

A semiótica a serviço da leitura bíblica: Análise da narrativa de Mateus 19.16-24

Anderson de Oliveira Lima*

RESUMO: A semiótica francesa (também conhecida como semiótica greimasiana), embora ofereça um bem elaborado método interpretativo para textos verbais, segue sendo ignorada pela maioria dos estudiosos dedicados à literatura bíblica no Brasil. Esse artigo procura contribuir neste campo de pesquisa defendendo a eficácia dessa semiótica no processo de análise dos textos bíblicos. Para isso, nós vamos apresentar uma análise do Evangelho de Mateus 19.16-24, texto que conta a frustrante história do encontro de um jovem rico com Jesus.

Palavras-Chave: Semiótica; Evangelho de Mateus; Exegese Bíblica.

ABSTRACT: The French Semiotics (also known as greimasian semiotics), although it offers a well-crafted interpretive method for verbal texts, it is still ignored by most scholars dedicated to the biblical exegesis in Brazil. This article aims to contribute in this field defending the effectiveness of this discursive semiotics in the analysis of biblical texts. We will present a analysis of the Gospel of Matthew 19.16-24, text that tells the frustrating story of the encounter of a rich young man with Jesus.

Key-Words: Semiotic; Gospel of Matthew; Biblical Exegesis.

Introdução

A exegese de textos bíblicos não é uma ciência nova, porém, é uma ciência em constante transição. Embora o tradicional *Método Histórico-Crítico* ainda se mostre útil em diversos aspectos, nas últimas décadas a evolução da exegese bíblica tem vindo de fora, isto é, pela aplicação de metodologias desenvolvidas por críticos literários e semioticistas que não tinham como objetivo estudar os textos bíblicos. Nesse artigo, nosso interesse recai sobre uma dessas escolas metodológicas, cujos moldes atuais foram dados principalmente pelo trabalho do linguista lituano erradicado na França, Algirdas Julien Greimas (1917-1992). Assim, diante da duradoura tradição de leitura bíblica da qual somos herdeiros, propomos nesta edição de Darandina apresentar uma das inúmeras possibilidades de se envolver com a leitura bíblica a partir de linguagem e metodologia contemporâneas.

No Brasil, encontramos alguns importantes representantes dessa escola metodológica, e faremos uso especialmente de algumas obras introdutórias como a de José Luiz Fiorin intitulada *Elementos de Análise do Discurso* (2005), e *Teoria Semiótica do Texto* de Diana

Luz Pessoa de Barros (2011). Além desses títulos, é inevitável a consulta ao *Dicionário de Semiótica* de A. J. Greimas e J. Courtés (2012), que marca a história recente da semiótica francesa pela fundamentação teórica amadurecida que ofereceu. Por fim, também devemos

* O autor é doutorando em letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie e doutorando em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0893915454622475>. E-mail: aol10@ibest.com.br

mencionar o didático *Manual de Semiótica* de Ugo Volli (2012), e *Semiótica do Discurso* de Jacques Fontanille (2011), que pretendem fornecer panoramas mais amplos e atualizados dessa metodologia.¹

A grande contribuição da *Semiótica Discursiva* às nossas leituras é a sua maneira de analisar o texto literário em níveis, no que chamam de *Percurso Gerativo de Sentido* (FIORIN, 2005, p. 17-44). Para expô-los rapidamente, digamos que no nível fundamental se identifica as “categorias semânticas que estão na base da construção de um texto” (FIORIN, 2005, p. 21), como “vida e morte” ou “liberdade e dominação”, por exemplo, e se avalia a oposição entre elas reconhecendo a valorização que o texto lhes atribui. Já no segundo nível, chamado de nível narrativo, além de identificar os três estágios de um “Esquema Narrativo Canônico” que nos será muito útil neste artigo (Percurso do Destinator/Manipulador; Percurso do Sujeito da Ação, Percurso do Sujeito Sancionador), estuda-se os papéis de todos os sujeitos da narrativa, seus estados e transformações, os contratos propostos e estabelecidos, as ações realizadas e as transformações no mundo que elas provocam no decorrer do texto etc. Finalmente, o último nível a ser analisado é o discursivo, onde se verifica como aquele esquema narrativo que foi descortinado é contado, como o texto se utiliza de categorias fictícias como tempo e espaço, como os elementos narrativos são concretizados, como os temas são figurativizados etc.

