

## Da Espanha ao Paraguai: Josefina Plá

Andre Rezende BENATTI<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo se apresentará como um esboço à obra de Josefina Plá, artista hispano-paraguaia. Abordaremos questões relativas à cultura latino-americana, para evidenciar o deslocamento realizado pela artista de nascimento espanhol, mas que desenvolveu sua obra toda no Paraguai, sua pátria por adoção, posteriormente relataremos acontecimentos pertencentes à época de formação e contato da artista com a cultura latina do Paraguai, elucidando os aspectos de sua vida pessoal em contato com sua vida artística. Posteriormente esboçaremos um pequeno relatório acerca da crítica da obra de Josefina Plá. Para tal nos valeremos de conceitos e críticos dos estudos historiográficos e culturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura latino-americana; Paraguai; Josefina Plá.

**RESUMEN:** El presente artículo se presentará como un esquema para la obra de Josefina Plá, artista hispanoparaguaya. Discutiremos cuestiones relacionados con la cultura latinoamericana, para evidenciar el desplazamiento realizado por la artista española de origen, pero que desarrolló su toda obra en Paraguay, su país por adopción, posterior reportaremos eventos que pertenecen al periodo de formación y contacto de la artista con la cultura latina de Paraguay, la aclaración de los aspectos de su vida personal en contacto con su vida artística. Posteriormente esbozaremos un breve relato sobre la crítica de la obra de Josefina Plá. Para ello haremos uso de conceptos y crítica de los estudios historiográficos y culturales.

**PALABRAS CLAVE:** Cultura latino-americana; Paraguay; Josefina Plá

### 1. Do contato de culturas

Quando pensamos em América Latina, estranhamente colocamos no mesmo “baú”, sem nos darmos conta na maioria das vezes, cerca de dezenove países, além disso nós brasileiros, nunca ou quase nunca nos admitimos ou nos vemos como latino-americanos. Logo, para a maioria das pessoas, em geral, latino-americanos são povos de origem ibérica cujo idioma que falam é o espanhol. No entanto, em se tratando de estudiosos do assunto,

---

<sup>1</sup>Doutorando em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Mestre em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul; Pesquisador do Núcleo de Estudos Historiográficos de Mato Grosso do Sul; Bolsista Capes/Doutorado.

sabe-se que o Brasil também faz parte do “bloco” chamado América Latina, contudo nesta pesquisa nos ateremos, com mais afinco, da parte hispânica deste “bloco”, ou seja, o que popularmente se chama América Latina.

Os dezenove países que formam a conhecida Hispano-américa ou América Hispânica se estendem desde a Baixa Califórnia, no México até a Patagônia, na Argentina. Toda uma região continental mantida como uma unidade pelo “empréstimo” da língua espanhola, ou melhor, pelo código linguístico. Um código linguístico como elemento comum, que funciona também como elemento de união, somado à sua carga histórica e cultural. No entanto, tais códigos nunca serão os mesmos.

Espanha e Hispano-américa, apesar de adotarem como língua oficiais a língua espanhola, salvo Paraguai, Bolívia e Peru que adotam como oficiais também línguas indígenas, nunca terão a mesma língua, pois de acordo com Barbeiro Saguier (1972), podemos dizer que a língua se manifesta, “em” e “através” de suas expressões culturais, não se trata apenas de se valer do aparato gramatical e sim das experiências da própria língua, da cultura, do uso, da mestiçagem, da resignificação, ou seja, de um todo que permita a continuidade e a evolução da própria língua, pois vocábulo que não é usado acaba morto pela falta de voz que lhe de vez de se perpetuar e, talvez, se refazer.

Destarte o que nos interessa, no momento, são exatamente estas experiências que transformaram a América Hispânica não em uma extensão de Espanha além-mar, mas em um lugar, expressado dentro das mais diversas narrativas e outras formas de arte, repleto de experiências e percepções únicas do que o cerca e dele mesmo, pois sem ver a si não há como ver o outro. O que se veio a realizar na América, de acordo com Arturo Uslar Pietri em *Cuarenta ensayos – mestizaje y nuevo mundo* (1990), não foi a permanência do mundo pré-colombiano, o mundo indígena, tampouco foi um prolongamento da Europa, e aqui podemos estender este pensamento não somente para a América Hispânica, mas para a América como um todo. O que ocorreu foi diferente, foi mestiço desde o começo, foi novo desde o começo; a experiência<sup>2</sup>.

A cultura racional do Renascimento, trazida pelos braços de Espanha, entra em imediato choque com o universo mágico dos índios americanos. Há neste novo mundo uma

---

<sup>2</sup> A palavra “experiência” aqui entendida como aquilo que foi experimentado, vivido, desde a criação da América Latina.

também nova visão do mundo, valores distintos, interpretações diferenciadas, gostos, cheiros, formas, sabores e são nestes emaranhados culturais distintos que se fará o que a modernidade conhece como América Latina, por exemplo. O processo identitário latino-americano passou, dentre tantas coisas, pela adoção do pictórico, do linguajar, da cultura popular destes povos que já habitavam o território americano.

Cultura, para Terry Eagleton, em *A Ideia de Cultura* (2005), é uma das palavras mais difíceis e complexas de se determinar no linguajar humano, na obra o autor ainda a define como a mais nobre das atividades humanas, dando definições que variam do cultivo alimentar para manutenção da vida ao cultivo do espírito. A palavra, existente nas mais diversas línguas, está associada aos mais diversos conceitos, das mais variadas “linhas” de pensamento, o que era culto para o europeu do Renascimento não tinha sentido para o indígena americano, assim como o contrário também ocorre. Logo, há de se perceber a América Latina como um lugar multiple, de seu nascimento à sua modernidade. Um local onde convivem o “culto” e o “bárbaro”.

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, da justaposição e entrecruzamento das tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.73-74)

Percebemos, portanto, que as relações interculturais na América Latina fazem parte de um conjunto que se interligam pelo contato europeu, desde a colonização até sua modernidade. Uma América, deste modo, diversa. Quando falamos de América Latina, mais precisamente de sociedade e cultura latina-americanas em relação ao que se conhece como modernidade, ou seja, o padrão europeu de modernidade, precisamos nos manter atentos e repensar o contexto de criação desta América Latina, deste lugar distinto de tudo, por sua diversidade, para que possamos compreender que diferentemente do moderno europeu, que ascendeu, de acordo com García Canclini (2013) sobre os fortes padrões clássicos, na América Latina, não houve ou há qualquer padrão clássico, nossos “clássicos” acabam de ser criados, há uma falta de padrão clássico para que haja uma modernidade, aos moldes

européus, no entanto, não seria esta falta de padrão uma modernidade própria latino-americana? De uma latino-américa que já nasceu moderna, mesmo que este não seja o moderno europeu? Como a narrativa de faz em um lugar tão, usando o conceito de Édouard Glissant em Poética da Relação, diverso?

La heteronimia que hace que América Latina sea el área andina, pero no lo sea al mismo tiempo absolutamente, sino que sea ella y al mismo tiempo otras áreas más. Que se exprese en la irreverencia cultural de Borges, propia del mundo sudatlántico, zona de inmigración, pero que no lo sea al mismo tiempo, y se diga a menudo que ella es la parte «europea» de América, soslayando que es uno de los modos de esta cultura de apropiarse creativamente, entre otros, de Europa. Que el Caribe se adscriba a una cultura latinoamericana, y se integre por otra parte a un conjunto de sesgo propiamente caribeño o a veces parcialmente metropolitano. Esta heteronimia hace que un indígena pemón de la selva amazónica poco tenga que ver con un descendiente de la inmigración italiana de Buenos Aires, pero que sin embargo estén articulados por patrones vinculantes, a veces rizomáticos, a veces en base a una matriz centralizada, pero perfilados en historias de diseño relacional.(PIZARRO, 2004, p.23-24)

É desta relação, do descendente formador espanhol europeu com o indígena local, que é feita a obra Josefina Plá, escritora hispano-paraguaia, e assim o dizemos, pois Josefina Plá nasce em Espanha, mas desenvolve toda sua obra literária em território paraguaio, com assustadora percepção de seu povo, ou seja, de seu lugar, no qual escreve desde a terceira até a última década do século XX.

## 2. De dona Josefina e o Paraguai

A conjuntura literária produzida no Paraguai desde o começo do século XX, de acordo com Miguel Ángel Fernández (2009), é representada por escritores e artistas esquecidos e/ou ignorados em diferentes partes do mundo. Dentre os nomes de tal literatura, destaca-se Josefina Plá, escritora, artista plástica, historiadora, jornalista, dramaturga, ensaísta, catedrática e crítica de arte e literatura, que de acordo com Rodríguez-Alcalá entre os intelectuais hispano-americanos, possui obras “*cuyos ensayos de la historia del arte y de la letras paraguayas constituyen una aportación de mérito singular.*”<sup>3</sup>(RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1999, p. 91).

---

<sup>3</sup> Trad. nossa: cujos ensaios da história da arte e das letras paraguaias constituem um aporte de mérito singular.

Em sua *História de la literatura paraguaya* (1999) o crítico Hugo Rodríguez-Alcalá considera que a artista foi espanhola somente de nascimento, mas paraguaia pelo destino e pela paixão nutrida pela terra de seu esposo. É como apontam alguns críticos, como Ángeles Mateo Del Pino (2011), uma espanhola da América, dada à tamanha profundidade com que elegeu a terra americana como diretriz de sua obra.

Com uma trajetória de andanças em seus primeiros anos de vida, por conta do trabalho de seu pai com faróis, Josefina Plá, conforme nos afirma Mateo Del Pino (2011), trocou de moradia diversas vezes residindo em quase toda a costa espanhola, motivo pelo qual não pode frequentar com regularidade a mesma escola. No entanto seu amor pelos livros vem de muito cedo, seu pai era um homem culto, e possuía uma grande biblioteca que satisfazia a já precoce inclinação literária de Josefina. Ainda, de acordo com Mateo Del Pino (2011), foi o próprio pai de Josefina Plá que embutiou na filha o interesse por sua pátria de adoção, muitos anos antes dela conhecer Andres Campos Cervera, lendo apaixonadamente um relato das Missões Jesuítas no Paraguai.

No entanto seu novo contato com o Paraguai só se dará alguns anos mais tarde, no verão de 1923, quando se muda para Villajoyosa lugar no qual o destino novamente a coloca diante do Paraguai na figura de Andres Campos Cervera, que coincidentemente morava na mesma rua para onde Josefina Plá se muda com a família. Na época, Campos Cervera estava a residir em Villajoyosa para descansar de um longo período de estudos, por conta de uma bolsa com a qual pesquisou a cerâmica de Manises, e que resultou em uma feira em Valencia. De acordo com Mateo Del Pino (2011,) é precisamente neste lugar que ele se encontrará com “Niní”, apelido de Josefina Plá, dado por sua família.

*Ella es una niña aún, y él es un hombre ya serio –treinta y seis años– pero la afinidad es indudable. Y el noviazgo comienza y ha de seguir a pesar de la obstinada oposición de la familia de la novia, encastillada en un rígido sentido pequeño burgués de la vida: “la vida con un artista no ofrece garantía de estabilidad moral ni económica”<sup>4</sup> (PLÁ, apud MATEO DEL PINO, 2011, p.72)*

---

<sup>4</sup>Trad. nossa: Ela é uma menina ainda, e ele é um homem já maduro – trinta e seis anos – mas a afinidade é indubitável. E o namoro começa e há de seguir apesar da obstinada oposição da família da namorada, enclausurada em um rígido sentido pequeno burguês da vida: “a vida com um artista não oferece garantia de estabilidade moral nem econômica.

Josefina Plá em sua “Autosemblanza”, auto-esboço, em português, revela que o momento em que conhece Andrés Campos Cervera foi para ela um dos momentos mais importantes de sua vida.

*Casi inmediatamente cometí otro disparate: me enamoré. La casa retumbó de truenos premonitorios. El novio, sin embargo, tras seis días de cortejo se ausentó rumbo al Paraguay nada menos; y mi padre, olvidándose de sus éxitos históricos ante el prodigio de las Misiones Jesuíticas, predijo el receso y evaporación del malhadado doncel. Sin embargo, veinte meses más tarde me llegó la petición de mano, aquello fue trágico. No sé cómo mis padres consintieron. Supongo que llegaron a la conclusión de que el hombre que había sido capaz de permanecer fiel, rodeado de todos los hechizos tropicales, era capaz de todo.<sup>5</sup> (PLÁ apud MATEO DEL PINO, 2011, p. 73)*

No decorrer dos vinte meses de separação de Plá e Cervera, quando este voltou ao Paraguai, o relacionamento se deu por meio de cartas, até mesmo as petições para o casamento e o próprio casamento foram feitas à distância. Após a realização do casamento, Josefina Plá embarca em 6 de janeiro de 1927, rumo ao Paraguai, país no qual mergulharia em suas mais profundas raízes e onde chegaria em 01 de fevereiro do mesmo ano.

*Y crucé el océano, como Colón, con ese sueño a cuestas. Sueño grande como puede serlo una tierra nueva para una mujer; sueño identificado con el de un mundo de amor inagotable. Ahora bien, aunque este país nuevo figurase en los mapas y tuviese nombre e historia, para mí era ámbito desconocido: existía, pero yo debía descubrirlo.<sup>6</sup> (PLÁ apud MATEO DEL PINO, 2011, p.73)*

Ao chegar ao Paraguai, Josefina Plá, agora já casada, se instala primeiramente na casa do pai de Campos Cervera local onde moraria por quase dois anos até se mudar para a rua Estados Unidos, no fim de 1928, onde viveu até seus últimos dias. Na casa, Josefina

---

<sup>5</sup> Trad. nossa: Quase imediatamente cometi outro disparate: me apaixonei. A casa retumbou de trovões premonitórios. O namorado, no entanto, depois de seus dias de cortejo se ausentou rumo ao Paraguai nada menos; e meu pai esquecendo-se de seus êxitos históricos ante o prodígio das Missões Jesuíticas, predisse o recesso e evaporação do malfadado donzel. No entanto, vinte meses mais tarde me chegou uma petição à mão, aquilo foi trágico. Não sei como meus pais consentiram. Suponho que chegaram à conclusão de que o homem que havia sido capaz de permanecer fiel, rodeado de todos os feitiços tropicais, era capaz de tudo.

<sup>6</sup> Trad. nossa: E cruzei o oceano, como Colombo, com esse sonho nas costas. Sonho grande como pode sê-lo uma terra nova para uma mulher; sonho identificado com o de um mundo de amor inesgotável. Agora bem, ainda que este país novo figurasse nos mapas e tivesse nome e história, para mim era âmbito desconhecido: existia, mas eu devia descobri-lo.

ajudou seu marido a construir um forno, assim Campos Cervera a inicia na bela arte da cerâmica, a qual Josefina desenvolveu durante sua vida.

E logo após sua chegada ao Paraguai Josefina Plá inicia sua verdadeira vocação, a literária, a vocação escrita, que, pensando em sua obra como um todo poderíamos dizer, a vocação de ser paraguaia. Josefina absorve enormemente a cultura paraguaia desenvolvendo-a no campo da literatura, do ensaio, da crítica literária e jornalística e das artes plásticas.

No âmbito da literatura de Josefina Plá seu primeiro conto é “Ciegos a Caacupé”, quanto à produção narrativa da artista se destacam as obras *La mano en la tierra*, *El espejo y el canasto* e *La pierna de Severina*. Toda sua criação artística é ambientada no país que ela se aprofunda com assustadora percepção do povo paraguaio, assim como do ser humano em geral. A produção escrita da autora não se fixa somente no campo da narrativa, mas passeia por outras formas escritas como a poesia, o teatro e a ensaística, das quais se pode destacar obras como *El precio de los sueños*, *Follaje del tiempo*, *Tiempo y tiniebla* e *Los 30.000 ausentes*, na poesia, *Aquí no ha pasado nada* e *¿Adónde irás Ña Romualda?*, no teatro, assim como *Hermano Negro – la esclavitud en el Paraguay*, *Apuntes para una historia de la cultura paraguaya*, *Ñanduti – encrucijadas de dos mundos*, na ensaística. Não permanecendo restrita ao campo das letras, mas também produzindo obras em artes plásticas e artesanatos típicos do Paraguai, como seus trabalhos em cerâmica e o *ñanduti*<sup>7</sup>.

Miguel Ángel Fernandez estabelece um percurso na obra de Plá que abrange toda sua produção artística:

Sua obra de ceramista teve como principal objetivo a recuperação de elementos formais da arte americana pré-hispânica e popular, seguindo os rastros sinalizados por Julián de la Herrería, mas com acento próprio desde seus inícios. No campo literário, sua poesia se constitui como um ato de expressão radical no qual se reúnem a autenticidade existencial e a plasmação estética. Também na narrativa e no teatro, expressou os problemas de suas circunstâncias com acentos críticos, e, às vezes, os configurou mediante uma linguagem simbólica de alta tensão espiritual. Por sua vez, seu trabalho de pesquisa enfocava com grande rigor historiográfico

---

<sup>7</sup> Trad. para português: teia de aranha. É uma renda tecida sobre bastidores em círculos radiais, criando motivos geométricos ou zoomórficos, em fio branco ou cores vivas. De preferência são usados em detalhes para vestuário, ornamentos religiosos, chapéus, leques, todos os tipos de artigos ornamentais. É o símbolo da cidade de Itauguá, nos arredores de Assunção, e é considerada como a rainha de todo o artesanato da República do Paraguai. Segundo a lenda, o Ñanduti foi criado por uma mulher indígena, que havia se inspirado em uma teia de aranha da selva, daí seu nome.

os fatos sociais e a produção cultural. Teve tempo, além do mais, de fazer crítica literária e de arte com agudeza e precisão conceitual. Recordemos que foi fundadora e presidiu durante vários anos a seção paraguaia da Associação Internacional de Críticos de Arte (FERNÁNDEZ, 2012, p. 38-39).

As várias formas de expressão artísticas de Josefina Plá criam um sistema sócio-cultural completo, num amálgama selado por meio da linguagem. Voltando-nos especificamente para a obra literária, percebemos um forte apego às questões sociais e culturais do Paraguai, numa absorção que para a escritora, vinda de uma Europa que vivia a modernidade, poderia ter se configurado como algo estranho. Por outro lado, a absorção sócio-cultural por Josefina Plá deste outro, que era a sociedade paraguaia, não existe se levarmos em consideração o conceito pensado por Édouard Glissant em sua *Poética da Relação*, pois, para ele, esse outro não existe. Esse outro seria uma “forma” criada por uma elite centralizadora ocidental para tratar tudo aquilo que fosse diverso ao estabelecido pelo “padrão” eurocêntrico e ocidental. Ainda de acordo com o pensamento desenvolvido por Glissant, não há uma relação de diferença, uma cultura melhor ou pior, uma cultura popular ou erudita; existem apenas as diversas culturas, e foi essa diversidade cultural que Josefina Plá reconheceu e adotou como sua.

O trato refinado para com a cultura popular dentro da obra de Plá reflete-se no uso de formas / fôrmas poéticas tradicionais como o soneto, a precisão métrica, a disposição das estrofes, o uso de metáforas e de outras figuras de linguagem que se mesclam às rimas populares e aos tons leves dos cantos populares. Esse intercâmbio não diminui o questionamento que Plá faz da sociedade paraguaia.

Podemos aplicar as proposições de tradição e de modernidade de Goytisolo à obra de Josefina Plá:

*[...] no son pues términos excluyentes ni antitéticos: mi aprendizaje y el de otros creadores abiertos a horizontes más amplios tanto en el tiempo como en el espacio, apunta más bien a la idea opuesta. En una época literariamente tan árida como la nuestra, cuando el noventa por ciento de la humanidad sigue sin tener acceso real a los libros y la gran mayoría de quienes podrían enriquecerse con ellos los desdeña a favor del último gadget técnico vegetando así en un voluntario analfabetismo, esta conexión soterrada con las obras más originales y audaces de otras culturas y*

*tiempos permite al escritor, como a las plantas del desierto cuyas raíces saben abrirse paso en el entorno petrificado en el que las más superficiales se secan, calar en la zonas profundas en busca de la preciosa veta que lo alimenta.*

*¡Planta del desierto!*

*¿Hay acaso mejor definición del escritor hoy – ese raro individuo en vía de extinción en la esterilidad cultural y moral de un mundo paulatinamente vuelto de espaldas al fulgor de la palabra – que esa especie vegetal que con paciencia y tenacidad conquista su derecho a la vida y nos admira con su escueta pincelada de dolor en un paisaje de arena, piedra, espejismos, muerte y asolación? (1995, p.203-204)*

Flor não do deserto, mas flor do Chaco, a obra de Josefina Plá encontra, entre a tradição e a modernidade, um tom, um balanceamento, não podendo nos esquecer de que, em se tratando de arte, há que se ter todo um rigor e cuidado estilístico que caracteriza a obra de arte, seja ela literária, ou plástica. Por outro lado, a obra se nutre também do elemento popular para conseguir emergir singularmente, porém não apenas dele. O processo que une o popular e o erudito em Josefina Plá resulta na constituição de obras emblemáticas pela manutenção da diversidade cultural e pela presença da crítica social.

### **3. Josefina Plá: crítica**

Apesar de ter uma quantidade significativa de textos nas diversas áreas do saber e de eles terem significativa qualidade, tanto estética quanto cultural, Josefina Plá encontra-se em meio aos ditos, segundo Fernández (2009), ocultados, omitidos e equivocados poetas e narradores do Paraguai e da literatura hispano-americana que foram deixados de lado pelos mais diversos motivos. Não obstante seu valor literário, nunca entrou na “moda” ou “na lista dos mais lidos” tanto na academia quanto entre o público médio. Aqui, colocamos este adendo para comprovar a falta de investigação acadêmica da obra de Josefina Plá tanto no Brasil como no exterior.

No Brasil há somente cinco estudos, em nível de Mestrado, e um em nível de Doutorado acerca da obra de Plá. São, respectivamente: o de Dora Angélica Segovia de Rodrigues, intitulado *Kuatía Mba'apo: Josefina Plá e a Poesia do Ñanduti, gusta vo?* (2000);

o de Elizabeth Souza Penha, intitulado *La mano en la tierra: os contos interculturais de Josefina Plá* (2006), no qual são abordadas questões relativas aos Estudos Culturais presentes na obra, tais como subalternidade e marginalidade; o de Caroline Touro Beluque Eger, intitulado *Vozes na fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá* (2010) em que a autora estuda as narrativas de Plá, sob a perspectiva dos Estudos Culturais contemporâneos, conjugando a orientação teórico-crítica do comparatismo na América Latina e salientando, em primeira mão, a revitalização dessas teorias para a abordagem do texto literário e da vinculação deste com o universo da cultura com o qual dialoga; o de Facunda Concepción Mongelos Silva, intitulado *A construção da figura feminina nos contos de La Pierna de Severina, de Josefina Plá* (2013), no qual a autora realiza um trabalho analítico de quatro contos, focalizando a construção da figura da mulher paraguaia na obra; o de Andre Rezende Benatti, *Violência e Tragicidade no silêncio feminino das personagens em La Pierna de Severina, de Josefina Plá* (2013), no qual o autor discorre acerca da construção de personagens femininas, que de alguma maneira são sempre silenciadas, na obra, a partir de um conceito de violência e tragicidade; e o de Suely Aparecida de Souza Mendonça, *A representação da mulher paraguaia em contos de Josefina Plá* (2011), no que a autora realiza um estudo no qual abrange as questões das relações entre a literatura e a vida social paraguaias, levando em consideração várias tendências teóricas literárias, culturais, especialmente no que concerne ao estudo das representações das relações entre o gênero feminino e os vários segmentos socioculturais do entorno local. (Banco de Teses da CAPES, 2015), o que reforça a relevância deste estudo em nível nacional.

Já em âmbito internacional, para além de diversos artigos e ensaios, se fazem relevantes os estudos da tese Doutorado de Ramón Atilio Bordoli Dolci, intitulada *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*, defendida na Universidad Complutense de Madrid, em 1984, neste estudo o pesquisador analisa por meio das constituições do tempo e da solidão a obra literária de Josefina Plá, poesia, narrativa e teatro, assim como apresenta um apêndice com algumas obras inéditas até o momento de Josefina Plá. Outra tese de Doutorado de grande importância para o estudo de Josefina Plá é a de Ángeles Mateo Del Pino, intitulada *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá*, defendida na Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, em 1994. Neste estudo Del Pino revisa e estuda a obra poética de Josefina Plá a partir do que considera

o componente imaginário essencial de sua obra: o amor. Ainda em âmbito internacional se fazem relevantes os estudos de José Vicente Pieró Barco em sua tese intitulada *Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)*, defendida na Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid), em 2001 e que inclui o capítulo “Los relatos de Josefina Plá: una visión personal del mundo”, assim como a tese de Luiz A. Sonnino *El espíritu feminista en las obras de dramaturgas latinoamericanas*, defendida na City University of New York, em 1990 (e que inclui o capítulo “Teatro de tendencias universales. Josefina Plá: talento anónimo”. Denotando assim a pouca quantidade de trabalhos consistentes de cunho acadêmico da obra de Josefina Plá, se comparado a outros escritores da literatura hispano-americana.

## Referências

BARBEIRO SAGUIER, Rubén. Encontro de culturas. In. FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Interculturalidade e transculturalidade na literatura e na arte de Josefina Plá. Trad. Daiane Pereira Rodrigues. *Raído*, Dourados, v. 6, n. 12, p. 33-42, jul./dez. 2012.

\_\_\_\_\_. Ocultaciones, omisiones y equívocos en la historia de la literatura paraguaya. In.: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura e práticas culturais*. Dourados, MS: UFGD, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GOYTISOLO, Juan. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 1995.

MATEO DEL PINO, Ángeles. *La Otra Que Fulgura*. In.: Boca de Sapo Revista, 2011.

MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PIZARRO, Ana. *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Cuadernos de América Sin Nombre, 2004.

RODRÍGUEZ-ALCALA, Hugo. *Historia de la literatura paraguaya*. Asunción PY: Editorial El Lector, 1999

USLAR PIETRI, Arturo. *Cuarenta ensayos – mestisaje y nuevo mundo*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

**De las mariposas amarillas a otros símbolos teriomórficos:  
en “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabo**

**Carolina Fernanda Gartner Restrepo<sup>1</sup>**

**RESUMEN:** Los símbolos teriomórficos en el cuento “Un señor muy viejo con unas alas enormes” aparecen como imágenes obsesionantes en la obra. Hoy, la biodiversidad imponente redescubre el imaginario de la obra de Gabriel García Márquez. Recordado después de su fallecimiento en medio de mariposas amarillas, él nos presenta otros símbolos de carácter animal que este artículo analiza desde la teoría del imaginario de Gilbert Durand y de algunos proverbios que invitan animales.

Palabras clave: imaginario; símbolos teriomórficos; García Márquez.

**RESUMO:** Os símbolos teriomórficos no conto “*Un señor muy viejo con unas alas enormes*” se apresentam como imagens obsedantes na obra. Hoje, a biodiversidade imponente redescobre o imaginário da obra de Gabriel García Márquez. Lembrado após sua morte por meio de borboletas amarelas, ele nos apresenta outros símbolos de caráter animal que este artigo analisa desde a teoria do imaginário de Gilbert Durand e de alguns provérbios que utilizam animais.

Palavras-chave: imaginário; símbolos teriomórficos; García Márquez.

## **1. Pasando por las mariposas amarillas**

Hace ya un poco más de un año que las mariposas amarillas elevadas en el imaginario de Gabo están revoloteando con alta celeridad. El 17 de abril de 2014 un Premio Nobel de Literatura partía al lugar donde los imaginarios se combinan, se transforman, se elevan y sirven como estación de cada visión de mundo. Gabriel García Márquez, escritor, periodista, guionista y editor, nació en 1927 en la ciudad de Aracataca (Colombia), país donde pasó la juventud entre los maravillosos paisajes culturales que inspiraron su obra. Entre sus obras más destacadas están: *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), *El otoño*

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Área de literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), bolsista CAPES.

*del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Recibió el premio Nobel de Literatura en el año de 1982 gracias a su obra maestra *Cien años de soledad* (1967). Incluso si sus novelas son más conocidas que sus cuentos, estos últimos poseen abundantes constelaciones del imaginario. Entre sus obras de cuentos más famosos están: *Los funerales de la mamá grande* (1962) y *Doce cuentos peregrinos* (1992).

Gabriel García Márquez fue un hombre mítico por principio. Cada una de sus obras intentaba explicar el mundo circundante con maravillosas morales pedagógicas. El realismo mágico de sus obras dialogaba perfectamente entre mito y poesía en toda América Latina. Los estudiosos de su obra tienen entonces una tarea apoteósica, pues más allá de las mariposas amarillas que lo hicieron tan famoso, una rica simbología y una amplia gama de mitos está inscrita en su legado.

El cuento “Un Señor muy viejo con unas alas enormes” fue publicado en 1969 y ha sido traducido en numerosos idiomas. Cuenta la historia de un ser - supuestamente un ángel- que apareció en el patio trasero de la casa de Pelayo y Elisenda donde permaneció allí algunas semanas mientras sus alas se recuperaban hasta poder volar de nuevo. Entre gallinas suciedad y las miradas indagadoras de los curiosos, el ángel pasa una vida de quietud mientras otros pasajes son desarrollados en el pueblo. Siendo ya considerado el ángel como un símbolo de vuelo dentro de su desarrollo moral, los símbolos teriomórficos como alas, plumas, aleteo y varios animales están presentes constantemente en la obra. Son citados:

- Tres animales de rapiña (buitre, gavilán, gallinazo);
- Novillos;
- Cangrejos y mariscos en general;
- Arañas (tarántulas);
- Aves diurnas: gallinas y aves de rapiña /Aves nocturnas: murciélago;
- Mención de animales de circo.

## **2. De los símbolos teriomórficos y el desarrollo de la obra**

Según Gilbert Durand en su libro *Estructuras Antropológicas del Imaginario*, publicado en 1960, el imaginario es el mediador entre lo biológico, lo psíquico y lo social que

cada ser humano posee y utiliza en el proceso de materialización simbólica. Así los símbolos son un “signo eternamente separado del significado” (DURAND, 2005, p. 10). Durand divide los símbolos en dos regímenes: Régimen diurno y régimen nocturno. El primero hace referencia a los opuestos, tal como el día y la noche, la oscuridad y la luz, el bien y el mal, arriba y abajo. Dentro de este régimen están los símbolos teriomórficos (símbolos de animales como el ala o las fauces de un león), los símbolos nictomórficos (representan la noche y la oscuridad), los símbolos catamórficos (que representan la caída) y los símbolos ascensionales (que evocan poder y fuerza). Dentro del Régimen nocturno, régimen de la armonía y de los ciclos se distinguen en él los símbolos de inversión y los símbolos de la intimidad que tienen que ver con el tiempo, los ciclos, el acogimiento y la idea de miniaturización.

Para el análisis de los símbolos teriomórficos de la obra partiremos desde un estudio cultural de algunos proverbios colombianos que contienen el nombre de los animales mencionados y que evocan algunas de sus principales características. Vamos entonces de la mano de la rica fauna literaria. El cuento empieza relatando en su primera línea que:

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos al mar. [...] se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 1).

Ya desde la primera línea del cuento se empiezan a hacerse presentes las alusiones a los animales. Al final del mismo párrafo se realizará la primera alusión a las alas. En las historias de García Márquez las figuras sobre el mar y los paisajes cercanos a agua, ríos y mares son recurrentes, pues cabe recordar que pasó la mayor parte de sus años mozos viviendo en la región del Caribe colombiano. Los cangrejos son un animal que se ha destacado siempre en proverbios y dichos populares por la cualidad de caminar de lado y hacia atrás, hecho que los pone en evidente ventaja al huir de sus predadores y en una situación embarazosa si imaginamos la gran dificultad que tendríamos los seres humanos para hacer eso. El proverbio más conocido es entonces “caminar como un cangrejo” que significaría ir para atrás, o sea, no avanzar, retroceder, no tener éxito.

El cangrejo es sinónimo de defensa y protección pues su caparazón está asociado al hecho de ocultar. En la tradición cristiana, este animal evoca la renovación –la redención– pues el cangrejo muda su caparazón a medida que va creciendo; proceso similar al de la serpiente que elimina una piel vieja para lucir una nueva. El cangrejo es además el símbolo

que representa el signo zodiacal cáncer, perteneciente al elemento agua que es el medio natural donde este animal es frecuentemente analizado. De allí también su relación con los símbolos lunares, las mareas y las aguas en general. Desde el psicoanálisis puede decirse que representa cómo el ser humano esconde sus temores y vulnerabilidad detrás de un exterior duro. Como sinónimo de custodia está asociado también a lo materno y a la feminidad pues es en su vientre donde la mujer cuida a su bebé hasta el nacimiento. En la cultura china el cangrejo es sinónimo de buena suerte, de paz y de prosperidad.

Otro de los dichos que escuchamos cotidianamente del la calle y que tiene que ver con mariscos es: “camarón que se duerme se lo lleva la corriente”. Esta frase llama a la necesidad de actuar y de estar atentos. Así, el cangrejo, al igual que algunos mariscos, sirve como entrada para la obra de Gabo. Morir y volver a nacer, las alas que reviven para volver a volar, la apariencia externa que cubre un interior frágil y la necesidad de estar activos son los símbolos evocados por el cangrejo.

Para continuar en orden, la siguiente mención a los símbolos teriomórficos estará ligada a la noción de ángel:

Era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas. [...]. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 1).

Los ángeles son seres alados, con características físicas humanas que cumplen como papel fundamental la protección de los seres humanos. Son espíritus celestiales que según la tradición cristiana todos tenemos asignados uno –ángel de la guarda- para nuestro cuidado personal. La palabra ángel viene del griego ἄγγελος que significa mensajero. Así, el ángel de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” representa perfectamente su etimología, el llega para dejar un mensaje. Ese ser invita a dejar de lado la parte material - fue prácticamente preso para ser mostrado como espectáculo- , al mismo tiempo que llama a lo humano, a la comprensión y la misericordia por el prójimo pues nadie se interesó en sus características humanas, sólo centraron su atención en la rareza de sus deterioradas alas.

Las alas, según Durand, evocan el deseo de ascender y de alcanzar la purificación. Evocan la idea del ser humano que quiere alzar vuelo un día. En términos espirituales, trae la

imagen del deseo de ser protegido por un ángel. A la vez y dependiendo de su representación, puede evocar la idea del ángel caído como expresión de un sufrimiento romántico tal como es evocado en el video de la canción “Losing my religion” de R.E.M.

Finalmente, diremos entonces que las características aladas de aquel ente hacen de su presunción de ángel un hecho contradictorio, pues a pesar de ser un ser celeste, que viene de Dios, es presentado como indefenso, con alas sucias y dañadas que ponen en duda su condición divina.

Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con un garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alumbrado (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 2).

Aquí está una nueva referencia animal. Las gallinas tienen como símbolo la cresta y las patas. Son frecuentemente presentadas junto al gallo; en la cultura judía simbolizan la pareja nupcial. Contrariamente a lo que se cree, las gallinas no son cobardes, sino que cuidan bien a sus polluelos, razón por la cual está asociada a la fecundidad y a la maternidad. En la historia, el gallinero es el lugar donde el ángel pasa su tiempo mientras es observado y criticado porque los habitantes del pueblo esperaban grandes milagros con su llegada, pero contrario a esto, nada sucedió.

Entre los proverbios más usados con la imagen de la gallina, están: “Ser una gallina”, “como las tetas de la gallina”, y “Gallina que cacarea, pierde el huevo”. El primero evoca la idea de cobardía de este animal, el segundo indica la idea de inutilidad pues una gallina no posee tetas y de cualquier modo sería arduo que un pollito intentara mamar con su pico. El último es un dicho que se dice popularmente cuando alguien hace alarde de algo o deja en evidencia sus intenciones sin cuidar de que al hacer eso podría perder algo.

Las gallinas y su gallinero exponen aquí entonces ese significado que va desde el miedo hasta la protección. El ángel era tachado de inútil pues no realizaba grandes obras, incluso nunca logró definirse si realmente era un ángel, pues aparte de sus alas parecía más un anciano indigente que un ente llegado de las alturas. Al mismo tiempo que la gallina es una buena madre reprochada por la sociedad debido a su evidente recelo, el ángel es subvalorado

y es víctima simplemente de un episodio de sensacionalismo mientras está cautivo entre la suciedad.

El gavián, el gallinazo y el buitre son animales que, contrario a aves como el jilguero, el turpial o la golondrina, no evocan la imagen pintoresca de un pájaro colorido; sin embargo, a pesar de no cantar durante la primavera para alegrar el campo, son animales esenciales en su función de aves de rapiña, pues son ellos los primeros en eliminar los restos de los animales descompuestos. En “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, se hace referencia varias veces a estos animales:

- Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 1).
- Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavián y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 2).
- Elisenda exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de buitre senil (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 6).

El gallinazo ha estado siempre asociado a la idea de muerte, sin embargo su vuelo en círculo hace que evoque también la idea de perfección, de pureza. De algún modo está encargado de la limpieza y sus largas alas negras hacen de su danza un espectáculo elegante en el cielo. Particularmente en nuestra obra, la imagen de unas alas sucias y desplumadas de gallinazo grande y el aleteo de buitre senil, sólo aportan características negativas sobre el supuesto ángel.

En la cultura popular colombiana, los proverbios más conocidos referentes a estos tres animales son: “ser gallinazo”, “cuando mulo no moría gallinazo que comía” y “la suerte del gavián, no es la misma del garrapatero”. Coloquialmente se conoce que una persona llamada gavián es una persona astuta -en el caso del animal para robar polluelos-. Gallinazo se le dice también al hombre que trata de conquistar una mujer muy joven, una niña. En resumen, la imagen de los animales de rapiña trae una degradación del supuesto ángel, pues al ser comparado con estos animales sus características divinas serían completamente rebajadas al espacio terrenal de la mortalidad, del fin y del caos.

Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los primeros tiempos, cuando le picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto. Despertó sobresaltado, despotricando en lengua hermética y con los ojos en lágrimas, y dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 3).

Otros animales son evocados de forma indirecta en el texto. En la descripción de todos los malos tratos que sufrió el ángel, los novillos son evocados como ejemplo de sufrimiento a la vez que de fortaleza. Los toros siempre han simbolizado la fuerza de trabajo, han sido tan importantes en el campo que hasta llegan a ser marcados en gran cantidad para ser contados y controlados al igual que las vacas. Es precisamente por su buen desempeño agrícola, al igual que en otras actividades como la tauromaquia, que en su ser se combinan dos características opuestas: fuerza y desconsuelo.

Así como los toros son provocados en las corridas, en “Un señor muy viejo con unas alas enormes” el protagonista es incitado a mostrar su supuesto poderío divino. El público pretendía marcarlo como si fuese de su propiedad pues dentro del anhelo de recibir sus favores, sus milagros, no debían permitir que él se fuera para otro lugar antes de realizar los prodigios esperados.

Dentro de los dichos usados en Colombia están: “agarrar el toro por los cuernos” que significa hacer frente a una situación y “estar bravo como un toro” que significa estar enfurecido. En ambos proverbios se evidencian la fuerza del toro y su majestuosidad.

Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 3).

Los murciélagos se hacen presentes en el relato mediante la evocación de sus alas. Llama la atención el hecho de que las alas de murciélago evocan las del dragón el cual sería asimilado al opuesto del ángel: la figura del diablo. Los visitantes deseaban ver lo divino (alas de ángel) pero al mismo tiempo despreciaban a quien podría haber bajado del cielo al verlo

sucio y decrepito. La muchedumbre convirtió el evento en un espectáculo de circo creyendo que los milagros que el ángel haría podrían ofrecerles un poco de dinero; un suceso tan grande como ese en aquel pueblo era digno de despertar las más hábiles prácticas económicas.

Aquí las alas, como el aleteo, son símbolo de confusión. Ellas no logran definir si en realidad se trata de un ángel, sin embargo realzan su dignidad cuando incluso el acróbata de circo las usa para llamar la atención en su acto. El murciélago siempre ha sido identificado con la habilidad para ubicarse en la oscuridad y para evadir obstáculos; sin embargo el supuesto ángel no tenía aquellas alas de “murciélago sideral”, sus alas parecían, al contrario, no dar muestras de fortaleza alguna. Las alas del ángel provocaban el mayor sensacionalismo, mientras que las de murciélago orientaban un espectáculo de circo más inteligible pero mucho menos llamativo.

Analicemos ahora la presencia de otro animal dentro del relato: la araña.

Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no sólo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror (GARCÍA MÁRQUEZ, s/d, p. 4).

La araña ha significado desde la antigüedad la idea de atrapar en su tela. La mujer fenómeno del circo atrapa en la historia la atención de los visitantes haciendo que el ángel dejara de ser el centro de atención del pueblo. Es de uso común la fuerza de la araña en el proverbio “ser más fuerte que la tela de una araña”. Esto demuestra la fortaleza, no sólo física sino de comportamiento que posee este animal, pues es con tenacidad que ellas realizan sus enormes telarañas. Podemos hablar aquí del poder creador de la palabra, pues según DURAND y a propósito del mundo celeste: “Toda obra es demiúrgica: crea, mediante palabras y frases, un cielo nuevo y una tierra nueva” (1989, p. 22).

### **3. Del final del cuento y otras consideraciones**

Finalmente y después de haber tratado el supuesto ángel “como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo”, el revuelo desaparece cuando las alas de aquella criatura sanan y finalmente puede abandonar el gallinero volando. Rodeado de

animales, no sólo dentro del relato, sino también dentro de la gallinera sucia en la que estaba encerrado, el ángel como El Hijo de la tradición cristiana llegó bajo forma animal en vez de humana.

La historia de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” evoca las manifestaciones animales dentro del contexto de bestias fantásticas o misteriosas y de reacciones humanas. Así pues, en el imaginario de Gabriel García Márquez los animales y la rica fauna encontrada en su región caribeña contribuyen a enriquecer su realismo mágico universal.

### **Referencias**

DURAND, Gilbert. **La creación literaria. Los fundamentos de la creación.** En: El retorno de Hermes: Hermenéutica y ciencias humanas. Barcelona. Editorial Antropos, 1989.

----- **La imaginación simbólica.** Buenos Aires. Amorotu Editores, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Un señor muy viejo con unas alas enormes.** Disponible en: <<https://docs.google.com/file/d/0B0ffQQ1OqhEEOEFZSnZfVGM2V1U/edit>>. Acceso en 10 de enero de 2015.

## Rubens Gerchman e a estética do mau gosto tropical

Ernest Bowes<sup>1</sup>

### RESUMO:

O artigo se propõe a demonstrar a estética do mau gosto na obra de Rubens Gerchman e o modo pelo qual sua arte visual se apropriou da cultura popular brasileira em um contexto conturbado da década de 1960. Este trabalho leva em consideração que a arte *pop* não é estática e que se materializa através da interação com outras linguagens e com a cultura.

Palavras-chave: Rubens Gerchman, *Pop Art*, Artes Visuais, Teoria da Literatura.

