tal na placa, me pergunto quem será. Eu vou morrer, vai ter tabuleta na tabacaria, vai cair a tabuleta, vai cair o dono da rua, vai cair tudo. Não quero deixar nada.

10 –A essência do meu progresso estava em poder aceitar a minha decadência. Ou seja, progredir até morrer, porque viver é morrer. E não me arrependo de nada.

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Antônio. “Abu curto e grosso”. *Caros amigos*, São Paulo, Ano V, Edição 54, Setembro 2001, p. 33. Entrevista concedida à Marina Amaral, Julianne M. do Carmo, Marina Vergueiro e Mylton Severiano.

_____. “Antonio Abujamra, o mal-humorado bem-amado”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jan. 2012. Estadão Cultura, p.1. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,antonio-abujamra-o-mal-humorado-bem-amado-imp-,823170> . Acesso em 21 de julho, de 2017.

ASSIS, Machado de. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva: 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra, São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2003.

_____. *Teoria do romance I – A estilística*. Tradução, Notas e Glossário Paulo Bezerra, São Paulo: Editora 34, 2015.

DIAS, André. *Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes*. Niterói, RJ, EDUFF, 2012.

FARIA, João Roberto. “O estudo da dramaturgia brasileira no curso de letras. In. WEINHARDT, Marilene; SIMON, Luiz Carlos et. ali. (Orgs.) *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba, PR, Editora da UFPR, 2013. P. 501 – 512.

GASSET, José Ortega Y. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Elos; 25).

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANDRONI, Paula. *Primeiras provocações: Antônio Abujamra e o Grupo Decisão*. Rio de Janeiro, 2004. 112 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC) – Escola de Teatro – UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 4ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. (Vozes de Bolso).

FERNANDO ALMEIDA, POETA DISSONANTE

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)¹
Alfredo Ricardo Silva Lopes (UFMS)²

RESUMO: O que torna dissonante um texto poético? O que torna um poeta dissonante? Diante das duas questões centrais examinamos o poeta Fernando Almeida, apresentando alguns de seus poemas e analisando o poema “*Day off*”. Verificamos que ao lado de atitude dissonante quanto ao sistema literário e mesmo diante do próprio trabalho, o poeta se faz dissonante pela estrutura formal do poema, pelos temas que invoca, pelo capital simbólico que constrói e visão de mundo que depreendemos de sua poesia. Forma, estrutura, representação, temas e conteúdos se apresentam dissonantes, em amálgama raro no universo das letras no mundo midiático de nossos dias.

PALAVRAS-CHAVE: Capital simbólico. Forma e conteúdo. Literatura Brasileira. Poesia. Sistema Literário.

ABSTRACT: What becomes a poetic text dissonant? What makes a poet dissonant? In front of the two central questions we examined the poet Fernando Almeida, introducing some of his poems and analyzing the poem “Day off”. We find that, alongside a dissonant attitude towards the literary system and even ahead the work itself, the poet becomes dissonant for the formal structure of the poem, for the themes it invokes, for the symbolic capital constructed, and by the worldview unleashed from its poetry. Form, structure, representation, themes and contents demonstrate itself as dissonant, in rare amalgam inside the universe of letters from today's media world.

KEY-WORDS: Symbolic Capital; Form and content. Brazilian literature. Poetry. Literary System.

1

O que faz, de um escritor, um intelectual dissonante? O escritor há que ser um intelectual? O que é um escritor dissonante? O que é um intelectual dissonante? O que é um artista dissonante? O que é um poeta dissonante?

¹ Professor de Literatura Brasileira na UFMS; doutor em estudos literários pela UNESP, com pós-doutorado em literatura comparada pela UERJ; líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Vida, GPLV.

² Professor de História Contemporânea no Câmpus do Pantanal da UFMS, em Corumbá, MS; doutor em História Cultural pela UFSC, em estágio pós-doutoral em Letras/Estudos Literários no CPTL/UFMS.