Não é nosso objetivo estender demasiadamente essa introdução até fazer dela um manual introdutório à *Semiótica Discursiva*. Queremos mesmo é dizer que nas páginas seguintes, por meio da aplicação de alguns procedimentos metodológicos dela sobre um texto do Evangelho de Mateus, vamos experimentar a viabilidade do método no estudo da literatura bíblica. Trata-se meramente de um experimento, sim, capaz de demonstrar ao menos a eficácia do método em textos narrativos dos evangelhos, e quiçá, de suscitar o interesse de outros biblistas pelo emprego do mesmo método. Mas não estamos colocando em dúvida a eficácia da já bem estabelecida *Semiótica Discursiva*, pelo contrário, estamos nos perguntando por que, pelo menos no Brasil, pouco se fez sobre a literatura bíblica a partir dessa escola metodológica. As obras introdutórias apresentadas, de José Luiz Fiorin e Diana Luz Pessoa de Barros, não têm com objetivo a análise de textos bíblicos, e apesar do valor que

já têm demonstrado como títulos acadêmicos, parecem ter exercido pouco impacto sobre a exegese bíblica brasileira.

¹ Não há nenhum título publicado no Brasil que faça uma aplicação ampla dessa escola de leitura aos textos bíblicos. Em língua inglesa o leitor poderá encontrar títulos que o fazem, como os de Daniel Patte, assim alguns números da revista *Seméia* (18 e 26), entre outros (VV.AA., 2000, p. 85-89).

Para fazer justiça a alguns dos pioneiros nessa linha de pesquisa, citemos a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Jairo Postal. A primeira, de 2007, chamou-se *Parábolas e Paixões*, e empregou a *Semiótica Discursiva* à análise de parábolas do Evangelho de Lucas. A segunda, intitulada *Uma Imagem Caleidoscópica de Jesus: O Éthos de Cristo Depreendido dos Evangelhos Canônicos* (2010), estuda a imagem multifacetada que se faz de Cristo nos quatro evangelhos canônicos, explicando as diferenças na construção do personagem a partir dos diferentes enunciatários a que cada evangelista se dirigia. Convém dizer que ambos os projetos de Jairo Postal foram orientados pela já citada professora Diana L. P. de Barros, na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Um projeto independente que também procurou aplicar as ferramentas da *Semiótica Discursiva* à literatura bíblica foi o *Manual de Exegese* de Júlio Zabatiero (2007), título que parece não alcançar maior adesão por parte dos biblistas brasileiros por conta das próprias dificuldades terminológicas impostas pela semiótica, o que ainda se constitui numa barreira para uma maior popularização do método.

Esse trabalho se insere, portanto, entre as poucas iniciativas brasileiras que procuram demonstrar as virtudes da semiótica francesa quando aplicada também à literatura bíblica, o que não quer dizer que outras escolas metodológicas desenvolvidas anteriormente e mais direcionadas à Bíblia devam ser descartadas. Delimitando nosso objeto de estudo, escolhemos trabalhar sobre a conhecida narrativa bíblica que trata do encontro de um jovem rico com Jesus, e como esta narrativa está presente em três dos quatro evangelhos do Novo Testamento, anunciamos desde já que nos limitaremos à versão contida no Evangelho de Mateus (19.16-24). As conclusões interpretativas que alcançaremos são importantes, mas nosso principal objetivo é incentivar outros exegetas a também conhecer e aplicar a semiótica às suas leituras.