### ABSTRACT:

The article aims to demonstrate the aesthetics of bad taste in the work of Rubens Gerchman and the way in which visual art appropriated the Brazilian popular culture in a troubled context of the 1960s. This paper assumes that the pop art is not static and that materializes through the interaction with other languages and culture.

Palavras-Chave: Rubens Gerchman, Pop Art, Visual Arts, Literary Theory.

*We live in transplanted culture*  
*Memory*  
*Burnt perfume*  
*Burnt poem*  
*Proposition for a culture that would be:*  
*non-white, non-european, non-colonial,*  
*non-geographical.*  
Rubens Gerchman

Hoje se sabe que os valores estéticos não são absolutos, e estão estreitamente relacionadas com a situação histórica e social em que eles surgem. Cumprem uma função crítica para refletir as situações econômicas, éticas, artísticas, etc.; e o próprio contexto em

---

<sup>1</sup> Doutorando em Materialidades da Literatura pelo programa da Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade de Coimbra - UC. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. E-mail: [ernestbowesjunior@gmail.com](mailto:ernestbowesjunior@gmail.com)

que estão inseridos. São, portanto, frutos de uma verdade de época e não de uma verdade eterna. A definição do que é ou não é arte pertence a uma categoria de valor estético e, nesse sentido, é uma tarefa dada à controvérsia a partir do momento em que a narrativa histórica da arte foi posta abaixo. Primeiro veio a fotografia, em seguida, o cartaz, o cinema, os quadrinhos; mais tarde, a televisão; e agora, o vídeo e o computador. A história destes meios tem sido marcada por confrontos entre aqueles que admitem suas potencialidades artísticas e possibilidades de criação de um produto de notável estética e aqueles que, pelo contrário, só conseguem ver o triunfo da vulgaridade que nos mergulha na mais grosseira das subculturas. Contudo, o que é incontestável é que não existe um critério absoluto que garanta a um objeto sua validade artística. Qualquer objeto pode ser considerado arte<sup>2</sup>. Serve este como um esboço para a nossa situação atual, em cuja análise insistiremos. Antes, é conveniente proceder a uma revisão deste confronto a que nos referimos para chegar à ponte que se comunica entre as portas da indústria cultural (estética e icônica) e a arte aristocrática, que defende a importância da estética tradicional.

Para pensar tais questões, particularmente, me interessa na obra de Rubens Gerchman o seu contexto histórico e geográfico. Este capítulo põe em destaque o horizonte de uma reflexão feita pelo artista, no seu livro *O rei do mau gosto*<sup>3</sup> (2013). Livro que se constitui da reunião de textos sobre sua obra, como artista plástico, e que se inicia por um depoimento do próprio artista: “As coisas aí estão. Apenas, é preciso ver, saber ver”<sup>4</sup>. Esse pensamento é um eco relativo às críticas feitas a sua obra, uma ponta de uma ideia que traz consigo efeitos teóricos produtores de conhecimento. Portanto, efeito crítico sobre a própria crítica.

Zygmunt Bauman<sup>5</sup>, introduz o tema sobre o Pós-modernismo, ou “segunda modernidade”, para articular uma mudança radical nas condições atuais de coabitação e vida social dos homens. A modernidade líquida é um conceito que define mudança e impermanência. Bauman não só oferece teorias que descrevem as nossas contradições e as tensões sociais, mas também as existenciais, que são geradas na interação humana. A caracterização da modernidade como um “tempo líquido” traz uma ideia de modelos e estruturas sociais que não persistem por tempo suficiente para se enraizar. Assim, os costumes dos cidadãos foram passando por transformações e perdas, e cuja memória, como condição de

<sup>2</sup> BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006. E também DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

<sup>3</sup> GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1997.

um tempo pós-histórico, deve-se renunciar. A instabilidade moderna associada à ausência de referências é o elemento principal para a modernidade líquida.

Multidão, Brasil, cidade, rua, desaparecidos, futebol, misses, travestis, sexo, carros, eis o que se pode encontrar na obra de Gerchman e que a crítica qualificava como “folclore urbano”. A sua arte foi produzida através de um olhar sobre o mundo, ao mesmo tempo, sobre a cidade. Que encadeamento entre os temas era proposto? Qual a ligação entre uns e outros? Por que estes e não outros? Para tentar responder é, portanto, necessário recuperar as suas enunciações, o local de onde vêm e considerar que “o lugar dos objetos descobertos falam tanto quanto os próprios objetos”<sup>6</sup>.

Rubens, a pessoa, ao pensar a obra de Gerchman, o artista, não desejava estabelecer conceitos definitivos, pois entendia que os mesmos resultariam em uma autolimitação. Sua posição de artista lhe oferecia critérios de competência e de saber e a sua arte estava em sintonia com o meio, pois chocava, em correspondência, com a cidade. A cidade contemporânea e a obra de Rubens Gerchman, por sua vez, se encontravam em transformações aceleradas.

Marc Augé<sup>7</sup> entende as transformações aceleradas das cidades como um sintoma da supermodernidade. O termo, utilizado pelo antropólogo para definir a cidade, ao agregar a palavra “super”, consigna a informação de abundância e de excesso. Assim, supermodernidade surge como um conceito que abraça o excesso como uma característica que constitui a sociedade pós-moderna.

São os retratos da cidade do excesso que compõem a arte de Gerchman. Uma explosão de imagens do reconhecível, do urbano imediato, marcada por uma época conturbada em que a transformação social interfere na criação artística, que absorve e, ao mesmo tempo, se deixa absorver pelo capitalismo. Assim, são suas características: a expansão da arte – antes voltada em explorar a sua forma e técnica – para o mercado e para a comunicação; o deslocamento do olhar artístico para temas populares, produzindo a identificação da multidão com a imagem presente, ao que pode ser expresso por *pão e circo*,

<sup>6</sup> BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174.

<sup>7</sup> AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ou *Panis et Circenses*<sup>8</sup>. O que nos permite lhe atribuir o conceito de uma imagem crítica<sup>9</sup> – como apresentada por Didi-Huberman –, pois suas formas permaneciam abertas à deformação e transformação da própria imagem, em um trabalho crítico da memória social e artística, através de um exercício dialético da imagem, crítica do próprio conhecimento produzido.

1967 foi o ano em que o movimento Tropicália começou a tomar forma artística, quando o vanguardista Hélio Oiticica criou uma instalação chamada *Tropicália*, inspirada nas favelas, e fez com que seus habitantes participassem disfarçados, com capas pintadas, em representações urbanas. Nessas representações, o artista misturava música, cinema, teatro, artes visuais, e criticava a política da ditadura, que se instalara no país. Caetano Veloso tomou o nome da instalação (com o qual também intitulou uma música sua), e nomeou o movimento de renovação cultural que transformaria as artes no país, com maior projeção na cena musical.

O movimento é caracterizado por uma combinação de cultura popular brasileira tradicional com a música de vanguarda vinda do exterior. Estabelece, assim, uma relação entre manifestações populares e música, absorvendo a história musical da MPB (Música Popular Brasileira) para criar um produto cultural que era acessível a todos os públicos e servir como uma resistência frente à situação política do país.

*Panis et Circenses*<sup>10</sup> (1968) compõe também juntamente com *Tropicália* o título do álbum-manifesto musical, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A arte da capa do disco é de Rubens Gerchman que apresentava, assim, a abertura do universo plástico ao universo musical. No momento em que construía a possibilidade de interação entre as duas artes, desterritorializava o trabalho que fazia, sem perder o traço territorial e distintivo tropical brasileiro, consciente de sua supermodernidade e convicto de que a civilização se desenvolve

<sup>8</sup>“Panem et circenses [ludos] é a forma acusativa da expressão latina panis et circenses [ludi], que significa ' pão e jogos circenses', mais popularmente citada como pão e circo. Esta foi uma política criada pelos antigos romanos, que previa o provimento de comida e diversão ao povo, com o objetivo de diminuir a insatisfação popular contra os governantes. Em uma visão mais tradicional, a expressão serviu para mostrar que os romanos viviam em meio a espetáculos sangrentos, como os combates entre gladiadores, que eram promovidos nos anfiteatros para divertir a população; além disso, pão era distribuído gratuitamente para a população. A produção historiográfica mais recente tem relativizado esta visão tradicional”. Informação retirada da página: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Panem\\_et\\_circenses](http://pt.wikipedia.org/wiki/Panem_et_circenses)>. Visto em: 03 de fev. de 2015.

<sup>9</sup>Sobre imagem crítica, George Didi-Huberman afirma que “precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão ‘crítica’, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171).

<sup>10</sup>“O ano de 1968 anunciava uma radicalização de novos procedimentos que debatiam os caminhos políticos e estéticos do Brasil. Os tropicalistas lançavam um disco manifesto – *Tropicália ou Panis et Circensis* – que se fundamentava na paródia, no uso das alegorias, na desconstrução dos discursos fechados da direita e da esquerda. Tentavam a retomada da tradição das vanguardas literárias brasileiras, sobretudo a antropofagia oswaldiana, o concretismo paulista e as conquistas da Bossa Nova, filtradas numa estética pop” (CONTIER, Arnaldo. “O movimento tropicalista e a revolução estética”. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n.1, 2003, p. 138).

de modo descontínuo e acelerado. Para tanto, os elementos que nela se apresentam, e a imagem originada através dela, acompanham proporcionalmente a aceleração descontínua. Esse movimento traduz a redenção e a opressão social provocada pelo avanço industrial, como delinea a composição de Tom Zé para o disco *Tropicália* (1968):

Retocai o céu de anil  
Bandeirolas no cordão  
Grande festa em toda a nação.  
Despertai com orações  
O avanço industrial  
Vem trazer nossa redenção.  
Tem garota-propaganda  
Aeromoça e ternura no cartaz,  
Basta olhar na parede,  
Minha alegria  
Num instante se refaz  
Pois temos o sorriso engarrafado  
Já vem pronto e tabelado  
É somente requestrar  
E usar,  
É somente requestrar  
E usar,  
Porque é *made, made, made, made in Brazil.*  
Porque é *made, made, made, made in Brazil.*  
A revista moralista  
Traz uma lista dos pecados da vedete  
E tem jornal popular que  
Nunca se espreme  
Porque pode derramar.  
É um banco de sangue encadernado  
Já vem pronto e tabelado,  
É somente folhear e usar,  
É somente folhear e usar.<sup>11</sup>

A composição de Tom Zé se apresenta como potência reflexiva sobre as contradições dos excessos de uma cidade supermoderna. Produz uma leitura crítica do seu próprio presente e antecipa o possível olhar crítico contra sua própria manifestação crítica. A ironia é (r/v)isível ao alcançar o seu grau mais elevado no estrangeirismo “*made in Brazil*” associado ao som repetitivo da palavra *made*. Tentemos pensar tal expressão no contexto da música e do manifesto tropicalista na década de 1960 e encontraremos uma gama de ambiguidades e possibilidades de leitura aporética. Primeiramente, há uma referência explícita ao contexto neoliberal que começava a se estabelecer no mundo, ou seja, a globalização e o alcance da indústria cultural. Os rótulos dos produtos colocavam à mostra a

<sup>11</sup> *Parque industrial*. (Tom Zé) Interpretação: Caetano Veloso / Gal Costa / Gilberto Gil / Mutantes. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.).

sua origem, e passamos a consumir, desde então, produtos de nacionalidades variadas, a língua universalizada, o inglês. Expõe, através do neologismo, aquilo que levou o Brasil a seguir um determinado caminho em que não só consumíamos os produtos globalizados, mas, também, absorvíamos suas linguagens e suas expressões. *Made in Brazil*, com Z, é o exemplo máximo da ironia na composição, no contexto repressivo da década de 1960, pois posiciona o Brasil na mesma localização de onde vêm os produtos, “pronto e tabelado”.

Convém observar que a arte de Rubens Gerchman está ligada por um sistema de relações movido pela especificidade de uma prática discursiva. O seu discurso não manifesta apenas o que diz, mas um conjunto de referências exteriores a si: o período de tempo, a sua posição social, sua trajetória e, principalmente, os lugares em que esse discurso é construído. Acumula muitos arquivos em camadas, alguns dos quais são observados diretamente na pele dos próprios quadros “made in Brazil” e inspirados na natureza urbana da realidade cotidiana brasileira. A arte de Gerchman era o seu próprio olho social, como o mesmo visualizava as coisas que estavam postas para serem vistas. A expressão do excesso da supermodernidade e, por isso, uma arte cheia de excessos, uma superarte.

A relação com essa realidade retomada pelos quadros origina um imaginário familiar, que desenvolve uma conexão entre o real e o ficcional. As suas telas são apresentadas aos receptores, os quais desenvolvem por ela uma relação de afetividade, que possibilita a representação. Nesse caso, diversas questões sinalizam dúvidas sobre a sua origem, quais os discursos por detrás. Consequentemente, o conceito de origem se torna a melhor forma de sintetizar esse pensamento, pois determina que a origem se situa na história, contudo ela própria não é história. Como observa Walter Benjamin:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir a ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 67-68.

Para Benjamin, origem não é a gênese. Não nos diz um lugar de onde vem o texto, mas aquele ponto de onde ele emerge, pois a ideia de origem possui uma dimensão dialética e crítica na medida em que não tem nada que ver com o lugar em que algo nasce. Entretanto, a origem parece se fundamentar enquanto uma composição que desequilibra a normalidade dos estudos das práticas humanas e provoca um reaparecimento de questões anteriormente esquecidas e silenciadas. “A origem é uma fonte que permanece pulsando, insistindo, e graças à qual algo pode sustentar-se como existente. Neste sentido, a origem não pode ser apreendida no “início” de algo, mas apenas, e de uma vez, na consumação desse algo”<sup>13</sup>.

Um autor e um artista plástico têm à sua disposição uma iconografia e uma iconologia, um presente e um passado de histórias e imagens que ganham corpo em suas expressões artísticas. Nestes objetos, percebemos uma conservação significativa de alegoria do momento presente naquelas imagens que seguem os contornos da sua forma, e rastreiam, dispersos no tempo e no espaço, as suas origens. As telas, aqui, estudadas são as que fazem parte do catálogo de seleções dos livros *O rei do Mau gosto* (2013) e *Rubens Gerchman* (1989). Em especial, a emblemática tela *Lindonéia*, a Gioconda dos Subúrbios, cujo ícone revela um desvio de direção do gosto e acentua a concepção pós-histórica na obra de arte.

## 1. Após o fim do bom gosto

Em geral, pode-se dizer que, para muitas pessoas, o bom gosto é uma qualidade que está ligada a boas formas de comportamento, educação, ordem, moderação e harmonia. Talvez porque harmonia, simetria, proporção, ordem, linhas retas, formas quadradas, etc. foram, durante séculos, os critérios estéticos e artísticos essenciais para que uma obra, uma imagem ou objeto fossem percebidos como de arte. Hoje esses critérios não mais funcionam. O juízo de gosto, o que define bom ou mau gosto, não se rege por regras preestabelecidas. Na verdade, para alguns especialistas, o bom gosto não existe, ele é imposto.

Arthur Danto<sup>14</sup> propõe uma reflexão sobre a arte contemporânea no livro em que discute “o fim da arte”. A expressão tem um impacto assustador no primeiro instante, pois é possível ler, em um dos seus sentidos, que o homem perdeu sua expressão artística e, desse modo, estaríamos diante do desaparecimento de um dos rastros que auxiliam o entendimento

<sup>13</sup>LISSOVSKY, Mauricio. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. Informação retirada de: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky\\_6.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky_6.pdf)>. Visto em: 03 de fevereiro de 2015.

<sup>14</sup>DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

da cultura. Com o fim dessa manifestação, passaríamos a entender o mundo de outra maneira. Contudo, o pensamento de Danto apoia-se nas ideias de Hegel sobre estética, onde a mesma expressão aponta para a ideia de substituição da racionalidade como meio de criação da obra de arte, que se desvincularia da necessidade mimética, da fidelidade à realidade e ao critério do belo. A arte passava a ser o seu próprio meio cultural e reflexivo. Assim, vê-se que Danto não considera “o fim da arte” como a extinção da expressão artística, mas que o termo aponta para uma mudança na criação artística, a qual faz com que se torne impossível se pensar a arte da forma consagrada ao longo dos séculos. A arte continuaria a ser produzida, mas o olhar que lançamos sobre ela e a consciência que dela temos não mais seriam os mesmos, como sugere Hegel:

A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter o seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual [...] o conteúdo da arte, e [...] os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação e inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte<sup>15</sup>.

Hegel se refere ao término de uma narrativa específica da história da arte. O que tinha chegado ao fim era a narrativa que legitima a arte, mas não a prática de se fazer arte. Ao escrever *Após o fim da Arte*, Arthur Danto traz a questão iniciada por Hegel no século XIX para os tempos atuais e problematiza o quesito da pós-historicidade como fundamental para se pensar arte na contemporaneidade. A morte da arte significaria a morte do pensamento metafísico como uma totalidade. Segundo o filósofo, durante a época moderna existia uma facilidade em identificar o que era obra de arte. Após o fim da arte, as questões sobre estética não se mostram suficientes para definir a contingência da arte. Assim, enquanto a arte moderna se estabelece sobre elementos, consagrados pela narrativa histórica, a arte pós-histórica nasce através da eliminação desses. Neste caso, os espaços e tempos contraditórios se experimentam dialeticamente, em contradição.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 35.

Ainda em *Após o fim da arte*, o autor aponta a arte *Pop* como o marco de finalização da narrativa histórica da arte, pois não seria apenas um movimento estético, mas uma ruptura do fazer artístico, uma arte autônoma em relação a toda uma narrativa anterior. A obra de arte se estabelecia com a *Pop Art* como uma arte autocrítica e autorreflexiva de todas as áreas do conhecimento humano. De acordo com Juliana Bragança<sup>16</sup>, tem-se, desta forma, uma imagem de crítica e memória ao mesmo tempo, uma novidade radical capaz de reinventar o originário, de criar conhecimentos. Esta imagem de crítica e memória opera, de um lado, como forma e transformação, e, de outro lado, como conhecimento e crítica do conhecimento. O filósofo, ao se referir à *Pop Art*, afirma:

A causa da mudança, no meu ponto de vista, foi a emergência de algo infelizmente chamado de *Pop Art*, que considero ser o movimento artístico mais crítico do século. (...) Eu subscrevo uma narrativa da história da arte moderna na qual a *Pop Art* desempenha o papel filosófico principal. Na minha narrativa, a *Pop Art* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental pelo facto de ter tornado autoconsciente a verdade filosófica da arte.<sup>17</sup>

Em seus textos, Arthur Danto localiza o ponto exato de rompimento com a tradição artística anterior na década de 1960. No entanto, apesar desta afirmação radical, o filósofo continuou fazendo uma crítica da natureza da arte em nosso tempo. *Após o fim da arte* apresenta a primeira grande escala de reformulação intuitiva de Danto e mostra como, após o eclipse do Expressionismo Abstrato, a arte mudou de curso abandonando a narrativa histórica definida na Renascença. Desse modo, a alternativa é apontar o caminho para um novo tipo de crítica que seja capaz de nos ajudar a entender a arte na era pós-histórica. Uma vez que, por exemplo, as teorias tradicionais não podem explicar a diferença entre uma obra de Andy Warhol e o produto comercial do qual adveio. E, portanto, tenta capturar uma série de considerações tão rigorosas como agradáveis, atravessar o estético e o filosófico sobre a arte, que, por sua vez, refletem perfeitamente o pensamento de um observador sobre questões da cena atual. Nesse livro, então, reunir, entre outras coisas, o *pop* e a "arte do povo" é entender como se delineia uma nova história da arte que vai desde a tradição mimética (a ideia de que a arte é uma representação fiel da realidade), até os manifestos dos tempos modernos, (em que a arte é definida como a filosofia do artista). Conclui-se que as ideias

<sup>16</sup>BRAGANÇA, Juliana. Fotografia e Imagem. In: *Revista Pós*. Belo Horizonte, v. 4, n.7, p. 152-161, maio de 2014.

<sup>17</sup>DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 122.

tradicionais de estética não se aplicam sobre a arte contemporânea, e que precisamos nos concentrar em uma filosofia da crítica de arte que poderia lançar luz sobre suas outras possibilidades.

O mau gosto enquanto possibilidade é uma das principais estratégias utilizadas pela *Pop Art*. E se direciona na contramão do bom gosto. O problema reside em estabelecer o valor e a função artística da *Pop Art* e distingui-la tanto da massa, quanto do feio, que implica a vulgarização e submissão da arte ao mercado. O uso dos elementos da estética, da indústria cultural e do mercado, faz surgir o conceito de *Kitsch*<sup>18</sup>, muito associado ao *pop* e ao mau gosto. O termo é de origem alemã e de aplicação e significado controverso. Usualmente é empregado nos estudos de estética para classificar objetos vulgares, baratos, de mau gosto, que copiam referências da cultura sem critério e que se destinam ao consumo popular. Logo, o *kitsch* é um nome não vulgar que a academia utiliza para expressar vulgaridade, “mau gosto”. Percebe-se nessa diferença que a preocupação com o uso do nome é a de não colocar em risco a distinção acadêmica.

O que Rubens Gerchman faz é justamente o contrário. Como artista popular, ele ultrapassa esse limite do próprio nome, ao assumir como parte decisiva do título do seu livro o termo “mau gosto”, se autointitulando como *o rei do mau gosto*. Ele incorpora a estética do *Kitsch* a si, ao se assumir como a encarnação do mau gosto. Inverte assim a posição de vergonha para orgulho, em um processo educativo do nome próprio, da sua assinatura.

A dificuldade que existe em aceitar Rubens Gerchman como um artista popular dentro da instituição se deve à dificuldade de legitimar o excesso como expressão artística de bom gosto. Gerchman é um artista do excesso, que se apropria dos elementos da produção massiva, da supermodernidade para construir a sua arte. A dificuldade quanto a isso é que o artista parece abordar todos os temas populares, e defende, por analogia, que tudo pode ser arte, já que as coisas estão aí para serem vistas.

---

<sup>18</sup>“A palavra *kitsch* tem uma origem pouco clara. Segundo o dicionário etimológico de Friedrich Kluge, a palavra surgiu entre pintores alemães em torno de 1870. Talvez estivesse associada ao ato de atravancar, amontoar detritos ou barro nas ruas, *kitschen*, e ao instrumento com que isso era feito, *Kitsche*. No dialeto do sul da Alemanha significava também fazer móveis novos a partir de velhos. Também poderia estar ligada à palavra *verkitschen*, que significa trapacear, vender uma coisa no lugar de outra. Outras palavras alemãs com a mesma terminação “tsch” comumente se referem a coisas vulgares, ingênuas, sentimentais ou infantis. É um produto da industrialização e da cultura de massa, sendo considerado típico da classe média com pretensões de ascensão social, mas nos círculos ilustrados emprega-se o termo frequentemente com intenção pejorativa e como reprovação moral. Entretanto, o *kitsch* é um fenômeno de largo alcance, movimenta uma indústria milionária e, para grande número de pessoas, constitui mais do que uma simples questão de gosto, todo um modo de vida, tendo para este público todos os atributos da legitimidade”. Texto adaptado de <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>> Visto em: 03 de fevereiro de 2015.

Essa é a exata condição da arte pós-histórica, defendida por Arthur Danto, a de que ela se caracteriza pela possibilidade de tudo ser arte. Todos os estilos são possíveis, e ao artista não se impõe limite, ele pode simplesmente ser um expressionista ou um artista da *Pop Art* ou um *performer*. Pode ultrapassar a barreira da instituição legitimadora, e da própria redoma visual, em diálogo com a música, fotografia e a literatura, ou seja, ter a prerrogativa do excesso, do mau gosto. Assim, o fim da arte seria também o fim da ideia de estético, que elege como de bom gosto, aquilo que se afasta do popular. O fim do bom gosto, ou o mau gosto, funciona como exercício do fim da narrativa legitimadora da arte. E Rubens Gerchman se situa e se destaca nessa vertente que põe em cheque uma tradição de muitos séculos.

## 2. Lindonéia Desaparecida: o urbano e o anonimato em questão



Figura 0: *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios*. (s/data). Impressão fotográfica, colagem e pintura, 141 x 122 cm

Ao olhar a sua obra mais famosa, a primeira dificuldade é: “como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?”<sup>19</sup>. A imagem escolhida que manifesta essa dúvida utiliza como técnica colagem e pintura para compor a sua superfície, a face de uma mulher. Somado ao desenho do rosto dessa mulher, o quadro *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios* (1966), conhecido apenas como *Lindonéia*, se faz acompanhar das

<sup>19</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 184.

informações escritas de “Um amor impossível” (posição superior da imagem) e “A Bela Lindonéia, de 18 anos morreu instantaneamente” (posição inferior da imagem), que insinuam uma tragédia e direcionam atitudes a serem assumidas diante da pintura, pois a imagem, por si só, não seria suficiente para remeter ao contexto da personagem.

As formas de *Lindonéia* têm um contorno definido e são preenchidas com cores planas. Seu rosto é centralizado no quadro, a sua pele é lisa e não remete a nenhuma ilusão volumétrica. Ao fazer uso desse recurso, Gerchman emprega as linguagens utilizadas em suas campanhas pela indústria de consumo, como o jornal de circulação local. É possível, ainda, traçar uma relação entre outras de suas obras com a configuração e a estrutura desse universo, a exemplo de quadros como *Trabalhador Morreu...* (1978) ou *Correio Sentimental* (1966), pois além de funcionar como uma metáfora da visualidade urbana, estas telas recorrem a formas geométricas e gráficas da escrita, com diferentes fontes e tamanhos de letras distintas, recursos similares aos que ocorrem na publicidade.

Gerchman afirma que pratica o desenho como “escrita cotidiana. E também como utopia. Utopia no sentido original, primeiro, da palavra, que é o de projeto”<sup>20</sup>. E esse recurso de complementariedade da palavra com a imagem e a própria palavra/letra como imagem está presente em grande parte de seu projeto, incluindo *Lindonéia*. Ele faz uso da escrita em forma de tabloide, informa ao observador o principal acontecimento sugerido pela imagem, compondo uma narrativa biográfica da personagem aí inscrita.

Wilson Coutinho<sup>21</sup> (1989) classifica o trabalho de Gerchman como uma “fenomenologia do urbano”. Para o autor, trata-se de uma absorção das notícias de jornais adicionada a uma estética de mau gosto. É interessante chamar a atenção para o fato de que não se trata de qualquer visualidade urbana, mas daquelas que dizem sobre o humano e a sua materialidade. Assim, o retrato de *Lindonéia* se reveste de significação e tem a sua construção fincada em bases sociais. Pobre, feia, um leve tom escuro em torno de seu olho esquerdo que revela um traço de violência (um machucado), traços grossos, lábios inchados, olhar triste. Qual a pergunta que *Lindonéia* nos faz? De que nos acusa? Seria *Lindonéia* uma personagem de alguma narrativa? Quais as hipóteses presentes entre “Um amor impossível” e “A bela Lindonéia. De 18 anos morreu instantaneamente”? O seu retrato carrega uma narrativa própria de autoimagem e, ao mesmo tempo, um espelho das histórias sociais. Sabemos, ao menos, que

<sup>20</sup> GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p. 37.

<sup>21</sup> COUTINHO, Wilson. Na era do conceito e a antropologia do desejo. In: GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p. 45-49.

*Lindonéia* é suburbana, pois o subtítulo da imagem acrescenta que ela é a “Gioconda dos subúrbios”. Ou seja, ela traz em sua manifestação corporal as marcas ideológicas de uma repressão, e sua imagem está centralizada numa moldura de vidro com arabescos, um retrato popular de mau gosto. Tudo isso é composto sobre um fundo de madeira pintada uniformemente de amarelo-alaranjado, que lembra a cal hidratada, muito utilizada para pintar paredes de casas humildes, por conta do seu baixo valor no mercado.

A caracterização do rosto da jovem de 18 anos aponta para a morte, sob a forma de um prenúncio narrativo, pois parece ser retirada das páginas de óbito dos jornais populares. *Lindonéia* certamente não é uma figura conhecida, mas é uma anônima figura popular, facilmente confundida com diversas outras vidas. Assim, a obra, na medida em que funciona como espelho, nos revela através de sua superfície refletora a nós mesmos, tão anônimos quanto à personagem. Na tela se encena o próprio debate entre o anônimo e o afamado. Isso porque *Lindonéia* não é apenas uma pobre vítima suburbana, mas é também comparada com A Gioconda de Da Vinci. *Lindonéia* é, neste termos, aquilo que já assustava Ortega y Gasset<sup>22</sup>, e que continua incomodando tantos intelectuais até hoje, *Lindonéia* é a massa. A massa sendo reconhecida, ou melhor, o anônimo em destaque.

Arthur Danto<sup>23</sup> afirma que a arte do passado deve estar à disposição para a criação artística e isto seria a definição da imagem dialética e ambígua. Isso nos permite legitimar a imagem de *Lindonéia* como a A Gioconda dos subúrbios. E fazer tal conexão entre as duas telas de épocas distintas, numa espécie de colagem de informações, atende ao paradigma da arte contemporânea, conceituado por Max Ernst como “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas”<sup>24</sup>. O artista recorta uma ideia isolada para justapor a sua, mediante o procedimento que entendemos como apropriação. Assim, ele cria uma ambiguidade da imagem, pois ao mesmo tempo em que traz referências do vulgar associa-o ao clássico e ilustre.

Não só da linguagem e das imagens populares se faz um trabalho de mau gosto, mas também dos objetos e materiais da cultura de massa, de forte carga simbólica que ela produz. Isso fica evidente em *Lindonéia* através da utilização de um vidro com arabescos gravados e da parede revestida de cal hidratada. O artista procura um contato direto com a população não apenas ao expor suas obras nas galerias, mas naquilo que é retratado em sua

<sup>22</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>23</sup> DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 7.

<sup>24</sup> ERNST, Max. *Apud* DANTO. *ibid.*

obra. A realidade coletiva e a solidão individual na supermodernidade são preocupações de Gerchman, por esse motivo pessoas (personagens) anônimas ganham destaques em sua pintura – pessoas que antes eram apenas números de identidade numa multidão. Questão que inquietava o próprio artista:

Na realidade criou-se uma ambiguidade na minha vida. Tenho dois nomes, ou seja, não tenho uma identidade e sim uma dupla identidade – expressão que virou o título de um trabalho que fiz 25 anos depois sobre passaportes, dando continuidade ao da carteira de identidade. Sempre fiquei intrigado com o fato de as pessoas precisarem ter um número para ser identificadas. Meu nome de família é Gerchman, mas meu nome nos documentos é Herschman<sup>25</sup>.

E completa, explicando como o seu mundo artístico tinha uma relação conturbada com a pessoa Gerchman:

A *Lindonéia* é uma personagem inventada, mas um pouco autobiográfica. Eu tinha uma namorada que não se chamava Lindonéia, mas era uma Lindonéia. Era uma passista da Mangueira pela qual eu me apaixonei. Fiz um porta-retrato dela como se fosse uma notícia de jornal: “A bela Lindonéia de dezoito anos morreu instantaneamente”. A Nara Leão foi de uma generosidade muito grande e quis comprar ou trocar a obra. Eu disse que ainda não podia me desfazer da obra, tinha uma relação afetiva forte com ela, ficava como porta-retrato em cima da minha mesa. A Nara ligou para o Caetano Veloso e descreveu a obra pelo telefone, uma mulher atrás do espelho sem que ninguém visse. *Linda, feia, Lindonéia desaparecida*. O Caetano fez a música, foi uma coisa conceitual entre os dois, a Nara incluiu no disco dela [*Lindonéia*, no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*]<sup>26</sup>.

A narrativa de *Lindonéia* parece evidenciar um tipo de tragédia contemporânea exibida diariamente nos meios de comunicação. Nesse desfecho, encenando o espetáculo de si mesma, ela realiza seu mais secreto desejo: a vontade de ser reconhecida e vista. E, apesar de não ter rosto digno de miss Brasil ou artista de cinema hollywoodiano, a jovem *Lindonéia* estreia, através de sua pintura estampada na tela do artista: um protagonismo. Recupera a vitalidade em morte, já que em vida era anônima. A vida de *Lindonéia* começa quando a sua história chega ao fim. Sua morte é o seu primeiro dia de fama ou o primeiro dia de vida de um rosto desenhado, que recebe como um dom todos os poderes que lhe foram antes recusados. A morte de *Lindonéia* é a sua libertação, um esplendor inalterável. Já na canção de Caetano Veloso, a bela feia é uma suburbana, anônima, solitária, misteriosa:

<sup>25</sup> GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013, p 77.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 88.

Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda, feia  
Lindonéia desaparecida  
Despedaçados  
Atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Oh, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
Lindonéia, cor parda  
Fruta na feira  
Lindonéia solteira  
Lindonéia, domingo  
Segunda-feira  
Lindonéia desaparecida  
Na igreja, no andor  
Lindonéia desaparecida  
Na preguiça, no progresso  
Lindonéia desaparecida  
Nas paradas de sucesso  
Ah, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
No avesso do espelho  
Mas desaparecida  
Ela aparece na fotografia  
Do outro lado da vida  
Despedaçados, atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Oh, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
Vai me matar  
Vai me matar de dor<sup>27</sup>.

A história de *Lindonéia* tem sua continuidade em outra série de quadros de Gerchman denominada: *Desaparecidos I e II*. Nestas telas, o aspecto da narrativa se une com uma temática política na elaboração de uma composição ambígua. As telas de Gerchman retratam a representação do ausente, daquele que não está representado, da figura que não é aparente, do anônimo. São os anônimos que somem na supermodernidade, de milhões de

<sup>27</sup> Lindonéia (Caetano Veloso) Interpretação: Nara Leão. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. (Disco) São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.)

peças e são anunciados nos jornais como os desaparecidos. Ou seriam ainda aqueles que desapareceram por contingência da ditadura militar e também foram eternizados como os desaparecidos? Seria o desejo do reconhecimento, da identidade, o amor impossível de *Lindonéia*? Uma das questões mais interessantes, a partir dessa vertente, é, portanto, compreender a dinâmica social popular e sua relação com a cidade como um todo e entre seus próprios elementos. Os contextos podem ser diferenciados e os papéis variados, mas o anonimato é uma situação típica da supermodernidade e da vida em grandes cidades. O anonimato virou uma doença sistêmica. Como disse Sérgio Santeiro<sup>28</sup> ao escrever sobre Rubens Gerchman: “O anonimato é anemia da vida”<sup>29</sup>. Devido à dimensão e complexidade do meio, o homem retratado por Rubens Gerchman será em princípio um homem anônimo, um desaparecido das colunas sociais. Pois esta era uma questão que preocupava o artista e lhe era imposta. *Lindonéia* era uma personagem imposta a ele. Situação que dialoga com a passagem de Arthur Danto (2006), em que o autor pensa a condição imposta pelo meio:

As artes têm um desenvolvimento que não se origina somente a partir do indivíduo, mas também de uma força acumulada, da civilização, que nos precede. Não se pode apenas fazer qualquer coisa. Um artista talentoso não pode fazer simplesmente o que lhe agrada. Ele não existiria se usasse apenas os seus talentos. Não somos os mestres do que produzimos. O que produzimos é imposto a nós.<sup>30</sup>

Essa postura é bastante evidente no trabalho de Rubens Gerchman, que sintomaticamente apresenta o diálogo implícito com a música e questões da sociedade. *Lindonéia* justifica-se por suas extensões no campo artístico e cultural da época, o rosto de uma jovem garota morta em meio a questões sobre o governo brasileiro, sendo chamada inclusive de musa tropicalista. Em pose frontal, semelhante à pose das fotografias de carteira de identidade, *Lindonéia* é a exteriorização da anemia da vida, da identificação por números, do anonimato e do desejo de ser reconhecida. A vida triste que muitas levam é representada no retrato de Lindonéia.

Com o advento da televisão, os movimentos de neovanguarda, como a Tropicália, tinham à sua disposição duas poderosas ferramentas a serem exploradas: o cinema e o rádio. Esses dois meios de comunicação em ascensão serviram aos artistas contemporâneos mais

<sup>28</sup> SANTEIRO, Sérgio. “Rostos na multidão”. In: GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013, p. 33-35.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>30</sup> DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006, p. 9.

como inspiração de criação do que instrumentos para publicizar sua própria arte. A vantagem da televisão, além do escopo completo de penetração no Brasil, em 1960, foi a de que ela transformou temas populares em objetos do discurso de uma forma ainda mais familiar, pois invadiu o ambiente do lar, e se integrou às “pessoas da sala de jantar”<sup>31</sup> dos lares brasileiros. A chegada da televisão ao Brasil não significou simplesmente o fim das formas tradicionais populares. Pelo contrário, a televisão brasileira atualizou as práticas anteriormente populares, transformando a radionovela em telenovelas, fabricando celebridades, mediante um corpo de trabalho e realizações, além de um conjunto de interações que afirmam a sua fama.

Aproveito o termo *celebridade* para destacar um significado particularmente notável em relação à facilidade de reconhecimento de uma pessoa nas diversas formas de mídia, incluindo jornais e revistas. É especialmente concreto o fenômeno da absorção do indivíduo pelo público, através do seu rosto, nome e reconhecimento de sua marca. Diferentemente de fama, que é considerado um fenômeno de longa duração, em que os indivíduos são glorificados por seus atos, celebridade é visto como um fenômeno moderno relacionado à indústria cultural, provocado por jornais, revistas, televisão, internet e suas tecnologias. O primeiro deriva da condição de ser glorificado e o segundo de um processo de exposição na mídia, que atribui à pessoa em destaque a condição de estrela. Sobre a complexidade das estrelas, Edgar Morin<sup>32</sup> define que:

A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado. Esta mercadoria total tem outras qualidades: é mercadoria-símbolo do grande capitalismo. Os enormes investimentos, as técnicas industriais de racionalização e uniformização do sistema transformam efetivamente a estrela numa mercadoria destinada ao consumo de massa<sup>33</sup>.

Considerando as características associadas ao tipo de mercadoria total e do reconhecimento das celebridades, na natureza contrária a das estrelas, pois não encontra nenhum correspondente a essas características: *Lindonéia* personifica o anônimo – dotado da anemia da vida, de não reconhecimento. A vida de *Lindonéia* não é visível e, portanto, não está vinculada às forças que integram o discurso, pois não é um sujeito do discurso.

<sup>31</sup>Panis Et Circenses (Caetano Veloso) Interpretação: Os Mutantes. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*. (Disco) São Paulo: Estúdio RGE Philips, 1968. 1 disco (38:38 min.)

<sup>32</sup>MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989.

<sup>33</sup>Ibidem, p. 76.

*Lindonéia* representa a ambivalência que caracteriza toda brasileira suburbana. Entre a fotografia e os olhares, abre-se uma brecha de conteúdo que revela a sua identidade (ou não identidade?), mediante a ação de sua própria imagem. A imagem que nos aparece toma direções imprevisíveis. Uma mulher desamparada nas reviravoltas do destino, *Lindonéia* move-se entre as mais baixas paixões: o engano, o ódio, a violência e a vingança; e as atitudes mais nobres: a solidariedade, a justiça, a piedade. Transforma-se em uma heroína para quem a falta da realização de sonhos, desolação, frustração e morte são constantes. Uma figura suficientemente trágica, pois tende a sofrer as maiores desgraças como se essas brotassem simplesmente de sua essência, das ações que caracterizam a si mesma.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*: Theodor W. Adorno. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARROS, Geraldo de. Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo) In: LEIRNER, Nelson. *Da produção de massa de uma pintura* (quadros a preço de custo). São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2000.

BUARQUE, Heloísa. Como age um pintor (quando) jovem diante de um tema. In: GERCHMAN, Rubens. *Rubens Gerchman: o voyeur amoroso*. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1981. Sem paginação. Catálogo de Exposição.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito: Joseph Campbell, com Bill Moyers*. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro Sobre Azul, 2006.

CONTIER, Arnaldo. “O movimento tropicalista e a revolução estética”. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. São Paulo, v. 3, n.1, p. 135-139, 2003.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

DANTO, Arthur C. Entrevista. In: DUARTE, Rodrigo. Tudo é permitido. São Paulo: *Revista CULT*, edição 117. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/entrevista.asp?edtCode=3A4F02C2-6887-4DCB-BC36-894C6EFC6B44&nwsCode=00798A01-2EC8-4DC1-B4A3-B7454E628EE9>>. Acesso em: 25 maio de 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, (Mil platôs v. 1)

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana/Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, revisão de Ligia Vassalo. Petrópolis: Vozes, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 260p. [Edição Original publicada em 1969].

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. São Paulo: L&PMPocket, 2010.

GERCHMAN, Rubens. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

GERCHMAN, Rubens. *O rei do mau gosto*. São Paulo: J.J Carol, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção/ Linda Hutcheon*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

LYOTARD, J. F. (2002). *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988.

Mc CARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Col. Movimentos da arte moderna)

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989.

ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SANTEIRO, Sergio. Rostos na multidão. Maio de 1978. In: *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (N.O.).

## Metáforas do exílio na poesia diaspórica de Vilmara Bello

Hideide Brito Torres<sup>1</sup>

Enilce Rocha Albergaria<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo estuda as metáforas do exílio na poesia de Vilmara Bello, cuja produção emerge durante sua condição de migrante. Esta categoria de escritores é designada por Else Vieira (2013) como “escritores da diáspora brasileira”. O artigo considera o conceito de entre-lugar, de Silviano Santiago, e a poética da relação, de Édouard Glissant. Mais do que pensar identidades a partir da territorialidade geográfica, é preciso descobrir o que significa *ser e estar no mundo* para os escritores desterritorializados.

Palavras-chave: Estrangeiro; Poesia; Metáfora; Poética da Relação; Vilmara Bello

**ABSTRACT:** This paper studies metaphors of the exile in poetry produced by Vilmara Bello, whose production emerges during her migrant status in a foreign country. This category of writers has been designated by Else Vieira (2013) as "writers of the Brazilian diaspora". The article considers the concept of in-between, by Silviano Santiago, and the poetics of relation, by Édouard Glissant. More than thinking identities from the geographic territoriality, it is necessary to discover what means *being and staying in the world* to the desterritorialized writers.

Keywords: Foreign; Poetry; Metaphor; Poetics of Relation; Vilmara Bello

Este artigo intenta discorrer sobre as metáforas do exílio na escrita de uma poetisa brasileira, cuja produção emerge durante sua condição de migrante em um país estrangeiro. Esta categoria de escritores vem sendo designada pela pesquisadora Else Vieira (2013) como “escritores da diáspora brasileira”.

Mia Couto afirma: “como escritor, a nação que me interessa é a alma humana” (*apud* XAVIER, 2007, p. 312). De fato, na atualidade, mais do que pensar os conceitos de identidade a partir da territorialidade geográfica, é preciso descobrir o que significa, para os escritores desterritorializados, o ser e estar no mundo em condição de permanente mudança, ante fronteiras movediças (tanto geográficas quanto sociais e culturais), ou no entre-lugar, que

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>2</sup> Doutora em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (Universidade de São Paulo, 2001), professora no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora.

desterritorializa o nacional, como os brasileiros em Nova Iorque de *Stella Manhattan* e tantos outros personagens em trânsito pelas Américas em contos de *O Banquete e Histórias Mal Contadas*, compondo uma verdadeira genealogia de uma diáspora tupiniquim que se firma nos últimos 10 anos (LOPES, 2012, p. 25).