Tais questões, por certo, se entrelaçam, e as respostas são várias, múltiplas e diversas, na sincronia das opiniões de cada tempo, e são ainda mais díspares quando vistas na diacronia histórica e na multiplicidade dos espaços e das sociedades sobre as quais lancemos nosso olhar.

Fiquemos com algumas imagens reiteradas do poeta, imagens que configuram um *topos* do gênio solitário de olhos faiscantes que labora imerso em angústias, ou de um *outrotopos*, antípoda, do jovem magro, de óculos, recurvo sobre livros sob luz mortíça. São gregários, ainda que tracem imaginativas viagens fabulosas.

Entre o primeiro, extrovertido na sua timidez, e o segundo, fortalecido na introversão e recusa à vida social, há o viajante, como um Rimbaud que não abandona a poesia ao evadir-se para outras atividades em áfricas remotas, e o revolucionário, que defende causas vitoriosas e se suicida, ou defende ideais utópicos e sobrevive de prebendas oficiais.

Claro que há caricatura e exagero nos traços delineados, embora representem estereótipos aqui e ali evocados, ainda que todos, cada um ao seu modo, terminem por ser dissonantes, ou seja, se coloquem a contrapelo do contexto que o circunda.

O que não se evoca nessas imagens é o dissonante que marca sua distância da sua sociedade, da sua comunidade, da sua cidade, e até do seu clã, pelo silêncio, pela voz que se volta para o fundo das gavetas de seu escritório, para as pastas recônditas de seu computador, para a lembrança que ganha corpo na voz que, como um *aedo* episódico, fala de cor poemas jamais publicados.

Assim é Fernando Almeida,³ que publica pequenos livretos desde 1987, em edições artesanais, de poucos exemplares, os quais o escritor repassa a alguns poucos amigos, escolhidos pela discricção, e que não quer que lhe publiquem fotos, que lhe indiquem como poeta, que lhe estudem ou que lhe reconheçam nas ruas. Os livretos não tem data, as datas que indicamos abaixo são aproximativas, por indicação de amigos, pelas lembranças do escritor, e há inconsistências, que pesquisa futura procurará dirimir.

³ Fernando Almeida é médico, tendo se aposentado em 2017. Nasceu em Corumbá, mas não conseguimos informações consistentes sobre o ano em que nasceu. Casado com uma professora universitária de língua inglesa, também aposentada, é pai de um filho, estudante universitário, e que, devido aos estudos, não reside atualmente com os pais. Não conseguimos, até o momento, mais informações biográficas sobre o poeta.

Mas não é só na desistência e mudez que sua dissonância se manifesta. Desde os tempos em que era estudante de medicina no Rio de Janeiro, suas reflexões lhe causam problemas com os pares, com amigos, com conhecidos, em repercussão que o fez distanciar-se do sistema literário, pois não dá a público o que produz. Dele gravamos um poema, no celular, durante um café, em uma tarde quente deste ano de 2017, na cidade de Corumbá, em Mato Grosso do Sul, onde Fernando Almeida reside.

Depois de certa laboriosa negociação, ele nos permitiu reproduzir o poema.

Day off

Fernando Almeida

Senhores, afrouxem suas gravatas
soldados, desatem seus coturnos
doutores, pendurem seus jalecos
padrecos, dobrem suas batinas
uma vez por semana,
e amem,
pequem
à paisana.

O poema se apresenta, na voz do seu criador, com as pausas, os *enjambement*, entre semivírgulas e continuidades nos quatro primeiros versos e nos quatro últimos, entre os dois – digamos – blocos de quatro versos, no arfar da respiração, na volúpia da sequência, de um modo que a escrita não contempla, mas que graficamente tentamos reproduzir, valendo o final de cada verso como imaginária e inexistente semivírgula.

Vale, aqui, peculiar performance, para utilizar conceito cunhado por Paul Zumthor, cuja principal característica é a negação da ideia de performance como espetáculo, como uma projeção da voz e do eu em direção ao outro e a uma eventual ou hipotética plateia, antes se configurando como uma intimidade dilacerada que se pronuncia nas reticências e nos espasmos de negar-se à enunciação que enuncia, à voz que faz propagar, ao conteúdo que se torna semântica no mesmo espaço-tempo em que se recusa a ser.