1. Um jovem em busca da vida eterna: os desafios do judaísmo

Nosso trabalho de análise começa com a leitura do texto. Por questões didáticas, vamos apresentá-lo parcialmente, lendo-o à medida em que a análise progride. Também convém mencionar que todas as citações de Mateus 19.16-24 estão baseadas em uma tradução que nós mesmos produzimos a partir do texto em seu idioma original. Em alguns pontos,

quando nossa tradução diferir consideravelmente daquelas que são encontradas nas Bíblias brasileiras, justificaremos devidamente nossas opções. Aos mais interessados, incluímos o texto grego em notas de rodapé. Passemos à leitura da primeira parte:

(16) E eis que alguém tendo vindo a ele disse: “Mestre, o que faria eu de bom para que tenha vida eterna?”²

(17) E ele lhe disse: “Por que me perguntas acerca do bom? Um só é bom! Mas se queres para a vida entrar, guarda os mandamentos”³.

(18) Disse a ele: “Quais?”.

E Jesus disse: “O não matarás, não adulterarás, não roubarás, não testemunharás falsamente,⁽¹⁹⁾ honra o pai e a mãe, e amarás o teu próximo como a ti mesmo”⁴.

(20) Disse a ele o jovem: “Todos esses observei; qual ainda me falta?”⁵.

Essa narrativa que selecionamos, mesmo quando lida junto a seu contexto literário no capítulo 19 de Mateus, deixa o leitor ignorante em relação a detalhes que naturalmente desejamos saber. Não é possível localizar precisamente em que local ou tempo ela ocorre. Jesus simplesmente estava andando e trabalhando pela Transjordânia (Mt 19.1) antes de chegar a Jerusalém, onde por fim seria assassinado (GONÇALVES, 2011, p. 68-69). O narrador não lhe atribui qualquer endereço em particular, e só podemos dizer que este encontro se dá em meio à missão peripatética de Jesus na Transjordânia (GONÇALVES, 2011, p. 68-69). A indefinição espacial está, portanto, em relação direta com o trabalho peripatético de Jesus, e esse dado vai se mostrar relevante quando no final o jovem for convidado a seguir Jesus.

A imprecisão espacial também se reflete no modo de apresentar o próprio protagonista da cena; ele é apenas “um alguém” que aborda Jesus no versículo 16. Mas esse “alguém” aos poucos será revelado; adiante ele passará a ser caracterizado como “jovem”, depois será descrito pelo narrador como um proprietário de muitas terras. Apesar de termos uma definição bastante imprecisa do próprio protagonista da narrativa, é possível supor a partir de seus interesses e palavras, que ele é alguém formado por uma herança cultural e religiosa judaica.

Em sua fala, ele chama Jesus de “mestre”, um título que só os adversários de Jesus ou pessoas de fora do círculo dos discípulos usam ao longo do evangelho, conforme observou Warren Carter (2007, p. 559) a partir das seguintes passagens: Mt 8.19; 9.11; 12.38; 17.24; 22.16,24,36. Ao longo da narrativa ele procura por instruções sobre a religiosidade judaica, e no final, será apresentado como alguém preso aos seus bens materiais. Essas e outras indicações que são mais visíveis àqueles que leem todo o evangelho aproximam o personagem da tradição escribal ou farisaica já apresentada de muitos modos pelo mesmo evangelho.