Tudo isso resulta na necessidade de negociar as noções de espacialidade, territorialidade e cultura que podem ajudar na compreensão do que significa ser estrangeiro e sua implicação para uma nova dinâmica de compreensão da alteridade e propostas humanizadoras de hospitalidade. Por isso, entra em cena também o conceito de *relação* (cf. GLISSANT, 2013), e que, nas palavras de Enilce Albergaria, enfatizando a proposta de Édouard Glissant para a abordagem da identidade cultural, “ressalta a importância de se considerar a confluência da multiplicidade das expressões culturais dos povos e das minorias na abordagem do fenômeno da globalização” (ALBERGARIA, 2009, p. 33).

Assim, “a relação é a trama concreta e obscura na qual o silêncio e o aniquilamento das comunidades, seus desregramentos e suas tentativas de liberação se mostram, se dizem no discurso dos povos” (ALBERGARIA, 2009, p. 33). Buscaremos, portanto, à luz desses conceitos balizadores, perceber as marcas das novas territorialidades em Vilmara Bello, a partir das metáforas por ela utilizadas em sua poesia diaspórica.

### **Diáspora e a produção literária**

A “diáspora” é um termo que vem da história judaica para explicar o processo pelo qual, depois do ano 70 d.C., particularmente, os judeus espalharam-se por todo o mundo em função da política imperialista de Roma. Sob novas vertentes conceituais, o termo é retomado pelos estudos culturais para explicar, segundo Stuart Hall, não apenas os

deslocamentos territoriais das populações, que aumentaram exponencialmente no contexto da pós-modernidade, mas também as dificuldades tanto de morar em outro país quanto de religar-se a suas sociedades de origem. É a “sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar” (HALL, 2009, p. 27).

No site da BBC, há uma informação de que há 160 milhões de migrantes no mundo, pessoas “vivendo fora do seu país pelas mais variadas razões – da mudança temporária por exigência do trabalho à tentativa de uma vida melhor no exterior fugindo de guerras”<sup>3</sup>. Já a

---

<sup>3</sup> <http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/migrantes/migrantes.shtml>, acesso em 29 de maio de 2014.

“Organização Internacional para as Migrações (OIM) estima que em 2010 existiam 214 milhões de migrantes internacionais espalhados pelo mundo” (ONG REPÓRTER BRASIL, 2012, p. 6).

No caso dos brasileiros, de acordo com o site do IBGE, em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, estima-se que haja 491.243 deles no exterior (Censo 2010). O próprio Ministério estimava cerca de 2,5 milhões de brasileiros, mas ambos os órgãos estão em busca de melhores metodologias para saber essas informações com mais precisão, uma vez que as condições tanto de entrada quanto de permanência de brasileiros em outros países pode dificultar o acesso a dados precisos. De qualquer modo, os dados do IBGE informam também acerca de gênero, idade e estado de origem dos imigrantes. Segundo esses setores, o objetivo é aperfeiçoar as políticas do governo brasileiro em benefício desse grupo<sup>4</sup>.

Esse contingente populacional, face ao processo diaspórico<sup>5</sup>, busca formas de expressão pelas quais elaborar seus sentimentos, dificuldades e emoções, pois

Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ("reliquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrimos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos... (CHAMBERS *apud* HALL, 2009, p.17).

Cláudio Roberto Vieira Braga e Gláucia Renate Gonçalves, ao discorrerem sobre o espaço literário diaspórico, afirmam que “a história de vida do escritor diaspórico envolve imigração ou outros tipos de deslocamento e um *complexo processo de negociação entre o país de origem e a terra que o hospeda*” (BRAGA; GONÇALVES, 2014, p. 41, grifos nossos). Esse processo colocaria o escritor em um estado que Gilles Deleuze explica como *devir ou dupla captura*:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de

---

<sup>4</sup> <http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/noticias/censo-ibge-estima-brasileiros-no-externo-em-cerca-de-500-mil/impressao>, acesso em 30 de maio de 2014.

<sup>5</sup> Para um detalhamento da compreensão conceitual da diáspora, sugerimos o artigo: BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Gláucia Renate. Diáspora, espaço e literatura: alguns caminhos teóricos. In: *Revista Trama*. Unioeste, v. 10, n. 19, 2014, p. 37-47.

imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 10).

Para Silviano Santiago, o intelectual latino-americano estaria, no século XX, nesse entre-lugar, um espaço não definido e de transição “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 1978, p. 28). Denilson Lopes acrescenta que essa experiência, na contemporaneidade, não aflige apenas ao intelectual, mas também ao índio e ao negro, ou aos continentes africano e hispano-americano, aos quais os europeus viram as costas, ao gay e ao subalterno. Desta forma, “o entre-lugar (...) poderia ser entendido em diálogo com o subalterno de Gayatri Spivak e com a poética de relação de Édouard Glissant” (LOPES, 2012, p. 27).

Nessa dinâmica, pode-se dizer que o escritor diaspórico é o sujeito que está no meio, entre as culturas, trafegando entre elas em um constante e dolorido movimento, muitas vezes como subalterno. Ele se vê como minoria nesse espaço que não é propriamente seu, mas desejando retornar a um ao qual talvez já não se integre plenamente mais, uma terra prometida já fora de seu alcance. E enquanto o faz, ele reelabora, por meio da linguagem, seu ser e estar no mundo, de modo que já não é mais o mesmo, mas nem é totalmente outro.

Braga e Gonçalves, em artigo, apresentam 12 características do espaço literário diaspórico, que atrelam à escrita em prosa, mas que também podem ser encontradas, segundo eles, na poesia. Algumas dessas 12 características são:

está imbricado de ideias de movimento e cruzamentos de fronteiras, articuladas à dispersão diaspórica que tem início na terra natal;  
tem por tema a dispersão diaspórica e o fator, ou fatores, que a causaram, frequentemente um trauma na terra natal, que em geral é conhecido logo na exposição;  
tem como cena principal o enclave diaspórico, um entre-lugar em que a história se passa, situado geograficamente fora da terra natal, mas que traz referências a ela, em meio a influências espaço-culturais do país hospedeiro;  
prioriza um clima tenso, recorrente na condição diaspórica, quer seja por razões sociais, morais, econômicas, políticas ou psicológicas, girando em torno da relação da diáspora com o país hospedeiro e a terra natal;  
realiza-se por meio de um estilo narrativo fragmentado ou disperso, estratificado ou superposto em camadas;  
está propenso a apresentar influências de uma tradição literária de origem, uma “terra natal literária”, cujas referências estão presentes na formação do escritor diaspórico, e podem estar visivelmente marcadas em seu trabalho ou se manifestar simbolicamente;  
explicita um posicionamento político, já que narrativas diaspóricas geralmente dão voz a minorias deslocadas, ignoradas e silenciadas;

é criado por escritores com história pessoal e familiar diaspórica, ou que optam por um estilo de vida diaspórico, tendo, com frequência, interesse em escrever sobre a terra natal, o país hospedeiro e quaisquer temas pertinentes à comunidade diaspórica em si. (BRAGA; GONÇALVES, 2013, p. 45-46)

Pode-se encontrar várias características na poesia de Vilmara Bello, como, por exemplo, seu difícil trânsito entre sua língua natal e a língua de seu lugar de residência, não só no aspecto do emprego de vocábulos, expressões e até textos inteiros. Há o esforço da escrita em inglês, mas lhe é penoso e ela logo o abandona. Mas também deixa sua marca no processo de levar autores brasileiros para esses idiomas, agindo como divulgadora da literatura brasileira (VIEIRA, 2013, p. 39). Entre 1999 e 2000, organizou eventos na Inglaterra e Estados Unidos, chamados *Terra Brasil* e *Poetry Café*, nos quais se recitavam poemas de autores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade. Embora não se trate de uma tradução dos textos, mas de sua exposição, a atividade de divulgação persiste.

O sentimento de deslocamento se manifesta na escrita literária, na qual o autor diaspórico constitui a si mesmo e à sua obra, buscando também estabelecer relações com seu público leitor. Essas nuances de identidade, deslocamento, estrangeirice fazem emergir uma escrita específica, com seus temas e busca por um lugar no mundo móvel, em diálogo com esse público-leitor, por meio da produção.

### **Conhecendo a escritora**

Vilmara Bello, oriunda do Paraná, residiu primeiramente nos Estados Unidos e depois no Reino Unido, entre 1998 e 2003<sup>6</sup>. Atuou como profissional de jornalismo em televisão e impresso, sendo este último um jornal para brasileiros no exterior. Antes de emigrar, publicou dois livros: *Minha nudez* e *Por trás da carne* e durante seu período de migração escreveu diversos poemas que podem ser acessados em seu blog (<http://www.vilmarabello.com.br>). Textos produzidos no exterior também podem ser encontrados no livro *Poetas à deriva* (2013), sendo esses os textos publicados na condição de migrante, que serão analisados neste artigo.

Flávio Perri, comentando a poética de Vilmara no prefácio dessa obra, sinaliza uma das temáticas da autora: “em busca de caminhos em sua profunda humanidade e na angústia da palavra”. De fato, a questão migrante aparece na obra de Vilmara, como “contraditório

---

<sup>6</sup> <http://pelomundobrasil.blogspot.com.br/p/autores-brasileiros-pelo-mundo.html>

sentimento diante do lugar imóvel e a velocidade do vento” (PERRI, 2013, p. 30).

### O corpus de análise da poesia de Vilmara Bello

Analisaremos os poemas de Vilmara Bello produzidos no exterior e publicados na antologia *Poetas à deriva*, de 2013. A edição é bilíngue, mas não nos ocuparemos da tradução, senão dos poemas originais da autora, escritos em português, durante seu tempo de migração. São 18 poemas nos quais impera o tema do exílio, com forte carga emocional, que retratam o mundo interior da poetisa em contraste com a paisagem estrangeira.

Buscamos as metáforas relacionadas com a condição de migrante. A migração é um dos tipos de exílio, pois segundo Edward Said, o exílio tem a ver com as condições da saída da terra natal, em situações de expatriamento, refugiamento e emigração (SAID, 2006, p. 46-60). Pode-se perceber que a autora aborda o espaço de modo a apontar seu sentimento frente à territorialidade do país estrangeiro em termos de uma geografia interior do exílio<sup>7</sup>, como explicitado nestes versos de “Paisagem Americana”:

Na secreta paisagem que me habita  
Guardo semblantes que eu reconheço.  
Persigo-os noite adentro,  
Dia afora, e tudo,  
Todo o tempo se evapora. (BELLO, 2013, p. 332, grifos meus)

### A terra natal e a terra estrangeira: a metáfora do caminho

De acordo com Braga e Gonçalves, a escrita diaspórica trabalha com “ideias de movimento e cruzamentos de fronteiras, articuladas à dispersão diaspórica que tem início na terra natal” (BRAGA; GONÇALVES, 2013, p. 45-46). Isso acontece porque muitos migrantes saem de suas terras forçados por situações tais como guerras, desemprego, tragédias naturais ou em busca de identidade. Seu deslocamento já tem princípio pelo incômodo que provoca sua saída.

Para Maria Zilda Cury, “o imaginário da mobilidade suscita novas percepções espaciais, também ele, espaço, conceito que se quer apreender não como categoria imóvel

---

<sup>7</sup> Este termo é utilizado por alguns autores, como Edward Said e Paul Ilie, para considerar as rupturas que acontecem no interior do indivíduo na condição de migrante, e que seriam uma condição mental, antes de ser uma condição espacial ou geográfica.

ou passiva, mas em sua dinâmica migrante” (CURY, 2012, p. 12). Cury argumenta que a realidade da globalização faz com que as pessoas tenham uma sensação de encolhimento do mundo e fala do espaço como uma “multiplicidade de trajetórias, um processo sempre inacabado de interconexões” (...) e que “chegar a um novo lugar significa tornar-se associado às histórias de que aquele lugar é feito” (CURY, 2012, p. 12).

Em vista de tudo o que o espaço desperta interiormente nos escritores, surge neles a sensação que autores como Michel Agier (2011) chamam de “exílio interior”. Refere-se aos que estão prisioneiros “do lado de fora”. Agier nos coloca em condições de compreender o que seria a sensação de estrangeirice que acomete a todos que estão em deslocamento no nosso mundo, que não acham seu lugar de chegada e que não têm para onde voltar. Os poemas de Vilmara expressam esse não-pertencimento de forma bastante enfática, como ocorre em “Paisagem americana”, em termos que lembram o conceito de errância em Glissant:

Agora tenho outros amigos.  
Outros motivos.  
Outras paisagens. Outra cidade.  
Mas os olhos continuam perseguindo  
miragens além dos oceanos...

Tenho sido noite e dia, dia e noite.  
Misturas que me perseguem  
faltas que me completam  
desde que deixei o útero  
de minha mãe.

Ainda que atravesse países, Américas  
por onde for,  
estará comigo essa ausência de felicidade  
uma estranha sensação estrangeira  
no mundo dos homens. (BELLO, 2013, p. 332)

Glissant afirma que “a errância e a deriva são o apetite do mundo. Aquilo que nos leva a traçar caminhos pelo mundo. A deriva é também um *sendo* para todas as espécies de migrações possíveis. (...) A errância tem virtudes que chamaria de totalidade: é a vontade, o desejo, a paixão de conhecer essa totalidade” (GLISSANT, 2013, p. 128). No poema, a sensação da estrangeirice tem princípio já no nascimento, percebido como uma saída da terra mais natal de todas e que se torna parte integrante da poetisa. A perene sensação da busca, manifesta no movimento dos olhos “que perseguem miragens”, dá pertinência à ideia do *sendo*, expressa também no verso: “Tenho sido noite e dia, dia e noite”.

Há um contraste entre a paisagem, que é real e concreta, e miragem, outra metáfora muito próxima do sonho ou da imaginação. A miragem evoca a visão composta não a partir do real, mas das imagens mentais de quem olha, mormente afetado por condições precárias que geram distorção dos sentidos ou alteração de consciência, como quem anda sob o sol intenso do deserto, por exemplo. A miragem tem conexão com o desejo e o inalcançável. É uma metáfora forte para a diáspora, pois esta, de acordo com os sentidos recuperados por Lopes em sua pesquisa, também é

é a dispersão de um povo de sua pátria original (...) caracterizada pela: 1) presença em dois ou mais lugares; 2) mitologia coletiva de uma pátria; 3) alienação no país de origem; 4) idealização de retorno à pátria; 5) contínua relação com o país de origem... (LOPES, 2012, p. 63)

Todos esses elementos aparecem na poética de Vilmara. A oposição paisagem x miragem caracteriza a presença em um ou mais lugares e, bem aqui, como um entre-lugar no qual se expressam culturas, idiomas e territorialidades distintas. É igualmente explícita, tanto aqui como nos outros poemas analisados, a relação com o país de origem, a qual é a inspiração mesma da escrita da autora. A sensação de alienação no país aparece nos versos nos quais a autora reconhece sua condição de vagante pelo mundo, utilizando-se outra vez de recursos visuais vinculados à ideia da estrada ou caminho, como a figura dos pés, que emerge em outros poemas.

A errância e a deriva aparecem também em outros trechos, como em “Procurando caminhos” (cujo título já é igualmente sugestivo):

Procuo palavras e caminhos.  
Às vezes caminho e não vejo  
Palavras.  
Às vezes palavras e não vejo  
Caminhos.  
Às vezes ando.  
Às vezes corro.  
Sem caminhos,  
Sem palavras  
Eu me calo. (BELLO, 2013, p. 334)

A territorialidade, o uso do espaço, que emergem no tema geográfico do caminho, encontram seu sinônimo na linguagem. A necessidade da expressão verbal é a possibilidade de deslocar-se, mover-se e andar. A ausência da linguagem é a imobilidade, paralisação, ausência de uma trilha, um trajeto, um caminho. O resultado da ausência não é o vazio geográfico, espacial, mas é o silêncio, sentido como um não-lugar, o que evoca a

constatação de Agier (2011) de que o exílio interior é uma *topografia reinventada* em nossos dias.

O lugar interior construído por meio da linguagem quando as referências exteriores não produzem sentido a não ser o incômodo de sentir-se estrangeiro. Quando esse caminho, que para o escritor diaspórico é uma forma de condução ao lar, desaparece da vista, o silenciamento é uma possível resposta. Em seu depoimento sobre o processo criativo, Vilmara Bello nos informa:

Sei apenas que atravessei um momento de profunda introspecção e distanciamento, não só físico quanto emocional, de tudo o que me ligava a uma profissão, uma realidade, um país. Paradoxalmente, foram esses fatores que mais me influenciaram e me auxiliaram a reconstruir um universo em um país distante (BELLO, 2013, p. 372).

Para Said (2003), o exílio é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes da terra natal, do passado. Tudo isso gera insegurança, uma solidão e privação e, por isso, surge uma necessidade de reconstruir a identidade a partir de refrações e descontinuidade. Segundo Vilmara, em depoimento no livro *Poetas à deriva*, tal experiência se materializava em viver como pisar em terreno perigoso, o que requer um passo descontínuo, desritmado, marcado por paradas: “naquele momento minha alma sofria uma espécie de exílio poético, refugiando-se *em um campo minado, vulnerável e precível*” (BELLO, 2013, p. 372, grifos meus).

Na sua poesia, essa descontinuidade emerge a partir das referências topográficas em termos de estradas, ruas e caminhos interrompidos ou desencontrados; portas fechadas, pontes quebradas. São metáforas de busca por organização interior, expressando a sensação de transitoriedade e de deslocamento que acomete o migrante, o exilado:

Continuo Vilmara mendigando o afeto dos homens,  
enquanto falo de almas  
me perdendo em passos ligeiros, penso em você,  
procuro portas, estradas, procuro Américas... (BELLO, 2013, p. 338)

Ando pelas ruas dessa cidade  
E vejo os sinais. (...)  
Apenas que de Brixton até Green Park  
Pela Victoria Line,  
Vou por todas as ruas da minha infância. (...)  
Ando por uma Londres  
Que me inunda de infância e de Brasil. (BELLO, 2013, p. 340)

Novas estradas se desdobram diante dos mesmos pés  
Tudo agora é ausência, paisagem diferente, cidades distantes,  
Reflexos do passado em minha memória perplexa...  
Onde estará minha pátria? Estaria lá minha paz? (BELLO, 2013, p. 344)

De onde vêm essas sensações?  
Por favor abram as portas! (BELLO, 2013, p. 336)

### **A relação entre terra e língua: novas metáforas**

O estranhamento surge também por meio dos sentidos. A audição evoca a memória da língua materna, a única inteligível, como evidencia o título do poema (“Só sinto em português”):

Como são estranhas as palavras  
Que ouço em conversas no metrô!  
Não tenho ideia do que falam  
Tampouco sobre o que pensam (BELLO, 2013, p. 340).

E também pelo tato, como que sentindo a pele nua, o que também evoca a ideia do abandono e da extrema fragilidade:

Estive procurando palavras  
para vestir a minha língua  
que ainda só sabe sentir em português. (BELLO, 2013, p. 342).

Segundo Vieira, “trata-se da poesia tátil, com vocábulos de significado imagético, muito expressiva quanto às sensações, ora visuais, ora auditivas” (VIEIRA, 2013, p. 37). Além disso, os “sentidos constituem uma contínua e pungente rememoração de suas memórias sensoriais” das percepções deixadas para trás e que estão, ainda, “na base de suas primeiras interações com o novo lugar” (VIEIRA, 2013, p. 49).

Como resultado do deslocamento em seu presente migrante, emerge outro tema muito caro à escrita diaspórica, a memória da infância como pertencimento geográfico à terra natal:

Apenas que de Brixton até Green Park,  
pela Vitória Line,  
vou por todas as ruas da minha infância.  
Passeio pelo quintal da minha avó.  
Depois subo em árvores lá de casa  
onde meus irmãos e eu,  
entre tapas e empurrões,  
saboreávamos as laranjas mais doces da minha vida (in VIEIRA, 2013, p. 340)

Desta forma, percebe-se que a terra natal aparece intensamente na obra de Vilmara, estabelecendo o que Ravetti caracteriza como “movimento reverso” (RAVETTI, 2013, p. 444): “de volta à infância, ao tempo e ao lugar onde se aprendeu a falar, a sentir e a experimentar. Porque uma língua natural é nativa ou nacional, mas é também particular, familiar, histórica; é a coisa menos partilhada do mundo” (RAVETTI, 2013, p. 444). Fica explícita a íntima conexão entre infância e língua como duas faces da mesma moeda poética, que permite ao escritor reencontrar seu lugar no mundo migrante, por meio da geografia da memória.

Outra metáfora que emerge na poesia de Vilmara e tem relação com a espacialidade é a do vento e do ar:

Sem pátria e sem abrigo,  
Entrego meu destino ao vento que sopra no sul (...)  
Perdoe-me por tanto querer asas e rejeitar  
O que me limita ao chão (BELLO, 2013, p. 338)

Aqui, o vento parece rememorar a dinâmica da aventura dos desbravadores do mar, que iam em suas caravelas rumo ao desconhecido. Sua chegada eventual a algum porto dependia bastante do vento. Também a referência ao sul refere-se ao lugar ocupado pela poetisa na perspectiva migrante, sendo seu país de origem ao sul. O sentimento de aprisionamento ocasionado pelo exílio encontra seu escape na figura das asas, que dão o sentido figurado da liberdade. Novamente aparece a metáfora relacionada com o caminho ou com os pés – o chão – no qual se encontra a poetisa.

Em “O vento de Westminster”, a sensação provocada pelo vento é a de certa renovação no ar, mas que não gera conforto na escritora:

A primavera vem chegando  
sinto o perfume das flores  
no vento que sopra em Westminster.  
Pela janela vejo imensos azuis no céu,  
tão acostumado com as pesadas nuvens inglesas.  
Vejo sorrisos nunca vistos no inverno (...)  
pedalando, correndo, me procurando e me perdendo  
em ruas cobertas de folhas e de ausências.  
E, despercebida, cumpre-se a vida, suponho. (BELLO, 2013, p. 356)

O vento, no poema, tira do lugar as costumeiras penumbras de Londres e permite que as pessoas sorriam, o que, de algum modo, é surpreendente aos olhos da escritora. Ele está relacionado com a chegada da primavera, uma estação mais amena, na qual é possível deparar-se com imensos azuis no céu. Contudo, a poetisa sente-se compelida a distanciar-se, compulsão expressa pelas ações de pedalar e correr. A rua, cheia de folhas e ausências, faz anuência indireta ao vento, cujo resultado é esse desfolhar, o cair das folhas das árvores é comparável ao cair das lembranças por sobre a poetisa.

O vento aponta o irreduzível fato de a vida seguir adiante, apesar do desejo de permanência expresso pela autora, mas impossível de acontecer. Ela mesma e sua realidade estão em constante movimento, mantendo este mal-estar que acompanha o escritor diaspórico em sua busca eterna por um lugar onde pousar.

### **Considerações Finais**

A escrita diaspórica faz surgir uma série de metáforas relacionadas com a migração e com a distância da casa, da incansável impermanência, do desejo de um porto seguro e de companhia frente à solidão. Mia Couto também se apropria de metáforas similares em “Companheiros”, quando escreve: (...) quero/ calçar-me de terra/ quero ser/ a estrada marinha/ que prossegue depois do último caminho (...) mas não lego/ mapa nem bússola/ porque andei sempre/ sobre meus pés/ e doeu-me/ às vezes/ viver (...) (COUTO *apud* MEDINA, 2003, p. 123-124).

Esse sentimento de inadequação, que gera a dor criativa extravasada no poema, é uma riqueza de todos os povos. São sujeitos que deixam seus lugares e se espalham pelo mundo. São povos que precisam acolher o que vem de fora. Aqui se expressa de um modo singelo uma perspectiva de relação. Pois a poética “não é uma arte do sonho e da ilusão, mas sim uma maneira de conceber-se a si mesmo, de conceber a relação consigo mesmo e com o outro e expressá-la. Toda poética constitui uma rede” (GLISSANT, 2013, p. 133).

As metáforas da poesia de Vilmara Bello colocam em relação o residente e o estrangeiro. Colocam em face o leitor brasileiro que vive no exterior e o leitor brasileiro que, em seu próprio país, pode imaginar o outro, o estrangeiro que aqui habita, a partir de um novo

olhar, de acolhida, de novos afetos e de hospitalidade. Pois uma vez que os autores diaspóricos trabalham os temas que abordam o rompimento das fronteiras, os impasses da língua, o senso de não-pertença, abrem o leque para que a literatura inspire posturas, abra-se ao outro.

Ademais, esses temas permitem a redefinição do que seria o país, a língua, o território e ressignificam o simbólico da linguagem. A mudança, a velocidade, a mobilidade, a não-permanência e a fluidez são postos em destaque nessa escrita que transborda pelas beiradas das fronteiras tanto territoriais quanto culturais. “Chegamos a um momento da vida das humanidades, afirma Glissant, em que o ser humano começa a aceitar a ideia de que ele mesmo está em permanente processo. Ele não é ser, mas sendo e que como todo sendo, muda” (GLISSANT, 2013, p. 30).

Uma característica evidente da poética diaspórica é assumir essa mutabilidade por meio de suas metáforas: caminhos, estradas, pés, pontes, passagens, assim como pés e asas, remetem a esse ser humano sempre em busca, sempre a caminho, sempre, portanto, mutante, migrante, diferente. Uma poética da relação se expressa, pois, já que somos todos, afinal, migrantes em um planeta no qual não podemos fixar-nos, mas pelo qual passamos na migrante e efêmera existência. Tal constatação nos deve fazer mais fraternos, abertos à totalidade-mundo (GLISSANT, 2013, p. 45).

Pode-se dizer que a poética de Vilmara Bello responde a esse apelo que emana das reflexões do pensador martinicano: o lugar de onde sua poética é emitida – no caso, o lugar migrante e as reminiscências da terra natal à qual reporta – está em diálogo, em relação à totalidade-mundo, dentro da qual outras literaturas e poéticas igualmente emergem buscando superar *o exílio em si mesmo* e alçar ao diálogo, à Relação (cf. GLISSANT, 2013, p. 38-39).

Cabe ainda lembrar as palavras de Said (2006), quando afirma que o exílio pode nos ensinar a ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira e, nesse sentido, proporcionar uma originalidade de visão. Os exilados têm consciência de mais de uma língua, de mais de uma cultura, um cenário ou um país. Essa pluralidade de visão permite uma consciência diferenciada, de dimensões simultâneas. Apesar de não ser um estado satisfatório ou confortável, o exílio pode nos propiciar a experiência da relação justamente por possibilitar estar no lugar do outro, gerando empatia.

### Referências bibliográficas

AGIER, Michel. *Le couloir des exiles*. Être étranger dans un monde commun. Broissieux: Éditions du Croquant, 2011 (Notas de aula, traduzidas por Enilce Rocha Albergaria).

ALBERGARIA, Enilce Rocha. A noção de relação em Édouard Glissant. In: *Ipotesis* Revista de Estudos Literários. v. 6, n. 2. Juiz de Fora: UFJF, 2009, p. 31-39.

BELLO, Vilmaria. Seleção de poemas. VIEIRA, Else R. P. (org.). *Poetas a deriva*: primeira antologia da poesia da diáspora brasileira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014, p. 327-375.

BRAGA, Cláudio Roberto Vieira e GONÇALVES, Glaucia Renate. *Diáspora, espaço e literatura*: alguns caminhos teóricos. *Revista Trama*, v. 10, n. 19, 2014, p. 37-47.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mobilidades literárias*: migração e trabalho. In: *Ipotesi* Revista de Estudos Literários. Trabalho e migração. v. 16, n. 1, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012, p. 11-20.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

GLISSANT, Édouard. *Introdução à poética da diversidade*. 1ª reimpressão. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo*: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012

MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente*: narrativa e cotidiano, São Paulo: Summus, 2003.

ONG REPORTER BRASIL. *Migração*: o Brasil em Movimento. São Paulo: Repórter Brasil, 2012. Disponível em: [http://www.escravonempensar.org.br/wp-content/uploads/2013/03/caderno\\_migracao\\_alta.pdf](http://www.escravonempensar.org.br/wp-content/uploads/2013/03/caderno_migracao_alta.pdf), acesso em 30 de maio, 2014.

PERRI, Flávio. Prefácio à antologia *Poetas à deriva*. In: VIEIRA, Else R. P. (org.). *Poetas a deriva*: primeira antologia da poesia da diáspora brasileira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014, p. 25-34.

RAVETTI, Graciela. O murmúrio silente do exilado. In: VIEIRA, Else R. P. (org.). *Poetas a deriva*: primeira antologia da poesia da diáspora brasileira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014, p. 440-447.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 46-60.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978b

VIEIRA, Else R. P. (org.). *Poetas a deriva: primeira antologia da poesia da diáspora brasileira*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

XAVIER, Lola Geraldes. *O discurso da ironia*. Viseu: Novo Imbondeiro, 2007.

**A Fixação pela Imagem:  
Uma Leitura do Conto “O Amante do Teatro”, de Carlos Fuentes**

João Felipe Alves de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo objetiva efetuar uma leitura do conto “O Amante do Teatro” (2004), do escritor mexicano Carlos Fuentes, demonstrando como o autor, ao voltar a recorrer ao insólito, inquire sobre o problema da solidão num mundo fraturado, em que o homem encontra-se exilado da perspectiva unificadora. Para a análise do relato, serão utilizados, sobretudo, o conceito de *desleitura* de Harold Bloom e as teorias do conto moderno de Frank O’Connor.

Palavras-chave: Conto; Insólito; Desleitura.

**ABSTRACT:** This paper aims to accomplish an analytical reading of the short story “The Theatre Lover”, by the Mexican writer Carlos Fuentes, showing how the author, returning to the uncanny, inquires about the question of solitude in a fractured world, in which man is exiled from a unifying perspective. As a basis for this analysis, it will be mainly used Harold Bloom’s concept of *misreading* and Frank O’Connor’s theories about the modern short-story.

Key-words: Short-story; Uncanny; Misreading.

O escritor mexicano Carlos Fuentes, dentro de sua extensa obra, composta, sobretudo, por contos e romances (além de ensaios e roteiros cinematográficos), sempre buscou abordar os entraves identitários da América Latina em diversos níveis, perpassando tanto a esfera sócio-política como a psicológica e a simbólica. O presente artigo foca na leitura de um relato breve do autor, “O Amante do Teatro” (2004), no qual, por meio de uma linguagem imersa no efeito de estranhamento, a solidão do protagonista (um imigrante latino-americano na Inglaterra) é centralizada. A partir de tal ênfase, formula-se a representação narrativa do

---

<sup>1</sup> Doutorando em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

homem insignificante, esquecido por seus semelhantes, que encontra na obsessão pela imagem a concretização do desejo.

Ao publicar, em 2004, o livro *Inquieta Companhia* (seu penúltimo conjunto de narrativas breves lançadas antes de seu falecimento, em 2012), Fuentes volta a abordar o gênero fantástico. Tal recurso composicional não vinha sendo proeminente na fase final de sua produção, assim como havia sido em seu primeiro livro, *Los Días Enmascarados* (1954), e em suas publicações durante a década de sessenta. Curiosamente, *Inquieta Companhia* é composto por seis contos, exatamente como o livro de estreia de Fuentes e, embora as duas obras compartilhem o elemento insólito, a abordagem que ele recebe em cada uma delas é bastante distinta. Enquanto que no primeiro livro a instauração do fantástico era utilizada ou aproveitando o intertexto com a mitologia indígena ou de forma a exprimir com urgência uma visão de mundo marcante, o trabalho mais recente contém uma natureza mais intimista, em que o fantástico se mescla a dramas humanos de personagens cujo tormento máximo é, como o título da obra deixa entrever, a solidão.

Eleita como temática principal, a solidão, como condição humana, é o mecanismo propulsor dos dilemas enfocados por Fuentes através das personagens nos contos, e a companhia inquieta é, para a maioria delas, uma alternativa perturbadora que se desdobra diante das muitas faces do estado solitário que vão sendo apresentadas ao leitor em cada narrativa. O escritor e crítico irlandês Frank O'Connor, no seu influente trabalho crítico *The Lonely Voice* (1961), já havia destacado que o conto moderno é o espaço destinado à solidão, tanto a que estará presente nos conflitos dramáticos da narrativa como também a que permeia a posição do leitor, o qual se encontra diante de uma categoria literária que não permite a plena identificação. Para O'Connor, no relato breve moderno não há o desenvolvimento da figura de um herói cujas ações levam a uma identificação, de modo inverso ao que inevitavelmente acaba ocorrendo no romance, o que caracteriza um mundo ficcional solitário destinado a leitores na mesma situação. Por mais ressalvas que possam ser feitas a tais assertivas do autor irlandês, uma vez que a própria solidão presente no conto e a do leitor constituem um fator de identificação, é interessante notar a sua visão da narrativa breve, configurada como um exercício solitário tanto para autor como para o leitor. O que ele chama de conto moderno, componente de um mundo moderno (os escritores que ele explora são do

final do séc. XIX e primeira metade dos séc. XX, como Maupassant, Kipling e Joyce, entre outros), é considerado por ele uma arte nova, fraturada, em que não é possível uma totalidade de experiência, nem o desenrolar pleno e cronológico de tramas extensas que visam a transmitir uma sensação de completude. A temática da solidão surge como consequência de uma sociedade burocratizada e capitalista, que incita o desejo pelo objeto e propicia o isolamento. Embora O'Connor tenha percebido e apontado essas questões na década de sessenta, suas observações continuam totalmente relevantes e atuais, e os pontos sublinhados por ele estão presentes nos contos de *Inquieta Companhia* (2004), em que a exploração do tema da solidão é levada a condicionamentos máximos.

Outra constatação de O'Connor que também se faz presente no livro de Fuentes é a de que, na ausência de um herói ou mesmo de um anti-herói totalmente desenvolvido como protagonista, o que funciona como substitutivo é uma figura que está no limiar do heroico e do satírico, que ele nomeia de *Little Man* (O'Connor, 1961, p. 15). Podemos entender esse protótipo de personagem como o homenzinho comum e insignificante, o homem da multidão. O escritor irlandês aponta como o primeiro exemplar do *Little Man* de que ele tem notícia na literatura é o funcionário público Akaki Akaviévitch, do conto *O Capote* (1842), de Nikolai Gogol. O'Connor salienta a contribuição fundamental de Gogol para a consolidação de diversos aspectos do conto moderno, e define consistentemente a tipologia de personagem que muitas vezes se encontra no centro de tal expressão literária:

É usado (em *O Capote*) o velho estratagema retórico do escárnio para com o herói, porém isso é usado para criar uma nova forma que não é heroica ou satírica, mas algo entre ambas, que acaba por transcendê-las. Até onde sei, é a primeira aparição na ficção do *Little Man* (...). Tudo sobre Akakey Akakeivitch, desde seu absurdo nome até seu absurdo trabalho, está no mesmo nível de mediocridade, e ainda assim esse absurdo é transfigurado de alguma forma por Gogol. (...) O que Gogol fez tão brilhantemente foi pegar o absurdo funcionáriozinho e sobrepôr sua imagem à de Jesus crucificado, e assim, mesmo quando rimos, ficamos repletos de horror com a semelhança. (O'CONNOR, 1961, p.15-16; tradução nossa).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> No original: *It uses the old rhetorical device of the mock-heroic, but uses it to create a new form that is neither satiric nor heroic, but something in between - something that perhaps finally transcends both. So far as I know, it is the first appearance in fiction of the Little Man (...). Everything about Akakey Akakeivitch, from his absurd name to his absurd job, is on the same level of mediocrity, and yet his absurdity is somehow transfigured by Gogol. (...) What Gogol has done so boldly and brilliantly is to take the mockheroic character, the absurd little copying clerk, and impose his image over that of the crucified Jesus, so that even while we laugh we are filled with horror at the resemblance.*

O'Connor vai além e postula que não foram somente os autores russos posteriores a Gogol que saíram do “capote dele” (como proclama a célebre frase de Dostoievski), mas que isso também se estende para muitos dos escritores ocidentais modernos. Independentemente da amplitude de tal influência ser uma realidade ou não, no caso de Fuentes ela de fato ocorre: as características do *Little Man* estão contidas nos protagonistas dos seis relatos de *Inquieta Companhia*, permeados por vozes masculinas (e uma feminina) solitárias em meio ao ambiente urbano. Como Fuentes reflete em seu ensaio “*Nikolai Gogol*” (1989), o escritor russo ajuda a fundar uma das essenciais tradições tragicômicas da modernidade: a do homem esquecido por seus semelhantes.

Essa problemática identitária acoplada ao insólito está fortemente presente nos contos de Fuentes, em que a realidade tal como se apresenta é enganosa, e deve ser concebida como uma ilusão, da qual o leitor vai despertar abruptamente por meio da sensação de estranheza. A partir do Romantismo, tanto para o escritor russo em questão como para vários outros, a cidade passa a ser o cenário privilegiado e o microcosmo que representa o mundo justamente por ser o espaço mais propício à estranheza, em decorrência da novidade da vida urbana e da perpetuação das tradições humanas em locais antinaturais. O crime, a burocracia, o isolamento e a indiferença são consequências da urbanização, e se misturam e camuflam no fluxo da vida nas cidades.

Os relatos de *Inquieta Companhia* dão continuidade ao grupo de obras de Fuentes que compõe o ciclo “O Mal do Tempo”. O escritor mexicano nomeou toda sua obra como “A Idade do Tempo”, subdividindo-a em vários ciclos que refletem, além de outros temas, a questão temporal de maneiras diversas, como em “Tempo Romântico”, “Tempo da Revolução”, “Crônicas do nosso Tempo”, entre outros. Ele distribui seus trabalhos por afinidades temáticas e de abordagem, não se atendo à cronologia das publicações (um mesmo ciclo pode conter obras recém-lançadas e do início de sua carreira), e textos ainda não publicados já são antecipadamente alojados em algum ciclo.

“O Mal do Tempo” é o segmento literário da ficção de Fuentes que tem como eixo temático o trabalho com o tempo de forma multifacetada, como ele mesmo afirma em entrevista concedida ao estudioso de sua obra Raymond Williams: “Eu quero comunicar que a minha concepção de tempo não é linear. Por vezes é circular, outras vezes é de eternos

retornos, às vezes em espiral como em Joyce.”<sup>3</sup> (WILLIAMS, 1996, p.111, tradução nossa). Além disso, os volumes que compõem “Mal do Tempo” têm como espinha dorsal a tradição quixotesca (Fuentes sempre aponta *Dom Quixote* como referência máxima), uma vez que não primam pela representação narrativa realista, e sim desenvolvem um intrincado jogo ficcional. Assim, o leitor pode prescindir dos dados histórico-sociais e buscar dentro das próprias narrativas as soluções das questões que elas propõem, colaborando através da leitura na descoberta de ficções que se confessam ficções e que possuem certo caráter lúdico, visto que jogam com os elementos narrativos, notavelmente o tempo. Como define Williams: “Essas obras jogam com o passado, o presente, e o futuro de uma maneira que, no final, qualquer senso do tempo linear ocidental torna-se borrado. De diferentes maneiras, elas minam e destroem o tempo.”<sup>4</sup> (WILLIAMS, 1996, p.110, tradução nossa).

*Inquieta Companhia* continua com as tendências e marcas de “O Mal do Tempo”, e novamente a relação de tempo e morte, o tempo cíclico, o espiral, e todos os fenômenos que envolvem a ruptura com o tempo linear são elementos centrais. A temática diferenciadora que emerge vertiginosamente é a do indivíduo solitário, e o título pode ser entendido como representando as opções e alternativas que se desencadeiam como possíveis soluções ou amenizações para o atroz estado de isolamento dos protagonistas. Eles passam a desejar uma espécie de companhia, e as consequências de um desejo tão básico e genuíno revelam-se ora perturbadoras e destrutivas, ora os encaminham para uma estranha harmonia.

Outro componente recorrente nos relatos em foco é que todos (com a exceção de “A Boa Companhia”) são narrados em primeira pessoa. Todavia, o narrador-personagem não é apenas uma ferramenta para gerar ambivalência, como também confere ao texto aquilo que o formalista russo Viktor Shklovsky (1917) chamou de estranhamento, conceito que envolve a faculdade de olhar as coisas com a distância da alucinação, tornando a percepção dos objetos cotidianos desconfortável, não familiar. Ao guiar o leitor através do seu olhar, os narradores do livro em questão causam esse estranhamento que desfigura a realidade, fazendo-o de modo que a dicotomia entre o real e a ilusão perca a importância, restando no texto a literatura em

---

<sup>3</sup> No original: *I want to announce that my concept of time is not linear. It is at times circular, at times of eternal returns, at times spirals like those in Joyce.* (WILLIAMS, 1996, p.111)

<sup>4</sup> No original: *They play with the past, the present, and the future in such a way that, in the end, any sense of Western linear time is blurred.* (WILLIAMS, 1996, p.110)

seu estado puro. Por isso, ocorre um afastamento do fantástico convencional: não é necessário que se hesite, e sim que se reconheça que mesmo o que há de insólito nos contos são fragmentos da psique humana, alinhados de forma que a realidade ficcional seja a única referência, enquanto o leitor imerge nela.

Nos contos também é constante a presença da mulher como a detentora dos mistérios, seja na forma de bruxas, anciãs fantasmáticas e gorgôneas, ou jovens lascivas e diabólicas. Em tais aparições, há a presença do eterno feminino, sendo que a mulher é a maga doadora<sup>5</sup>, que efetua a cumplicidade da mãe, ou é a Erínia, mãe castradora e opressiva, ou ainda Lilith, que traz o desejo e a perdição. Com isso, o feminino fica investido da potência do sonho e da intriga, encarnando o poder das manifestações ocultas.

No conto de abertura do livro, intitulado “O Amante do Teatro”, o protagonista e narrador é um mexicano de cerca de trinta anos, Lorenzo O’Shea, radicado em Londres, onde trabalha como editor de filmes para o cinema e a televisão. Na juventude, Lorenzo fora para a Inglaterra estudar cinema, no intuito e ingenuidade de se tornar um diretor, mas com o tempo viu esse desejo se esfacelar e tudo o que conseguiu, na realidade, foi o trabalho maçante e repetitivo na ilha de edição. Para facilitar seu trânsito entre os ingleses, ele modificou seu nome para Larry O’Shea, aproveitando-se do seu sobrenome de descendente irlandês para evitar complicações trabalhistas e burocráticas, e vive uma existência completamente solitária, reproduzindo em sua vida privada a rotina imutável e monótona de seu trabalho. Toda a ânsia de contato com o mundo exterior de Larry é canalizada em sua paixão quase erótica pelo teatro. Desiludido com o cinema, é o palco que oferece a ele a *distância viva* de que ele precisa, suas conexões emocionais são completamente satisfeitas através de uma frequência obsessiva ao teatro londrino. Todavia, essa situação começa a se modificar quando, para o flat em frente ao de Larry, muda-se uma mulher pela qual ele sente uma atração imediata, que se estende muito além de uma simples e instantânea volúpia. Todo o desejo por um distanciamento vivo que o protagonista nutria pelo teatro é transferido para a sua nova vizinha, a quem ele passa a acompanhar obsessivamente, primeiro deixando de trabalhar para

---

<sup>5</sup> Aqui, usamos o termo “maga doadora” pautando-nos nos estudos de Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928). De acordo com o estruturalista russo, a personagem da feiticeira, quando auxilia o herói preparando-lhe para uma tarefa ou presenteando-lhe com um objeto mágico, assume a função de doadora, sendo vital para que ele complete sua jornada.

contemplá-la, depois cancelando suas próprias idas ao teatro e por fim, tentando manter uma ininterrupta vigília para que nenhum movimento dela lhe escape.