Em outros encontros, apesar da reticência do poeta, dele conseguimos um exemplar de alguns dos livretos que publicou, em outras fontes conseguimos cópias de outros livretos, aqui e ali obtivemos poemas avulsos,

e montamos um pequeno acervo. Expomos, na sequência, entremeio a algumas considerações, alguns desses poemas, para ao final retomarmos ao dissonante “*Day off*”.

2

Os escritos de Fernando Almeida traduzem percepções e memórias de um mundo contraditório em constante transformação. Suas poesias, publicadas de 1987 até nossos dias, revelam sentimento e dor, nos impõem a reflexão e a raiva do eu-lírico maravilhado e impotente, nos desvelam o desejo de atuar e a impotência da solidão.

Segundo Roger Chartier, em *Práticas de Leitura* (1996), o leitor é onipotente na apropriação dos discursos produzidos com base nas suas necessidades presentes; funcionalmente, lê e medita, guarda ou esquece; e o autor pouca ou nenhuma força tem para direcionar os caminhos da interpretação. Parece que o historiador francês da leitura não tem muita familiaridade com o poder da poesia.

Aos menos com essa que aqui expomos, pois a representação do mundo vivido e decifrado por Fernando Almeida é mostra da força do autor. Ainda que, e apesar de, por mais empírica e pragmática que a afirmação seja, em último caso cada leitor tem só a sua experiência para lidar com o mundo. Em outros termos, o leitor direciona a interpretação, mas, à maneira de um Edgar Allan Poe no seminal “A Filosofia da Composição”, o autor tem as rédeas do texto nas mãos, ou seja, o leitor decifra, interpreta, a partir das palavras, pistas, verbos, substantivos e conceitos fixados, plasmados, evocados pelo poeta.

Eis um poema de Fernando Almeida em que o final do verso tem o mesmo papel de semivírgula que entrevemos em “*Day off*”:

Cochilo

Fernando Almeida

Deito para cochilar
Se dormir, é lucro
Se sonhar, é grátis
Se morrer, nem sinto

Do nihilismo entrevisto no cochilo que transita do ganho à morte, o poeta transita para brincadeiras lúdicas, em que há um chiste envergonhado na alteração do hífen pelo *underline*:

Poema em hífens

Fernando Almeida

Beija_flor
Bebe_flor
Quase inseto
Furta_cor

A transformação indiciada no poema, a partir das aliterações sonoras opositivas em / b / e em / f /, se presentifica e se completa em outro poema, no qual o darwinismo vitorioso comemora, pelas múltiplas cores, sua supremacia:

Metamorfose

Fernando Almeida

Borboleta, todas elas
Foram lagartas
Rastejaram muito...
E hoje, vencedoras
Exibem cores

Dos poemas recentes aos poemas de outras décadas, temos mostra de um poeta que dialoga com seu tempo e a cultura de sua comunidade mais próxima, o Pantanal do Mato Grosso do Sul na fronteira com o Chaco, na Bolívia. E é com olhar algo zombeteiro para cânones e costumes desarrazoados, com leitura de Shopenhauer e Nietzsche, que o poeta, desde sempre, impõe a seus versos, apesar dos volumes magros, algo tímidos, de poucos e parcimoniosos poemas a cada brochura.

O primeiro livro, *Poemas 14*, é de 1987. Nele, as palavras se voltam para vivências do cotidiano, em coloquialidade elíptica, ea poesia nasce do trivial, banhada pelo dia-a-dia e por objetos de uso comum.

Vejamos alguns poemas do livro inaugural do poeta.

Minadouro

Fernando Almeida

Daqui saem
Palavras
Afagos
Elogio
Sabão
Transborda constante
Utopia
Heresia
Magia
Canção
E as pessoas me buscam
Com vasos
Painéis
Tigelas na Mão.