-
- ² Texto grego: ⁽¹⁶⁾ Kai. ivdou. eij- proselqwn auvtw/ ei=pen\ dida,skale(ti, avgaqo.n poih,sw i[na scw/ zwh.n aivw,nionÈ
- ³ Texto grego: ⁽¹⁷⁾ o` de. ei=pen auvtw/\ ti, me evrwtal/j peri. tou/ avgaqou/È eij- evstin o` avgaqo,j\ eiv de. qe,leij eivj th.n zwh.n eivselqei/n(th,rhson ta.j evntola,jÁ
- ⁴ Texto grego: ⁽¹⁸⁾ le,gei auvtw/\ poi,ajÈ o` de. Vlhsou/j ei=pen\ to. ouv foneu,seij(ouv moiceu,seij(ouv kle,yeij(ouv yeudomarturh,seij(⁽¹⁹⁾ ti,ma to.n pate,ra kai. th.n mh te,ra(kai. avgaph,seij ton. plhsi,on sou w`j seauto,nÁ
- ⁵ Texto grego: ⁽²⁰⁾ le,gei auvtw/ o` neani,skoj\ pa,nta tau/ta evfu,laxa\ ti, e;ti u`sterw/È

Ao entrar no evangelho o jovem aborda Jesus com essas palavras: “Mestre, o que faria eu de bom para que tenha vida eterna?” (v. 16). Não seria equivocado pressupor que este jovem, buscando por respostas que o possam guiar à vida eterna, partiu em sua missão desde um “destinador”. Isto é, se ele deseja a vida eterna, se crê na sua existência e considera-a algo de valor, é porque antes dessa história começar esse personagem foi “manipulado” ou ensinado por outro sujeito, o qual teria exercido nesse percurso narrativo o papel de um “destinador”. Consideramos muito relevante levantar estas questões neste texto, pois tudo nos leva a acreditar que aquele jovem fora colocado nessa busca pelo discurso religioso do judaísmo “deles”, o judaísmo da sinagoga que no Evangelho de Mateus é uma instituição negativa. Diríamos que antes desse encontro entre o jovem e Jesus, essa religião o “manipulou”, o levou a crer na promessa de uma vida eterna (coisa que Jesus também promete), o fez crer que essa era uma boa oferta, e ao mesmo tempo o fez temer a ameaça de uma “morte eterna”, valor negativo que lhe seria imposto caso recusasse o contrato de sair em busca de “vida eterna”. Notemos que o oposto semântico de “vida eterna” não pode ser “vida transitória”. A religiosidade judaica já tratara de convencer a todos de que ao final desta vida haveria outro tempo, a vida eterna para uns, a morte eterna para outros, como vimos no texto de Mateus 25.31-46. O conceito temporal de eternidade, neste caso, pode ser explicado como um depois sem depois, isto é, um futuro último, infinito, para o qual não há outro futuro.

Considerando o texto a partir da *Semiótica Discursiva*, e aplicando à análise do enredo a comparação com o “esquema narrativo canônico”, entendemos que o texto omite o percurso do destinador, e quando acontece o encontro entre o jovem e Jesus já estamos no chamado “percurso da ação” (BARROS, 2003, p. 191-193). O protagonista, porém, revela-se incapaz de atingir seu alvo, a ele falta um “saber” (objeto de valor modal), uma competência necessária que o coloca diante de Jesus. Este, por sua vez, assume um papel temático muito convencional, o de mestre, e o leitor que acompanha o evangelho desde o início sabe que ele é um sujeito capaz de oferecer a instrução que o jovem necessita, que está apto para transformar sua competência. Toda a narrativa que estamos lendo está centrada nesse encontro intermediário, nessa “prova”.

À abrupta abordagem do jovem que procurava por instrução, Jesus responde: “Por que

me perguntas acerca do bom? Um só é bom!” (v. 17). Essa resposta sempre consistiu num problema para os leitores, que acostumados a ler a mesma narrativa na versão do Evangelho

de Marcos, julgam haver um problema de coesão no texto de Mateus.⁶ Mas essa suposição parece ser injustificada; Jesus parece supor que o jovem não devia ter dúvidas sobre aquela questão, e diz que só há um método, um caminho ou boa ação a se fazer para que se alcance a vida eterna. Este algo bom a se fazer, é a princípio guardar os mandamentos, uma resposta tão tradicional que acaba por ser surpreendente.