Ao descobrir que a estranha é uma atriz que está em cartaz no teatro interpretando Ofélia, Larry passa a acompanhar todas as apresentações desta montagem de *Hamlet* e une sua satisfação pelo teatro com o desejo pela mulher. Contudo, alterado por um olhar, um gesto da agora Ofélia, ou por uma expectativa sua, ele sempre sai antes da peça terminar, permanecendo até o último ato somente na apresentação final, ocasião em que testemunha à morte da personagem shakespeariana. Nesse ponto, a narrativa oferece duas opções de desfecho: na primeira, a contada pelo narrador-protagonista, a vizinha, do rio que lhe serve como leito de morte, abre os olhos e perscruta Larry, atirando na direção dele uma flor centáurea (uma das muitas que a circundam). Na segunda opção, o narrador pede que não acreditemos no que havia sido publicado nos jornais aquele dia, em que foi relatado que um espectador desvairado invadira o palco e tentara, desesperado, socorrer a atriz que interpretava Ofélia, como se não soubesse que a morte dela se tratasse de algo ficcional.

O narrador apela para que nós, leitores, não acreditemos na verdade relatada no jornal (aparentemente objetiva) e sim que confiemos na verdade dele (subjativa), e creiamos que de fato Ofélia lhe atirara as flores antes de partir para sempre. A conclusão da narrativa atinge um nível ainda mais insólito, em que Larry deposita a flor que supostamente ganhara em um vaso enviado por sua mãe, e agora ele passa a contemplar continuamente a flor, a qual, mesmo com o passar dos meses, não murcha. Tal desenlace é concomitantemente enigmático e poético, havendo uma instauração menos sutil do fantástico no elemento da flor que não morre. A presença de tal planta perene é bem sintomática da ruptura que Fuentes promove da noção do tempo linear e cartesiano, uma vez que a imutabilidade dela denota um tempo em espiral, que se prolonga infinitamente, mantendo o desejo de Larry duradouro e intacto. A permanência da flor é a permanência da spectral figura da Ofélia, é o prolongamento do desejo, é continuar a ser um amante do teatro, da fantasia, dos jogos ficcionais que trazem um prazer lúdico e erótico. É interessante notar que o uso da flor no conto faz parte de uma simbologia um tanto desgastada, representando vagina (recurso usado desde os poetas românticos), mas que aqui funciona eficazmente, no sentido de perdurar a atração obsessiva e

a contemplação do narrador por uma figura feminina, que não é só sensual, mas também materna e acolhedora, haja vista a planta ficar no vaso enviado pela mãe do narrador.

As características do personagem de Larry correspondem com aquelas inerentes ao *Little Man* do conto moderno: ele é um homenzinho insignificante, esquecido por seus semelhantes, muitas vezes patético em suas obsessões. Contudo, carrega um senso de tragédia e de hercúlea persistência, o que o desloca para o limiar do heroico e do satírico. Larry tenta sublimar a mediocridade de sua vida com suas idas ao teatro e o subsequente arroubo pela vizinha/Ofélia, havendo nele a sobreposição de uma figura patética e outra mais trágica, a qual gera comiseração, assim como O'Connor destacou no personagem de “O Capote”. Ao contrário do incessante escárnio que o personagem de Nikolai Gogol sofre, com Larry o fator que impera é uma indiferença implacável, tanto dos outros por ele como também dele para com todos. A própria cidade de Londres, suas avenidas e prédios, e o apartamento do narrador são descritos como um ambiente totalmente indiferente, propícia ao isolamento que o editor de cinema cultivava:

Olho pela janela de meu flat e vejo apenas a janela do apartamento em frente. As ruas entre as avenidas no Soho são muito estreitas, e às vezes se poderia tocar com a mão a janela do vizinho no edifício do outro lado da rua. Por isso há tantas cortinas, persianas e até batentes antigos ao longo da rua. Poderíamos observar-nos detidamente, mas o estilo reservado dos ingleses impede que isso ocorra. Eu mesmo nunca tive essa tentação. (...) Não olho. Não me olham.

Minha vida particular se repete e regula minha vida “pública”, se é que se pode chamá-la assim. Quero dizer: vivo em minha casa como vivo na rua. Não olho para fora. Sei que ninguém me olha. Aprecio essa espécie de cegueira que abrange, sei lá, privacidade ou falta de interesse ou desatenção ou até respeito... (FUENTES, 2006, p.10-11)

A indiferença predomina no tom do narrador na descrição do ambiente cotidiano, porém também está latente uma atmosfera de clausura e claustrofobia, envolta num ocultamento intenso. Fuentes, como mencionado anteriormente, postula que a cidade para os escritores urbanos românticos é o exílio dos expulsos do Paraíso, permeada de crime e mistério, dominada por personagens grotescos. Enquanto a cidade que Larry pinta não contém essas tonalidades mais gritantes, o constante velamento que ela abriga acaba por parecer igualmente terrível, como se uma faceta mais perversa pudesse despontar a qualquer momento. O *Little Man* de Fuentes pode não se encontrar no quase inferno dantesco de seus

predecessores, mas certamente está num estágio de purgatório, que pode conduzir a uma descida aos infernos a qualquer momento e, por isso, é até mais ameaçador. O tom sufocante e impreciso é constante por toda a narrativa, e se adensa com o surgimento da vizinha.

Ela irrompe como uma possibilidade de companhia, mesmo numa relação em que ela é somente contemplada, em que o olhar desempenha toda a formação e manejo afetivo. Antes do aparecimento dela, o narrador se encontrava em um estado de conformidade com a sua solidão e com a rotina que programou para si mesmo, completando sua existência com o palco, que o satisfazia integralmente, sem ameaças. A despeito da atração que passa a sentir, ele age de forma a perpetuar sua rotina isolada, regozijando-se em imaginar o que a moça é através da imagem que escrutina de sua janela, sem almejar nenhuma concretude. Na verdade, Larry por vezes deixa transparecer que ser só é a maneira de viver mais apropriada à sua existência, parte da sua personalidade e sua latinidade.

Os protagonistas dos demais relatos, todos hispano-americanos ou descendentes desses, convivem com a solidão e vislumbram a companhia por meio de um ato da imaginação. Tal procedimento não é inédito das ficções de Fuentes, já havendo sido um estratagema que moldou considerável parcela da literatura fantástica, a qual Todorov (1970) chama de grupo de narrativas de *temas do tu*, os temas do desejo. No conjunto de obras com essa abordagem, o “eu” presente nelas alcança expressão máxima em direção a outrem. Os componentes essenciais desse direcionamento são os desejos e a sexualidade, sendo que o desejo erótico torna-se a experiência crucial da vida, narrado de forma superlativa e inevitavelmente próximo da morte, e é nele que o sobrenatural vai se deixar entrever. Há um encadeamento entre o homem que deseja e o inconsciente, e o crítico búlgaro ressalta que nessas narrativas o objeto desejado é frequentemente uma mulher, cuja libido que desperta está de alguma forma relacionada ao diabólico. Tal figura feminina, além de lasciva, também apresenta uma natureza maternal, sendo essa dupla funcionalidade mais um fator que torna a atração que ela gera mais forte e perturbadora. Exemplos dessas construções são praticamente intermináveis dentro da historiografia da literatura fantástica (*O Monge* (1775), de Matthew Lewis, “A Morta Apaixonada” (1836), de Theophile Gautier, “Circe” (1951), de Cortazar). Fuentes confere um tratamento a esse recurso que o revitaliza e potencializa o desejo, como fica explícito na descrição que o narrador de “O Amante do Teatro” faz da sua vizinha:

Ela abriu as cortinas e permaneceu assim um instante, com os braços abertos. Pude ver sua camisola branca, sem mangas e muito decotada. Pude admirar-lhe os braços firmes e jovens, as axilas raspadas, a divisão dos seios, o colo de cisne, a cabeleira loira. Não tinha sobrancelhas, isto é, ela as depilara por completo. Isso lhe dava um ar irreal e estranho. Mas bastou-me baixar o olhar até seus seios, praticamente visíveis devido ao grande decote, para descobrir neles uma *ternura* que não me atrevi a classificar. Ternura maravilhosa, amante, talvez maternal, mas principalmente desejável, ternura do desejo, era isso. (FUENTES, 2006, p. 12, grifo do autor).

A sensualidade é demasiadamente ressaltada, porém é acompanhada de certo estranhamento, que, se não chega a ser diabólico como das personagens do séc. XIX, é sem dúvida espectral e inquietante, além de conter uma ternura pungente, maternal talvez. Com isso, a personagem do conto preenche os requisitos enumerados por Todorov, podendo até mesmo ser considerada como convencional. O narrador do conto também mantém as marcas tradicionais dos narradores convenientes ao fantástico como entendido pelo estruturalista supracitado: ele é o protagonista, é homem, é solitário e desloca-se, gradativamente, de uma instância de normalidade para outra mais nebulosa.

A transgressão ou ruptura que o escritor mexicano promove está em como o narrador e a personagem feminina funcionam. O primeiro, apesar de obedecer a alguns preceitos básicos, não se enquadra no padrão de “homem médio”, de fácil identificação com o leitor e que o conduzirá sem obstáculos a experienciar a incerteza ou horror, modelo que Todorov pressupõe como o narrador ideal. Larry, sem delongas, já confessa suas obsessões e idiosincrasias, o que leva o leitor a crer em certa estranha franqueza de sua parte. As peculiaridades que ele apresenta, somadas à relação atípica que desenvolve com a vizinha, não o tornam um personagem instantaneamente simpático nem comum, e se isso não constitui em empecilho para a identificação, ao menos exige que essa se dê em um nível em que o leitor reconheça sua própria estranheza. Isso se aproxima ao que Frank O'Connor indicou como a não identificação com o herói no conto moderno e ao que Fuentes apontou como a identificação adiada a partir dos textos de Nikolai Gogol, em que o reconhecimento só pode se dar através da metamorfose e do deslocamento. O *Little Man* não é apenas o homem comum, seus traços satíricos e trágicos são acentuados e ele está condenado a buscar ininterruptamente a construção de um eu num ambiente fraturado, não havendo nem

esperança de resolução e nem tampouco maneira de desistir. A atitude de reconhecimento acontecerá com o despertar de uma ilusão, descobrindo-se uma realidade oculta, reconstituída com o esfacelamento da aparência de dispersão. Larry encontra-se nesse constante deslocamento, transferindo seu desejo, primeiro do cinema para o teatro, depois para a mulher que passa a morar em frente ao seu flat. Nesse percurso, aos poucos elimina sua vivência cotidiana monótona, a realidade de seu trabalho maçante e seu isolamento numa terra estrangeira (mesmo aparentando que em qualquer lugar ele se isolaria), e descortina o mundo dos desejos, do júbilo e gozo pelo olhar, uma segunda realidade composta do que Freud (1919) chamou de onipotência psíquica. A própria figura da mulher nunca se manifesta totalmente, nem irrompe como um instrumento maligno ou entidade destruidora, como as *femmes fatales* do fantástico tradicional, e sim funciona como um complemento ou ponto de convergência do universo de desejos de Larry, um aparato para as suas projeções.

Logo, embora a ambiguidade imanente ao fantástico esteja presente em “O Amante do teatro”, essa não se desdobra apenas como uma chave para gerar hesitação (realmente haveria a vizinha do narrador? Seria ela extra-humana ou não?), mas é agenciada para criar e intensificar o estranhamento, fator que desfaz o mascaramento da realidade. Com isso, o conto de Fuentes se alinha com o que Jaime Alasraki classifica como o *neofantástico*: o fantástico que não rompe de todo com as convenções, porém as perpetua e restaura de maneira diferenciada. Nesse caso, o insólito não tem como tarefa primordial causar o medo e o horror, e sim revelar uma segunda realidade profundamente humana, que vai ao cerne dos problemas do homem no mundo, como também estabeleceu Sartre para o fantástico contemporâneo.

O desmascaramento do real conduz a um espaço numinoso, sendo que é interessante qualificá-lo com esse termo da psicologia junguiana, o qual revela muito da condição de perturbação do homem. Carl Gustav Jung (1937) delineia como o numinoso “arrebata e controla o sujeito humano, que é sempre antes sua vítima que seu criador. O numinoso – indiferentemente quanto a que causa possa ter – é uma experiência do sujeito independentemente de sua vontade. [...] é tanto uma qualidade pertinente a um objeto visível como a influência de uma presença invisível que causa uma peculiar alteração da *consciência*.” (JUNG, 1937, p.11, *italico do autor*). Através disso, podemos perceber como a

consciência de Larry se altera diante da presença espectral da vizinha, pois ele é quase que arremessado a uma constante vigília, hipnotizado por uma força atrativa e fatídica que entra em ação e o impele a reconstruir sua realidade pelo prisma do incessante desejo de contemplar uma imagem.

A segunda realidade, ou a ordem encoberta das coisas, começa a despontar com mais vigor na tessitura do conto através do *olhar* do narrador que estrutura seu desejo e a sua relação com o outro. No capítulo “O Olhar”, de seu tratado filosófico *O Ser e o Nada* (1946), Jean Paul Sartre expõe que os contatos interpessoais se iniciam no momento em que o outro é percebido pelo olhar do eu, e que esse contato demanda a transformação do outro em um objeto assim que esse é apreendido. Porém, quando o eu toma consciência de que ele também é um objeto na percepção do outro, isso causa desconforto e uma espécie de vergonha, uma vez que os componentes da relação se invertem, pois aquele que antes era mero objeto ganha uma consciência e passa também a julgar. O eu se sente invadido e privado de liberdade, como se tivesse escapando de si mesmo e funcionando somente como uma referência de mundo para o outro. Por esse motivo, a situação de isolamento do eu favorece a posição de segurança dele, pois, permanecendo assim, o indivíduo pode ver, mas não pode atribuir ao outro uma consciência, mantendo-se como fundador de si mesmo e de seu mundo, sem ser assombrado pela observação externa.

No comportamento de Larry com sua vizinha esse *olhar* incompleto (que parte do eu para o outro sem reciprocidade) se manifesta vorazmente, pois é ele que, a todo o tempo, olha e evita de todo modo ser olhado, detendo todo o poder na situação que cria para si e afastando quaisquer interferências. O estado em que ele se encontra vai muito além da satisfação, ele fica extasiado e inebriado no seu recolhimento, e o mundo passa a ser para ele a vigília sem tréguas que ele empreende na contemplação de seu objeto de desejo. A moça nunca é mais do que isso, um objeto, o que basta ao narrador, que obtém total prazer da situação estática e do controle que ela facilita, como podemos perceber no seguinte fragmento:

Que me desse esse tratamento de longe, invisível, só aumentava, no gozo de vê-la sem obstáculos, meu prazer e meu desejo, embora esse consistisse mais em vê-la do que em possuí-la, em adivinhá-la mais do que conhecê-la...(...)

Uma única vez percebi que ela estava a ponto de desviar seu olhar ausente e fixá-lo em mim. Fiquei aterrorizado. Com um movimento brusco, afastei-me da janela e me cobri, covardemente, com a cortina. (...) Como uma barata, mergulhei na

escuridão anônima do cortinado, mais temeroso do que desejava do que daquilo que temia. Medo do medo. (FUENTES, 2006, p.16-17)

Vemos que o narrador confessa tanto a sensação de completude da sua obsessão contemplativa quanto o seu terror em ser visto, em deixar de ser a consciência central de sua realidade e permitir que o objeto desejado também fique habitado de consciência. Na verdade, o que ele faz não é outra coisa senão transferir seu olhar apaixonado do teatro para a vizinha, assim como previamente o havia transferido do cinema para o palco, e se satisfaz inteiramente com o que projeta: “Vejam vocês como pude transferir essa emoção teatral para a pura visão do meu amor, a moça da janela, e convencer-me de que bastava essa união visual para satisfazer-me plenamente.” (FUENTES, 2006, p.17).

Com isso, Fuentes retoma através de seus contos uma temática extremamente intrigante da literatura (e não só da fantástica): o amor obsessivo por uma imagem. Nesse sentido, ele reescreve esse tópico literário, dando-lhe não só um tratamento renovado, mas também reforçando a noção de diálogo que é tão fundamental na sua visão da construção ficcional. Para explicitar as relações de influência que se estabelecem na feitura do conto em questão, é precioso o conceito de *desleitura* do crítico estadunidense Harold Bloom (1995), que alega que tanto a atividade de escrita quanto a de leitura são governadas pela relação de influência. Sendo assim, não existem de fato textos, somente relações entre os textos, as quais dependem de um ato crítico, empreendido no momento da escrita como desleitura, uma vez que o escritor, no âmbito da sua obra, estará reescrevendo outras tantas através da leitura crítica que efetuou dessas. Isso não significa que há uma redução do trabalho criativo ou que os autores se copiem infinitamente, e sim amplia o alcance da influência, que funciona não só como a passagem de ideias e imagens de escritores para seus sucessores, mas também como um agente que demanda um posicionamento crítico e define a seleção de precursores e da herança literária.

Com base nisso, tentaremos mapear de que modo em “O Amante do Teatro” há uma reescrita proveniente de uma *desleitura* por parte de Fuentes. Como o próprio título aponta, o sentimento que o narrador nutre pelo teatro (e, em extensão, pelas imagens que ele fixa e contempla sem a interferência do outro) é de natureza praticamente erótica e se completa em si mesma: Larry é um amante dos simulacros. Talvez o maior expoente literário com essa

inclinação encarne-se na figura de Dorian Gray, do célebre e único romance publicado por Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* (1890). No episódio em que Dorian descobre as apresentações da jovem atriz Sybil Vane, num primeiro momento, fica completamente comovido pelo extraordinário talento da moça e passa a assisti-la repetidamente, iniciando um caso amoroso. Sybil, que só conhecia o amor através do que representava no palco, deixa-se levar pelos sentimentos por seu admirador e perde o prazer em representar. Ao levar os amigos ao teatro decadente em que sua grande descoberta se apresenta, Dorian se horroriza com a mediocridade com que Sybil passa a atuar e prontamente a abandona, levando-a ao suicídio. O que interessava a ele não era a realidade da jovem como um ser autônomo, e sim a imagem que ela emitia no teatro, a perfeição dela como um objeto a ser admirado com total ardor.

Na desleitura de Fuentes, Larry funciona como um Dorian Gray que nunca se aproxima de Sybil, que luta perpetuamente para manter a ilusão intacta, para que o simulacro não sofra qualquer risco de se dissolver. As razões disso não podem ser precisadas com exatidão, talvez seja a Londres em que Larry vive que reflita um mundo muito mais individualizado, burocratizado e propenso à solidão do que a Londres de Dorian no séc. XIX, talvez a condição estrangeira daquele acabe por isolá-lo demasiadamente, ou simplesmente ele é muito mais um *Little Man* do que o anti-herói faustiano de Wilde. O que é digno de nota é como o autor mexicano reescreve um estratagema literário para imbuí-lo de um valor renovado, que conduz à reflexão sobre a obsessão pelos simulacros na contemporaneidade.

Outras tantas fontes dessa temática não faltam na literatura fantástica do séc. XIX, como no conto “O Retrato Oval”, de Poe (que Oscar Wilde declarou ser grande inspiração para seu romance), em que um pintor fica tão obcecado pelo retrato que pinta de sua esposa que nem se dá conta da morte dela. Aqui, a temática em foco direciona-se mais explicitamente para a relação entre arte e morte e, conseqüentemente, a rivalidade dessa com a vida. O vício presente na opção do amor pela arte é um mecanismo assassino, no sentido em que suplanta a vida em beleza e a neutraliza, fazendo com que ela perca qualquer valor perante o trabalho artístico. De certo modo, isso também desponta no conto de Fuentes, em que o narrador aprecia sua vizinha tal qual o fizera com o teatro e o cinema, e a sua manifestação como arte é concretizada quando ela se apresenta como Ofélia. Ele passa a considerá-la a personagem que

ela representa, não quer iniciar nenhum contato real e nem sequer saber como ela se chama. Durante todo o relato, Larry se refere à moça como ninfa, sereia, medusa e, finalmente, Ofélia, sendo que essa gradação na nomenclatura aproxima cada vez mais o objeto de seu desejo da morte, partindo do encanto da ninfa, passando pela sedução perigosa da sereia e pela petrificação causada pela medusa, para, finalmente, desembocar na destruição, loucura e suicídio que moldam Ofélia. Tais associações conferem uma impressão crescentemente fatal na experiência de Larry e o transformam de amante em algo bastante parecido ao pintor obcecado de Poe. No entanto, Fuentes maximiza a posição contemplativa de seu personagem ao expor no texto somente a imagem que esse admira, sem que a mulher que a emana possua voz ou esboce alguma personalidade.

Outros autores exploraram esse tema de forma cruel e sarcástica, como Nikolai Gogol em "Nevsky Prospekt" (1835) e Karen Blixen em "O Velho Cavaleiro" (1934). Nesses contos, a mulher admirada pelos protagonistas, vista como etérea e sobrenaturalmente graciosa, revela-se como o inverso da imagem criada por eles, sendo apenas uma prostituta comum, gerando uma desolação e uma desilusão incomensuráveis. Fuentes não encerra nenhuma revelação drástica e nunca rompe totalmente a ilusão de seu narrador, mantendo uma abertura quanto ao que a vizinha era de fato, ou se até mesmo ela existiu. Ainda assim, infiltra-se em seu texto uma tensão advinda da manutenção de uma postura romântica de Larry frente a uma realidade impessoal e vazia. Quando os fatores externos intervêm na sua vivência, no momento em que é publicado no jornal o ato delirante que ele teve ao invadir o palco ao ver o corpo de Ofélia, ele apela ao leitor para que não acredite que isso aconteceu, e que acreditemos que ele simplesmente aceitou a morte da vizinha e agora contempla uma flor que não murcha atirada por ela do leito de morte. Se Larry chegará a sofrer o choque e desilusão que os personagens experimentaram nas narrativas de Gogol e Blixen é algo indefinido, e o seu apelo antes de finalizar a narração pode ser visto como um último esforço de nutrir um olhar romântico para o mundo, mesmo que esse não ofereça condições para que uma postura assim viceje.

O permanente silêncio da vizinha também é digno de nota, haja vista que consiste em algo atípico dentro da tipologia de mulher sedutora e misteriosa da literatura fantástica. A ausência de voz do personagem remete a reescrita feita por Kafka do encontro de Odisseu

com as sereias, em “O Silêncio das Sereias” (1917). Nesse conto, o rei de Ítaca não pede somente que sua tripulação o amarre como ocorre no mito, mas também que entupam seus ouvidos de cera para que não ouça o canto das sereias. Elas, no entanto, ao se depararem com a resistência do herói, nem chegam a cantar, apenas ofertando o seu silêncio. Ao fim da narrativa, é sugerido que o que Odisseu sempre quisera contemplar era o silêncio das criaturas aladas. Da mesma forma, o que Larry perscruta é o silêncio da atriz, o que faz com que o poder encantatório e petrificante do objeto cobiçado seja maior do que se ela emitisse seu canto. O silêncio é o canto do desejo, o narrador o mira e anseia por ele a fim de manter sua posição de observador intacta, alimentando-se da imagem silenciosa para satisfazer-se erótica e animicamente.

Apesar de toda intertextualidade com a literatura europeia e norte-americana, talvez o conto de Fuentes, na exploração da solidão e satisfação com os simulacros, esteja mais próximo da novela *A Invenção de Morel* (1940), do escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Nessa obra, a abordagem do amor a uma imagem é levada ao extremo, na apresentação de um narrador, um refugiado político venezuelano que se esconde numa ilha deserta no arquipélago de Ellice, que se depara com um estranho grupo de turistas que parecem ignorar a sua existência. Ele acaba se apaixonando por Faustine, uma das turistas, e, na tentativa de decifrar a existência dessas pessoas, descobre que elas não passam de projeções gravadas por uma espécie de supervitrola, e há muito já morreram em decorrência da radiação emanada pelo maquinário. O refugiado estava, desse modo, vivendo entre espectros que repetem interminavelmente cenas de sua vida para sempre pregressa, e apaixonado por uma das imagens gravadas. Para satisfazer o seu desejo amoroso, ele estuda o funcionamento das máquinas e grava novos discos em que ele próprio se associa aos espectros e a Faustine, ficando satisfeito com o resultado final e resignado com a morte eminente.

Na obra de Casares, o isolamento e a satisfação amorosa por uma imagem são elementos que, ao invés de desconcertar o protagonista, o conduzem para uma espécie de harmonia e bem-estar e resultam em um encontro pacífico dele consigo mesmo. Um procedimento análogo ocorre no relato de Fuentes, quando Larry adentra o palco (no desfecho contado no jornal, e que ele nega) em que *Hamlet* estava sendo encenado e interage não com a vizinha, mas com a imagem dela de Ofélia, tornando-se, por um momento, também uma

imagem, tal qual se deu com o narrador de Casares ao gravar a si mesmo entre as projeções. Mesmo sem estar fadado à morte, Larry está tão satisfeito com a conclusão de seu amor platônico quanto o protagonista de *A Invenção de Morel*, o que demarca uma diferenciação no tratamento da solidão em relação ao que era feito na literatura da transição do séc. XIX para o XX. Não mais os rompantes obsessivos dos homens esquecidos pelos seus semelhantes no labirinto urbano resultam em desencanto, temor e aniquilação, e sim funcionam até como mediadores no retorno desses personagens para um estágio mais próximo do Paraíso, da reconstituição da unidade original. Como o próprio Larry postula em sua narrativa, a condição solitária não espanta os latino-americanos, eles a expurgam com a companhia da imaginação (não é gratuita a referência que ele faz a *Cem Anos de Solidão* [1962]), e, na esteira de Bioy Casares, Fuentes também apresenta um conto em que, na desvinculação do problema da solidão das literaturas do “norte” para a latino-americana, o *Little Man* consegue ficar em bons termos com o seu próprio lugar no mundo e de algum modo remediar suas próprias carências, mesmo através de medidas francamente paliativas.

A partir dessas considerações, podemos perceber como, em “O Amante do Teatro”, há uma abertura quanto as possibilidades de interpretação, intertextualidade e mensagens. A abertura fica completamente nítida no fim do conto, em que o narrador propõe os dois possíveis desfechos, afirmando que um é verdadeiro e outro falso. Apesar do juízo emitido por ele, fica a cargo do leitor decidir qual é válido. Com essa solução narrativa, Fuentes rompe com o preceito fundamental de Poe de que todo o conto tem que ser preparado visando um desenlace significativo e estabelece deliberadamente a abertura em sua narrativa, ao evitar uma única conclusão derradeira. O autor mexicano efetua o que Umberto Eco (1962) chama de *abertura programada*, quando o processo de ambiguidade é previamente calculado e constitui intencionalmente a obra, o que seria uma forte tendência da arte a partir da modernidade.

Em decorrência do caráter de jogo que Fuentes imprime nesse conto, do diálogo literário e da abertura que o perpassa, torna-se mais expressivo como ele se consolida como um exemplo de literatura neofantástica, em que a função primordial da ambiguidade não vai ser a de gerar hesitação no leitor quanto à adoção do sobrenatural ou do desvio da razão, e sim calca-se na estranheza provocada pela estória e execução do conto, fatores que revelam uma

realidade oculta por trás de uma ordem cotidiana e de uma situação que, em sua superfície, beira o ridículo.

Dessa forma, podemos pensar que o conto cumpre integralmente uma dupla proposição: a de satisfazer o leitor empírico e o leitor modelo. Segundo Eco (1985), essas duas categorias pressupõem os dois perfis de leitores que um texto demanda. O primeiro por vezes é ingênuo e se atém a uma compreensão superficial, fruindo através do seu entendimento do enredo e do suspense no desenvolvimento dele, fazendo uma leitura específica e pessoal. O segundo, além de obter esse prazer mais imediato, percebe os mecanismos de construção que configuram a tessitura do texto e as intertextualidades que ela realiza, e é o leitor ideal que o texto exige, pois colabora com as intenções do próprio autor ao manejar o jogo ficcional com ele. Em “O Amante do Teatro”, essas duas categorias podem ser plenamente satisfeitas. Haverá material para o leitor empírico imergir no conto e extrair dessa imersão o prazer, haja vista que o relato obedece a boa parte das convenções do conto de argumento, conseguindo manter o leitor interessado da forma como Poe definiu o ofício do contista. Mas também o leitor modelo pode se concretizar através da leitura crítica, que desvela as associações e aquilo que não está no texto em si (nas frases, nas informações dadas), revelando o potencial de multiplicidade de sentidos da narrativa, principalmente como essa emprega o fantástico de forma diferenciada para criar o estranhamento.

Obviamente, o texto em foco permite outras hipóteses de leitura, que podem se afastar da perspectiva da estranheza e do fantástico. Jane Thompson (2007), por exemplo, pondera que “O Amante do Teatro” é uma alegoria para a condição dos estrangeiros latinos nos países europeus, com o objetivo de suscitar questionamentos em torno da identidade latino-americana em território europeu. Por esse prisma, Larry seria um personagem que vive em profundo estado de dissociação com o real, alienado, que enxerga Londres como um centro de civilidade e cultura (por isso sua paixão pelo teatro inglês) e que se recolhe em isolamento por ter baixa estima quanto a sua origem mexicana. Penso que tal leitura é viável de acordo com alguns aspectos marginais do texto, mas discordo da redução da solidão do personagem a uma autodepreciação consequente de sua nacionalidade. O narrador realmente comenta no texto como os latino-americanos lidam com a solidão de maneira distinta dos europeus, mas fazer dessa assertiva o norteador da leitura de todos os aspectos do conto não me parece razoável,

haja vista que se privilegia completamente a latinidade de Larry e desprezam-se outras temáticas bastante trabalhadas no texto, como a obsessão, o poder da imagem e a sedução do silêncio. Considero a forma como o narrador se comporta uma escolha de ser no mundo, parte de sua natureza, característica vital na formação e revitalização de uma tipologia de personagem de longa tradição literária, como já foi comentado sobre a figura do *Little Man*. Como nas demais obras de “O Mal do Tempo”, nos contos de *Inquieta Companhia* a preocupação central não é promover o debate sobre a problematização identitária mexicana e as assimetrias de poder entre uma cultura hegemônica e outra periférica, que certamente são questões mais proeminentes em outras obras de Fuentes. Aqui, ele se reserva o direito legítimo do escritor de abordar temas universais, mesmo que a partir de situações com marcas locais e específicas, e empreender uma construção ficcional em que a estética não pode ser desprezada e nem o jogo articulado com a *desleitura*, com o olhar para a herança literária.

A universalidade buscada pelo autor mexicano nos contos não deve ser vista como indicativa de um processo universalista que tenta uniformizar a literatura ocidental do mundo, e sim propõe um jogo dinâmico entre as culturas, modulando o fazer literário a partir de perspectivas literárias de diversas origens. Como lembra Silviano Santiago no ensaio “Apesar de dependente, universal” (1980), a literatura latino-americana pode e deve apropriar-se criticamente do modelo norte-americano e europeu, sendo que é nessa apropriação que o alcance da obra central será posto à prova; a obra influenciada irá atestar a expansão e validade dos preceitos do texto que a influenciou, pois ela contém “em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação” (SANTIAGO, 1980, p.6). A partir daí, o crítico brasileiro esboça a noção de universalidade diferencial, em que há o questionamento do estatuto literário canônico e universal, o qual é efetuado não desprezando-se o cânone, mas dialogando ativamente com ele através do uso crítico de seu repertório. Penso que o escritor mexicano, no conto “O Amante do Teatro” (e também nos demais relatos de *Inquieta Companhia*), movimenta-se em direção a essa universalidade diferencial, jogando com o cânone da literatura fantástica (que, até as primeiras décadas do séc. XX, é praticamente exclusivo da Europa e Estados Unidos) para definir uma proposta estética e crítica que relê o passado e através da releitura aponta possibilidades de inovação. Fuentes pratica o que Santiago postula, uma vez que representa

em sua prosa as tramas e símbolos arquetípicos do fantástico e, através da própria representação, responde a eles no nível da fabulação, demonstrando como podem funcionar na contemporaneidade, envolvendo personagens e cenários mexicanos.

O narrador desse primeiro conto já prenuncia os conflitos que envolvem os demais narradores dos outros contos do livro, indiciando o tratamento da temática, o tom de estranheza e o modo como o fantástico é empregado, para descortinar uma segunda realidade quase impalpável, mas não menos influente e determinante na expressão de uma visão e postura crítica diante do lugar do homem no mundo. Fuentes urde uma intrincada rede de associações literárias e constrói labirintos durante todo o percurso tortuoso de seus personagens, conferindo uma roupagem renovadora ao insólito e comprovando a atemporalidade e universalidade dessa categoria narrativa.

## Referências

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução de Thelma Mé dici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

CASARES, Adolfo Bioy: *A invenção de Morel*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo, Cosac Naify. 2006.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da Ficção*. Trad. Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, S. *O estranho*. In: Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. In: Edição eletrônica das obras psicológicas de Sigmund Freud. Tradução de José Luis Meuer et al. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

FUENTES, Carlos. *Los días Enmascarados*. México: Los Presentes, 1954.

\_\_\_\_\_. *Inquieta Companhia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

O'CONNOR, Frank. *The lonely voice. A study of the short story*. New York: Harper and Row, 1985.

SANTIAGO, Silvano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SHKLOVSKY, Viktor. *O Teorii Prozy* (1929), ed. ut.: *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Illinois State University, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. S.P., Ed. Perspectiva, 1970.

***Soy loco por ti, Oswald! Antropofagia, vanguarda e memória em Verdade tropical***

Leonardo Augusto Bora<sup>1</sup>

RESUMO: O trabalho se debruça sobre a narrativa do livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, para investigar as relações entre antropofagia e Tropicália. Também analisa a ideia de “vanguarda” e expande o olhar para a América Latina – para isso, utiliza-se como contraponto e marco teórico o ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, de Roberto Schwarz. Ao final, são levantados questionamentos sobre os discursos do músico brasileiro, em cotejo com fragmentos de “Os funerais da Mamãe Grande”, de Gabriel García Márquez.

Palavras-chave: Antropofagia; Memória; Vanguarda.

RESUMEN: El artículo se centra en la narrativa del libro *Tropical Verdad*, de Caetano Veloso, para investigar la relación entre “antropofagia” y Tropicália. También examina la idea de “vanguardia” y amplía la mirada hacia América Latina - para eso, se usa como contrapunto y marco teórico el ensayo “Verdad Tropical: un viaje de nuestro tiempo”, de Roberto Schwarz. Por último, se plantean cuestiones acerca de los discursos del músico brasileño, en comparación con fragmentos de “Los funerales de La Mamá Grande”, de Gabriel García Márquez.

Palabras-clave: Antropofagia; Memoria; Vanguardia.

### **Introdução - Devorações iniciais**

Publicado em 2012, o livro *Antropofagia*, de Caetano Veloso, condensa os quatro capítulos (“A poesia concreta”, “Chico”, “Vanguarda” e “Antropofagia”) de *Verdade tropical*, obra de 1997, que tratam das relações entre o tropicalismo e os movimentos de vanguarda do século XX, expandindo a visão ao cenário latino-americano (o mesmo tantas vezes musicado

---

<sup>1</sup>Doutorando (bolsista CNPq) e Mestre em Teoria Literária (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bacharel em Direito (Universidade Federal do Paraná), Licenciado em Letras Português-Inglês (Pontifícia Universidade Católica do Paraná).

pelo artista, autor de “*Soy loco por ti, América*”, canção em que expressa a admiração por Che Guevara e José Martí). Porém, num ano em que a Tropicália também ganhou as salas de cinema, no documentário homônimo de Marcelo Machado, não foi a publicação de Caetano Veloso aquela que mais discussões gerou na imprensa e no meio acadêmico. O título coube ao ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, de Roberto Schwarz, presente no livro *Martinha versus Lucrecia*. Schwarz, ao longo de quase sessenta páginas de indiscutível densidade reflexiva, revisita as extensas memórias de Caetano e tece comentários críticos à narrativa do cantor e compositor, avaliando as desdobráveis reminiscências do narrador-personagem enquanto exemplares de mudanças político-ideológicas ocorridas no Brasil e nos demais países da América Latina, ao longo das últimas décadas do século passado. Em um terreno espinhoso, colocou as mãos num formigueiro de saúvas.

Este trabalho, embebido do teor ensaístico, pretende, de maneira sucinta e não-conclusiva, debater a relação estabelecida por Caetano Veloso entre a antropofagia oswaldiana e a visão panamericanista e globalizante da Tropicália, algo originalmente esmiuçado em *Verdade tropical* e, quinze anos depois, recortado em *Antropofagia*; e lançar sobre tal problemática o olhar desenvolvido por Roberto Schwarz no recente ensaio dedicado ao livro, no qual a questão ganha contornos diferentes daqueles apresentados com certa frequência em estudos acadêmicos e, principalmente, críticas jornalísticas que se debruçam sobre o tropicalismo – que, via de regra, pintam a questão com laudas celebratórias, festivas, revelando-se mais preocupados com a reprodução de um discurso glorificante que interessados em atualizar criticamente a questão.

Para que tal leitura seja possível, primeiramente é preciso levantar alguns questionamentos sobre a relação entre a arte de vanguarda e o engajamento político, debatida por autores como Peter Bürger, Sergio Paulo Rouanet, Jorge Schwartz e Benedito Nunes. Depois, a visão de Caetano Veloso para com a antropofagia modernista merece uma leitura cuidadosa, uma vez que o tema faz parte do núcleo de *Verdade tropical* – tanto que os capítulos que abordam a antropofagia foram republicados na forma de um novo livro. Finalmente, a crítica de Schwarz deve ser trazida à baila, para que, utilizando da leitura apresentada pelo crítico literário e dialogando com demais autores latino-americanos (Gabriel García Márquez, especialmente), o texto de Caetano (um compulsivo exercício da memória) e

os discursos que o sustentam sejam destrinchados, bem como o papel desempenhado pelo conceito de antropofagia cultural em tão complexo caldeirão fervente.

### **1. Vanguarda e subdesenvolvimento: a antropofagia modernista**

É sabido que, para além dos ufanismos em cores tropicais, o Modernismo de 1922 não é um produto integralmente brasileiro; em resumo, é possível a afirmação de que o conceito de “antropofagia” começa a ganhar corpo quando as vanguardas europeias são apropriadas por autores como Oswald de Andrade e ressignificadas no contexto nacional, não sem marcos fundacionais - caso dos manifestos dos anos 20. Logo, para se entender o contexto modernista e a antropofagia oswaldiana é preciso lançar olhos para o momento histórico em que eclodiram as vanguardas europeias.

Derivada de *avant-garde*, expressão francesa que nomeia o primeiro batalhão de um exército, a palavra “vanguarda”, segundo Jorge Schwartz, ganhou a América Latina em meio à efervescência do período entre-guerras. Para ele, “inicialmente restrito ao vocabulário militar do século XIX (...), o termo ‘vanguarda’ acaba adquirindo na França um sentido figurado na área política, especialmente entre os discípulos de Saint-Simon” (SCHWARTZ, 2008, p. 51). O conjunto das principais vanguardas europeias era formado por Futurismo, Dadaísmo, Cubismo e Surrealismo - um festival de líderes, polêmicas e manifestos. Na visão do pesquisador Peter Bürger, tais movimentos iconoclastas “podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2008, p. 105).

O ataque era deflagrado porque, aos olhos dos vanguardistas, as obras de arte jaziam deslocadas da vida prática, o que representava um problema estético e político (valorizava-se, pois, a imbricação de ética e estética). A fim de reverter o quadro, os artistas de vanguarda pretendiam superar dialeticamente a arte “alienada” da burguesia industrial do século XIX. Mas a tarefa não era tão simples quanto enquadrar uma determinada obra em uma categoria de análise; a dita “práxis vital” de então era marcada pelo individualismo burguês, ou seja: era necessário construir uma nova práxis vital, algo mais sofisticado, voltado ao coletivismo (daí o apreço pela formação de “grupos” de artistas e intelectuais, ainda que a ideia de “escola” fosse rechaçada). Esboçava-se, com isso, uma nova maneira de pensar e agir, o estopim para

as explosivas intervenções artísticas que varreram o Velho Mundo e, pouco tempo depois, a América Latina. Em um contexto de ânimos exaltados, as vanguardas, especialmente o Dadaísmo e o Surrealismo, surgiram, na classificação de Benedito Nunes, enquanto “movimentos artísticos insurrecionais” que propunham sucessivas inversões.

No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 é entendida como um símbolo da guerra à moral artística vigente. Na visão de Sergio Paulo Rouanet, a semana pode ser encarada enquanto um “conjunto de manifestações artísticas” (ROUANET, 2003, p. 339), ou seja, uma “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*) por meio da qual os antigos conceitos de arte foram revisados de maneira crítica e até certo ponto anárquica. O desvario de 22 desembocou em manifestos posteriores, dentre os quais figura o mais famoso manifesto da literatura brasileira, redigido por Oswald de Andrade: o “Manifesto Antropófago”, de 1928, publicado na “primeira denteição” da Revista de Antropofagia. É no referido manifesto que está plantado o conceito de “antropofagia cultural”, que pode ser sintetizado como o movimento de assimilação de ideias estrangeiras que, após um processo de deglutição no interior da cultura-pátria, ganham outra significação no cenário brasileiro (latino-americano, historicamente colonizado) e podem, finalmente, ser exportadas – devolvidas às outras nações em um ato eminentemente político, afirmando uma nova “identidade” (conceito até hoje debatido à exaustão<sup>2</sup>). Benedito Nunes, ao se debruçar sobre o tema, fala em “metafísica bárbara” e assim define a prática revolucionária desfraldada em 1928:

Mas a rebelião individual, com que acena a Antropofagia, está a serviço da *revolução caraíba*, de que as revoluções todas são aspectos parciais, incompletos; “maior que a Revolução Francesa”, emprestou seu impulso à rebeldia romântica, à revolução bolchevista, ao surrealismo e, finalmente (...), à ação transformadora da técnica, que produziu, com uma nova escala da experiência humana, o selvagismo da sociedade industrial (NUNES, 1995, p. 18).

Observa-se claramente, na leitura de Benedito Nunes, a presença dos mesmos ideais que impulsionaram as vanguardas. O autor destaca o caráter utópico do movimento, que explicitamente flertava com a esquerda<sup>3</sup>:

---

<sup>2</sup> Leitura fundamental é *Cultura brasileira e identidade nacional*, de Renato Ortiz.