A tônica dos escritos iniciais recai sobre a valorização dos caminhos percorridos, na busca por um sentido à vida, e a pontuação é dada pelo final dos versos, pela respiração do leitor, pela urgência da leitura imposta pela elipse de pontos, vírgulas e outros sinais gráficos, e cada palavra ganha peso, densidade, única no verso, iniciado sempre em maiúscula.

Já nesses primeiros poemas a sensibilidade de Fernando Almeida incide sobre uma igualdade daqueles que vivem. Seres humanos e não-humanos são reverenciados pelo poeta a-religioso que se investe da aura de São Francisco, que via o sagrado na plenitude da criação de todos os seres vivos.

Nesse tópico, a particularidade do homem ter a si mesmo como ser favorecido pela divindade cristã desponta na crítica do poeta. Eis um exemplo que congrega alguns desses motivos:

Maturação

Fernando Almeida

O homem só está pronto
Quando finalmente se acomete
Da síndrome franciscana
E se surpreende
Ao se ver por aí
Chamando a todos
Homens, pássaros e peixes

De irmão.

No sentido a ser oferecido à vida, o mundo natural emerge como representação simbólica que é, ao mesmo tempo, denúncia e utopia.

3

Vejamos outra faceta da poesia de Fernando Almeida.

Quando caminhos e escolhas afastam amigos e amigas, inocentes memórias vão surgindo em uma vida em que a esperança tenta permanecer firme. E assim o poeta se volta para o passado, não o próprio passado, mas o passado de sua comunidade, em episódio da história do Brasil

Em *Retomada*, título de um dos livretos de Fernando Almeida, os poemas discorrem em clave subjetiva a partir de episódios da Guerra do Paraguai. Os poemas foram escritos na década de 1990, e deles emergem a criação coletiva de heróis confeccionados e glórias erigidas para configurarem vultos da nacionalidade. Contudo, na essência dos poemas, permanece uma vontade sóbria de que nada daquilo deveria ter acontecido. O poeta não se irmana aos irmãos, antes se irmana como a humanidade. O poeta não compartilha dos ímpetos de violência, antes vive o sofrimento, a dor e a vergonha que cobrem com seu manto universal todos os lados das insensatas guerras.

Vejamos.

Tenente Barrios

Fernando Almeida

O uniforme do exército paraguaio
Era vermelho
Como vermelho era o sangue
Que Barrios fez jorrar
Pelos abdomens baionetados
Pelos tórax transpassados
Pelas coxas violentadas
Onde o patriótico
Acobertava o patológico
E o sadismo
Travestia-se em combate

Já em um livreto dos anos 2000, *Lugares*, Fernando Almeida envolve diversas localidades e vivências com o afeto das lembranças e a busca por sentido. Curiosamente, quase todos os espaços retratados são edificações. Mas engana-se quem imagina que o engenho humano seja glorificado. No ciclo das enchentes e na representação de animais, o Pantanal desponta como regulador dos ciclos e faz o humano se lembrar de que é tão só um mamífero entre outros.

Mas, desse livro, destaquemos o fluxo do poeta imerso na civilização, como ser urbano em convívio com sua cidade, como sujeito de suas dores e assujeitado aos seus medos, como homem que aspira irmanar-se à natureza mesmo na esquina movimentada de sua cidade, de homem ontologicamente só, mas que rejeita a solidão.

Por outro lado, aideia de que o humano sobrepuja o natural, tão comum na cultura ocidental, dá lugar à força dos ciclos da natureza, especialmente com a presença da morte. Vejamos tais aspectos em um poema do primeiro livro de Fernando Almeida, republicado neste volume do alvorecer o terceiro milênio com pequenas alterações:

Rua Predileta

Fernando Almeida

Enterrem meu coração na Rua Catorze
Para que fique ali, pulsando
Presenciando o cotidiano
Desta cidade querida

Enterrem meu coração na Rua Catorze
Para que eu sinta ali, as manhãs de sábado
E que passem por mim, senhoras, crianças
Soldados, trombadinhas

Enterrem meu coração na Rua Catorze
E não naqueles cemitérios distantes
Onde não se pode ouvir guarânias
Que brotam das churrascarias
Esfumaçadas e aromáticas