<sup>3</sup> Escreveu Oswald, no “Manifesto Antropófago”: “Já tínhamos o comunismo, já tínhamos a língua surrealista” (ANDRADE, 1995, p. 49).

Para o grupo reunido na trincheira da *Revista de Antropofagia*, já em 1929, o antagonismo dos interesses sociais seria solucionado na fronteira da Economia com a Política. Em suma, nossos “antropófagos” viram, a caminho da Utopia, a política em função da distribuição dos bens sociais; e integraram o Poder, já desvestido de autoritarismo, à sociedade. E esta, como grande matriarca, desreprimida pela catarse dos instintos, e liberta, pelo progresso, da instância censora do superego paternalista, tenderia a tornar-se, numa projeção utópica de suas possibilidades, a livre comunhão de todos (NUNES, 1995, p. 23).

Conceitos psicanalíticos à parte, fato é que, com o passar do tempo, o corpo de ideias que estrutura o antropofagismo foi devorado sem qualquer cerimônia e dissociado de sua visão original. O termo “antropofagia” passou a ser utilizado para tudo, como observa Sergio Paulo Rouanet ao dizer que “o Brasil inteiro rói, incansavelmente, o fêmur do bispo Sardinha” (ROUANET, 2003, p. 344). Difundiram-se ideias simplificadas e estereotipadas do Modernismo de 22, o que enfraqueceu o peso ideológico do discurso de autores como Oswald de Andrade. O mesmo enfraquecimento acometeu as vanguardas europeias, em especial o Surrealismo - a mais atacada de todas, às vezes de maneira drástica. Dois anos depois de o escritor cubano Alejo Carpentier tecer elogios à postura de André Breton e companhia<sup>4</sup>, o poeta peruano César Vallejo, no texto “Autópsia do Super-Realismo”, escrito em Paris, em 1930, apresentou ao público uma certidão de óbito (literalmente, uma vez que o título fala em “autópsia” e o autor afirma que o movimento nada mais era que um “cadáver”). Na mesma linha de pensamento em que se pode situar Jean-Paul Sartre (outro crítico feroz da vanguarda, vide as opiniões defendidas em *Que é a Literatura?*), o “poeta dos vencidos” condenava as “duvidosas” obras surrealistas ao limbo e afirmava que os surrealistas, “anarquistas travestidos” que não escondiam o “refinamento burguês” (contraditórios, portanto), não contribuíam para as discussões políticas do seu tempo, tendo por fundo histórico algo “quase nulo, sob qualquer aspecto que seja examinado” (VALLEJO, 2008, p. 471).

Ainda no que tange ao Surrealismo, é importante entender que o contexto em que a bomba de Vallejo foi textualmente disparada é o do “Segundo Manifesto”, assinado por André Breton em 1930, com evidente inclinação marxista. Para Michael Löwy, “a adesão dos surrealistas ao materialismo histórico, solenemente afirmada por Breton no ‘Segundo

---

<sup>4</sup> Ver CARPENTIER, Alejo. Na extrema avançada. Algumas atitudes do Surrealismo. Social, Havana. Vol. 13, nº 12 (dez. 1928). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 458.

Manifesto’, marcou profundamente a história do movimento e particularmente aquela do seu posicionamento político” (LÖWY, 2002, p. 14). Não é descabido afirmar, então, que a derrocada do chamado “socialismo real” atrelada ao fim da Guerra Fria e o controverso advento da “pós-modernidade”, ambos os contextos na segunda metade do século XX, podem ter contribuído para que as vanguardas, já atacadas nas primeiras décadas da “era dos extremos”, fossem exumadas e novamente condenadas - colocadas em um segundo plano de análise e diluídas em uma torrente de academicismos, para não dizer reduzidas a meia dúzia de conceitos anacrônicos. Estariam mortas e duplamente enterradas?

A postura de Michael Löwy acima apresentada é exemplo de movimento contrário, “ação a contrapelo”, nos termos benjaminianos. Recentemente, autores como o argentino Luis Alberto Warat, no campo do Direito, e os brasileiros Michael Löwy e Leandro Konder se propuseram a revisar criticamente os movimentos de vanguarda, ressignificando-os. Na seara literária também é possível notar tal movimento. Antonio Candido, durante a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) de 2011, dedicada a Oswald de Andrade, proferiu a conferência de abertura do evento e atentou para a necessidade da adaptação dos conceitos da antropofagia aos dias atuais, reavivando-os e despindo-os das antigas vestes. A publicação do livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, em 2011, obra que reúne dezenas de textos que se propõem a repensar a mais radical experiência modernista brasileira, sob organização de Jorge Ruffineli e João César de Castro Rocha, contribui para isso.

## **2. Caetano Veloso e as “verdades tropicais”: a antropofagia segundo um superastro**

Para exemplificar a sua definição de “artistas anfíbios”, ou seja, aqueles que conseguem transitar sem grandes problemas pelas vias cultas e massivas, Néstor García Canclini, importante pesquisador argentino residente no México, escolheu dois músicos latino-americanos: Astor Piazzola e Caetano Veloso. Para Canclini, os nomes citados

atuam alternadamente em estádios e em concertos de câmara, desenvolvem linhas espetaculares e experimentais em sua linguagem, produzem obras em que ambas as intenções coexistem, e podem ser entendidas e apreciadas, em níveis diversos, por públicos distintos. O sucesso em um espaço não os impede de continuar sendo reconhecidos no outro. (...) São apenas alguns exemplos de artistas anfíbios, capazes

de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências (CANCLINI, 1998, p. 361).

O cantor e compositor de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, construiu uma sólida obra musical, do rápido namoro com a Bossa Nova à explosão da Tropicália, seguindo, posteriormente, por outras vertentes (nos últimos anos, experiências inusuais com batidas eletrônicas e flertes com gêneros ainda marginalizados, como o *funk* e o *hip hop*), que o levaram às telinhas e telonas do mundo inteiro e até mesmo ao palco do Oscar, junto ao filme *Frida*, de 2002, cinebiografia da artista mexicana Frida Kahlo dirigida por Julie Taymor (Caetano interpretou a música-tema da película, intitulada “*Burn it Blue*”, indicada ao prêmio de Melhor Canção). Em 1997, trilhados mais de trinta anos de carreira, publicou *Verdade tropical*, experiência literária que, segundo ele próprio, é formada por palavras que

embora se saibam de fato despreziosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século (VELOSO, 2008, p. 18).

Trata-se, conforme se depreende da afirmação destacada, de um livro situado na tradição das narrativas finisseculares que possui um propósito amplo e nada desprezioso: lançar questionamentos sobre a vida (brasileira, latino-americana, “globalizada”) do final do século XX (entre as comemorações dos 500 anos do “descobrimento da América”, em 1992, e dos “500 anos do Brasil”, no virar do milênio, datas que incomodam o autor das memórias: a introdução da obra se ocupa justamente de problematizar tal conjuntura<sup>5</sup>) a partir de diferentes olhares. Mas se trata, também, de um livro intimista que reconstrói (nesse sentido, ficcionaliza

---

<sup>5</sup> O narrador questiona, inteligentemente: “aprendemos desde a infância que o Brasil foi descoberto pelo navegador Pedro Álvares Cabral a 22 de abril de 1500. Todos os outros países da América consideram-se suficientemente descobertos em conjunto por Cristóvão Colombo, em 1492. O Brasil, no entanto, teve que ser descoberto depois, separadamente. Quando menino, em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, eu já perguntava: ‘Por quê?’ Podiam dizer-nos, por exemplo, que Colombo não passou das ilhas da América Central e que o continente propriamente dito só veio a ser alcançado, pelos portugueses, oito anos depois; ou então que Cabral descobriu a existência da América do Sul, de que os espanhóis não teriam a menor ideia; mas não: contam-nos que o Brasil apareceu como um continente independente ou uma ilha descomunal no meio do Atlântico Sul, para surpresa dos navegadores lusitanos que, querendo costear a África para chegar às ‘Índias’, afastaram-se demasiadamente para oeste. Que esse acontecimento histórico tão mal definido seja situado com tanta exatidão na metade do segundo milênio da nossa era só estimula a produção de uma autoconsciência nacional a um tempo inconsistente e exagerada” (VELOSO, 2008, p. 12/13).

– ainda que o narrador não admita isso) a vida do autor e protagonista Caetano Veloso, ou seja, uma espécie de autobiografia com ares de romance na qual desfilam os mais importantes personagens da cena artística nacional contemporânea (especialmente, dada a principal faceta do escritor, da cena musical). Prosa de fôlego, híbrida, para agrado daqueles que valorizam as metanarrativas e gostam de analisar um longo percurso pessoal em diálogo com os desdobramentos histórico-sociais de um determinado tempo.

Após os três capítulos iniciais (reunidos na “Parte 1”), que se ocupam de narrar a infância e a adolescência do autor, o livro ganha colorido intenso e mergulha nos lisérgicos anos tropicalistas, em plena ditadura militar, instaurada com o golpe de 1º de abril de 1964. Nessa altura de sua trajetória, Caetano já havia fixado residência no Rio de Janeiro (onde inicialmente residiu no “Solar da Fossa”, a já demolida Pensão Santa Terezinha, no bairro de Botafogo, casarão colonial em que também moraram Gal Costa, José Wilker, Paulinho da Viola, Fernando Pamplona, Ruy Castro, Paulo Leminski, Paulo Coelho, entre outros) e virado manchete nacional devido à repercussão dos festivais televisionados. A Tropicália projetou internacionalmente as carreiras de Caetano e dos outros artistas que encabeçaram o movimento, como Gilberto Gil, Gal Costa, os Mutantes, Tom Zé e Rogério Duprat. Caetano mudou-se para São Paulo e virou estrela de programas de auditório, conquistando uma legião de fãs com letras provocativas e acordes dadaístas, colagens e sobreposições de imagens, arranjos por vezes desarmônicos e invenções linguísticas de notável brilhantismo. Mas também despertou a fúria dos “puristas”, estudantes e intelectuais que, entre outras coisas, condenavam o uso da guitarra elétrica em obras da MPB.

O trecho de *Verdade Tropical* que nos interessa, qual seja, o recorte republicado em 2012 sob o título “Antropofagia”, compreende um pedaço da obra situado na “Parte 2”, fragmento este que reúne quatro capítulos. Destes, os dois capítulos finais merecem atenção redobrada: “Vanguarda” e “Antropofagia”. Neles (e especialmente no último), Caetano explica aos leitores o papel que a ideia de “vanguarda” exerceu no caldeirão tropicalista. A antropofagia é analisada com certo rigor metodológico e o autor não demonstra qualquer insegurança ao dialogar com nomes como Antonio Candido, Jean-Paul Sartre, Clarice Lispector e Georg Lukács, entre outros “convidados”. Sobre o movimento antropofágico, diz:

O segundo manifesto, o *Antropófago*, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.” Oswald subvertia a ordem de exportação perene – de formas e fórmulas gastas (...) – e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade (VELOSO, 2008, p. 242).

Não surpreende o fato de que os princípios antropofágicos aparecem nas principais produções do “Caetano tropicalista”, como “Alegria, alegria”, apresentada no festival de 1967, na qual a Coca-Cola, marca-símbolo do capitalismo norte-americano, é arranjada em um conjunto de referências ao turbulento período político brasileiro de então. Trata-se de um antropofágico retrato da “realidade confusa e fragmentada de uma cidade brasileira moderna, no caso o Rio de Janeiro, caracterizada pela presença constante da mídia de massa e produtos de consumo” (DUNN, 2008, p. 88). Também é evidente o senso panamericanista, ou seja, o desejo de extrapolar as fronteiras do Brasil e abraçar a grande América: a canção “Três caravelas (*Las tres carabelas*)”, de A. Algueró Jr e G. Moreu, gravada parte em espanhol e parte em português por Caetano Veloso e Gilberto Gil, integrante do emblemático álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, é prova disso.

A relação entre os movimentos vanguardistas também é apontada por Alfredo Bosi em *Dialética da Colonização*. Na visão de Bosi, a antropofagia modernista serve de exemplo quando das investigações acerca das relações existentes entre culturas erudita e popular. Para ele, a Tropicália nasceu em um contexto de crise da cultura de massa, no qual era preciso repensar o intercâmbio cultural entre diferentes esferas sociais – e por isso jovens como Caetano Veloso mergulharam no caldo oswaldiano. Nas palavras do teórico paulista, “não por acaso é o momento áureo do tropicalismo que repropõe a volta ao pensamento antropofágico do modernismo” (BOSI, 1998, p. 334). Já o norte-americano, Christopher Dunn, investigou a produção artística tropicalista à luz dos ideais que sustentaram o manifesto de Oswald de Andrade. Segundo ele, é fato que o Modernismo pode ser considerado um movimento predecessor da Tropicália:

A antropofagia viria a ser uma influente e controversa metáfora para artistas e críticos das gerações seguintes. Quarenta anos mais tarde, Caetano diria que a Tropicália foi uma forma de “neoantropofagismo” pertinente ao contexto cultural da década de 1960 (DUNN, 2008, p. 23).

Identificada a relação entre os movimentos, deve-se investigar mais profundamente a origem do fascínio exercido pela antropofagia na obra do autor de *Verdade tropical* e os desdobramentos da visão de Caetano Veloso para com as letras oswaldianas. No começo do capítulo “Antropofagia”, o autor explica que o primeiro encontro com a obra de Oswald de Andrade não foi por meio do “Manifesto Antropófago”, mas da montagem de *O Rei da Vela* dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1967. Segundo o cantor e compositor, assistir àquela encenação (cujo cenário, assinado por Hélio Eichbauer, transportava os espectadores para um Rio de Janeiro quase caribenho) foi uma das experiências mais estimulantes que ele já vivenciara: “Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (VELOSO, 2008, p. 239). A inquietação desencadeada pelo palco tornou-se maior quando da estreia do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, igualmente lançado em 1967 – e que trata das agitações políticas de um país fictício, a República de Eldorado, usando, em uma cena-chave, de imagens carnavalescas para representar as origens latino-americanas (um conjunto temático que muito lembra *O outono do patriarca*, de Gabriel García Márquez – importante interpretação literária para o autoritarismo das ditaduras que varreram o Cone Sul, ao longo do século XX, perpetuando o coronelismo e as misérias física e intelectual). A dupla Zé Celso e Glauber Rocha instantaneamente mereceu o apreço do espectador ilustre, figurando ao lado de Oswald de Andrade – que, por sua vez, fora elevado ao patamar artístico dos maiores. Além de uma série de elogios literários, Caetano atribui a Oswald a responsabilidade pela união de grupos ideologicamente conflitantes que dialogavam com a Tropicália (os “irracionalistas”, representados por José Celso e Jorge Mautner, e os “super-racionalistas”, representados pelos poetas concretos e pelos músicos dodecafônicos). O discurso pró-antropofagia leva o autor à seguinte constatação:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos

nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos (VELOSO, 2008, p. 242).

O trecho é especialmente interessante porque revela a preocupação do autor com a justificação do uso da antropofagia. Caetano sabia que recorrer a uma vanguarda supostamente extinta poderia ser perigoso – não se deviam aplicar os princípios antropofágicos de maneira acrítica e despolitizada, convertendo o texto oswaldiano em uma espécie de bijuteria (o que não deixou de acontecer a partir do momento em que a Tropicália explodiu. O próprio escritor explica, na sequência do texto, que o termo “antropofagia”, abertas as portas da Tropicália, passou a ser invocado de maneira simplista – algo que inicialmente foi apontado por Gilberto Gil, aquele que menos se deixou levar pelas provocações de Oswald). Ele reconhece que os “renascimentos” da antropofagia de 1928 não ocorrem sem problemas (éticos, políticos, metodológicos, etc.), mas permanece a defender os ideais antropofágicos, refutando a visão de pensadores como o psicanalista Contardo Calligaris, para quem a antropofagia se convertera em um veneno no interior da consciência cultural brasileira. Para reforçar a defesa, o músico alega que o encontro com Oswald de Andrade ocorreu quando o processo de construção da Tropicália “já estava maduro e o essencial da produção já estava pronto” (VELOSO, 2008, p. 251).

### **3. Roberto Schwarz e o percurso do nosso tempo: as “verdades tropicais” *ab ovo***

Esboçada a visão de Caetano Veloso para com a antropofagia oswaldiana e estabelecidas as relações entre o ideário do manifesto de 1928 e o contexto em que a Tropicália floresceu, é tempo de lançar alguns questionamentos sobre a visão do autor de *Verdade tropical*, tomando por base as pontiagudas (e passíveis de contestação) elucubrações de Roberto Schwarz.

Presença constante no estudo de Christopher Dunn, Schwarz é dos intelectuais que mais têm contribuído para o debate do movimento tropicalista. Segundo o estudioso norte-americano, Schwarz, na trilha da dialética marxista,

foi o primeiro crítico a apontar a natureza alegórica da Tropicália, observando suas alusões frequentes a emblemas culturais anacrônicos filtrados através da “luz branca da ultramodernidade”, de forma a transmitir as disjunções do desenvolvimento capitalista no Brasil. Apesar de reconhecer o importante potencial da alegoria tropicalista, ele se incomodava com sua propensão a elaborar uma “ideia atemporal de Brasil” que parecia negar qualquer potencial de transformação dialética (DUNN, 2008, p. 20).

De maneira pontual, Dunn apresenta o cerne de uma reflexão elucubrada por Schwarz em 1970, na obra *Cultura e Política, 1964-1969*. Nela, Schwarz afirma que a Tropicália tinha a sua importância, mas era algo potencialmente ambíguo (o que não diminuía a beleza das composições). Nas palavras dele, era nebulosa a área “entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (SCHWARZ, 2009, p. 30). Em resumo, não estavam claros os objetivos dos artistas envolvidos: queriam “contestar o sistema” ou embarcar de cabeça no mundo do *show-business* (gozar, portanto, das cifras e do sucesso)? Seriam eles, a exemplo dos surrealistas condenados por Sartre e Vallejo, autores de contradições performativas? As dúvidas levariam o jovem autor a questionar: “Qual o lugar social do tropicalismo?” (SCHWARZ, 2009, p. 30/31).

Na sequência de sua reflexão, Schwarz contrapõe a prática tropicalista ao método Paulo Freire e ao cinema de realizadores como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, representantes da dita “estética da fome”, de impulso revolucionário. Em veredas um tanto perigosas, afirma que “a direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país” (SCHWARZ, 2009, p. 33). Ou seja: algumas letras de canções tropicalistas podiam ser entendidas como odes a um país atrasado, construídas a partir de um filtro ideológico conformista e até mesmo elitista (uma visão “de cima para baixo”, o oposto do que propunham os cineastas citados). Ora, seguindo essa mesma linha de raciocínio, não se pode encarar o antropofagismo como outra manifestação cujo olhar está situado no topo de uma pirâmide imaginária? É possível trazer para tal reflexão a ideia anteriormente exposta de que, na visão do próprio Caetano Veloso, não deixa de existir um componente subserviente na postura oswaldiana – o que, nos anos 20, já havia sido apontado por Mário de Andrade.

Pois bem: quarenta e um anos depois, em 2011, Schwarz aprofundou a discussão no ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. O Schwarz de 2011, a exemplo do

de 1970, não deixa de tecer elogios ao seu objeto de análise. Segundo ele, *Verdade tropical* é uma bela obra, comparável aos relatos memorialísticos de Manuel Bandeira (*Itinerário de Pasárgada*) e Carlos Drummond de Andrade (*O observador no escritório*) e dotada de arquitetura discursiva análoga à de *Formação da Literatura Brasileira*, obra máxima de Antonio Candido. Retrato de mudanças políticas e comportamentais, supre, na visão do teórico, a lacuna deixada pela cada vez mais rara presença de longos romances históricos nas estantes das livrarias brasileiras, figurando, assim, enquanto importante peça literária para se pensar o Brasil e a América Latina dos porretes e dos pandeiros, dos generais e dos subversivos, dos camponeses e dos guerrilheiros urbanos, da cultura popular em permanente negociação (às vezes belicosa) com o Poder Público e a “cultura erudita” (albergada esta pelo saber acadêmico). Por outro lado, é uma obra problemática, com arestas semelhantes àquelas em que ele esbarrava em 1970, ao tentar decifrar o tropicalismo. Há, felizmente, os enigmas.

No que tange às relações com a antropofagia, Schwarz destaca a oposição entre o interiorano Caetano de Santo Amaro (muito questionador e idealista, protagonista dos momentos mais doces da narrativa) e o jovem cantor e compositor metropolitano, o Caetano dos festivais, que chegou ao estrelado graças às telas, aos rádios, às revistas de celebridades. O menino criticava os “enlatados” da cultura de massa norte-americana e defendia com ardor a latinidade, de boleros, tangos, rumbas, violas e batucadas; o moço, por sua vez, reuniu-se em grupo e se fez famoso nos programas de auditório, defendendo a guitarra elétrica. Na visão de Schwarz, não se trata de uma “inconsistência”: Caetano mudou como todos mudam, e, apesar do mergulho na indústria cultural massiva, não abandonou o entendimento de que as coisas estrangeiras deveriam ser criticamente assimiladas, e não abraçadas sem qualquer juízo. Nos termos do ensaísta, isso se dava “à maneira da antropofagia oswaldiana, que estava sendo redescoberta por conta própria, a importação das inovações internacionais favorecia o desbloqueio e a ativação histórica das realidades e dos impulsos de um quintal do mundo” (SCHWARZ, 2012, p. 61).

Na sequência da análise, porém, Schwarz endurece o discurso e se torna menos simpático à postura de Caetano Veloso. O teórico passa a defender que a visão antropofágica do “superastro” mais enfocava o desejo de conquistar o mercado fonográfico internacional que o objetivo ético-político de usar a arte e um projeto estético enquanto ferramentas críticas

capazes de “desprovincianizar” uma nação e um continente historicamente rachados, marcados pelos seculares fossos teorizados por Darcy Ribeiro, Eduardo Galeano, Enrique Dussel e demais pensadores atentos ao dissenso. Em outras palavras, Schwarz revela o profundo incômodo intelectual que sente ao perceber que na estética tropicalista (neoantropofágica) de Caetano, um confesso admirador de Paulo Freire, cabiam pacificamente as oposições (um consenso) entre a “Bossa” e a “palhoça”, as choupanas miseráveis dos rincões semifeudais e as modernas edificações de Brasília. Apesar de elogiar ícones da esquerda, como Marighella e Che Guevara, de refutar veementemente a paranoia anticomunista (narra um episódio da infância, quando, sentado à mesa, contou ao pai que uma professora havia dito que os comunistas eram maus; o pai, então, declarou que os comunistas eram “homens inteligentes que lutavam pela justiça entre os homens” (VELOSO, 2008, p. 309) – e desde então passou ele, Caetano Veloso, a desconfiar das opiniões difamatórias) e de apresentar recortes (ou estilhaços, pensando na letra de “Superbacana”) de diferentes Brasis e Américas, o músico supostamente não condena nem apresenta proposições para a superação das mazelas e das desigualdades sociais, diferentemente do que faziam os ídolos.

O tom carnavalesco das letras tropicalistas, de acordo com Schwarz, maquiava algo grave: a ausência de uma reflexão aprofundada sobre o período em que a antropofagia era redescoberta, uma violenta ditadura militar situada em um espaço geopolítico (a América Latina) que de Norte a Sul agonizava sob algozes e carrascos. Louvava-se uma “antropofagia risonha” enquanto mortes e desaparecimentos ocorriam nas esquinas e nos porões. É tal percepção que leva Schwarz a rotular a narrativa de Caetano como “ambígua”. A expressão maior da ambiguidade, ilustra o autor, estaria condensada na sequência de *Verdade tropical* em que é narrada uma passeata do movimento estudantil reprimida por tropas militares. Usando um casaco de general sobre o torso nu, os cabelos compridos e desgrelhados, “sandálias e um colar de índio feito de dentes grandes de animal” (VELOSO, 2008, p. 312), Caetano desceu para a rua e passou a interpelar os passantes, “protestando contra sua indiferença medrosa (e, quem sabe?, seu apoio íntimo) em face da brutalidade policial. (...) Eu estava seguro de que, naquela situação, ninguém me tocava um dedo” (VELOSO, 2008, p. 312). Não apenas seguro do seu “campo de força”: Caetano afirma, na sequência, que “estava

consciente de estar encenando um *happening*. Era uma performance extravagante a sério que se dava à luz do sol” (VELOSO, 2008, p. 312).

Para Schwarz, a narração desse fato ocorrido no centro de São Paulo é um dado tão representativo que se converte em ponto culminante da obra: o narrador mascara com a excentricidade da vestimenta e o tom profético da construção textual o fato de que, no limite, ele não apenas não tomou uma posição clara e combativa frente à truculência policial como caminhou para o lado contrário ao dos estudantes perseguidos. Ao criar um “teatro particular” cujo texto eram palavras desaforadas proferidas contra civis, não encenava algo apenas “esquisito”, mas complexo se iluminado pelos holofotes da teoria das vanguardas. Se, por um lado, Caetano estava consciente de que o *happening* era um eco das vanguardas históricas (a união da arte à práxis vital), não se pode desconsiderar, na visão de Schwarz, que seguir a cartilha das vanguardas europeias da primeira metade do século XX em meio ao contexto explosivo de um massacre na rua, no Brasil do final da década de 1960, era, também, uma atitude anacrônica e autocentrada em parte conivente com o caos ao redor – como se, ali, fosse mais importante atuar que entrar em conflito com a polícia; como se, ali, Caetano Veloso estivesse acima dos demais.

Converge, o olhar de Schwarz, para a ideia de que os dilemas narrados pelo autor são “falsamente paradoxais”, mergulhados em uma “desfaçatez camaleônica”. O músico assume, em diferentes passagens de *Verdade tropical*, que realmente não tinha uma compreensão solidificada do que ocorria no Brasil e nos países vizinhos; a visão de tanques e tropas pelas ruas da cidade, por exemplo, despertava em sua consciência uma dúvida para a qual já havia resposta:

Vendo os tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter em uma revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria minha vida por nada. (...) Eu sentia medo e ódio daquela presença do exército nas ruas, com suas cores encardidas e seu ar anônimo. Infantilmente, apenas desejei que aquilo passasse depressa (VELOSO, 2008, p. 304).

Em outra passagem, faz um tocante *mea culpa*:

Quando penso no número de pessoas que morreram em prisões brasileiras a partir de 68 (e que foi pequeno se comparado ao número de vítimas argentinas ou chilenas da

década seguinte); quando penso nos que sofreram tortura física, ou nos que foram expulsos do país em 64 e só puderam voltar na anistia em 79, concluo que minha prisão de dois meses foi um episódio que nem sequer mereceria referência (VELOSO, 2008, p. 404).

Mas mereceu: o narrador faz o *mea culpa* depois de dezenas de páginas dedicadas aos relatos do cárcere e de declarar que somente no instante em que se viu preso, levado para uma cela, entendeu a real dimensão do que era uma ditadura. Sob o crivo de Schwarz, tais detalhes (não inocentes ou neutros, mas carregados de sentidos ocultos) são alguns dos componentes literários mais instigantes da obra, posto que alçam o narrador-protagonista à categoria de herói problemático gramsciano, um Sebastián Urrutia Lacroix à brasileira, digno, por que não?, das letras de Roberto Bolaño. Contraditório, sim; com ares de superioridade, por vezes – um misto de autoindulgência e falsa modéstia. E, por isso mesmo, um convite ao debate.

### **Conclusão – Regurgitações provisórias**

No conto “Os funerais da Mamãe Grande”, o último de coletânea homônima, publicada em 1962, Gabriel García Márquez desenvolve uma alegoria da condição marginalizada de um território latino-americano, Macondo (cenário do posterior *Cem anos de solidão*), uma República de acentos imperiais com raízes enterradas no mais desigual regime servil – tendo, por consequência, a “ninguendade”: legiões de bastardos terrivelmente pobres, à margem dos brasões das famílias tradicionais. O falecimento da personagem do título (a Mamãe Grande, matrona que, à beira da morte, se põe a listar o seu “patrimônio invisível”<sup>6</sup> – a representação do próprio território), “arranha a ordem social” do lugar, deixando, em meio aos estrambólicos ritos fúnebres, uma sensação por poucos identificada: a de que estava a nascer uma nova época. Não à toa, somente depois do enterro, diz o narrador, “o Sumo Pontífice podia subir ao céu em corpo e alma, cumprida sua missão na terra, e o presidente da

---

<sup>6</sup> Faziam parte do patrimônio invisível da Mamãe Grande: “a riqueza do subsolo, as águas territoriais, as cores da bandeira, a soberania nacional, os partidos tradicionais, os direitos do homem, as liberdades do cidadão, o primeiro magistrado, a segunda instância, a terceira discussão, as cartas de recomendação, as contingências históricas, as eleições livres, as rainhas da beleza, os discursos transcendentais, as grandiosas manifestações (...), a ordem jurídica, a imprensa livre mas responsável, a Atenas sul-americana, a opinião pública, as lições democráticas, a moral cristã, a escassez de divisas, o direito de asilo, o perigo comunista, a nave do estado, a carestia da vida, as tradições republicanas, as classes desfavorecidas, as mensagens de adesão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 148).

República podia sentar-se a governar segundo o bom critério (...)” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 158/159).

A mesma sensação de que algo está prestes a acontecer (ou acontecendo, ainda que mais ninguém perceba) permeia a narrativa de *Verdade tropical*. O narrador e personagem Caetano Veloso, ao edificar uma visão “oficial” e monumentalizadora do movimento tropicalista e passar em revista cerca de 40 anos da história brasileira, revela, sucessivas vezes, que possui um talento: o de antever as coisas – captar, com as suas antenas de agente cultural, indícios nem sempre claros, sinais ocultos. Ao narrar que percebera, em 1967, que um movimento estético que ultrapassava os limites da MPB estava nascendo, revela aos leitores parte dessa aura profética, o que é intensificado durante o relato da passeata. Na visão de Schwarz, eis um fato de dupla-face: por um lado, Caetano demonstra sensibilidade acima do comum; por outro lado, a demonstração dessa sensibilidade especial evidencia, também, um narcisismo exacerbado – e nesse ponto Schwarz é direto: “o autoenaltecimento algo cômico desse final, que combina aspirações à genialidade com a vontade meio infantil de estar à frente de colegas muito aplaudidos, dá o tom” (SCHWARZ, 2012, p. 92).

A leitura feita por Schwarz sobre o núcleo temático de *Verdade tropical* desvela o fato de que para além de um discurso de vanguarda (as declarações de amor a Oswald de Andrade e a defesa da antropofagia) podem figurar práticas conservadoras (tanto com relação à própria ideia de “vanguarda” – a monumentalização tropicalista – quanto à visão política em geral, dadas as ausências reveladas por uma leitura a contrapelo da obra) dificilmente associáveis à noção de coletividade e transgressão que imaginamos existir por detrás de um “movimento” como a Tropicália. Para Schwarz, há um mesmo componente reacionário, ligado a um quadro de comodismo e estabilidade, em algumas composições tropicalistas assinadas por Caetano e ao longo das memórias entretecidas em *Verdade tropical*. É por isso que o teórico fala em “solavancos ideológicos”, o que contribui para o “vigor literário do livro” (SCHWARZ, 2012, p. 79). O mesmo autor de “Podres poderes”, composição em que denuncia a existência da “Mamãe Grande” e dos “Patriarcas” (“ridículos tiranos”) da “América católica”, canta a “criança feia e morta” e a “piscina com água azul de Amaralina”, “sem perspectiva de superação” (SCHWARZ, 2012, p. 99). Em outras palavras: tanto a antropofagia quanto o tropicalismo buscavam harmonizar “os desencontros de nossa formação social, desvestindo-

os da negatividade que haviam tido no período anterior, de luta contra o subdesenvolvimento” (SCHWARZ, 2012, p. 99). O seguinte trecho sustenta isso:

O paralelo entre o tropicalismo e a poesia antropófaga de Oswald de Andrade, quarenta anos mais velha, é evidente. Esta última canibalizava soluções poéticas do vanguardismo europeu e as combinava a realidades sociais da ex-colônia, cuja data e espírito eram de ordem muito diversa. O resultado, incrivelmente original, era como que uma piada euforizante, que deixava entrever uma saída utópica para o nosso atraso meio delicioso, meio incurável. (...) Analogamente, o tropicalismo conjugava as formas da moda pop internacional a matérias características de nosso subdesenvolvimento (...). Com sentidos diferentes, sempre com força e inserção histórica, digamos que tanto a Antropofagia e o tropicalismo foram programas estéticos do Terceiro Mundo (SCHWARZ, 2012, p. 101/102).

O pesquisador Christopher Dunn, por outro lado (e curioso é notar que tanto Schwarz quanto Dunn não são brasileiros de origem), dialoga com outros autores, como Silviano Santiago e Heloisa Buarque de Hollanda, para ponderar as críticas de Schwarz. De acordo com o norte-americano, ao tentar enquadrar a antropofagia oswaldiana e o tropicalismo narrado por Caetano Veloso nas categorias da tradição marxista, Schwarz deixa de lado “outras práticas artísticas e teóricas fundamentadas nas especificidades culturais e históricas do Brasil” (DUNN, 2008, p. 21). A comparação entre a Tropicália e o Cinema Novo, na esteira das proposições de Dunn, é descabida, posto que movimentos diferentes, com especificidades, objetivos e realizadores distintos. A sugestão de que Schwarz tende a limitar a arte tropicalista e a antropofagia modernista ao “dever-ser”, exercitando com afinco o olhar deontológico, é um interessante contraponto. Carmen Miranda, exaltada ao final da canção “Tropicália”, é a estrela maior deste palco de contradições em que o músico baiano se apresenta. Seria ela a Pequena Notável, artista de estética original que muito contribuiu para o advento de nomes gloriosos da MPB, ou a *Brazilian Bombshell* cafona e estereotipada, a amante latina subserviente ao Tio Sam, a rainha do “quintal da América”, das “Repúblicas de Bananas”, Eldorados e Macondos? Não é, Carmen, a tensão entre as duas coisas – e, nesse sentido, um precioso retrato (corporal e musical) das contradições latino-americanas?<sup>7</sup>

Entre tensões e polêmicas, palmeiras e trincheiras, tangos e ranchos, a crítica de Schwarz é importante porque, ao centrar a análise nas contradições (sem esquecer dos devidos

---

<sup>7</sup> Sobre o tema, ver SÁ, Simone Pereira de. *Baiana Internacional*. O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood. Rio de Janeiro, 1997, 230 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

elogios), permite que pensemos um movimento polifacetado como a Tropicália, herdeiro do festim antropofágico, sob a luz (difusa) da alteridade. É importante o argumento de que a mitificação tende a enfraquecer o próprio discurso dos tropicalistas, que se propunham a ser questionadores inconformados. Da mesma forma, é pertinente o entendimento (substrato deste trabalho) de que as memórias de Caetano Veloso são uma obra ficcionalizada, construída a partir de um feixe de discursos – produto, é lógico, de uma seleção pessoal.

No início de “Os funerais da Mamãe Grande”, diz o narrador do conto: “(...) agora é a hora de encostar um tamborete à porta da rua e começar a contar desde o princípio os pormenores desta comoção nacional, antes que os historiadores tenham tempo de chegar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 138). O período é prenhe de significados, a começar pela possibilidade de se encarar a escrita da história como algo problemático. Caetano Veloso, em *Verdade tropical*, também é um historiador do seu tempo – um historiador refinado que talvez jamais tenha conseguido visualizar o Macondo ou o Brasil como lugares totalmente livres das amarras simbólicas da velha comilona em cujas saias se amontoam os “ninguéns”, filhos bastardos de uma cadeia de exclusões: colonialista, imperialista, capitalista, globalizante, etc. Nesse sentido, também as perguntas de “Podres poderes” seriam meras perguntas retóricas. Mas tudo são suposições.

Resta a ideia (ainda pouco amadurecida) de que o camaleônico Caetano Veloso, “verdadeiramente ou não”, pode redigir, entre momentos de alto teor reflexivo e notável força literária, trechos um tanto indigestos à luz da teoria crítica. Nesse ponto, honra a tradição do ídolo Oswald de Andrade, criticado à época do Manifesto de 1928 pelo desvario pouco propositivo se comparado à agenda modernista de um Mário de Andrade. A antropofagia, a depender dos comensais, temperos e paladares, não é fácil de roer.

## Referências

ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARPENTIER, Allejo. Na extrema avançada. Algumas atitudes do Surrealismo. Social, Havana. Vol. 13, nº 12 (dez. 1928). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 458-462.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Os funerais da Mamãe Grande*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã* – Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995, p. 05-39.

ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÁ, Simone Pereira de. *Baiana Internacional*. O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood. Rio de Janeiro, 1997, 230 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia*. Ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

VALLEJO, César. Autópsia do Super-Realismo. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 467-471.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

***Zapping* narrativo e paisagem urbana: a composição fragmentada de São Paulo em *Eles eram muitos cavalos***

Lucas da Cunha Zamberlan<sup>1</sup>  
André Soares Vieira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo busca promover uma reflexão sobre a configuração estética de São Paulo na obra *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, por meio da técnica do *zapping* narrativo. Para tanto, utilizamos um aporte teórico de autores, como Sarlo, Canclini e Jaguaribe, que (re)pensam a dinâmica social das grandes metrópoles da América Latina, e apontam caminhos sobre a apreensão dessa realidade no cenário inovador da narrativa contemporânea.

Palavras-chave: *Zapping* narrativo; São Paulo; Luiz Ruffato; Eles eram muitos cavalos; Fragmentação.

**ABSTRACT:** This article aims to promote a reflection on the aesthetic configuration of São Paulo in the work *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato, through the technique of *zapping* narrative. For this, we used a theoretical approach of authors such as Sarlo, Canclini and Jaguaribe, that (re)think the social dynamics of large cities of Latin America, and point out ways on the apprehension of this reality in the innovative scenario of contemporary narrative.

Key-words: *Zapping* narrative; São Paulo; Luiz Ruffato; Eles eram muitos cavalos; Fragmentation.

O romance *Eles eram muitos cavalos* é formatado em sessenta e nove capítulos. Cada fragmento constitui um recorte da cidade de São Paulo, no dia 09 de maio de 2000. Os eventos se sucedem no tempo presente, destacando-se como ações simultâneas que simbolizam a existência do cotidiano na metrópole sul-americana. A multiplicidade dos acontecimentos não apaga a intensidade dos relatos, marcados pela violência, solidão, desesperos, roubos e anseios de uma vida melhor. No entanto, a passagem de capítulos promove um esquecimento imediato do recorte recém-lido e a revelação de um novo conteúdo baseado no desenvolvimento de um novo tema.

A apresentação dos fragmentos é realizada de maneira plural, explorando os mais diferentes códigos comunicativos amplamente utilizados pela mídia. Eles oferecem uma sensação de velocidade das imagens sugeridas, surpreendendo em cada proposição. Beatriz Sarlo (1997), no livro *Cenas da vida pós-moderna*, aborda essa questão, assinalando que

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

<sup>2</sup> Doutor em Letras. Professor de Literatura na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

imagens demais e um dispositivo relativamente simples, o controle remoto, tornaram possível o grande avanço interativo das últimas décadas, que não foi resultado de um desenvolvimento tecnológico da parte das grandes corporações, e sim dos usuários comuns e correntes. Trata-se, é claro, do *zapping* (SARLO, 1997, p. 57).

Sarlo (1997) trata a técnica do *zapping* como um recurso midiático exemplar na tentativa de representação da realidade a partir da acumulação de imagens. Segundo a autora, uma das leis dessa comunicação é a produção de um maior número de cenas de impacto possíveis em menor tempo. Sendo assim, a velocidade se torna um fator essencial no processo acumulativo, gerando uma espécie de ansiedade na tentativa de revelar acontecimentos de forma simultânea.

A variedade das cenas promove um efeito estético plural e heterogêneo. Conforme Canclini (2008) em *Leitores, espectadores e internautas*, o conceito do *zapping* está intimamente ligado à ideia de ecletismo, ou seja, ao efeito produzido pela técnica no afã de captar diferentes realidades distintas entre si. O livro do teórico mexicano comporta-se como um dicionário hipertextual, organizado alfabeticamente com a intenção de oferecer algumas definições a respeito de assuntos essenciais do processo comunicacional da contemporaneidade. Na letra ‘E’, encontra-se o verbete ‘Ecletismo’, no qual o autor direciona imediatamente para a palavra *zapping*: “Ecletismo – ver *zapping*” (CANCLINI, 2008, p. 46).

Na letra ‘Z’ do livro-dicionário de Canclini, o *zapping* é descrito como procedimento que favorece uma visão eclética de um mundo em constante transformação. No entanto, o autor adverte os seus riscos:

Mas procurando, sempre, como evitar os riscos do *zapping*: acumulação errática de cenas. E desenvolvendo com maior complexidade a estratégia do Walkman e do iPod para não se privar do assombro: encontrar uma posição, dentro da interculturalidade multitudinária, que leve à autonomia, não ao autismo (CANCLINI, 2008, p.90).

Os riscos da técnica parecem muito bem assimilados no romance rufattiano. Por mais ecléticos que os fragmentos sejam, existe uma estrutura temática que estabelece vínculos interpretativos entre eles, evitando, assim, a total independência que permitiria compreender a obra como um livro de contos, e não um romance. A narrativa em questão, portanto, seria,

estruturalmente, um grande elogio à diferença e a multiplicação de possibilidades narrativas, mimetizando as ações que ocorrem na cidade. Tal evidênciação do diverso vai ao encontro das ideias de Calvino na sua argumentação favorável à rapidez nos escritos para o século XXI, uma das qualidades que somente a literatura poderia salvar:

(...) o valor que hoje quero recomendar é precisamente este: uma época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita (CALVINO, 2010, p.58).

Os recursos narrativos que destacam a velocidade e a diferença, explorados em *Eles eram muitos cavalos*, voltam-se determinantemente à técnica do *zapping* abordada por Sarlo e Canclini. Os capítulos do romance moldam-se por meio do carregamento imagético que deflagram uma espécie de arrebatamento estético, promovendo um desnorteamento do leitor no início do romance. São colagens de naturezas diversas que se formatam por meio do discurso nas descrições, citações e enumerações, abalizando uma narrativa veloz, construída no enlace de imagens numa “leitura baseada na subordinação sintática e não na coordenação” (SARLO, 1997, p.58).

A velocidade inerente à técnica narrativa do *zapping* se reflete graficamente na ausência de pontuação no final de muitos capítulos da obra. Dentre os sessenta nove fragmentos, vinte e nove terminam abruptamente, sem qualquer sinal que registre o seu término. O encadeamento das histórias imprime um ritmo acelerado que favorece a multiplicidade e a diversidade, elementos fundamentais da composição das grandes cidades latino-americanas.

Em “ele)”, por exemplo, um sujeito ensimesmado pensa em diversos assuntos que atormentam a sua vida. Essa série de divagações faz com que ele protele o seu trabalho, realizado em frente ao computador. Quando, por fim, decide-se a sair da inércia, o capítulo termina imediatamente, sendo substituído por uma nova história:

(...) organiza a nécessaire, esfrega as mãos, mira-se no espelho, vontade de mandar tudo à, a mensalidade do curso de informática, as prestações do aparelho-de-dentes, o presentinho para o Dia das Mães, o cedê prometido à irmã caçula, os dedos

ginasticam, boceja, atraca-se ao asdfgçlkjh antes que alguém venha encher o (RUFFATO, 2013, p. 43).

O procedimento formal de cortar um trecho para passar ao capítulo seguinte, sem necessariamente encerrar o conteúdo desenvolvido, ocorre também em outros momentos do romance. Em “Minuano”, durante todo o fragmento, não há um sinal gráfico sequer, apenas palavras colocadas uma ao lado da outra. Schollhammer (2007, p.75) compara o ritmo narrativo criado pela fluência verbal desimpedida de pontuações com a cadência musical de um monólogo, em toda a sua regularidade e extensão sintática: “Em outros fragmentos de Ruffato, vamos nos deparar com outra solução narrativa que (...) cria a fluência musical do monólogo por meio da suspensão de todas as interrupções entre orações, vírgulas, pontos, ponto e vírgula”.

A elaboração textual do trecho também remete à técnica do fluxo de consciência, amplamente utilizada por autores como Joyce, Woolf e Proust. As palavras dispostas no capítulo se somam em favor da expressão de um sentimento nostálgico de uma personagem que recorda a infância simples e feliz, vivida no Sul, em meio à natureza, e a compara ao cotidiano da vida adulta, na metrópole. Há, aqui, um perfeito enfrentamento antitético entre o campo, lugar tranquilo, e a cidade opressora, com seus perigos e perturbações. Em meio ao monólogo interior, mesclado por discurso indireto e por discurso indireto livre, um dos elementos estéticos elementares do fluxo de consciência, nota-se novamente a interrupção da narrativa:

(...) e ela balançando de um lado para o outro sobre a carroça desfilava radiante seus olhos azulíssimos pela verde extensão das coxilhas e era plena em sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora com o som do microsystem ligado no último volume no décimo terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando (RUFFATO, 2013, p. 90).

O mesmo procedimento técnico se manifesta em “Chegasse cliente”. Nesse fragmento, percebe-se a utilização de um discurso inconstante, sem sinais de pontuação, habilidosamente tecido com o intuito de descrever a realidade de dois homens e o

surpreendente acidente que os faz despencar de um andaime. Os seus corpos são retirados com rapidez para não espantar os clientes que em pouco tempo já chegariam à loja de luxo situada no prédio em que estavam trabalhando. Afinal, na cidade as pequenas tragédias não deixam rastros. E mais uma vez, em meio ao devaneio do pensamento da personagem, ocorre o corte impiedoso do *zapping*:

... chegasse o casal que agora uma taça de tapada do chaves sorve sub-reptícios olhares a mão esquerda dela sucumbida à mão direita dele seis horas e meia antes e veria dois operários batendo cartão-de-ponto um vindo da ponte rasa ônibus-metrô-ônibus outro de osasco dois ônibus-trem-metrô e ouviria amanhã é pagamento quanto você acha que vai ficar o jogo do corinthians está apostado uma cerveja ih tenho que comprar um troço qualquer pros meninos darem pra mãe deles domingo (RUFFATO, 2013, p.45-46).

As suspensões abruptas ocorridas no final dos fragmentos, elaboradas sem indícios gráficos compondo uma realidade literária criativa, passam a ideia de uma manipulação da narrativa construída pelo controle remoto. Esse dispositivo garante a existência do *zapping* e o comando absoluto das cenas, pois possibilita os cortes não previstos, já anteriormente utilizados pelos diretores de câmeras por meio do *switcher* – ou *cutting*, na linguagem cinematográfica –, ou seja, a passagem de um ponto de vista para outro.

Para Sarlo (1997, p.57), a montagem ideal do *zapping* é moldada por planos breves, otimizando a variedade e a velocidade, pois “só a curta duração pode reter a atenção”. Em *Apocalípticos e integrados*, Eco (1970, p.327) pensa sobre a inserção da televisão na cultura de massa e sua conseqüente influência no universo das artes. O texto do autor, por ter sido produzido na década de 1970, ainda não conduz uma análise definitiva sobre o *zapping* e a relação da televisão com outras manifestações artísticas, mas impressionantemente faz uma série de reflexões que projetam o tema, embasando suas ideias na velocidade e na forma aleatória de organização:

(...) a tomada direta envia ao ar as imagens de um acontecimento no momento mesmo em que acontece, e o diretor vê-se, de um lado, tendo de organizar um “relato” de molde a oferecer uma notícia lógica e ordenada do que acontece, mas, do outro, deve também saber escolher e canalizar para sua “narração” todos aqueles eventos imprevistos, aqueles insertos imponderáveis e aleatórios que o desenvolvimento autônomo e incontrolável do fato real lhe propõe (...) (ECO, 1970, p. 327).

Os eventos simultâneos requerem uma velocidade que se caracteriza pela própria natureza televisiva e sua sintaxe irregular. Em alguns dos vinte e nove fragmentos que terminam sem registro gráfico, a narração é interrompida por apresentar um desenvolvimento de enredo que começa a se caracterizar pela repetição e pelo marasmo. O capítulo 26, “O evangelista”, é substituído quando o personagem começa uma oração: “Senhor, não sou digno” (RUFFATO, 2013, p. 53). A passagem sequer sugere uma continuação da reza com um sinal de reticências. Ao contrário, pela improvável possibilidade de inovação, ela é cortada, trocada pela descrição minuciosa, permeada de elementos pictóricos, de uma Mercedes azul-marinho blindada no início do próximo capítulo.

Um processo semelhante acontece em “Vista parcial da cidade”. Depois de uma exposição física e sentimental de alguns personagens que estão em um ônibus, um indivíduo sente-se cansado e reclama da sua situação. De repente, o lamento é cessado, pondo fim à repetição de palavras e ideias.

A sintaxe confusa dessa combinação narrativa se reflete no conteúdo dos textos. A arte de Ruffato afasta-se de devaneios e idealizações e aproxima-se de uma estética que representa o que é real. A evidenciação de uma literatura que expõe a experiência humana de forma verossímil não é original e nem sequer representa uma exclusividade da arte do século XXI. Essa preocupação foi intensamente trabalhada pela literatura realista, ainda no século XIX.

Roland Barthes (2004), em *O rumor da língua*, no capítulo “O efeito do real”, reflete sobre as estratégias usadas pelos escritores da época a fim de transmitir a sensação de realidade nos textos de prosa:

(...) esses autores (entre muitos outros) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa, ordinariamente e até agora, tem deixado de parte, quer por excluir do inventário (não falando deles) todos os pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer tratar esses mesmos pormenores (o próprio autor destas tentou fazê-lo) como “enchimentos” (catálises) afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura (BARTHES, 2004, p. 181-182).

A estratégia da utilização dos pormenores com a finalidade de agregar a sensação de realidade à ficção realista consiste em um recurso que oferece “o efeito do real”. Na literatura

de Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, é possível perceber a mesma preocupação. A acumulação de objetos descritos em diferentes capítulos marca a existência destes pormenores, como no capítulo 32, “Uma copa”:

Na estante de madeira aglomerada castanho-aglomerada:  
1 videocassete Panasonic NV – SD 435  
1 aparelho de televisão Semivox  
4 tulipas de chopp kaiser  
1 jarra  
1 pegador de gelo  
5 taças de vidro de vinho  
1 pato de gesso  
1 vaso de louça com flores de plástico  
1 cinzeiro de aço inoxidável  
1 bandeira de aço inoxidável(...) (RUFFATO, 2013, p.60).

No entanto, na literatura contemporânea, é possível encontrar outras formas no manejo linguístico que transmitem a mesma sensação de realidade. O desenvolvimento de diferentes técnicas narrativas, por exemplo, converge para essa finalidade, promovendo uma aproximação da forma de narrar com o que pode ser encontrado em outras estruturas midiáticas. A própria técnica narrativa de *Eles eram muitos cavalos* mostra essa influência realista remodelada à época contemporânea. Pellegrinni (2003) reflete sobre tais condutas teóricas encontradas na literatura atual, destacando que

trata-se, agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão. Não mais o tempo da imagem fixa, do quadro ou da fotografia, que a narrativa literária realista imitava na sua prolixidade descritiva e que, a despeito de tantas transformações, até hoje se faz presente, em maior ou menor grau (PELLEGRINI, 2003, p. 22).

Já Jaguaribe (2007) reflete sobre as diversas manifestações do realismo estético da literatura contemporânea, destacando a técnica do recorte de imagens como um recurso importante, pois,

extraídos de experiências urbanas, notícias de jornais e vivências pessoais, esses cartões postais aleatórios expressam fragmentos das contradições e hibridações das grandes cidades brasileiras do século XXI. Explodindo além das cartografias mapeáveis, as metrópoles não podem ser contidas pelas nomenclaturas que antes as abalizavam (JAGUARIBE, 2007, p. 97).

Os capítulos de *Eles eram muitos cavalos* são os cartões postais destacados por Jaguaribe (2007). Cada cartão explora uma possibilidade de vida, uma visão da metrópole. A unidade realista da obra reside na conexão dos capítulos através do *zapping* narrativo, ligando estas imagens e formando a construção do pensamento conceitual do livro. Como afirma Sarlo (1997), o *zapping* permite decodificar as imagens como se elas estivessem conectadas por um ‘e’, reforçando uma ideia de soma que garante a unidade de compleição na reunião de paisagens desorganizadas e aparentemente aleatórias.

A elaboração textual baseada na imagem, da obra em questão, foi abordada de forma analítica por Schollhammer (2007). Segundo o autor, Ruffato é movido por duas ambições paradoxais: elaborar um romance engajado na tentativa de revelar a realidade social do Brasil e distanciar-se dos formatos constitutivos das narrativas do século XIX. Tal distanciamento é alcançado pela construção dos fragmentos, denominados por Fanny Abramovich de *flashes*, *takes*, *zooms* e *closes* na apresentação da obra (ABRAMOVICH apud SCHOLLHAMMER, 2007, p. 69). Assim, a conduta literária do autor vai ao encontro da produção literária contemporânea:

(...) a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes*, *takes*, *shots*; trata-se de um *estilo imagético*, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva (PELLEGRINI, 2003, p. 29).

As palavras escolhidas por Pellegrini e Abramovich remetem a um campo semântico revestido de cores cinematográficas em que a velocidade assume papel predominante. Segundo Sarlo,

(...) a velocidade pensada como meio e fim do chamado “ritmo” visual que se corresponde com os lapsos curtos (cada vez mais curtos) de atenção concentrada. Atenção e duração são duas variáveis complementares e opostas: acredita-se que só a curta duração pode reter a atenção (SARLO, 1997, p. 57).

A partir dessa passagem, a autora destaca que o ritmo visual só se constrói pela velocidade. Em *Eles eram muitos cavalos* essa cadência se mostra tão evidente que o próprio título sugere uma representação simbólica do conceito. O nome da obra surge de um poema

de Cecília Meireles (2008) chamado “Dos cavalos da Inconfidência”, alertando, principalmente, para o anonimato dos animais mencionados: “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem...” (MEIRELES, 2008, p. 208).

Na visão de Calvino (2010), na obra *Seis propostas para o próximo milênio*, o cavalo, além de ser comparado à narrativa literária, enquanto meio de transporte, também é considerado um instrumento metafórico para representar a velocidade:

Acrescentemos a isso uma predileção pelo cavalo, que Galileu demonstra em suas metáforas e nos *Gedanken-Experimenten*; num estudo que fiz sobre a metáfora nos escritos de Galileu, contei pelo menos onze exemplos significativos em que ele fala de cavalos: como imagens de movimento portanto como instrumentos de experimentação cinética; como formas da natureza em toda a sua complexidade e também em toda a sua beleza; como formas que desencadeiam a imaginação, nas hipóteses de cavalos submetidos a provas mais inverossímeis ou ampliados a dimensões gigantescas; sem esquecer a identificação do raciocínio com a corrida equestre: “o discorrer é como correr” (CALVINO, 2010, p. 56-57).

A ideia da velocidade, da ‘experimentação cinética’, como afirma Calvino (2010), prossegue do título à primeira página da narração, nos capítulos “Cabeçalho”, “O tempo”, “Hagiologia” e “A caminho”. Os quatro fragmentos dispostos em apenas uma página apresentam quatro ideias diferentes em trechos concisos e informativos e oferecem uma prévia do ritmo acelerado proveniente tanto da forma quanto do conteúdo do texto.

A relação causal da técnica narrativa do *zapping*, que implica velocidade, permite a inserção de outro recurso importante: o *zipping*. Segundo Canclini (2008),

o controle remoto (ou comando à distância, como dizem outros) com que fazemos o zapping também é usado para fazer o zipping, ou seja, acelerar o vídeo durante os anúncios ou em programas pré-gravados. Serve também para desligar (CANCLINI, 2008, p.90).

As palavras de Canclini apontam para um objeto já mencionado: o controle remoto. Com ele, o telespectador torna-se um *zapper* e assume o poder de trocar as cenas de acordo com sua vontade, acelerando ou desacelerando as imagens. Uma possível leitura do romance em questão, sugerida por Salles (2007), permite perceber o leitor ruffatiano como um *zapper*, alguém capaz de tomar posse do comando da narrativa e formatar a sua leitura de acordo com a sua vontade, como se ele dispusesse de um controle remoto.

Em *Obra Aberta*, Umberto Eco (1971) trabalha com a questão da receptividade de uma obra de arte e, assim, oferece elementos de cunho teóricos que enriquecem a discussão proposta:

1) As obras “abertas” enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero da espécie* “obra em movimento” existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) *cada* obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal (ECO, 1971, p.63-64).

O leitor-zapper de *Eles eram muitos cavalos* é convidado a “fazer a obra” com o autor, já que a estrutura da obra é engendrada de uma maneira que permite uma leitura múltipla e salteada. Sarlo (1997, p.59) entende a sintaxe do *zapping* como a consagração da autonomia da interpretação, de modo que “os otimistas poderiam pensar que foi alcançada a apoteose da “obra aberta”, o limite da arte aleatória num gigantesco banco de imagens *ready-made*”.

Dessa forma, o romance analisado cumpre uma tradição de autores que já haviam seguido tal modelo. No romance *O jogo da amarelinha*, Júlio Cortázar (1999) abre as possibilidades de recepção da obra ao construir um “Tabuleiro de Direção” na sua apresentação. Nele, o autor afirma que aquele livro é, na sua maneira, diversos livros, confirmando a perspectiva da “execução pessoal” que o leitor pode assumir na leitura daquela obra aberta. Contudo, o escritor reforça que, acima de tudo, existem duas possibilidades de leitura e, seguindo essa premissa, pega o leitor pela mão e o guia, primeiramente, de uma forma linear e, em seguida, por uma sequência desordenada de capítulos.

Na obra de Ruffato, o leitor não tem o auxílio explícito do autor com um “Tabuleiro de Direção”, ou seja, ele “não nos dá o quebra-cabeças montado” (OLIVEIRA, 2007, p.151). No entanto, esse leitor pode construir o seu *jogo*, na acepção de Cortázar, ou sua *obra*, na acepção de Eco, elegendo a sequência dos fragmentos sem comprometer o entendimento da obra, como afirma Sá, que corrobora com essa leitura:

O jogo com as possíveis montagens, que o escritor nos propõe, nos afasta, de modo definitivo, da cronologia sugerida pela numeração dos fragmentos. Os números

tornam-se, paradoxalmente, índices de uma ordenação artificial. *Zappiando* de um segmento para outro, o leitor passa a ser responsável pela sua cidade (SÁ, 2007, p. 46).

Os dois primeiros capítulos sustentam um eixo norteador de espaço e tempo do livro. Eles informam a cidade, a data e a previsão do tempo.

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira

2. O tempo

Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14; Máxima: 23.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente (RUFFATO, 2013, p.13).

A partir do terceiro capítulo, a leitura pode ser feita de forma aleatória, afinal, a compreensão de um capítulo não depende do fragmento anterior. Dessa forma, o leitor pode escolher uma sequência de leitura pessoal, elegendo os capítulos pelo título, lendo os que se tornam interessantes e acelerando os que chamam menos a atenção.

No texto “Uma pauliceia pra lá de desvairada”, Marisa Lajolo (2007) cria a figura de um leitor adaptado aos contornos estéticos criativos da literatura contemporânea que vai, aos poucos, estabelecendo uma compreensão da obra. Para a autora,

ao abdicar de construir um sentido para cada historinha (ou, vá lá, fragmento de historinha) de EEMC, o leitor começa a mergulhar no que talvez seja, exatamente, o projeto literário da narrativa contemporânea: a simulação de uma realidade entrecortada, interrompida, inconclusa, onde os *links* podem ser tão aleatórios como a resposta que se recebe quando se comanda, em uma máquina de busca como o *google*, por exemplo, pesquisa sobre um determinado tema (LAJOLO, 2007, p. 105).

As palavras de Lajolo são de grande importância na formalização de um conceito relacional dos meios interacionais da internet com uma possível leitura do livro de Ruffato. Os *links* que a autora cita se comportam como uma porta, um acesso a um conteúdo relativamente inesperado. Tal abordagem permite entender os títulos dos capítulos como *links* encontrados nos mais variados sites de internet. Pelo nome do fragmento e, principalmente,

pelo histórico de leitura que já fornece ao leitor a unicidade da obra, ele pode acessar o conteúdo do fragmento e praticar a leitura de uma forma bastante comum no ambiente cibernético. Alguns capítulos chegam a assumir, inclusive, uma função de continuidade de outros já apresentados, oferecendo ao leitor uma prévia do seu conteúdo, como são os casos da série “Na ponta do dedo (1)”, “Na pontado dedo (2)”, “Na ponta do dedo (3)” e “ele”.

Assim, a herança realista dos escritores do século XIX se funde com a própria representação da realidade das narrativas midiáticas, destacando a criação de *Eles eram muitos cavalos* como um exemplo contundente da representação do real por meio da arte literária.

Dessa forma, conseguimos sentir a vertigem da experiência humana no espaço urbano atual, como se zapeássemos as possibilidades da cidade e vivêssemos simultaneamente os fragmentos da narrativa.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANCLINI, Néstor García; tradução Ana Goldberger. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LAJOLO, Marisa. Uma pauliceia pra lá de desvairada. In:\_\_\_\_\_. HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- OLIVEIRA, Vera Lucia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In:\_\_\_\_\_. HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. IN: \_\_\_\_\_. PELLEGRINI, Tânia (org.) et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultura, 2003.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SÁ, Lúcia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. Um 9 de maio qualquer. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

**Homossexualidade e Homofobia em *O lugar sem limites*,  
de José Donoso, e *Elvis e Madona*, de Luiz Biajoni**

Paula Queiroz Dutra<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo comparar as representações do homossexual e da travesti nos romances *O lugar sem limites*, do escritor chileno José Donoso, e *Elvis e Madona: uma novela lilás*, do escritor brasileiro Luiz Biajoni. Apesar da semelhança temática e das reflexões sobre homofobia, violência e preconceito que ambas possibilitam, há diferenças significativas nas representações aqui analisadas.

Palavras-chave: América Latina, Estudos de Gênero, Violência, Travestis.

**ABSTRACT:** This work aims to compare the representations of homosexuals and travesties in the novels *Hell has no limits*, by Chilean writer José Donoso, and *Elvis and Madona: a purple novella*, by Brazilian writer Luiz Biajoni. Apart from the thematic similarities and the thoughts on homophobia, violence and prejudice both works provide, there are significant differences between the representations analyzed.

Keywords: Latin America, Gender Studies, Violence, Travesties.

## **Introdução**

Sabemos que as representações, sejam no cinema, na televisão ou na literatura, podem circular e produzir diferentes efeitos sociais, exercendo também uma pedagogia. Elas podem tanto reproduzir e disseminar estereótipos quanto criar novas imagens. Algumas representações ganham tanta visibilidade e força que passam a ser tidas como verdade. É importante ter em mente que quase sempre é a visão do grupo dominante (ou condizente com a norma) que é representada ou que representa o outro de acordo com seu ponto de vista. Nesse sentido, faz-se necessário observar como as representações do homossexual, e mais especificamente da travesti, são contempladas em diferentes locais e períodos.

Tendo como ponto de partida o conceito de Teresa de Lauretis de que o “gênero, como representação e auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas,

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: qpaulad@gmail.com.

bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208), dois romances foram selecionados para análise por apresentarem uma semelhança temática ao tratar de homossexualidade tendo como figura central uma personagem travesti.

Semelhanças e diferenças no que tange à representação de gênero, de sexualidade e de homofobia foram os pontos escolhidos para guiar nossa comparação de como o homossexual e as reações homofóbicas são retratados em *O lugar sem limites*, de José Donoso, e *Elvis e Madona: uma novela lilás*, de Luiz Biajoni.

### **1. O lugar sem limites**

*O lugar sem limites*, do escritor chileno José Donoso, foi publicado em 1966, época do chamado “boom” literário latino-americano dos anos 1960 e 1970. O período, de intensa produção literária propiciada pelo clima político e revolucionário na América Latina, foi também um movimento de vanguarda que colocou em evidência autores, jovens e já consagrados, como Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, José Donoso, entre muitos outros. O romance *O lugar sem limites* foi adaptado para o cinema em 1978, pelo diretor Arturo Ripstein.

O enredo de *O lugar sem limites* conta a história de um pequeno vilarejo chamado El Olivo, que já teve seus dias de glória, mas que agora vive em decadência. O sistema patriarcal, que sempre predominou, é representado pelo patriarca local, Don Alejandro, político dono da maioria das terras da região e a quem todos os habitantes respeitavam (ou temiam). Os poucos habitantes de El Olivo vivem na esperança de que a nova linha do trem seja instalada próxima ao vilarejo, para reanimar a cidade, que mais parece um lugar fantasma. O prostíbulo de El Olivo é comandado pela Japonesa Grande, que com o tempo fica sócia de Manuela, uma velha travesti<sup>2</sup> que chegou à cidade para movimentar o funcionamento da casa de prostituição com suas apresentações de dança flamenca. Por conta de uma aposta com Don Alejandro, que promete dar a casa onde funciona o bordel para a Japonesa Grande

---

<sup>2</sup> Nesse artigo, Manuela será tratada como a personagem demonstra se sentir mais confortável na obra: com a flexão de gênero no feminino. Ainda que no romance a utilização da flexão de gênero oscile como será comentado mais adiante, essa utilização é feita com atribuições de sentido muito diferentes, tanto de forma positiva quanto negativa, por isso optei por manter em todo o texto a mesma referência.

se ela conseguir seduzir Manuela e ter com ela uma relação sexual, a Japonesa Grande e Manuela tornam-se sócias e donas do bordel, mas também terão uma filha, a Japonesita. Após a morte da Japonesa Grande, a Japonesita passa a comandar o bordel junto com Manuela e a conturbada relação pai e filha é evidenciada com a chegada de Pancho Vega, um caminhoneiro casado e machão que se apaixona por Manuela e tenta negar seus sentimentos perseguindo e agredindo o objeto de seu desejo com muita violência, resultando em um final trágico para a travesti.

O enredo é uma crítica ao patriarcado e tem forte cunho político, já que um dos principais personagens, Don Alejandro, representa a decadência do sistema patriarcal e também uma crítica ao sistema político vigente. O romance segue o movimento de vanguarda da época de sua publicação, situando o autor como um dos nomes à frente de seu tempo por tratar de questões importantes sobre sexualidade e identidade, antecipando as discussões de gênero contemporâneas.

## **2. Elvis e Madona: uma novela lilás**

*Elvis e Madona*, de Luiz Biajoni, foi baseado no filme homônimo de Marcelo Laffitte lançado em 2010, diferenciando-se nesse sentido dos romances que normalmente servem de base para as adaptações cinematográficas<sup>3</sup>.

*Elvis e Madona* é uma novela contemporânea cujo tom é mais de entretenimento e bem menos político que *O lugar sem limites* e tem como personagens principais uma travesti, Madona, e uma lésbica, Elvis. Madona, nascido Adaílton, descobriu sua sexualidade ainda na infância e, devido ao preconceito predominante na cidade do interior onde vivia com a família, acaba por fugir de casa quando entra na adolescência.

A prostituição e a vida nas zonas marginalizadas se apresentam a ele como único caminho possível, e quando decide mudar para Copacabana, local onde é possível vivenciar sua sexualidade, Madona estabelece um relacionamento com um traficante do Rio de Janeiro, João Tripé. Para Madona, o relacionamento é afetivo, mas para o traficante é, além dos

---

<sup>3</sup> Uma comparação entre as adaptações cinematográficas dos dois romances, apesar de bastante interessante pelas diferenças encontradas, até mesmo na ordem de produção, como já mencionamos, não fez parte do objetivo desse trabalho.

favores sexuais e domésticos que Madona lhe concede, uma fonte de renda e exploração, com situações marcadas por violência.

Elvis, nascida Elvira, é uma menina branca de classe média do interior que também sofre discriminação na cidade de Poços de Caldas, onde vive com a família, até que decide se mudar para o Rio de Janeiro.

Também é em Copacabana que Elvis se permite viver sua sexualidade e tentar realizar seu sonho de ser fotógrafa. Elvis e Madona se apaixonam e o relacionamento, inusitado aos olhos da sociedade em que vivem, é o ponto central do enredo, que entre outras coisas trata de corrupção, tráfico de drogas e o jogo de influências no Rio de Janeiro contemporâneo.

A história é narrada com uma linguagem irreverente, com palavras de baixo calão, que retratam de forma um tanto alegórica o submundo onde vivem as personagens.

É importante ressaltar que a narrativa, com claro objetivo de entretenimento, apresenta uma perspectiva interessante, já que o casal Elvis e Madona constitui uma família, tem um filho cujo sexo permanece indeterminado no final da história e representa, ainda que com ressalvas, uma possibilidade de final feliz bastante diferente do final trágico destinado à Manuela em *O lugar sem limites*.

### **3. Pedagogias da sexualidade**

De acordo com Guacira Lopes Louro “os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados” (LOURO, 2007, p.14), mas vemos que nem sempre os desejos e as necessidades dos sujeitos estão em consonância com a aparência dos seus corpos.

Em nossa sociedade, são vários os elementos e as instituições que exercem a chamada pedagogia da sexualidade, que tenta disciplinar os corpos para que sigam a norma heterossexual compulsória.

A escola é, sem dúvida, uma delas, pois permite formas legitimadas de violência entre os próprios alunos, que tem um papel importante no processo de escolarização do corpo e na produção das identidades de gênero e sexual. Aprendemos, através das diversas redes de poder que constituem a sociedade, a classificar os sujeitos pela forma como eles se comportam e como se apresentam corporalmente.

São construídas fronteiras entre aqueles ou aquelas que estão de acordo com a norma, com a matriz de inteligibilidade de gênero, de acordo com Judith Butler (2013), e aqueles ou aquelas que desviam dessa norma, ficando às suas margens. Com isso em mente, podemos observar como é retratada a infância na família e na escola das personagens principais dos dois romances.

Em *Elvis e Madona*, a infância de Madona, que nasceu Adalton, foi marcada pelo preconceito e pela vigilância exercida pelos próprios irmãos na tentativa de não deixar que ninguém se desviasse da norma heterossexual padrão:

Filho do meio de uma família com duas irmãs mais novas e dois irmãos mais velhos. “Se pelo menos fosse o contrário”, lamentava-se. Tinha que ajudar a mãe, doceira, cuidando das meninas enquanto os irmãos caçoavam dele, brigavam, batiam nele, chamavam-no de me-ni-ni-nha. “Com dez anos, eu já era toda feminina” (BIAJONI, 2010, p. 19).

Os desejos e as necessidades de Madona não estavam de acordo com o que se esperava do seu corpo. Algo semelhante acontece com Elvis, ou Elvira, nascida em uma família de classe média branca no interior de Minas Gerais, que desde cedo enfrentava o conflito entre a matriz e o seu desejo:

Ela teve que fugir de Poços de Caldas. A família estava ficando envergonhada com o seu jeito, com seus trejeitos, com o que andavam falando dela nas esquinas. Ela era masculina, quase um homenzinho – apesar do corpo miúdo e dos olhos azuis. Era linda, mas era um homenzinho. Foi a avó quem reparou, no começo da adolescência, vaticinando: “Essa mexerica tá mais pra limão!” (BIAJONI, 2010, p. 32).

#### 4. Segregação e deslocamento

O trecho anterior já apresenta a necessidade que Elvis sente de fugir, de se deslocar, comum na literatura homoerótica. A ideia de gueto<sup>4</sup> é outro aspecto que aproxima as duas obras, pois as personagens são segregadas na sociedade em que vivem.

Em *O lugar sem limites*, Manuela passa por diversos *puteiros* até parar em El Olivo, que passa a ser um lugar que fornece algum tipo de “segurança” para ela e sua filha, a Japonesita, por ser um lugar pequeno, onde “todo mundo os conhecia e ninguém estranhava

---

<sup>4</sup> Este artigo foi elaborado como avaliação final da disciplina Gênero e Literatura, na Universidade de Brasília, no primeiro semestre de 2014, sob a supervisão da Profª Drª Virginia Leal, a quem agradeço pelos valiosos comentários.

porque todo mundo estava acostumado. Nem as crianças perguntavam, porque já nasciam sabendo” (DONOSO, 2013, p. 57).

Já em *Elvis e Madona*, vemos experiência semelhante com a travesti, que também fica marginalizada em vários bordéis durante sua vida, até desistir da prostituição e ir para Copacabana, local que é espaço de liberdade de expressão de sua sexualidade e que representa também uma ideia de “segurança” para as personagens Elvis e Madona. Copacabana é o paraíso onde podem ser quem verdadeiramente são, longe da vigilância exercida por suas famílias.

Apesar de segregadas por sua condição, quase sempre restritas às zonas de prostituição em ambas as narrativas, tanto as travestis quanto a personagem lésbica Elvis sentem a necessidade de viajar, de se afastar de suas famílias para poderem vivenciar seu corpo de acordo com seu desejo sexual.

O deslocamento das personagens, seja para um prostíbulo, seja para uma cidade grande, reiteram uma característica comum às representações de homossexuais na literatura já evidenciada por Denilson Lopes (LOPES, 2002), quando analisa diversas obras da literatura brasileira que contemplam a temática homossexual.

Para Madona, quando a personagem toma consciência de sua homossexualidade e passa a vivenciá-la é que se evidencia essa necessidade de se deslocar:

Aí passou a chupar quem quisesse ser chupado. Em qualquer lugar: uma pracinha, uma obra abandonada, um banheiro. Qualquer lugar servia. Ele realmente pegou gosto, não queria mais nada da vida. Mas a vida não era tão doce – “nem tão salgadinha!” – quanto a porra do Pedrinho: era muito mais amarga e ácida. Adailton começou a apanhar também, passou a ser discriminado pelos colegas, pelos vizinhos, pelos irmãos; era um inferno em casa, era difícil em quase qualquer lugar que fosse. Quando percebeu que sua condição estava atrapalhando até mesmo a vida de sua família, fugiu (BIAJONI, 2010, p. 21-22).

No caso de Manuela, em *O lugar sem limites*, é o medo da repreensão familiar e do ambiente escolar que desencadeia o deslocamento, que se repetirá durante sua vida, também como uma forma de fugir das agressões e da violência:

de um estabelecimento para outro, sempre, desde que o expulsaram da escola quando o flagraram com outro menino e ele não teve coragem de voltar para casa porque o pai andava com um rebenque enorme com o qual chegava a tirar sangue dos cavalos quando os espancava, e então foi para a casa de uma senhora que lhe ensinou danças espanholas (DONOSO, 2013, p. 100).

Nos dois romances, a escola aparece como um lugar hostil em relação à sexualidade, onde a vigilância de gênero ocorre de maneira intensa.

Para aqueles que percebiam ter um desejo ou interesse distinto da norma heterossexual a ser construída, a vida no ambiente escolar poderia se tornar muito difícil, afinal a escola poderia ser um ambiente de conhecimento, mas era também onde se pretendia manter o desconhecimento e a ignorância em relação ao corpo.

Aos que desviavam da norma, restavam poucas alternativas como silenciar seus interesses e desejos ou dissimulá-los, ou então a segregação, que mesmo fora da escola ainda ocorre em nossa sociedade e também é representada nas obras analisadas.

## 5. O inferno e o céu

As epígrafes dos romances já dão pistas de uma diferença importante entre os dois enredos: enquanto em *O lugar sem limites* o pequeno vilarejo de El Olivo é uma representação do inferno ao qual os personagens estão presos e do qual não podem sair, em *Elvis e Madona*, apesar dos problemas sociais retratados, Copacabana é para os personagens um paraíso onde o amor é possível e a liberdade existe.

<b>O lugar sem limites (1966)</b>	<b>Elvis e Madona (2010)</b>
<p>Fausto: Primeiro irei interrogá-lo sobre o inferno. Diga-me, onde é o lugar que os homens chamam de inferno?</p> <p>Mefistófeles: Debaixo do firmamento.</p> <p>Fausto: Está bem, mas onde?</p> <p>Mefistófeles: Nas entranhas desses elementos, onde somos torturados e ficamos para sempre: o inferno não tem limites, não se localiza num só lugar; porque o inferno é onde estamos, e onde for o inferno, lá estaremos para sempre...</p> <p>Marlowe, <i>Doutor Fausto</i></p>	<p>Amor é destino e liberdade. (Octavio Paz)</p>

O bairro do Rio de Janeiro é palco de sonhos realizados e de laços de amizade que se constituem em importante apoio para Elvis e Madona. A travesti, que é jovem e está no seu auge físico, é a estrela do bairro que, apesar da violência e do tráfico de drogas, é bastante

apreciado pelos personagens como um local onde tudo pode acontecer, onde a felicidade é possível.

Já El Olivo é um lugar sem limites, onde todo tipo de abuso é cometido, seja na política, seja na sociedade, e cujo patriarca, Don Alejandro, é representado como o guardião desse território. Dono de cães ferozes que o acompanham por todos os lugares, Don Alejandro simboliza o guardião do inferno ao lado dos seus cães.

O declínio da cidade, que podemos associar ao declínio do patriarcado, é representado não apenas na degradação social e financeira dos moradores e do comércio local, como pelo declínio físico e concreto de suas estruturas, como vemos no trecho a seguir:

O estabelecimento estava afundando. Um dia perceberam que a terra da calçada já não estava no nível do piso do salão, mas acima, e fizeram uma contenção com uma tábua de quina mantida no lugar por duas cunhas. Mas não deu certo. Com os anos, sabe lá como, quase imperceptivelmente, a calçada continuou subindo de nível enquanto o piso do salão, talvez de tanto ser regado e pisoteado para as danças, continuou baixando (DONOSO, 2013, p.19).

A cidade, que afunda junto com a ideia de patriarcado que representa, é para os personagens um local que antecipa o fim trágico que os aguarda, mas que contraditoriamente passa certa segurança para Manuela e para a Japonesita, uma vez que não há estranhamento com os moradores sobre a sua história e sua sexualidade.

Podemos compreender essa ideia de falsa segurança como a ausência de uma opressão por meio do discurso, uma vez que a cada novo lugar que Manuela e a Japonesita chegassem seria necessário enfrentar novamente a violência simbólica contida nos discursos contra tudo que desvia da norma predominante.

Outro aspecto de diferenciação que reitera a ideia de céu e de inferno relacionados ao local onde as duas travestis vivem é a sua idade: enquanto Madona está no auge da juventude e do seu rigor físico, sendo retratada como detentora de grande beleza e sensualidade, a Manuela de *O lugar sem limites* é uma pessoa com mais de sessenta anos, cuja carreira se aproxima do fim, e que já sofre as limitações de seu próprio corpo. Essa associação do céu à beleza e da velhice ao inferno deve ser problematizada uma vez que a beleza também pode ser relacionada ao inferno, ou como possível causadora da “queda” para o inferno.

A degradação física de Manuela pode ser vista também como um espelho de sua vida sofrida e da falta de esperança que habita o vilarejo e permeia a narrativa. Já o esplendor e a

alegria de Madona demonstram a faceta mais positiva da representação contida em *Elvis e Madona*.

## 6. Homofobia e violência

Ainda não é possível refletir sobre questões de gênero e sexualidade sem considerar as diversas formas de violência a que aqueles ou aquelas que desviam da matriz heterossexual compulsória são submetidas.

Essa atitude de hostilidade, rejeição e até ódio aos gays e lésbicas é chamada homofobia/lesbofobia. Para Borillo, homofobia é “uma manifestação arbitrária que consiste em qualificar o outro como contrário, inferior ou anormal” (BORILLO, 2009, p. 18).

Essa rejeição irracional relega os homossexuais ao papel de marginais, seres excêntricos ou bizarros, quase sempre alvo de agressões que vão desde ofensas por meio do discurso, como as piadas que muito frequentemente provocam o riso na televisão, no cinema e na vida cotidiana e reiteram inúmeros estereótipos, à violência física que desrespeita os mais básicos direitos humanos.

Na narrativa de José Donoso, a travesti Manuela demonstra uma aceitação dessa violência de que é e sempre foi alvo como sendo algo do qual não se pode livrar por conta de sua condição, o que demonstra que a violência apresentada pelo dominador muitas vezes é aceita e internalizada pelo dominado como algo natural e inevitável:

Não me importo. Estou acostumada. Não sei por que eles sempre fazem isso ou alguma coisa parecida comigo quando eu danço, até parece que ficam com medo de mim, não sei por quê, sendo que eles sabem que a gente é bicha. Menos mal que hoje só me jogaram na água, outras vezes é muito pior, se você soubesse (DONOSO, 2013, p. 97).

Um dia desses vai acontecer alguma coisa com ele, sempre digo isso para mim mesma, mas ele sempre volta. Uns três ou quatro dias depois. Às vezes fica uma semana inteira andando por aí pelos puteiros de outros povoados onde o conhecem, de rainha, diz ele, e chega aqui de volta com um olho roxo ou duas costelas quebradas quando os homens o espancam por ser veado quando estão bêbados. Não tenho por que me preocupar. Ele tem sete vidas como os gatos (DONOSO, 2013, p. 156).

Para Borillo (BORILLO, 2009), a homossexualidade torna-se insuportável para alguns na medida em que reivindica publicamente sua equivalência à heterossexualidade. A

homofobia pode ser compreendida como o medo de que essa equivalência seja reconhecida e de que a fronteira e a hierarquia da ordem heterossexual existentes na sociedade desapareçam.

Borillo (BORILLO, 2009) afirma que a “vigilância do gênero” é uma característica das sociedades marcadas pela dominação masculina, pois a virilidade não é apenas a negação do feminino, mas a rejeição da homossexualidade, que é considerada a feminização de um corpo masculino.

Em *O lugar sem limites*, o caminhoneiro Pancho Vega, provável filho bastardo de Don Alejandro como muitos outros da região, retorna ao vilarejo para rever Manuela. Em uma conversa com alguns moradores de El Olivo, Pancho chega a confessar seu amor por Manuela, ainda que possa ser compreendido de uma forma irônica, e a vigilância do gênero é exercida por uma mulher que participa da conversa, a Srta. Lila, como vemos no diálogo a seguir:

Bom, todas as pessoas decentes têm pena da Japonesita, tão esquisita, coitadinha. A Srta. Lila, aliás, sempre procurava o olhar da Japonesita para cumprimentá-la com toda a cortesia sempre que a encontrava na rua. É por que não, não é mesmo?

- É, mas estou apaixonado por ela...

A Srta. Lila olhou para ele perturbada. – Mas por quem?

- Pela Manuela, ora...

Todos riram, até ela.

- Os homens são uns porcos, uns tarados. Deviam se envergonhar.

- É que ela é tão linda... (DONOSO, 2013, p. 36)

Quando Pancho Vega finalmente chega ao prostíbulo e encontra Manuela dançando com seu vestido de espanhola, ele tenta reprimir seu desejo homossexual pela travesti, pois a vigilância do gênero é exercida pelo cunhado, Octavio. O desejo reprimido de Pancho Vega é extravasado em grande violência contra o objeto de seu desejo, Manuela:

Pancho, de repente, ficou calado olhando para Manuela. Para aquilo que dança ali no centro, estragado, enlouquecido, com a respiração irregular, cheio de crateras, vácuos, sombras alquebradas, aquilo que vai morrer apesar das exclamações que profere, aquela coisa irremediavelmente asquerosa e que incrivelmente é festa, aquilo que está dançando para ele, ele sabe que deseja tocá-lo e acariciá-lo, deseja que aquelas contorsões não se deem só naquele centro, mas de encontro a sua pele, e Pancho se deixa olhar e acariciar de longe... a bicha velha que dança para ele e se deixa dançar e que já não provoca o riso porque é como se ele também estivesse desejando. Octavio que não saiba. Que não perceba. Que ninguém perceba (DONOSO, 2013, p. 143-144).

A dança de Manuela o golpeia e ele quisera agarrá-la assim, assim, até quebrá-la, aquele corpo que começa a exalar seu odor agitando-se em seus braços e eu com Manuela que se agita, apertando para que não se mexa tanto, para que fique

sossegada, apertando-a, até que olhe para mim com aqueles olhos de redoma aterrorizados e enfiando minhas mãos em suas vísceras viscosas e quentes para brincar com elas, deixá-la ali estendida, inofensiva, morta: uma coisa (DONOSO, 2013, p. 144).

Ao compararmos os dois romances fica evidente que a violência homofóbica é muito mais forte em *O lugar sem limites*, pela dimensão física das agressões que a travesti sofre. Borillo afirma que “as reações fóbicas geralmente são mais violentas quando provêm de pessoas que lutam contra seus próprios desejos homossexuais” (BORILLO, 2009, p. 39), exatamente o que podemos observar no trecho destacado acima e que demonstra os sentimentos conflituosos de Pancho por Manuela.

Contudo, podemos notar através da aparente maior aceitação retratada em *Elvis e Madona* que a violência simbólica ainda persiste disfarçada de “tolerância”. A infância de Madona foi marcada por violências na escola, na família (pelos próprios irmãos que exerciam a vigilância do gênero), e também durante sua vida adulta, quando apanhava e era explorada física e financeiramente por seu “parceiro”.

A violência simbólica cotidiana é representada em *Elvis e Madona* nas piadas que Elvis escuta na sua infância, da própria família e durante seu trabalho como *motogirl*, ou quando o casal vai se consultar com o médico para acompanhar a gravidez de Elvis e o médico age como se a heterossexualidade fosse a única alternativa possível, entre vários outros exemplos que podem ser observados.

É importante considerar que, apesar do tom mais irreverente da narrativa, a primeira experiência sexual de Madona foi um abuso. As marcas dessas agressões, sejam elas verbais ou físicas, são traumas que ficam marcados na memória e no corpo, pois como afirma Borillo “a timidez, a insegurança, a vergonha, são atitudes corporais resultantes da hostilidade do mundo exterior” (BORILLO, 2009, p. 21).