Enterrem meu coração na Rua Catorze

E joguem ali, um punhado de milho
Para que os pombos festejem comigo
Durante o sinal fechado

Enterrem meu coração na Rua Catorze
E, quem sabe, outros corações queiram ser enterrados
E se um houver em cada quarteirão
Haverá bem menos solidão

A busca pela definição do que seria o humano perpassa a obra de Fernando Almeida. O mais correto seria afirmar que definições do humano surgem como surge a vida: inexplicavelmente. Verificamos que a poesia de Fernando, do primeiro livro ao livro mais recente, ou mesmo nos poucos poemas inéditos a que tivemos acesso, retomam temas, motivos, estética, como esperamos seja perceptível na pequena mostra aqui apresentada.

Vejamos esses aspectos no seu livreto mais recente.

Em *Nossos Animais*, livro de 2016, a crítica à supranaturalidade do *homo sapiens* aparece de forma crua, do Ambientalismo míope dos comedores de churrasco à crueldade seletiva do homem. A metamorfose agora decorre da ação humana.

Vamos ao poema:

Uomo Dominatore
Fernando Almeida

O touro é fértil
Se o peão não castra

O bezerro mama
Se o leiteiro deixa

O passarinho voa
Se o menino solta

O peixe nada
Se a rede rasga

O galo canta
Se o vizinho aceita

O pombo arrulha
Se o veneno é fraco

A onça urra
Se o tiro erra

O cabrito berra
Se a faca é cega

A sequência em paralelo que constrói os dísticos do poema se explica e se constrói a partir do paratexto indiciado no título: a natureza está submetida ao domínio avassalador do homem, do humano, das relações do homem com o seu entorno, inclusive com os vizinhos humanos. Das relações estabelecidas, sobressai a atuação de sujeitos ditos *sapiens* que erigem a brutalidade, a destruição, o desamor, a violência e a morte como seus desideratos.

4

Retornemos ao poema “*Day off*”.

“*Day off*” mostra-se sintomático para traduzir o poeta dissonante. Inicialmente, a língua inglesa usada no título indicia forma de narrar e compreender para além do óbvio semântico. Traduzir o título do poema como “Dia de folga” parece, mesmo à primeira vista, simplório. Como advérbio, *off* indica o surgimento de uma contradição, e aponta uma nova forma de perceber o dia, a rotina, o compromisso que um determinado grupo impõe à coletividade. Há um convite para que senhores, soldados, doutores e padrecos neguem seu dia-a-dia, e se construam fora das conjunturas definidoras das suas autoridades e papéis.

Mas não é só no âmbito do indivíduo que o poema faz sua constelação de sentidos e indica significados diferenciadores da prática social do *status quo*.

A dissonância germinada nas palavras escolhidas pelo poeta constroem uma contraposição entre o cosmopolita e o provinciano, e tal aporia ganha força na reflexão de Fernando Almeida à medida que os valores sociais ancoram contrassensos que negam a vida. A hipocrisia da vida provinciana devasta as esperanças que compõem o bom viver, em uma sociedade que

devassa a culpa e condena o amor. A “vida besta” de Drummond, por óbvio, segue reproduzindo-sead *nauseam* Brasil afora, seja nas grandes metrópoles, seja nos burgos podres das Minas Gerais, seja nos vilarejos perdidos dos pampas aos sertões. Fernando Almeida não compactua com tal estado do viver, do estar e do ser.

Há, ainda, no poeta, uma sabedoria maliciosa, aquela que vem com o tempo, como toda sabedoria, mas que, também, amadurece a ponto de intuir como e quem se dirige. Ao recusar a escrita para difundir seus poemas e selecionar a dedo seu público, demonstra compreensão e recusa quanto ao funcionamento do campo literário. Esse é território qual os escritores adentram não apenas com o produto poesia (ou ficção ou crítica literária), mas reverenciando socialmente os dominantes, como salienta Pierre Bourdieu em seu *O poder simbólico*, cuja tradução brasileira foi publicada em 1989.