Madona sente vergonha sempre que é roubada ou quando apanha de João Tripé, por exemplo, algo que podemos observar também na Manuela de *O lugar sem limites*.

Como gostava de ler novelas de banca de jornal, achou uma moeda de troca: batia uma punheta para o seu Sérgio, o dono da banca, atrás do balcãozinho, e ele sempre deixava levar uma Sabrina, uma Bianca – contanto que devolvesse depois.” [...]“O seu Sérgio era casado, tinha filhos, quase um velhote, mas se ele dissesse que ia largar a família e ficar com Adailton, Adailton ia (BIAJONI, 2010, p. 20).

Se as representações de reações homofóbicas são aparentemente mais intensas e violentas em relação aos gays, não podemos deixar de observar a personagem lésbica Elvis, pois o que poderia ser considerado uma ausência de rejeições ou preconceito demonstra na verdade uma indiferença dupla: por ela ser mulher e por sua orientação sexual. Além disso, por pertencer à classe média alta, a personagem Elvis desfruta de maior proteção social, financeira e econômica.

## 7. Palavra: opressão e ambiguidade

Em *O lugar sem limites*, a relação conflituosa entre Manuela e sua filha, a Japonesita, se dá basicamente por meio do discurso. Já observamos em vários exemplos que a violência simbólica das palavras tem, igualmente, poder de provocar danos àqueles ou àquelas a que se destinam.

O que prende Manuela e sua filha ao vilarejo em decadência é a segurança que um lugar onde não é necessário se nomear, se definir, ou se explicar provoca, já que não podemos compreender como seguro um lugar onde estamos sujeitos constantemente a violência física.

Ao mesmo tempo, a identificação com a matriz que a nomeação da paternidade evoca causa grande agressão a Manuela, visto que a filha espera dela algo a que ela mesma não é capaz de corresponder. O fato de não se encaixar nos papéis de pai nem de mãe ao ser interpelada pela filha é para Manuela uma violência que gera sofrimento e conflitos:

Quando a Japonesita começava a falar desse jeito, Manuela tinha vontade de uivar, porque era como se sua filha o estivesse afogando com palavras, cercando-o lentamente com sua voz uniforme, com aquela cantilena. Maldito povoado! Maldita menininha! (DONOSO, 2013, p. 70)

Manuela acabou de ajeitar o cabelo da Japonesita no formato de uma colmeia. Mulher. Era mulher. Ela ia ficar com Pancho. Ele era homem. E velho. Um veado pobre e velho. Uma bicha que adorava festas e vinho e roupas e homens. Era fácil esquecer essas coisas aqui, protegido no povoado – é, ela tem razão, melhor ficar por aqui. Mas de repente a Japonesita lhe dizia aquela palavra e sua própria imagem ficava borrada como se uma gota de água tivesse caído em cima dela, dele, eu mesma não sei, e então se perdia de vista, ele não sabe nem vê Manuela e não ficava nada, aquela dor, aquela incapacidade, nada mais, aquele grande borrão de água em que naufraga (DONOSO, 2013, p. 59).

Nesse sentido, a ambiguidade aparece em alguns momentos quando Manuela ou a Japonesita não sabem quais palavras usar: se papai ou mamãe, se ele ou ela, se homem ou

mulher. A ambiguidade aqui reflete o conflito interno das personagens pela ausência de identificação com a norma. Reflete também como a linguagem pode ser usada como forma de violência, pois a Japonesa usava a palavra papai ou mamãe de acordo com a sua vontade de atingir ou não Manuela:

- Aonde você vai, papai?
- Está falando com quem?
- Não se faça de bobo.
- Quem é você para me controlar?
- Sua filha.

Manuela viu que a Japonesa falou com maldade, para estragar tudo e para refrescar a memória dos outros. Mas olhou para Pancho e, juntos, soltaram gargalhadas que quase apagaram as lamparinas.

-Claro, sou sua mãe.

- Não, meu pai (DONOSO, 2013, p. 146).

Já em *Elvis e Madona*, a dificuldade de nomeação aparece também com a impossibilidade de se reconhecer nos papéis esperados pela sociedade, como vemos no início do romance, quando Madona conta sua trajetória desde que saiu de casa e nos apresenta a Índia Queen, a travesti que a ensinou a se travestir e que nega a identidade recebida no nascimento para se nomear de acordo com os desejos e interesses de seu corpo.

Até que foi morar com uma traveca forte, de braços musculosos e pele vermelha, boa de porrada, a Índia Queen. Nunca soube o nome real dela, diziam que tinha tacado fogo na cédula de identidade. Era Índia Queen (BIAJONI, 2010, p. 22).

Em *Elvis e Madona* também encontramos momentos em que a dificuldade de se nomear ou se identificar com os papéis de gênero predominantes é retratada com ambiguidade, mas de uma forma mais positiva no sentido de aceitá-la como algo natural e também de criar uma possibilidade de representação diferente a partir dela.

Quando Elvis e Madona se encontram pela primeira vez no apartamento de Madona, após ela ter sido roubada e agredida por João Tripé, as duas conversam e a ambiguidade aparece em um comentário do narrador, quando as personagens se despedem: “Beijaram-se no rosto como grandes amigos. Amigas. Vai saber?” (BIAJONI, 2010, p. 33).

Já no epílogo de *Elvis e Madona*, a ambiguidade em relação ao sexo do bebê que os dois tem juntos aparece como uma nova possibilidade, como aceitação de que o gênero é

construído socialmente e não designado no nascimento. Surge então a possibilidade de uma nova imagem a partir desse final ambíguo:

Escolheram Angel. Madona falava Ângel. Elvis falava Angel, puxando seu sotaque mineiro. [...] Um ano depois que o bebê nasceu, Elvis conseguiu a sonhada vaga no JB. [...] Com cinco anos, Angel disse que queria fazer caratê. Elvis tinha lhe apresentado um filme de Bruce Lee. “Você ainda vai estragar essa criança!”, reclamou Madona. Elvis deu uma de pai, que não liga a mínima para as reclamações da mãe (BIAJONI, 2010, p. 203).

## Conclusão

São várias as semelhanças temáticas entre os dois romances, apesar de possuírem características bem distintas, principalmente devido ao momento histórico em que foram produzidos.

Com base em nossa análise, o que vemos é que muito do estigma da travesti, representada de forma alegórica como algo risível e abjeto, ainda persiste no romance contemporâneo, e continua sendo explorado na televisão e no cinema com este enfoque.

A homofobia e a violência presentes nas representações ainda retratam uma realidade muito distante da aceitação da diferença sexual que se deseja alcançar. Mas talvez, mais importante que as semelhanças observadas, o mais significativo entre os dois romances seja uma diferença: o surgimento de características mais positivas nessas representações.

A mudança de um final trágico, como vemos em *O lugar sem limites*, para um final que, apesar de improvável e de poder simbolizar de certa forma uma “correção” da identidade de gênero das personagens, retrata uma possibilidade de realização e felicidade que só recentemente tem surgido na literatura homoerótica.

O final de *Elvis e Madona*, com o nascimento de uma criança e a constituição de uma família, cria uma nova imagem de família e identidade sexual na literatura, ainda que com ressalvas, pois se não partirmos de uma visão de que o gênero é uma construção social poderíamos cair no erro de simplificar a relação de Elvis e Madona como uma relação heterossexual entre um homem e uma mulher, já que seus corpos poderiam ser compreendidos assim.

Contudo, com a ambiguidade em relação ao sexo do bebê, Angel, ficamos com uma imagem nova e positiva, que reitera a representação de que o gênero é construído socialmente e vai muito além do corpo em que se nasce.

## Referências

- BIAJONI, Luiz. *Elvis e Madona: uma novela lilás*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- BORILLO, Daniel. “A homofobia”. In: LIONÇO, Tatiana; DINIZ, Débora. (orgs.) *Homofobia & Educação: um desafio ao silêncio*. Brasília: LetrasLivres; EdUnB, 2009. p.15-46.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- DONOSO, José. *O lugar sem limites*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia de gênero”. Trad. De Susana Borneo Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. “Pedagogias da sexualidade”. In: \_\_\_\_\_. (org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 9-34.

## **(Des)limites: a linguagem transgressora de Douglas Diegues**

Rosana Cristina Zanelatto Santos<sup>1</sup>

Thais Ferreira Pompêo de Camargo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo problematizam-se as teorias tradicionais da obra literária, trazendo à tona, para tanto, a poesia de Douglas Diegues, escritor brasiguaió que perambula por paragens multilíngues, usando o *portunhol salvaje* como língua literária e jornalística, movendo-se em um terreno fronteiro e cambiante, marcado por variações linguísticas – o *portunhol salvaje* é uma mescla do português, do espanhol, do guarani e de lapsos de francês e de inglês – e culturais.

**Palavras-chave:** Linguagem; Literatura brasileira; *Portunhol salvaje*; Douglas Diegues; Manoel de Barros.

**ABSTRACT:** In this article, the traditional theories of literary work are questioned. Therefore, Douglas Diegues poetic is brought to light, brasiguaió writer who wanders by multilingual stops using *portunhol salvaje* as a literary language, moving himself in a bordering and drake land, marked by cultural and linguistic variations - the *portunhol salvaje* is a mixture of Portuguese, Spanish, Guarani and a little bit of French and English.

**Keywords:** Language; Brazilian literature; *Portunhol salvaje*; Douglas Diegues; Manoel de Barros.

### **Introdução**

Mais do que problematizar as teorias tradicionais da obra literária – pois isso, assim nos parece, seria apenas a etapa primeira de uma discussão mais ampla –, o pulsar deste texto

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela USP. Pesquisadora do CNPq e da FUNDECT. Docente da UFMS.

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos de Linguagens da UFMS. Bolsista da CAPES. É jornalista de formação.

gira em torno de questões acerca dos (des)limites da linguagem literária como uma poética em transgressão.

A linguagem (re)cria mundos, culturas, histórias, sensações e aquilo que não sabemos ao certo o que é. Ao tratar de conceitos como tempo, espaço e personagem de forma mais aberta, as teorias da obra literária desejam explicitar que “[...] a batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem” (CALVINO, 2009, p. 208), porque a obra de arte, assim como a vida, não tem limites. Com a palavra, Guimarães Rosa (LORENZ, 1994, p. 47): “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma só coisa.”

Para expor de modo adequado as ideias sobre os (des)limites da linguagem, trazemos para a cena a poesia de Douglas Diegues, escritor brasiguaiio que compartilha com Rosa a proposição de que a linguagem e a vida são a extensão uma da outra.

Nos textos de Diegues, o trato com a língua atropela regras gramaticais e da ordem da criação literária, alargando as bordas do que conhecemos usualmente como poema, seja por usar uma língua não institucionalizada, o *portunhol salvaje*, seja pela (aparente) despreocupação com a assepsia e o embelezamento dos versos, ou pelo tom virulento de sua crítica ao cotidiano – da vida e da literatura. Todo esse (ex)forço deseja chegar o mais próximo possível da vida acontecida e narrada na fronteira do Brasil com Paraguai, tornando visíveis lugares, línguas e gentes relegadas, historicamente, ao isolamento socioeconômico, cultural e linguístico. Por outro lado, a linguagem de Diegues, em face dos temas veiculados, como erotismo, consumo, violência, mistério e beleza, deixa essa fronteira geográfica, dialogando com o mundo, tornando-se parte deste mundo.

## **1. A obra literária como possibilidade de pensamento**

Partamos do começo, ou seja, da palavra “obra”. O vocábulo obra vem do latim *opĕra* –*ae*, que significa “construção, trabalho, produção” (CUNHA, 2000, p. 555). Vejamos que já no seu significado latino a “obra” reconhece a produção, o fazer, assumindo proposição

assemelhada ao substantivo feminino grego Ποίησις, εως, que significa “criação, fabricação, confecção, arte da poesia” (PEREIRA, 1976, p. 466). Por conseguinte, pensamos que quando se diz que “a obra é aberta” (referência ao que foi explicitado por Umberto Eco em texto quase homônimo) a relação estabelecida entre obra e poesia é quase redundante no que se refere aos caminhos que o escritor segue para construir seus textos: a menos que o poeta seja uma máquina de fazer poemas, cada verso será diverso do anterior mesmo quando o paralelismo é a tônica estilística.

Percebemos então que desde há muito somos expostos a uma contradição no âmbito da obra literária: quando ela é lida/ensinada nos bancos escolares em seus vários níveis, ela nos é apresentada repleta e cerceada por regras rígidas que tornam quase inacessíveis as experiências sensoriais e críticas que ela se propõe. O seu significado limita-se à contação de uma história, ou melhor, à contação de uma síntese proposta pelos avatares dos estudos literários. (Mal)tratada desse modo, a literatura luta para ultrapassar os limites que lhe são impostos de fora para dentro, afinal, a linguagem é o seu (des)limite.

Assim, se as teorias da obra literária norteiam o início do aprendizado literário, elas poderão e serão abandonadas pelos leitores que aceitem o convite para penetrar o vasto mundo da literatura.

## **2. “Nos desvios estão os araticuns mais maduros”<sup>3</sup>**

Ao pensarmos no ingresso do leitor pelos atalhos do itinerário literário, uma alegoria que nos vem à mente são os desvios de Manoel de Barros que, “bugre velho que era, só pegava por desvios”, não andava por caminhos conhecidos, “pois é nos desvios que se encontram as melhores surpresas e os araticuns maduros” (BARROS, 2010, p. 319). Arejador de palavras que era, ele lhes dava vida nova, encontrando para elas novas posições e orientações.

---

<sup>3</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 319.

É nos atalhos, nos desvios que estão as surpresas geradoras do prazer na leitura. Roland Barthes trabalha esse tema no ensaio O prazer do texto. Nele fala sobre o deleite gerado pela ruptura de limites e pelo transbordamento para além das margens do texto. Melhor que tentar traduzir as palavras do filósofo francês é transcrevê-las:

Eis um estado muito sutil, quase insustentável, do discurso: a narrativa é desconstruída e a história permanece no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor. (BARTHES, 1973, p. 15)

As fendas e as rupturas poéticas acontecem de maneira imprevisível aos olhos do leitor, na forma de neologismos, de arcaísmos, da humanização de objetos e de animais, da (re)apropriação de expressões feitas, dando-lhes novas significações, do jogo entre disciplina e anarquia e na utilização de línguas que não existem oficialmente, esta última uma característica afeita à poesia de Douglas Diegues.

Se Barthes chama nossa atenção para as fendas da Literatura (assim, com L maiúsculo) que reinventam a linguagem, Calvino, por seu turno, as chamará de vanguarda literária. O pensador italiano explica o surgimento da vanguarda com uma história provocadora. Ele parte da possibilidade de que linguagem seria tão somente uma relação combinatória de palavras – “[...] uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra” (CALVINO, 2009, p. 205) –, levando essa proposição ao ponto de sugerir que um dia poderá existir uma máquina poético-eletrônica programada para criar... literatura.

No entanto, ao descrever como seria a produção da tal engenhoca, Calvino mostra a vulnerabilidade da ideia ao dizer que sua vocação criativa seria a do classicismo, com métricas e normas de versificação delimitadas e seguidas à risca. Nesse sentido, acaba por admitir que a máquina poético-eletrônica bem possivelmente não seria capaz de criar vanguardas, renovando-se poeticamente. Isso porque a vanguarda se faz nas/de rupturas, da desestruturação formal, da contestação dos nexos lógicos habituais, seguindo “[...] uma necessidade tipicamente humana: a produção da desordem” (CALVINO, 2009, 204).

Porém, a desordem a que se refere Calvino não é simplesmente o caos. Ela nos parece ser a quebra de uma ordem para a abertura de novas possibilidades. Barthes (1973, p. 12) escreve que “[...] não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflagração, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição”. Logo, o atalho, o desvio não é mero acaso; ele é um lugar (des)construído pelo escritor para ajudar o leitor a se achar (ou se perder) na floresta de desenganos que é a literatura.

### 3. O delírio verdadeiro e o inverossímil verossímil

aproveite bién las falhas del sistema/resiste, mano, en la región más desejada/confia en el fogo de la palabra/escribe con tu berga um bom poema

mesmo sin grana, tetas solo para ti, definición/venga a conocer el bosque y la graça/no acepta derrota como una carcaça/ainda puede ser tempo de flor y/revolución

viver es una arte - nada a ver com escena o cinema/bocê es dono de su nariz y su destino/por que também debo bibir como um cretino?/escribe con tu berga um buén poema

aproveche bien la miel de las incertezas/e inunda com (teu) leche doce la noche y todas las tristezas. (DIEGUES, 2002, p. 8)

Possibilidade plena de fendas, de desvios e de atalhos: assim é a poesia de Douglas Diegues. Diegues nasceu no Rio de Janeiro, filho de uma paraguaia com um brasileiro, e foi criado em Ponta Porã, cidade brasileira na fronteira com o Paraguai. É autor de cinco livros em *portunhol salvaje* (voltaremos a essa questão mais à frente). Ao ler os poemas de Manoel de Barros, ele se impressionou com as fendas criadas pela magia da linguagem manoelina, o que acabou por contagiar sua própria poesia. Diegues conta que as visitas à casa de Barros em Campo Grande (MS) foram verdadeiras aulas de literatura selvagem.

Cada conversa era um curso de como ver linguagem, de como ver poesia, de como ver arte [...] Ali aprendi, entre outras coisas importantes para poesia, que o delírio tem que ser verdadeiro e que o inverossímil não serve se não for verossímil. (DIEGUES, 2014, p. 23).

Mesmo a tradição aristotélica via no inverossímil uma possibilidade para o texto literário, desde que não violentasse ou iludisse o leitor e quando tratado com arte e habilidade por grandes poetas (SPINA, 1995, p. 116). Os versos contidos n’*O livro das ignoranças* bem poderiam ter sido um dos temas de uma “aula selvagem” de Manoel de Barros, demonstrando ao jovem Diegues como ele, Barros, engendra seus poemas, dizendo as coisas como elas poderiam ser ou como ele desejaria que elas fossem:

No descomeço era o verbo./Só depois é que veio o delírio do verbo./O delírio do verbo estava no começo, lá onde a/Criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos./A criança não sabe que o verbo escutar não funciona/Para cor, mas para som. /Então se a criança muda a função de um verbo, ele/delira./E pois./Em poesia que é a voz do poeta, que é a voz de fazer/nascimentos – /O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2010, p. 301)

É na fendas do sistema linguístico, pleno de provisoriedade e de possibilidades, que tanto Barros quanto Diegues estabelecem seu fazer literário.

#### **4. Encostar o ouvido na boca do bárbaro**

Como bom aprendiz, Diegues foi desaprendendo as lições de Barros. O poeta foi/é mestre, porque um dia também foi aprendiz e dos melhores, tendo como orientador o padre Vieira:

Pois Pois

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas/Na boca do bárbaro./Que para ouvir as vozes do chão/Que para ouvir a fala das águas/Que para ouvir o silêncio das pedras/Que para ouvir o crescimento das árvores/E as origens do Ser. Pois Pois. (BARROS, 2001, p. 47)

A grande lição do mestre Vieira: ouvir a língua do bárbaro, os trejeitos da fala viva, suja e torta do povo, além de ouvir os outros viventes, pois é nessa linguagem que estão guardadas as experiências primordiais e atemporais do ser humano. Sobre essa ideia, Manoel de Barros (*apud* 1995, p. 25) escreveu em sua breve coluna literária no *Correio do Estado* (jornal de Campo Grande – MS) no início da década de 1960:

Enquanto os parnasianos envesgavam os olhos para copiar a França e Coelho Netto se derretia por apolíneas formas helênicas, Mário [de Andrade] buscava as raízes da nação. Mário sonhava o seu sonho mais querido, que era o de entregar à literatura brasileira uma linguagem nova que fosse a soma de todos os regionalismos.

Se Barros refere-se a Mário de Andrade, outro Andrade é referência explícita na obra de Diegues, Oswald, citado no poema-homenagem a Campo Grande, cujo epíteto é “cidade morena”: “postiza sorriso barbie bo-ro-co-chô cidade morena/por que mezquina tanto tanta micharia?/macumba pra turista – arte fotogênica/ya lo ensinaram Oswald – depois Manoel – mas você no aprendeu – son como desinteria” (DIEGUES, 2002, p. 8).

Os versos de Diegues dialogam com os Andrade e com Barros, ouvindo-os e ouvindo o que vem da terra – pensamos aqui, num primeiro momento, no espaço fronteiroço brasiguaião –, arregimentando forças vanguardistas – no sentido proposto por Calvino – e lançando uma outra forma de falar a poesia, o *portunhol salvaje*.

## **5. O *portunhol salvaje***

Em 2002, seduzido pela ideia de “[...] encostar as orelhas / Na boca do bárbaro” (BARROS, 2001, p. 47) e pelo encantamento gerado pelo choque entre o primitivo e o erudito, Diegues publica seu primeiro livro, já em *portunhol salvaje*. Ele se insere na literatura, transgredindo a regra anterior a todas as regras: ele utiliza uma língua que não

existe oficialmente, que não está nos livros e que pode variar a cada poema, com todas as possibilidades da linguagem.

Myriam Ávila, organizadora de uma antologia da obra de Diegues, parte da série Ciranda da Poesia (2012), explica a solução linguística que o *portunhol salvaje*, mistura de português com espanhol e toques de guarani, uma língua falada informalmente nas ruas da fronteira do Brasil com o Paraguai, significou na produção do poeta brasiguai:

Depois de anos de luta com a sintaxe do português culto, que lhe endurecia os versos, aos poucos passou a escrever no idioma que conhecia melhor e que portava desde criança. Era o portunhol selvagem – ou seja, nascido da necessidade de se fazer entender e sobreviver na fronteira geográfica e linguística do centro-oeste brasileiro. (ÁVILA, 2012, p. 10)

Depois da explicação acadêmica/teórica, vejamos a explicação poética sobre o que significa a língua de Douglas Diegues:

U portunhol salvaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simple que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, tranfronteiriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol selvaje comigo [...] (DIEGUES, 2007, p. 3)

O desvio, a ruptura constrói-se a cada uso da própria expressão *salvaje*, grafada como *salbaje* e *selbaje* na mesma composição. O aspecto familiar, ancestral e dinâmico dessa língua também está nas referências à fronteira, à mãe, aos avós, aos amigos.

O *portunhol salvaje* – mas ainda não com essa rubrica – foi inaugurado como experimento linguístico-literário pelo escritor paranaense Wilson Bueno em *Mar Paraguayo*

(1992), texto em que, pela primeira vez, essa língua (in)culta e bela saltou da oralidade para a escrita na voz da Marafona paraguaya, narradora de sua própria tragédia:

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad. La primera vez que me acerque del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada em el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura. (BUENO, 1992, p.16)

Desde esse primeiro experimento, o *portunhol salvaje* carrega uma inflexão poética que mobiliza os sentidos, aguçando o olhar do leitor, inicialmente, pelo choque e depois pela sedução. A afinidade entre Bueno e Diegues vai para além da língua: o romance *Meu tio Roseno, a Cavallo* (2000) é dedicado “A Douglas Diegues, meu compadre brasiguayo”. Além disso, o percurso de Roseno começa “[...] na beira do túmulo de López, proximidades do rancho de um compadre Diegue (*sic*), tapera ornada de flor, no país do Paraguay” (BUENO, 2000, p. 14).

A partir desse contato, Diegues se transformou no principal expoente do *portunhol salvaje*, uma língua que paira acima das fronteiras geográficas e culturais, num movimento que reúne artistas latino-americanos que utilizam linguagens híbridas como forma de expressão e de impressão. O *portunhol salvaje* tem tido cada vez mais adeptos, tanto na fronteira como nos ditos centros culturais do País, como os escritores Xico Sá, Joca Terrón, Ronaldo Bressane e Clara Averbuck.

## 6. Temáticas

Ao desaprender a lição de ouvir os bárbaros, Diegues segue seu caminho em paralelo ao que lhe ensinou o mestre Barros. Enquanto este animaliza homens e humaniza pregos enferrujados e lesmas, o poeta brasiguayo narra o efeito gerado pela banalização diária das

coisas humanas, em um mundo pontuado pelo consumo, criando uma “poética de camêlo” (ÁVILA, 2012, p. 29). Essa poética também será chamada de *rasquachismo*:

A poesia de Douglas não reconhece obstáculos colocados pela lógica, pela coerência e pelo bom gosto. Não procura o bom acabamento, a limpeza, a expressão original e adequada. Quer apenas funcionar, como os *gatos* que roubam energia da rede elétrica ou os barracos, aquelas construções *balança-mais-não-cai*, de quem não pode lançar mão dos materiais de construção apropriados. Entre as características de que já tratamos, ofende o bom gosto o tom panfletário que da aos sonetos incivilizados um caráter juvenil e visionário completamente out. Acrescentasse a isso a frouxidão da métrica e a precariedade das rimas emparelhadas e teremos uma mercadoria de camêlo poético, um exemplo do que nas fronteiras culturais chicanas dos Estados Unidos se convencionou chamar de *rasquachismo*. (ÁVILA, 2012, p. 29)

Apesar da mercantilização do ser humano, num sistema binário que valoriza o ter e não o ser, Diegues também enxerga e narra, sutilmente, a vida que insiste em brotar do pútrido, salpicando-a poeticamente com o *portunhol salvaje*: “sinceramente vale la pena perder tempo transformando bosta de elefante em luz em leite em mel” (DIEGUES, 2007, p. 11); “la tarde ficaria mais elegante vestida de lluvia pastando en el misterio” (DIEGUES, 2007, p. 10). O próprio *portunhol salvaje* “brota como flor de la bosta de las vakas” (DIEGUES, 2007, p. 3).

As questões de fronteira, tanto a geográfica quanto a simbólica, emergem da poesia de Diegues, reclamando seu lugar e contando sua versão de gentes e de fatos solapados pela tradição eurocêntrica. Seus poemas narram as mazelas, as misérias, a beleza e o mistério de um ser humano construído por um olhar eivado de negatividade e de desqualificação e, por isso, relegado ao apagamento identitário. Se por um lado, o traço identitário se torna opaco, por outro, a alteridade reconhece os sujeitos e seu lugar fronteiro na poética de Diegues:

Le gustaba escalar la planicie com su muleta de aluminio/parecia un idiota cruzando la tarde sin sentido/bebia de la imundicie sin problemas/porque desde crianza estaba acostumbrado a beber de la imundicie terrena

sabia como conviver com la imundicie que produce el hombre/habia ainda en sus ojos un resto de brilho feliz de infância perdida/escalando la planicie de los dias/com su muleta de alumínio non precisaba más nin nombre

parecia que habia salido de algun libro de Manoel de Barros/un personagem de carne gosma esperma escama sangre osso mystério/escalar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície del lado/paraguay

escalar una montanha del lado paraguay era escalar una planície del lado brasileiro/em ambos los lados de la frontera que implacabelmente apodrece/ninguém consigue escalar planicies tan bién como ele (DIEGUES, 2007, p. 10)

O eu lírico fala de uma personagem sofrida e forjada à sombra da imundice, cuspidas das páginas de um livro de Manoel de Barros. Amparado por uma muleta e padecendo dos dois lados da fronteira, esse ser (humano) não perdeu o brilho infantil dos olhos, num reflexo do devir infância que impregna a poética manoelina.

Ao ler esse poema e outros tantos escritos por Diegues, reconhecemos os rostos (re)vistos ao longo de uma vida na fronteira: eles se personificam nas personagens de carne, osso, gosma, esperma e *mysterio*. Rostos de camponeses, indígenas, paraguaios, brasileiros e brasiguaios que habitam a fronteira do Brasil com o Paraguai que fica em Mato Grosso do Sul.

Apesar de sua narrativa trazer à luz um espírito crítico, sendo uma espécie de crônica poética do cotidiano fronteiriço, o que Myriam Ávila vai aproximar do conceito de “vida danificada” de Theodor Adorno, a face do horror mostrada por Diegues (2015) vem temperada com doses de humor, um “[...] humor selvagem, meio místico, meio mundano, num mundo em que a maioria das pessoas despreza o ser e supervaloriza as coisas que se podem ter, consumir, comprar, ostentar, as coisas que apodrecem” (ÁVILA, 2012, p.8). Dessa forma, ao ler seus poemas, nos vem um sorriso no canto da boca, ao mesmo tempo em que no paladar um gosto amargo demora a sumir como num jogo no qual o *bersus* não é a razão direta dos contrários, mas a relação proporcionalmente dialética de todas as coisas:

belleza pública bersus beleza íntima  
belleza bisible bersus beleza que ninguém bê  
belleza dolarizada bersus beleza gratuita  
belleza cozida bersus beleza frita

belleza antigua bersus beleza nova  
belleza viva versus beleza morta  
belleza magra bersus beleza gorda  
belleza em berso y en prosa

belleza sabaje bersus beleza civilizada  
belleza de dentro bersus beleza de for a  
beleza simples bersus beleza complicada

este mundo está ficando cada vez mais horrible/quase ninguém consegue mais ver la  
belleza invisible (DIEGUES, 2007, p. 4)

## 7. O delírio da poesia contamina o jornalismo

Além de poeta, Douglas Diegues é jornalista cultural, tendo colaborado com as revistas *Bravo!*, *Cult*, *Select*, *Caros Amigos* e *AGente*, entre outras. Também criou e dirigiu a revista literária *Teyu'í* (1995) e o suplemento literário da *Folha do Povo* (2000-2002), ambos veiculados em Campo Grande/MS.

Seus textos jornalísticos trazem um olhar agudo e aferrado à crítica do dia-a-dia e às sutilezas e experiências sensoriais, estéticas e políticas, mantendo o mesmo estilo que ele construiu em sua poesia, “delirando” a língua e o verbo, rompendo com a linguagem tradicionalmente objetiva e fria dos textos jornalísticos, escrevendo-os, muitas vezes, em *portunhol salvaje*. O editorial a seguir, publicado na primeira edição da revista *Teyu'í* (jan./fev. 1995), antecipa o que estaria por vir nas próximas páginas daquela publicação, num texto que pode ser considerado um poema de vanguarda:

1. O mel do sol não tem preço.
2. Escorre grátis – segundo Van Gogh. Por isso os acadêmicos não conseguem comprar mel de sol pra beber em casa.

3. Sugestão para os burocratas da cultura – mel de sol nas veias.
4. O mel do sol é a bebida preferida dos idiotas, nunca cabe inteiro nos museus de arte moderna.
5. Por favor, não envenenem o mel do sol.
6. Você é uma pessoa ou uma salsicha?
7. O mel do sol está além do que as palavras conseguem dizer. (DIEGUES, 1995, p. 3)

Para revista *Cult*, Diegues entrevistou o poeta e amigo Manoel de Barros, colocando em cada parágrafo pitadas generosas de sua linguagem delirantemente poética em *portunhol salvaje*:

Son 10 de la mañana em Campo Grande, la capital del Mato Grosso do Sul, onde 28 millones de cabezas de gado pastam numa boa y 3 millones de personas esperam que tudo mude para mejor y los passarinhos deliraram borrachos de sol.

[...]

Los árboles gigantes de la rua Piratininga están felizes de cigarras vagabundas. Manoel de Barros se equilibra con su bengala en medio al mundo que flota desequilibrado. La única coisa permanente en la selva ou en la urbe es la impermanência de la vida. Enton le digo, chau Poeta, hasta pronto, y me pierdo entre las curvas femeninas de las calles de Campo Grande, a city morena. La poesia morreu, hee, mas continua viva em meio a los escombros del futuro. (DIEGUES, 2014, p. 1)

Na condição de jornalista cultural, Diegues tira a literatura e a filosofia dos gabinetes e das bibliotecas, das escolas e das universidades, levando-as para os clubes e os cafés, dando-lhes um ar de conversação espirituosa; culta, sem ser formal; reflexiva, sem ser inacessível e enfadonha, apostando num fraseado a um só tempo charmoso, irônico e ele próprio literário.

Daniel Piza relata em seu livro sobre o jornalismo cultural que grandes escritores da literatura universal emprestaram sua linguagem, seu olhar humanista, estético e político a essa modalidade jornalística, entre eles, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Henry James, entre alguns nomes que figuraram no século XIX. No Brasil, o jornalismo cultural só ganharia força no final do século XIX e dele nasceria um dos expoentes da literatura nacional, Machado de Assis.

Em seus textos publicados em revistas e em suplementos literários, Douglas não perde a tônica de sua poética: cronista de sua época, crítico irônico e bem humorado. Abaixo temos o *post* que o poeta publicou em sua *fanpage* sobre um texto que escreveu para a revista de arte *Select*:

Fiquei feliz de ver *Select* esta semana numa banca de revista destas bandas com textos que van além del mero jornalismo informativo & entediante. *Select*, vale la pena el registro, fue también hasta el momento uma de las rarófilas revistas brasileiras a aceitar publicacione de colaboracioncita em portunhol selvagem a quema ropa. Reproduzo aqui, para la curtizone de los queridos lectores, um texto que envie para la *Select* de febrero/marzo de 2012, cujo tema era la infantilizacione de la cultura em tempos de Big Brother. (DIEGUES, 2015, p. 1)

Em tempos nos quais o espectador perdeu a noção de que o big brother é uma referência ao romance *1984*, de George Orwell, existir uma revista que se venda em bancas e que tenha a ousadia de trazer um texto de Douglas Diegues em *portunhol salvaje* causa espanto e merece destaque na crônica do próprio autor.

### **Concluindo que...**

Uma proposição de Italo Calvino bem resumiria tanto a trajetória de Douglas Diegues quanto a nossa (in)tensão neste texto:

O narrador começou a articular palavras não para que os outros lhe respondessem com outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras, para deduzir uma explicação do mundo mediante o fio de todo discurso-narrativa possível. (CALVINO, 2009, p. 197)

Ao romper com a linguagem tradicionalmente poética e trabalhando com temas caros aos dias atuais, Diegues se apresenta como um artista de vanguarda, com poderosa verve literária e olhar afiado tanto para a crítica como para a beleza, ocupando um lugar de mediador que descortina a realidade e faz o leitor enxergar diferente, ensinando-o a aprender a desaprender. Afinal, ele teve um grande mestre – Manoel de Barros –, capacitando-se para tanto.

Sempre que a jornalista entre nós vê um artista talentoso como Diegues, que inova a linguagem, lembra-se de um músico virtuoso, baterista de jazz, amigo seu. Quando ele toca, quando entra naquela fruição que beira o descontrole, mas que tem cadência e melodia costurando as notas ao fundo, vem-lhe a sensação de uma criança que, já se sentindo segura, pedala sua bicicleta em alta velocidade, sem rodinhas de apoio, seguindo equilibrada, fluida, veloz, o vento no rosto, o cabelo em desalinho, a liberdade acariciando-lhe a alma. Ela não tem dúvida de que esse amigo virtuoso, assim como Diegues ou Manoel de Barros, tenha passado por aulas intensas de métrica, formatos fechados, códigos pré-determinados para aprender a realizar a beleza mais livre e transbordante, mediante o fio de um discurso-narrativa possível criado por ele e que expressa, arrumadamente desarrumado, os mais profundos desejos e sentimentos tanto do artista quanto do ouvinte/leitor.

A professora de Literatura entre nós acredita que não haveria como escrever um texto sobre Douglas Diegues, com rastros de Manoel de Barros, em outra linguagem que não fosse esta, costurada por alguma teoria e (te)matizada nas fronteiras onde o literário se encontra com o ensaístico.

## **Referências**

ÁVILA, Myriam. *Douglas Diegues por Myriam Ávila*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012. (Ciranda da Poesia).

BARROS, Manoel de. *O livro sobre nada*. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

\_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tratado das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. Viola de cocho. Revista *Teyu'í*, Campo Grande, n. 1, abri./maio 1995.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura do Paraná; São Paulo: Iluminuras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Meu tio Roseno, a Cavallo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CALVINO, Italo. Cibernética e Fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

DIEGUES, Douglas. *Dá gosto andar desnudo por esta selvas – sonetos selvajes*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. Encontros com Manoel de Barros antes dele virar passarinho. *Revista AGente*, Campo Grande, n. 162, dez. 2014.

\_\_\_\_\_. *Revista Teyu'í*, Campo Grande, n. 0, jan./fev. 1995.

\_\_\_\_\_. *Uma Flor na Solapa da Miséria*. Ponta Porã: Yiyi Jambo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Douglas Diegues: entre a poesia e o desconhecido*. Disponível em: <[http://www.travessadoseditores.com.br/tra/entrevista\\_diegues.html](http://www.travessadoseditores.com.br/tra/entrevista_diegues.html)>. Acesso em 25 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Encontro com Manoel de Barros em meio a los escombros del futuro. *Revista Cult*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/11/adeus-a-manoel-de-barros/>>. Acesso em: 1 fev. 2015.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PEREIRA S.J., Isidoro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 5. ed. Porto: Porto Ed., 1976.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.  
(Ensino Superior).

## **Ave, cagaitas!**

Elson Dias de Oliveira<sup>1</sup>

Na beira do rio das Velhas, quase perto do vilarejo do Guaicuí. Pois é..., a gente morava lá. Família grande: papai e mamãe e, além de mim, quatro irmãos mais novos. Eu tinha já quatorze anos – idade pra criar juízo, meu pai dizia –, mas virar gente grande era contrariar o meu querer, negócio mesmo muito além, nos depois. Pensava só no agora, em gastar os viveres infantilmente. Afamado, com fama de fugir facilmente de casa e da presença dos meus pais, apelido meu era Piaba, de muito escorregadio, rápido e rasteiro, pra poder fazer molecagem, dando combate em tudo quanto há.

Certa vez, cismeí de querer fugir da reza, pra roubar cagaitas no terreno de dona Fulô. Eu tava que não aguentava mais passar e avistar, ao longe, aquela fartura de bolotas amarelinhas, acolá, do outro lado da cerca. A tentação – encravada! – fazendo figa. Cruel demais ficar só tapeando a vontade. Ah, pois não tinha mais jeito: queria porque queria prová-las, saboreá-las ao bel-prazer. Sem contar que – confesso – eu já tava quase que enjoando de tanta garapa de cana, tijolo, melado, puxa e rapadura, que era o que mais tinha e se fazia, de fabricação, lá em casa. Queria o doce-azedo diferenciado das cagaitas, que se fazem de difíceis – com elas não tem negócio de temporão, não! – dando só uma vez por ano.

Todo santo domingo, depois do almoço, rumávamos em direção ao culto, lá na igreja da comunidade. Aí, durante aquela semana, combinei tudo com o Kinkas, meu primo carnal, pau-pra-toda-obra. Ele também delirava de vontade de chupar as danadinhas. Ansiedade nossa era mato, capim-gordura meloso e esparramado. Tínhamos que esperar alguns dias pela fuga. Prenhez: domingo custando nascer. Demora eterna, igual no terço da reza: é de século-seclórum-amém.

— Adulto só se gaba, mas é meio jacu: absurdo ter seis dias pra trabalhar e só um pra descansar. Podiam ter inventado só mais um domingo, no meio da semana. Aí, também, não tardaríamos a chupar nossas cagaitas – ajuizei conversa com o Kinkas.

---

<sup>1</sup> Graduado em Filosofia pelo Centro de Ensino Superior do Brasil. Graduando em Letras Português pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. E-mail: elsonrpm@yahoo.com.br

— Tanto tanto que eu quero, Piá, tomar o caldo daquelas frutinhas, que se fosse hoje eu ia correndo. E, fora lá, tá difícil achar delas por essas bandas. Nem tem noutros lugares mais pertos, só em altos morros, lá nas cabeceiras do rio – completou o primo.

No domingo da fuga, pelo menos, ninguém teria que trabucar no engenho, aturando a joça da bolandeira, que dá até tonteiras de tanto rodar, e tachos de rapadura quente, razão de queimaduras. Isso já era boa coisa, certo alívio aliviando.

Alembro que, na véspera, um louva-a-deus pousou dentro do meu quarto. Aí, pensei: “esse bichinho dá sorte!”. Esprevitado, demorei pegar no sono. Um mexe-remexe: desinquieteza de pensamento, que futurava para o dia seguinte. Despertei de manhã pensando mais, mais, mais ainda, com a boca salivando sabor de cagaitas, das quase alaranjadas de tão maduras e suculentas.

Depois do almoço, uma ansiedade ainda mais forte, com mistura de contentamento. A renca toda se aprontava pra reza, pro social, vestindo as domingueiras roupas. Antes da saída, teve um cafezinho, com biscoitão chimango, requeijão e brevidade; as quitandas... sustança. Mastiguei pouco, quase que só engoli só, tamanha vontade de sair correndo.

— Piaba, esgueirado, que danura é essa? Sossega senão a comida vai descer pras pernas! – mamãe caçoou, reprovando a pressa.

Partimos de charrete, num sol padraço de quente. Família inteira, rumo à igreja do Bom Jesus dos Matozinhos, no povoado do Guaicuí. Atravessamos algumas áreas de mata nativa e alguns carregadores de eucalipto, esse monstro que embebe os rios e mata as nascentes. Eram mares de calipada, mas eu imaginando – num encantamento! – só via cagaiteiras, gigantes e majestosas, quase que falando meu nome e acenando pra mim.

Chegamos no vilarejo. O sino da capela badalava apressado, noticiando o início da reza. Logo avistei o Kinkas e pisquei pra ele, que retribuiu com esperteza. Não nos aproximamos um do outro, pra não dar nem motivo... Já tava tudo combinado: sair na hora das ofertas e regressar antes do amém-final. Na volta, eu falaria pros meus pais que fiquei sentado na escadinha, ao lado do altar, ou noutro canto da igreja; arrumaria uma desculpa.

Causa da igreja cheia, escapulir foi mamão-com-açúcar. No certo momento, pedi meu pai que me deixasse colocar o dinheiro no balaio das ofertas. Enfiei-me na fila, ponhei as moedas e, rudiando pela outra porta, vazei na braquiara. O Kinkas nem precisou dessas

manhas de artes, saiu foi na tóra mesmo. Seus pais afrouxavam as rédeas fácil fácil, quase que nem se importavam, fazendo vista grossa.

Aí fomos, na carreira, passando numa pinguela estreita, num raio de légua e meia no sentido da Cachoeira das Andorinhas. A chácara ficava do outro lado. Carrapicho-picão grudou adoidado nas pernas das calças. Tínhamos, finalmente, que pular uma cerca velha de pau-a-pique, que demarcava o quintalão de dona Fulô. Eu subi primeiro, e o Kinkas demorava achar o jeito de trepar. No que voltei, e dei pezinho pra ele subir – no digitório! –, notei que as toras de madeira lascada tavam meio fracas, de tão podres. E vi, também, que começava a formar chuva:

— Kinkas de Deus, a cerca, será que ela aguenta? Tá quase caindo de podre. E ainda parece que vai cair um toró. Num vai? Arrepare pro cê vê, lá nos cantos do morro.

— Uma óva! Cê é um bananão, Piá. Querendo mijar pra trás? Já viemos até aqui. Vamos voltar não, vai dá tempo!

Desejo foi maior, fortemente. Pulamos. A cerca aguentou, rangendo de fraqueza. Mas nenhuma viva alma por perto. Ah, os prazeres, alegrias... momentos: a cagaiteira tava pinhada, tremeluzindo de tão carregadinha. É uma bela árvore, altiva, de casca grossa, com folhas verdes brilhantes. Toda-toda. Eita! Maravilhei. Debaixo do pé também tava forrado de cagaitas, mas é perigoso fazer mal se comer das do chão. Então arrumei uma vara, e cutucava. Aí elas caíam no capim. Cada bitela! Algumas até rachavam – as mais graúdas! –, de modo que não aguentavam o bate. Eram tantas, mas tantas, que davam pra encher vários bornais. Só chupamos lá mesmo, muitas e muitas, e eu mais do que o Kinkas – que só gostava das de-vez. A maciez das cascas, de tão agradável, me contentava, aumentando o prazer de tocá-las, de estourá-las no céu da boca.

Só que, desconforme, Deus dá a farinha e o Diabo fura o saco. Clareio: no retorno, Kinkas pulou a cerca, de boa, mas na minha vez um pau caiu derrubado. Em razão do barulho, um cachorro ladrou acolá, pros lados da casa. Cão lazarento dos diabos! Sacrifício nosso foi o corre-corre; torando capim alto nos peitos; tropicando em pés de ora-pro-nóbis, só espinhos... Perna, pra que te quero!

Aí, tapeamos o vira-lata, ficamos livres dele. Mas o pesadelo maior, tão-só meu, ficou sendo as cagaitas – elas próprias! Quer dizer: o caldinho meio morno de quente, que chupei

no calor da tarde. Enfarei! Pois é..., fermentou na minha barriga empanzinada, em desarranjos. Tristeza! A soltura foi no bamburral, perto da beirada do rio; dava dores. E, de tanto que demorava, esmoreci. Ah! Fugir do fumo, cair nas brasas.

Ao que, chegamos na pracinha do vilarejo, mas a reza já havia terminado. Tanta peleja pra nada. Nossos pais – ervados de tão aflitos – nos procuravam. Que desgosto! E eu tremia igual vara verde. Mas o curioso foi que, em antes, eu tinha só medo de apanhar, sabendo que esqueceria logo logo; tão diverso, naquele dia, meu sentimento foi de um medo-vergonhoso. Nem entendi isso, só depois.

Sei que o Kinkas levou um sermãozinho, apenas. E eu? Currião nosso de cada dia nos dai hoje, derradeiramente: fedegoso. Cipó demoníaco! Inimigo das renações e divertimentos. Na maioria das vezes doía só na hora, nos assopros, depois sarava, deslembra. Mas, dessa vez doeu mais forte, e ficou doendo dias a fora uma dor n'alma, num quase sem-fim. Tenho raiva não, hoje entendo, os mereceres...

Naquele domingo, eu me expurguei das fugas e dos meus pecados infantis todos. Já era hora obrigada: alimpar as campinas férteis da inocência. Refazer. O tempo segue se cortando, e judiando de quem se apega... Judiou de mim com muita cipoada e calombos. Tempestade me amparou e chorou junto, relampeando; duas vezes lágrimas, ao romper daquela tarde de rompimento. Taturana-verde encasulava, sinais... mariposa vinha. Veneno diminui, acaba?

**29 de abril – informe de fronteira, translúcida!**

Estevan de Negreiros Ketzner<sup>1</sup>

*Para Thabita Abraham*

Eu aterrissei contigo de Alfa Centauro, agorinha, em Strasbourg! Acho que foi por cima das costas de um corvo que voa insólito entre os prédios, sem temor, nem caô, nem *never more*, como de Poe para Helenor. Aqui na França a paixão nunca acaba! Foram 1750 imigrantes mortos em 111 dias. São parlamentares com sede, querendo trocar uma vida humana por um mandato, como se troca de camisa, suja, amarfanhada e sem desodorante. Essa semana Berlusconi denominou de “baratas” os refugiados da Líbia. Será a cor de suas peles? Ou a dificuldade de falar corretamente o francês... Serei eu também uma “barata” que lê Kafka em português por não ser cidadão alemão? “*C’est dommage que ton français est mal*”, dito isso por um professor de francês não me soa confortável (acho que o Tom Zé teve esse mesmo problema na Suíça, lá ele brigou com o operador de som, porque nós brasileiros de algum jeito gostamos de relações mais calorosas e não somos nada formais). Tentamos um protesto no Parlamento Europeu, 3 amigos e mais 30 manifestantes que não fizeram como o resto da cidade que saiu de férias. Repito que não vim de navio, tão pouco me suicidei ao mar por medo de levar um tiro da guarda costeira, como muitos deles fizeram. Creio, certamente, ter sido devorado por uma baleia, oculto por um véu de incapacidade em transcender os degraus da razão. Um Leviatã um tanto maternal... como será no dia 30 de abril a violência contra os professores no Paraná. E, no entanto, o que vejo aqui são simplesmente moscas no lixo do meu apartamento, voando no aeroporto que o tempo impôs sobre a minha careca. Sobre ser mãe, lembrei que domingo passado fui ao parque e lá os ninhos das cegonhas que me

---

<sup>1</sup> Psicólogo clínico. Doutorando em Letras pela PUCRS. Trabalha a interseção entre literatura, filosofia e psicanálise. Email: [estevanketzer@ibest.com.br](mailto:estevanketzer@ibest.com.br).

fizeram lembrar que tenho um filho no Brasil. Voltando em casa fiz contato com ele. Como engatinhou bem, na minha frente, entre as cadeiras da casa de seu avô, pude ver bem pela tela do computador. E fim de transmissão. Quanto tempo, mesmo? Cinco minutos. Minha *internet* não deve estar nos padrões internacionais.

Descobri como se compõe uma valsa para a solidão! Basta cantar uma música enquanto passeio de bicicleta por uma floresta cheia de *bunkers* alemães da Segunda Guerra tomados pelo mato. Mas o que me deu medo foi a aprovação de 800 milhões de euros para o orçamento militar que François Hollande deu aval hoje pela manhã. Também é possível dançar um canto funerário, como fez o jihadista Sid Ahmed Ghlam para Aurélie Châtelain, a jovem que ele foi acusado de ter assassinado. Eles logo serão esquecidos, tenho certeza. Não menor é a ironia de que o Brasil quer de algum jeito mostrar o quanto a Indonésia é desumana, não devendo assassinar um traficante que colocou cocaína em pranchas de *surf* e foi rapidamente diagnosticado com esquizofrenia. Onde está o Batman nessas horas?

Você me enviou uma mensagem pelo *Face* achando que por ser de família árabe pode ser interpretada como terrorista aqui. Não, de forma alguma! Todas as mulheres árabes usam um xale e são cidadãs. Olha ali, uma bomba! *Regardez, s'il vous plaît*. Não, o problema são os fundamentalistas evangélicos brasileiros que não deixam seus filhos lerem *Macunaíma*, por ser este um herói nacional que gosta de outros homens. Para eles isso não é preconceito. O que se pode fazer para dialogar se ninguém se dispõe a ler um livro? Nacionalismo, ufanismo, academicismo, hermetismo... Caetano iria dizer: "Mas como você é burro, cara!" Eu procuro o espiritualismo e não vi nada disso até agora, como lhe falei. O problema também é fazer rir e que problema enorme. Se você for comediante e citar o nome da Cicarelli pode ser processado por danos morais por um advogado inescrupuloso (Daniel Furlan que o diga). Você sabia que um dano moral pode ter ressarcimento com dinheiro? Isso não é curioso? Eu me pergunto sobre a possibilidade de escrever literatura e falar das coisas verdadeiramente. Ou é falsa a ideia de que um poema não

se diferencia de um aperto de mão, como disse certa vez Paul Celan? E aqui persisto, insisto, que volte a estudar Relações Internacionais, apesar do núcleo leninista-estrategista-belicista que impera na sua universidade. *Hiroshima, mon amour* ou *Apocalypse now*?

É. Depois de recitar em hebraico *Baruch ata adonai*, coloquei meu *Keffieh* palestino que ganhei de alguém que não conheço que foi a uma festa que eu não participei. Tudo isso para proteger meu pescoço e comprar pão na esquina. Não adiantou, pois estou com a garganta irritada e sem dormir direito. Tem um campo de concentração aqui perto, bem preservado. O único em solo francês! Sei que vou sair de lá mal, mas uma dose de história é importante pela manhã, para lembrar que também sou gente. Preciso fazer esse esforço de me olhar no espelho antes de sair de casa, mesmo que não consiga enxergar bem sem meus óculos.

Besos

## O repto

Raquel Turetti<sup>1</sup>

Ele se penteava. “Pentear pra quê?”. De súbito pensou. “Minha calvície é tão previsível quanto as reclamações diárias de Tarcísio sobre o governo federal”. Riu por um instante. “É sempre divertido pensar em Tarcísio”, concluiu com um sorriso de menina-moça contido nos lábios. Reinaldo se distraía com Tarcísio, seu colega de trabalho há 11 anos. Tarcísio: a definição perfeita do sujeito questionador, que lê a primeira página de jornais de cunho direitista, tem opiniões embasadas nos comentários ouvidos nos pontos de ônibus e no que assiste nos telejornais noturnos. Recentemente, aderiu ao Facebook e comprou um celular com compartilhamento Android. Hobby: exibir seu pueril conhecimento tecnológico no almoçarifado.

Reinaldo e Tarcísio. Solitários, cada um ao seu modo. Aquele assumidamente só, a não ser pela constante presença de sua vizinha, Carlota, com quem mantinha uma relação de desprezo e carisma. Já Tarcísio, divorciado convicto, contava histórias sobre seus encontros com mulheres descobertas em salas de bate-papo virtuais e seu relacionamento com suas filhas, que fingia ser fraternal. Narrava com orgulho para Reinaldo os *nicknames* que ele criava nos chats: *Meu corpo quer você; Meu vício é você; Amante à moda antiga; De Camaro Amarelo*. “Que mau gosto”, queixava-se Reinaldo, embora sorrindo. “Meu repertório é variado, companheiro... em todos os sentidos”, completava Tarcísio, sempre exibindo seu comportamento macho e estapafúrdio. Reinaldo sorria a cada frase profana recém-saída da boca de Tarcísio. Da solidão de Reinaldo, um segredo pode ser revelado: ele buscava Tarcísio nas conversas de bate-papo. Os codinomes igualmente bisonhos: *Gatinha Assanhada; Idade da Loba; Mulher de Quarenta; Presença de Anita*. Chegava até mesmo a fazer uma rápida busca com os apelidos informados por Tarcísio, pacientemente, sala por sala.

O cortejo se repetia todas as noites. Naquela quinta-feira de céu nublado o ensejo não foi diferente. Reinaldo não continha sua euforia enquanto bebericava um vinho tinto merlot de qualidade duvidosa. Contudo, era difícil para Reinaldo esconder de Carlota sua busca. Sentia-se arrepiado toda vez que ouvia a fechadura de seu apartamento ser incessantemente corrompida por ela. “Meu Rei! O que você faz aí? Abre, preciso que veja minha blusa de cetim nova!”. “Cetim, haveria coisa mais fora de moda? Onde se encontra blusa de cetim?”

---

<sup>1</sup> Jornalista graduada pela Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora.

Certamente comprou um pano em uma loja qualquer da rua Oliveira Santos e pediu Dulce, a costureira de gosto igualmente estapafúrdio, para que a fizesse”. Abriu a porta. Havia dúvidas. Dulce fez aquela blusa que, além de cetim, estava repleta de babado.

“Que demora para abrir essa porta, homem de Deus... o que cê tá fazendo? Ih computador de novo? Larga isso não?”. Reinaldo já se acostumara com o jeito arbitrário de Carlota e seus gostos duvidosos tanto para roupas quanto para homens. Mas ainda assim lhe causava incômodo a presença daquela mulher que adentrava sua casa como se fosse Napoleão conquistando a Áustria.

“Rei, vamo sair comigo... a Marta vai, tá doida pra te conhecer! Falei com ela que você que fez o quadro da *Brida* no meu quarto. Ela achou você muito caprichoso”. Reinaldo, embora estivesse de humor pacífico, teve que beber a meia taça de vinho restante de uma só vez para acompanhar a tagarelice absurda de sua condiscípula. Verificou a taça vazia, concluiu que, de fato, o vinho era de péssima qualidade devido ao excesso de lágrimas deixado ao redor do vidro. “É Frida”, corrigiu Reinaldo em silêncio. Não haveria, afinal, por que corrigi-la verbalmente. Não era o tipo de mulher que se intimidava com correções de cunho intelectual.

Decidiu aceitar o convite de Carlota. O forró proposto por ela não poderia ser mais óbvio. A dupla que se apresentava como sertaneja, mas que ia do brega ao funk com uma facilidade que beirava o admirável. Homens em beberico buscando mulheres de maquiagem e esmaltes hiperbólicos, com a esperança de que os colos e o sexo oferecido por elas fossem igualmente vigorosos como seus gostos pessoais. Neste cenário estava ela, Carlota. Não era necessário palco para aquela mulher. A atriz. A louca. A feminilidade intrínseca por trás da maquiagem de marca barata. A mulher em seu substantivo mais primitivo, fêmea. Três, quatro homens a cortejavam e ela correspondia a cada um deles pelo simples desejo de provocar. Não interessava se sairia dali com fama de puta ou santa. O importante era saber que o pau do macho se erguia diante de seu repto.”

Marta não apareceu. “Ou não passava de um truque de Carlota para exhibir o quanto é admirada pelos homens?”, Reinaldo não conseguia disfarçar a ojeriza que sentira de sua vizinha ao longo da noite. Como esperado, Carlota não investiu pretensiosamente em nenhum dos homens que a desejaram naquela noite. Retornou com Reinaldo, sentiu sono e repousou em seu colo durante o trajeto.

Na chegada, Reinaldo acomodou Carlota em sua cama. Enquanto ela dormia, roubou um cigarro de sua bolsa. Sentiu-se aflito. Concluía que odiava Carlota e questionou até quando seria *baby sister* daquela mulher. Da sala, ele ouviu seu ronco. “E se os homens daquele forró ignóbil a vissem agora... seria divertido... quem sabe poderia filmá-la... levaria no almoxafado. Tarcísio se divertiria como nunca”. Reinaldo, porém, sabia que jamais teria coragem de tal gracejo. A não ser para se distrair com Carlota e somente com ela. Em seu âmago, Reinaldo a amava. Não com ardor, mas com admiração contestável, certa amargura e constante aflição e a amava, sobretudo, por falta de amar alguém a quem se vela o sono.

Reinaldo pouco dormira naquela noite e sentiu as consequências de tomar vinho sem analisar a autenticidade da safra. Besteira pensar naquilo agora, estava atrasado para o trabalho. Carlota seguia em sono profundo. “A bela adormecida à espera do beijo”. Sono este que cessaria às 11 horas e seria fatalmente banido com café forte sem açúcar. “Deve ser bom ser como Carlota, viver às custas da pensão do pai falecido”, concluiu Reinaldo enquanto bebericava seu último gole de mate gelado.

Naquela manhã, não foi só o inesperado atraso de Reinaldo que causou estranheza no almoxafado. Tarcísio aparentava sintomas de ser portador de uma tristeza irreparável. Queixou-se do tempo frio e não notou a quebra da pontualidade inglesa de Reinaldo - comentar obviedades e ignorar a delonga de seu colega, sem sequer uma dose de ironia gestual, definitivamente não fazia parte dos trejeitos diários de Tarcísio. Após uma manhã atípica, Reinaldo ficou feliz quando Tarcísio queixou-se do governo. O habitual estribilho entoava novamente seu refrão.

“Somos solitários não é mesmo, meu amigo?”. Reinaldo não disfarçou a surpresa diante do comentário de Tarcísio após retornar do almoço. Observou a sala. Estavam a sós. “Você é um camarada que não comenta da sua vida, Reinaldo, hoje estou me dando conta disso. Que tal sairmos para bebermos uma?”. Reinaldo sentiu sua pele se esfriar rapidamente. Queria se esconder em qualquer buraco confortável e quente. Se Carlota era o habitual Napoleão, Tarcísio se apresentava, naquele momento, como Czar Alexandre I, tirando sua vida da obviedade e lhe trazendo uma rompante surpresa. Quem seria Reinaldo entre as duas figuras alegóricas da sua vida? O rei da Áustria, talvez? Ou uma terra prestes a ser conquistada? Certamente não. Seria muito pretensioso e precoce imaginar que seria o troféu de alguém.

Explicou para Tarcísio que não costumava sair para bares. “Onde estou com a cabeça, Deus? Era pra aceitar o convite deste homem para qualquer lugar que fosse”. Tarcísio conseguiu por fim surpreender Reinaldo de forma vitaminótica. “Podemos ir para a minha casa ou a sua, o que acha?”. Reinaldo sentia sua pele surpreendentemente gélida. Concordou com um gesto de cabeça. “Então, pode ser na sua? Minhas filhas estão lá em casa hoje, sabe como é”. Novamente, com um gesto de cabeça, concordou. Restavam três horas e vinte e um minutos para o fim do expediente. Não foi necessário sala de bate-papo, presumiu. Cantarolou em sua mente uma música que ouvira na rádio um dia desses e que na ocasião lhe soara patética, porém, naquele instante, entoou o verso e cogitou a existência de cosmos e conspirações do universo.

Tarcísio impressionou-se com a organização da casa de Reinaldo, exceto pelas vasilhas sujas e mal distribuídas pela pia de granito. Reinaldo percebera que Tarcísio reparava cada detalhe. Culpou mentalmente Carlota. Era um erro deixar Napoleão tomar conta de seu espaço. Mas agora Alexandre I estava ali para sua posse oficial. O que Reinaldo não previu, entretanto, foi que não só rastros de sua condiscípula estavam ali. Mas sua esgotável presença pôde ser confirmada quando ouviu o chuveiro ser ligado. “Há mais alguém aqui companheiro? Olha não queria te atrapalhar”, exclamou Tarcísio com tom de deboche.

Reinaldo sentiu que era necessário despachar aquela mulher imediatamente. “Víbora, serpente... cobra”. Todas as espécies do ser réptil estavam incorporadas no imaginário de Reinaldo para definir Carlota naquele instante. Pediu um momento para Tarcísio e foi até o banheiro. Não hesitou em abrir a porta. Expulsar Carlota de sua casa tornou-se uma ideologia. Quando adentrou o banheiro, não deixou de notar que ela tinha belo par de seios, surpreendentemente enrijecidos, mesmo com a idade. Mas a barriga era flácida e as nádegas repletas de marcas que Reinaldo não conseguia diferenciar se eram estrias ou celulites. Ele se sentiu triunfado ao ver as imperfeições daquela mulher, constatou que nua não passava de um pedaço de carne devorado pelo tempo e que o par de seios logo seria destruído também.

Carlota se assustou com a truculência de Reinaldo em puxá-la para fora do boxe. “O que foi Rei? Decidiu virar macho?”. Ele poderia desconsiderar as palavras de Carlota se elas não fossem ditas de forma límpida, confirmadas por seu olhar assustado. Então era assim que ela o via. “Uma bicha, uma bichona, maricon, como se não tivesse pinto, apenas uma bunda para ser comida”.

“Saia daqui agora!”. Disse em tom ameno para não chamar a atenção de Tarcísio. Carlota, porém, recuperada do susto, gritou: “O que tá acontecendo, homem de Deus?”

Tarcísio, tomado de curiosidade, se aproximou da porta do banheiro ainda trancada. “O que houve, colega? Tudo certo?”. Carlota lançou um sorriso maledicente a Reinaldo.

Havia finalmente compreendido toda transição de seu velho cúmplice. “Abra a porta, eu saio, Rei, te deixo em paz com quem você quiser”. Reinaldo, ainda preocupado com a nudez de Carlota, tirou a camisa, a vestiu e colocou a toalha na parte inferior do corpo. Checou a aparência de Carlota. “Sem maquiagem é até feia e a raiz do cabelo denunciando seus cabelos brancos. Perfeita”. Permitiu a saída de Carlota, como se ela fosse um cãozinho acoado por seu dono. Contudo, em vão. Reinaldo desconhecia boa parte das malícias de Carlota: ao dar as costas a Reinaldo, ela deixou um seio seu à mostra, vira uma escultura certa vez em que todo o corpo da mulher estava coberto por um manto, exceto um dos seios. Imaginou que um dia faria aquilo e o fez.

Ao sair do banheiro, imediatamente pôs seus olhos em Tarcísio. Ele, inevitavelmente, em seu seio. Carlota o fitou sem dizer uma palavra e se dirigiu para o quarto de Reinaldo que, por sua vez, não acreditava no que vira naqueles curtos instantes. Parecia estar nas filmagens de um folhetim. Sentiu-se ingênuo.

Tarcísio, na posição de soldado, a aguardou na porta do quarto. Em vão, Reinaldo tentou chamar Tarcísio para si. Deveria tocá-lo, sentir aquele homem viril de alguma forma. Não poderia subestimar jamais a concorrência, principalmente naquele momento crucial. Reinaldo pensava, Carlota se produzia. Não demorou como de costume. Saiu do quarto sem cetim e sem babados, mas portando um vestido preto de alça tomara-que-caia, valorizando justamente seu melhor atributo. Sorriu para Reinaldo. “Imagino que não vá se incomodar se eu levar seu amigo para tomar um chopp comigo num bar por aqui”. “Aceita o convite?”, fitou seu olhar a Tarcísio que, prontamente, aceitou a proposta. “Desculpe amigo, marcamos algo na próxima vez”, e acompanhou Carlota, que já o apressava. Reinaldo permaneceu estático no banheiro ainda fumaçado.

## CHÃO DE MINAS

**TecaMiranda**

**Pelas montanhas majestosas floresce em clima ardente, a vida anunciando generosa, o que não é evanescente. Trago enraizado no coração, como se fosse um relicário, cada amanhecer ao violão marcando este meu diário.**

**A chuva, que então desdizia do rastro pelo tempo deixado, transforma tudo em calmaria deixando meu pensar abafado.**

**Luz do luar que a vista clareia, rebrilha estrelas no canto do rio com o vento desfilando na candeia num bailado que me traz arrepio! A lua crédula parece não acreditar que todo mineiro, se quiser, é poeta; neste estado poético de santificar o chão de Minas como uma meta.**

**Peço então com humildade, licença, de poder descrever algumas belezas que brotam como recompensa para aqueles que sentem essa grandeza.**

**Porque eu sou de uma terra banhada pelo sol onde os ventos de bonança repousam, onde o céu de um dia claro é etéreo, onde as folhas secas tecem borboletas, onde as flores misturam suas cores, onde a brisa acalma a febre do olhar, onde o silêncio consegue se expressar.**

**Cedro Rosa**

Daniella Amaral Tavares<sup>1</sup>

Medi com a mão aberta  
o espaço livre da mesa.  
Cinco palmos de largura sobre a madeira,  
mais dois e meio para frente -  
é tudo que tenho  
para descer 20.000 léguas submarinas  
e palmilhar as histórias que ainda me ferem;  
para voltar melhor, esfolada, cosida, mais forte.  
Sobre a mesa, o medo e a lida -  
minha vida,  
aqui estou.

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda bolsista (FAPESB) em Literatura e Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

## Tempo

Raquel Turetti,

Esquinas,

Bares,

Ruas,

Lá estão:

seus bêbados,

suas putas,

suas crianças nuas,

mendigando o momento,

de serem amparados,

por ti,

Tempo.

E aos outros?

A eles, encantas,

atordoas,

caças,

Sacramentam promessas,

afáveis ilusões,

Em doses incertas

---

<sup>1</sup> Jornalista graduada pela Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora.

lhe cortejam;

“Em que fronteira estás?”

“No atravessar dos portais?”

porém,

próximo, observas,

nas rugas do vento,

pelo vai e vem

de seu comprimento

o desvencilhar de todo,

ou qualquer,

rompimento.

AMARAL, Lincoln. *Trilogia Amazônica: Hipócrates, o xamã e o escriba*. São Carlos: Edufscar, 2013.

### **Resenha do livro *Trilogia Amazônica: Hipócrates, o xamã e o escriba***

Lincoln Amaral<sup>1</sup>

O conteúdo desse livro – *Trilogia Amazônica: Hipócrates, o Xamã e o Escriba* – de minha autoria, é apresentado no próprio título. Um médico, um feiticeiro e um escritor serão formados ao longo da trama, em travessias que correm paralelas, mas que ao mesmo tempo vão se anunciando convergentes.

O ponto fulcral da convergência é também de antemão anunciado. Trata-se da Floresta Amazônica, cuja história será trazida à luz e convertida em metonímia da grande protagonista deste trabalho: a vastidão da natureza, em sua respiração vertiginosa, entrecortada pela violência do homem, e, no entanto, sempre de maior alcance, soberana, indevassável.

Na travessia do Xamã, a cultura indígena, em sua estreita ligação com os ciclos naturais, destaca-se e se impõe, por meio de um narrador-autor que sistematicamente a “traduz”.

Palavras e expressões indígenas que correspondem a costumes, rituais e outros aspectos do cotidiano vêm à tona para nos convocar a relativizar classificações rígidas, parciais e fragmentárias.

No lugar delas, os personagens da aldeia Kaxinawá nos fazem experimentar a ausência de fronteiras, a possibilidade de compreendermos que as oposições binárias não devem suprimir um de seus termos fundantes, mas integrá-lo ao outro, de modo que vida e

---

<sup>1</sup> Biólogo e doutorando na Universidade de São Paulo – Departamento de Línguas Orientais – Estudos Judaicos (orientação: Berta Waldman) – Membro do grupo de pesquisa: Presença judaica na literatura brasileira – USP.

morte, natureza e cultura, matéria e espírito sejam vistos como prismas de um mesmo reino sagrado justamente porque não apresenta cisões. É anterior a elas, espécie de paraíso de onde emanam fontes de sentido perdidas ao longo do chamado processo civilizatório.

Na verdade, essa dicotomia entre o que denominamos primitivo e o que denominamos civilizado constitui a chave que reúne as histórias, mesmo antes do momento do enredo em que elas, de fato, se interpenetram.

Assim, enquanto a referida aldeia é ameaçada por um estrangeiro que quer se apropriar de suas riquezas medicinais, um médico iniciará a longa trajetória para se formar, dividido entre servir a humanidade, a partir da herança que recebe de uma feiticeira conhecedora do dom de curar, e usar aquele conhecimento para obter prosperidade.

Concomitante com sua história, há a do guerrilheiro que acompanha os últimos dias da luta de Che Guevara, para expandir para a América Latina a Revolução Cubana.

Em princípio, esse personagem tem peso maior que os outros, na medida em que se transformará no escriba, ou seja, na voz que testemunhou o sangrento fim da guerrilha e cuja função é não deixá-la cair no esquecimento.

No entanto, Demétrio, o médico, que foi torturado durante o regime militar, também denuncia as iniquidades ocorridas na época que aos poucos vai-se tornando opaca para as novas gerações.

As décadas de 60 e 70, com suas revoluções heroicas e suas quedas trágicas, constitui o eixo temporal do livro. Seu eixo espacial é o Brasil, no contexto da América Latina, e, mais precisamente, da Amazônia, destino de todos os personagens e ponto de convergência do romance.

Ao finalizar com a história do Acre e seus seringueiros, sua política devastadora como são todas aquelas que arrancam e destroem o que é propriedade da Terra e de seus habitantes primais, o romance consolida aquele que tudo indica ser o seu grande projeto, a força de escrever-se com seus múltiplos narradores.

Tais narradores, sendo ou não personagens, ecoam o tom arrebatado de quem quer e precisa gritar que o mundo pode ser diferente, pode ser melhor. E apostam nisso, na medida em que, relatando as ignomínias do passado recente em nosso país e em seu contexto histórico-político e cultural, ao mesmo tempo registra elementos fundantes, imprescindíveis, garantidores de alguma possibilidade concreta de transformação. Com cenas de amor e de

beleza, eróticas, plásticas, musicais, ora extremamente ternas, ora terrivelmente violentas, que perpassam a obra, fundindo o profano e o sagrado, a vida e a morte, a eternidade da natureza, com a qual conjugamos em alguns momentos epifânicos, e nossa iniludível percibibilidade.



WALTY, Ivete Lara Camargos. *A rua da literatura e a literatura da rua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

### Quando a rua e a literatura se encontram

Maurício Silva<sup>1</sup>

A rua é, cada vez mais, o lugar dos excluídos. Partindo desse mote e conciliando teóricos como Habermas, Certeau e Benjamin, a professora e pesquisadora da PUC de Minas Gerais, Ivete Lara Camargos Walty, acaba de publicar um livro que, resultado de um amplo projeto de pesquisa intitulado "Da rua: olhares sobre histórias da literatura brasileira", é, em muitos sentidos, inovador: *A rua da literatura e a literatura da rua* (Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014).

Buscando "analisar as configurações de rua na narrativa urbana brasileira" (p. 10), a autora aborda a relação entre a literatura e o espaço urbano (mais precisamente, a rua), tanto nos séculos XIX-XX (Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Olavo Bilac etc.) quanto nos séculos XX-XXI (Lima Barreto, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Luiz Ruffato, Marcelino Freire etc.).

Com efeito, analisando o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, a partir da consideração de que "a rua aí se apresenta como cenário e/ou como protagonista da narrativa" (p. 25), tornando-se, nesse sentido, um *palco* onde as cenas ocorrem, revela os discursos (histórico, jornalístico, folclórico etc.) e as dicções (cômico, caricatural, satírica etc.) do romance, com suas personagens "sempre em trânsito pelas ruas e praças da cidade" (p. 38). Já ao retratar a presença da rua do Ouvidor na literatura da passagem do século, a autora analisa sua configuração em algumas crônicas do período,

---

<sup>1</sup> Doutor pela Universidade de São Paulo. Professor da Universidade Nove de Julho (São Paulo).

escritas por Machado de Assis, Olavo Bilac, Lima Barreto e João do Rio, bem como sua representação no livro *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim Manuel de Macedo.

Entre os modernistas, analisa essa mesma relação literatura/rua no romance *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego, além de estudar obras de Dyonélio Machado (*Os ratos*), Graciliano Ramos (*Angústia*) e Érico Veríssimo (*Noite*), considerando, em especial, a representação da rua como espaço propício a relações assimétricas de poder. Mais próximos de nosso tempo, Luiz Ruffato e Marcelino Freire são estudados em sua ficção, destacando, entre outras coisas, aspectos relacionados ao "anonimato da rua" (p. 129).

Na segunda parte de seu livro, dedicada à *produção alternativa*, Ivete Walty estuda a produção cultural de grupos urbanos que vivem nas ruas, como é o caso das revistas *Ocas* (São Paulo e Rio de Janeiro), *Boca de rua* (Porto Alegre), *Hecho en Buenos Aires* e *Diagonal* (Buenos Aires), *Hecho en Chile* (Santiago), *The big issue* (Londres), *Street news* (Nova Iorque) e *L'itinéraire* (Montreal). Trata-se, entre outras coisas, de um tipo de mídia que possui certas peculiaridades, a que a autora classifica como *jornalismo alternativo*, o qual, em geral, associa-se ao terceiro setor e age por meio de organizações não governamentais. De qualquer maneira, afirma a autora, trata-se de publicações que se inserem num movimento de "reconstrução ou alargamento do espaço público" (p. 180), resultando em *artefatos culturais híbridos*: "a enunciação linguística das revistas traduz a enunciação pedestre, exibindo algumas marcas de pés descalços ao lado de outras de pés calçados. Tudo isso seria o espaço público, acolhendo a pluralidade de espaços entrecruzados, a palavra partilhada" (p. 180).

Para Ivete Walty, os termos *público* e *coletivo* participam, atualmente, de diversos eventos culturais relacionados à população que vive nas ruas das cidades, como é o caso dos periódicos produzidos por moradores de rua, publicação em que circulam *várias vozes*, exibindo diferenças e contradições sociais. Nesse contexto da produção cultural urbana contemporânea, é possível discutir ainda as *intersecções de linguagens* entre os sem-teto e agentes culturais diversos, como é o caso das editoras alternativas (Dulcineia Catadora) e dos coletivos literários (Cooperifa, ColetivoZ), por exemplo. Trata-se, em poucas palavras, de ações que procuram estabelecer uma nova ordem textual e social, necessitando de operadores de leitura e análise inéditos.

Pela inovação da abordagem, pelo inusitado dos temas, pela habilidade teórica e analítica, o mais recente livro de Ivete Walty merece um lugar de destaque no amplo universo dos estudos contemporâneos que se preocupam em estabelecer uma autêntica relação dialética entre a cultura e o espaço público.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

### **Autoficção: tentativas de teorização**

Roberta Cristina de Oliveira Saçço<sup>1</sup>

“*Ensaaios sobre Autoficção*” é uma coletânea de textos de críticos e escritores franceses consagrados. O objetivo do livro é disponibilizar as reflexões desses teóricos em língua portuguesa e, assim, ampliar a reflexão e o debate sobre o tema na tentativa de uma teorização.

O tema “Autoficção” vem sendo muito debatido ultimamente, contudo, sem que haja um consenso no que se concerne a sua conceituação. O livro, organizado pela Professora Doutora Jovita Maria Gerheim Noronha, apresenta ao leitor brasileiro um panorama da história da autoficção na França, país onde surgiram os primeiros debates sobre o tema.

A obra em questão tem um valor incalculável aos estudos literários e se constitui leitura obrigatória para todos aqueles que se interessam pela relação autobiografia e ficção. A apresentação é assinada pela organizadora, que descreve a proposta de cada ensaio. Entre os autores de textos incluídos no livro estão Philippe Lejeune, Vincent Colonna, Jacques Lacarme, Serge Doubrovsky, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Vilain e Phileppe Gasparini.

No primeiro ensaio da coletânea “Autoficções & cia. Peça em cinco atos.”, Lejeune, numa linguagem autobiográfica, lança mão da imagem de uma construção para ilustrar a trajetória do termo autoficção em cinco atos, que seriam cinco episódios envolvendo a tentativa de teorização do conceito. Esse termo teve sua origem no “pacto autobiográfico”, um contrato de leitura entre autor e o leitor que estabelece a identidade entre autor, narrador e personagem. No entanto, a teoria lejeuniana deixou duas lacunas a serem preenchidas, o que

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF. Orientadora Professora Doutora Enilce do Carmo Albergaria Rocha.

no ensaio ele chama de “casa cega”. Serge Doubrovsky decide, então, preencher essa casa vazia: em seu livro “*Fils*” dará a seu personagem seu nome e dirá se tratar da ficcionalização de si.

Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritas de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música (NORONHA, 2014, p.23).

No terceiro ato, Jacques Lacarme põe em dúvida a novidade da descoberta de Doubrovsky, de fato a casa era cega, todavia não estava vazia, pelo contrário, muitos autores fazem autoficção sem saber o que o termo designa. Já no quarto ato Vincent Colonna retoma o conceito com uma nova definição em que ficcional (a forma literária) e fictício (a invenção) compartilham de um mesmo sentido. O quinto ato termina com o colóquio organizado por Doubrovsky sobre a autoficção, que aconteceu em Nanterre em novembro de 1992. Os debates suscitaram as mais diversas variações que podem ser comprovadas na guia de epígrafe do evento e reproduzidas ao final do livro.

No segundo ensaio – “Tipologia da autoficção” – Vincent Colonna propõe quatro diferentes formas de autoficção: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva (autoral).

Conforme Colonna, na autoficção fantástica, o escritor está no centro do texto e é o herói, mas transforma sua existência em uma história irreal. Ao inventar a existência, o escritor experimenta (juntamente com leitor) “um “devir-ficcional”, um estado de despersonalização, mas também de expansão e de nomadismo do Eu” (NORONHA, 2014, p.42).

Na autoficção biográfica, o escritor continua no centro do texto sendo o herói em torno do qual a narrativa se ordena e fabula sua existência a partir de dados reais. Trata-se de um “mentir-verdadeiro”, uma distorção a serviço da veracidade.

A autoficção especular tira o autor do centro e o coloca no canto do texto, ele pode estar em qualquer lugar na obra. Essa forma da autoficção se baseia no reflexo do autor dentro do livro, “metáfora do espelho”.

E, por fim, na autoficção intrusiva (autoral) o escritor é um contador de histórias, fica à margem da intriga. É um narrador-autor que se situa distante da história.

“Autoficção: um mau gênero?” é o terceiro ensaio da série e nele Jacques Lecarme define autoficção de forma muito simples “uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (NORONHA, 2014, p.68). Assim, segundo o autor, a autoficção se torna uma autobiografia desenfreada, deixando de se opor a ela.

No ensaio intitulado “O último eu”, Doubrovsky faz uma análise sobre o impacto do termo “autoficção” no meio acadêmico e em buscas na internet, reforçando que a criação desse termo vem preencher uma lacuna deixada por Lejeune em “O pacto autobiográfico”.

De modo contundente, o teórico menciona o que a autoficção se propõe a não ser. No que se refere ao tempo, a autoficção é um relato de fluxo de consciência, um “eu referente” (no presente) não conta a experiência de um “eu referido” (no passado), aqui o vivido se conta vivendo. No que diz respeito à identidade, o texto autoficcional deve ser lido como romance, mesmo que haja identidade entre autor, narrador e protagonista, nesse caso o pacto estabelecido é romanesco. Segundo o autor, devemos assinalar que as discussões a respeito do gênero são variadas e contradizentes, no entanto, no fundo não há oposição entre autobiografia e romance, toda autobiografia participa do romance, seja pelo empréstimo da narrativa em primeira pessoa, seja por questões de memória. Nenhuma memória é completa, as lembranças são histórias nas quais se misturam o vivido e o inventado, segundo as necessidades da causa. Assim, nas palavras do autor, autobiografia e autoficção, enquanto narrativas de si, serão sempre modelagem e roteirização romanesca da própria vida. “Toda biografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção” (NORONHA, 2014, p.122).

Em meio a essa vasta produção, Jean-Louis Jeannelle, no ensaio “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”, atualiza o debate em torno da trajetória da autoficção no momento em que o termo encontra-se dicionarizado e amplamente reconhecido. Jeannelle retoma a história da autoficção no ponto em que Lejeune deixou no ensaio “Autoficções e Cia”. O autor selecionou quatro momentos fundamentais, pós-Nanterre, que ofereceriam um panorama da crítica.

O primeiro marco, “1989/2004: Vincent Colonna e a ficcionalização de si”, diz respeito à tese que Colonna defendeu em 1989 e publicou em 2004, amplamente modificada,

segundo a qual o termo autoficção está ligado à ficcionalização do sujeito, sem limitar sua aplicabilidade a autenticidade, nesse caso o imaginário literário passa a ser valorizado. Esse modelo estende a definição doubrovskiana, cuja narrativa ficcional seria estritamente autobiográfica.

No segundo momento, “1996: Marie Darrieussecq: é possível ser sinceramente não sério?”, há o resgate da noção de autoficção concebida por Gérard Genette, para quem as narrativas podem ser ficcionais, e factuais, e essas últimas, para serem recebidas como literárias, dependem de um ato de atenção estético, diferentemente das ficcionais, que são diretamente percebidas como literárias. Esse duplo pacto de leitura insere a autoficção no campo dos escritos constitutivamente literários que abrigam, com resistência, a autobiografia. Marie Darrieussecq é quem introduz o gênero no meio acadêmico, em sua tese de doutorado, abrindo possibilidades para sua normatização ao analisar o fenômeno da dupla inscrição da autoficção.

No terceiro marco, “Philippe Forest e o elogio do romance”, o autor se propõe a desenvolver a ideia do “falso romance”, que seria o romance que não respeita o pacto romanesco e se insere numa narrativa factual. Assim, não era apenas o modelo autobiográfico que questionava modelos intermediários, Forest reconhecia um “novo naturalismo íntimo”, uma “ego literatura” indigente. Em vista disso, o autor conclui que toda narrativa de si pertence ao campo da ficção, na medida em que o escritor só pode delegar para si a simulação de um personagem num processo de despersonalização.

O quarto ponto abordado por Jeannelle diz respeito a Philippe Gasparini em “Philippe Gasparini, retorno ao início do jogo”, o qual representa um recuo a Philippe Lejeune. Trata-se da existência do “espaço autobiográfico”, combinação ambígua de contratos de leitura antitéticos. Para Gasparini, a autoficção seria “uma narrativa baseada na homonímia do autor, do narrador e do herói, mas que apresentava um desenvolvimento que se projetava em situações imaginárias” (NORONHA, 2014, p.140).

Ao terminar esse breve histórico sobre a falta de consenso que envolve a autoficção, Jeannelle destaca quatro pontos litigiosos que envolvem essa discussão: a ambiguidade (factual e ficcional), a definição de ficção (ficcional, fictício ou falso), a história literária e denominações genéricas (a autoficção seria ou não um gênero?) e a sobreposição das

instancias do discurso (teoria acadêmica, paratextos autorais e a crítica midiática). O autor termina seu ensaio levantando uma questão interessante: o conceito de autoficção não nasceu com o objetivo de explicar ao leitor o processo de composição do livro *“Fils”* e sim de explicar um fenômeno. Será que a genética, aqui entendida como o conceito dubrovskiano, poderia trazer sua contribuição ao debate?

Em “A prova do referencial”, sexto ensaio que compõe essa obra, Philippe Vilain, que é adepto da prática autoficcional, analisa três de suas obras, *“O abraço”*, *“O último ano”* e *“O verão em Dresde”*, no intuito de investigar o que ele chama de “a prova do referencial”. Ele compara seus textos aos manuscritos e constata que o texto publicado apresenta transformações, isso porque, ao ser lembrado, o referencial se reelabora e se reproduz sendo uma variação dele mesmo. A partir disso, ele levanta um problema teórico: em que medida o referencial diz mais respeito a um exercício de autoficcionalização do que a um exercício de ficcionalização?

No ensaio “Autoficção é nome de quê?”, Philippe Gasparini faz uma crítica ao conceito de autoficção proposto por Serge Doubrovsky. Para ele, no modelo dubrovskiano, a autoficção é a tradução literária da experiência do autor, assim, a palavra não foi criada para designar um gênero e sim para explicar seu próprio romance, *“Fils”*. Para Gasparini, o conceito de autoficção fugiu ao controle, ele propõe que o termo autoficção se reserve a textos que desenvolvem a tendência natural de se ficcionalizar, própria das narrativas de si.

O último ensaio, “Dois eus em confronto”, trata de uma entrevista, bastante esclarecedora, com Philippe Lejeune e Philippe Vilain, concedida a Annie Pibarot. Lejeune representando a autobiografia e Vilain a autoficção. Cinco perguntas norteiam a entrevista: a especificidade da escrita do eu, as críticas à escrita de si, a significação particular dessa forma de escrita hoje, os destinatários da escrita de si e seus dispositivos específicos.

Em suma, o conceito de autoficção apresenta-se com um objeto de estudo controverso e ambíguo, isso porque é cada vez mais comum a palavra servir de estímulo a práticas literárias antes difusas. Embora a palavra venha sendo usada para nomear uma prática que já existe entre escritores tanto franceses quanto de outras nacionalidades, esta coletânea se propõe a ampliar o debate para que o gênero se solidifique e os estudos nessa área avancem de forma significativa.