O Poema “*Day off*” pode ser compreendido como um monumento pleno de intencionalidades. Comunica um niilismo amadurecido, seguindo as reflexões e os passos de Friedrich Nietzsche, e nega não a vida e à vida, mas, sim, valores e princípios confeccionados pela sociedade para condicionar os modos de viver. O “dia de folga” transforma-se, então, na necessidade de uma vida de folga, em que valores humanos negociam constantemente recusa e criação.

Pecado e o amor emergem como ferramentas fora da ordem do dia para estabelecer novos ritmos à vida. A sabedoria surge quando oferece novos valores à vida. Contudo, a malícia do poeta se manifesta em plenitude porque ele se mostra consciente da natureza dos interlocutores e os convida a entregarem-se à paisana, quando a culpa não marca, a ferro, a alma.

O poeta, consciente dos jogos e litígios do sistema literário, produz seus poemas como cavalos de Tróia, monumentos à arte que, constantemente, resignificam as relações das pessoas com a vida e dos escritores com o campo. O poeta mambembe — aliás, o escrevinhador mambembe, como exige ser chamado — jamais será poeta, não pelas suas obras, mas, sim, pelo modo pelo qual e pela maneira pela qual o cânone literário define a performatividade do ser poeta.

Com ironia, Fernando Almeida aperta o *Play* do jogo. E, com ainda mais ironia, o poeta encena a recusa do jogo, elimina o jogo do horizonte do seu

possível, no mesmo passo em que conclama a que nos neguemos todos a ser o que a civilização ocidental nos fez ser.

5

Iniciamos este sobrevoo sobre a poesia de Fernando Almeida nos perguntando sobre o papel dos intelectuais, dos escritores, dos artistas e dos poetas, de um modo geral, e, em particular, sobre a atuação de cada um deles que nos possibilitaria considerá-los, a cada um, ou ao conjunto dessas definições amalgamadas em um único sujeito, historicamente e espacialmente contextualizado, como dissonante.

Em outros termos, nos perguntávamos: 1. O que torna dissonante um texto poético?; 2. O que torna um poeta dissonante?

Foi diante das duas questões centrais examinamos o poeta Fernando Almeida, apresentando alguns de seus poemas e analisando o poema "*Day off*".

Tratamos de Fernando Almeida, no foco elegido para iniciar uma resposta, considerando-o poeta dissonante já a partir do modo como interage com seu entorno, na recusa sistemática a se incluir no sistema literário. Apresentamos um poema curto, "*Day off*", no qual visualizamos a elegia da negação do produtivismo, da negação da burocracia infernal, da negação ao jogo das aparências sociais e da hierarquia, da recusa à submissão a dogmas, e também com o elogio ao amor, o elogio à liberdade individual e coletiva, ao chamamento ao amor e à liberdade, ao chamamento para que o ator, em termos semióticos, se desvista de sua figurativização, e viva a vida como actante, no pulsar de seu *id*, na valoração dos seus desejos, na implementação da vida íntima como valor que conforma a vida social.

Vimos que forma, estrutura, representação, temas e conteúdos se apresentam dissonantes, em amálgama raro no universo das letras no mundo midiático de nossos dias. Paradoxalmente, o capital simbólico do poeta se perfaz em confronto simbólico de recusa ao sistema que conforma a literatura brasileira e de recusa à interação até com seus amigos e vizinhos. Em outras palavras, verificamos que, ao lado de atitude dissonante quanto ao sistema literário e mesmo diante do próprio trabalho, o poeta se faz dissonante pela

estrutura formal do poema, pelos temas que invoca, pelo capital simbólico que constrói e pela visão de mundo que depreendemos de sua poesia. Atitude social, atitude poética e criação poética já se fixavam assim nos primeiros versos, “publicados” há quarenta anos, valendo as aspas pela forma singular com que publicizou e fez circular seus poemas e seus livretos.

Fernando Almeida, nos poemas mais recentes, transpõe poder e dominação como elementos de um mundo masculinizado, tristemente hemingwayniano. No quadro desse mundo masculinizado que é o referente social, histórico e cultural que informa a poesia de Fernando Almeida, o ambientalismo de seus poemas clama por um mundo de múltiplas racionalidades, mais subjetivo e emotivo. Nesses termos, é um mundo, talvez, composto por uma escrita feminina, por uma índole do feminino, pelo apelo à paz, às relações de humanidade. Dissonante, Fernando Almeida nega o mundo erigido sob o domínio do falo, sob o comando patriarcal, sob o tacão da hierarquia bruta da força.

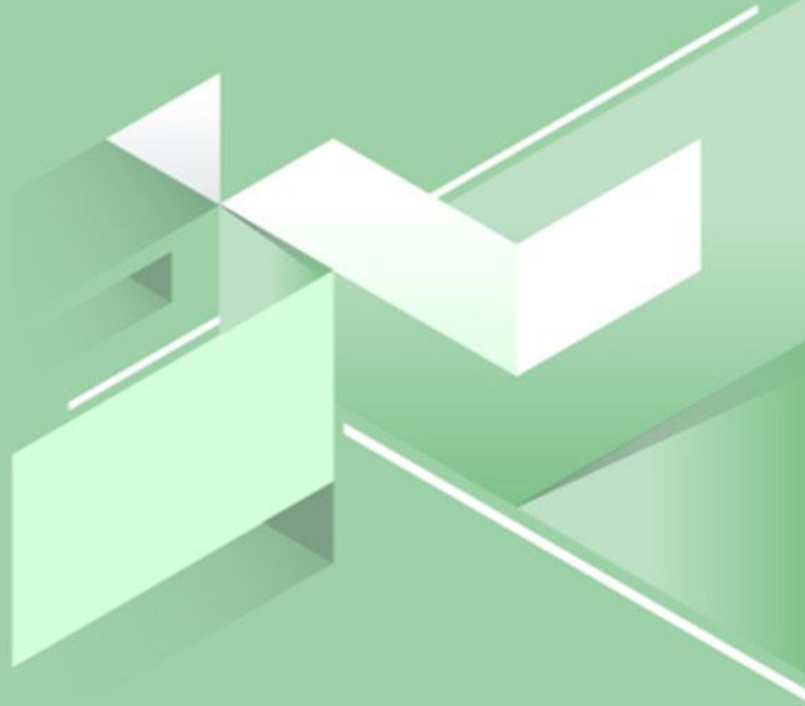
Se o tema e o conteúdo o fazem dissonante, e se a atuação ou recusa de estar onde o poeta socialmente deveria estar amplificam a dissonância, a estrutura do poema “*Day off*” também o mostra dissonante. Se a estrutura de fazer o final dos versos sem pontuação não é original, tendo nesse cesura uma pausa intermédia como uma semivírgula ou um ponto-e-vírgula ou mesmo dois pontos, nesse caso em alguns autores, a consistência do procedimento em outros poemas de Fernando Almeida mostra ser recorrência que constrói significados e firma um modo de escrever.

Além disso, a pausa e sequência na ênfase da retomada reiterada pelo vocativo dos quatro primeiros versos indica uma estrutura em escala, um crescendo que significa uma ampliação para outras categorias, para outras profissões, para o conjunto da sociedade, de modo que a estrutura do poema constrói um todo, indicia o universal a partir das particularidades que evoca. A estrutura, inclusive nas rimas, internas e suaves, cujos ecos prolongam o significado dos vocábulos anteriores, também perfaz a postura dissonante do poeta.

É como se, com ironia, Fernando Almeida nos indicasse a célebre frase de Maiakóvski de que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, conforme consta, por exemplo, na última capa de *Mistério-Bufo*, peça teatral

de VladímirMaiakóvski traduzida por Arlete Cavaliere e publicada em 2012 pela Editora 34.

Fechando o quadro das dissonâncias, o poeta se considera um escrevinhador mambembe, rejeitando ser chamado poeta ou escritor. Pelos poemas transcritos, verificamos não ser obra de um escrevinhador mambembe, mas de poeta cioso de seus recursos e capaz de expor uma visão dissonante da nossa realidade.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