No versículo 18, o narrador de Mateus faz o jovem parecer ainda mais ignorante, pois ele quer saber a quais mandamentos Jesus se referia. Novamente os leitores da Bíblia são surpreendidos quando Jesus oferece em resposta, uma lista aparentemente incompleta de mandamento: Não matarás; não adulterarás; não roubarás; não testemunharás falsamente; honra o pai e a mãe; amarás o teu próximo como a ti mesmo.⁷

A relação de intertextualidade entre esses seis mandamentos citados e aqueles do decálogo do Antigo Testamento (Ex 20; Dt 5) é evidente, mas ao empregar tradição literária tão conhecida o autor também torna clara qualquer alteração que faça nela. Neste caso, Jesus não menciona a ordem de amar a Deus acima de todas as coisas, não cita a ordem para que os israelitas não tivessem outros deuses além de Javé, para que não fizessem imagens, não trata da exigência para que não usassem o nome de Deus em vão, e nem fala da guarda do sábado. Isso não quer dizer que os mandamentos ignorados nesta lista fossem desobedecidos pelos

⁶ Um leitor acostumado às narrativas do Novo Testamento pode achar que a resposta de Jesus não corresponde exatamente à pergunta feita pelo jovem, tendo a impressão de que cada um deles está falando de coisas diferentes. Contudo, em nossa opinião essa impressão é causada por uma influência indevida da narrativa em sua versão marcana na memória do leitor. Um possível problema de coesão forçaria qualquer exegeta a recorrer àqueles mais tradicionais passos exegéticos que avaliam a redação dos textos a partir da análise comparativa destes para com suas fontes (WEGNER, 1998, p. 122-164). Parte-se do pressuposto tradicional de que esta narrativa de Mateus foi composta a partir da versão contida no Evangelho de Marcos 10.17-22, onde o “homem” (só em Mateus o personagem é caracterizado como “jovem”), que inclusive assume uma postura muito mais piedosa que em Marcos, não pergunta para Jesus sobre o que se deve fazer de bom para ter a vida eterna. As palavras dele, em Marcos, são exatamente essas: “Bom mestre, o que faria eu para que herde a vida eterna”. A diferença mais evidente entre as versões de Marcos e Mateus é que o adjetivo “bom” que Marcos aplica ao próprio “mestre”, é usado para falar do “fazer” que leva à vida eterna em Mateus. Em Marcos, faz todo sentido Jesus corrigir o homem dizendo que ele não o deve chamar de bom, pois só Deus é bom (Mc 10.18), mas em Mateus, a modificação parcial que fora feita nos faz ler o texto sobre outra ótica. Mateus ameniza o erro do jovem, não o imputa a culpa por chamar Jesus de “bom”, mas talvez essa alteração tenha a intenção de afastá-lo mais ainda de Jesus. Se Mateus identifica este jovem com os recorrentes hipócritas, escribas e fariseus, como antes sugerimos, ele pode ter modificado o texto excluindo a postura piedosa do homem que se ajoelhava diante de Jesus (Mc 10.17), assim como sua respeitosa abordagem para evitar qualquer identificação do leitor com este personagem supostamente reprovável. A modificação mateana transfere toda a ênfase à questão das boas ações

que se devem praticar para ter vida eterna, à discussão religiosa, desviando completamente a atenção do leitor daquele debate sobre o tratamento adequado a Jesus e à própria divindade.

⁷ Se outra vez nos ocuparmos da comparação sinótica, notaremos que Mateus modifica os verbos, substituindo os subjuntivos aoristos de Marcos por futuros do indicativo. Essa mudança pode ser entendida como uma correção feita pelo autor de Mateus que demonstrando preocupação com sua tradição religiosa aproxima as palavras de Jesus da versão do decálogo que podemos encontrar em Êxodo 20 e Deuteronômio 5, conforme a versão grega da LXX (LUZ, 2003, p. 168). Mas se ele demonstra tanto cuidado no tratamento do texto, se exhibe alguma intimidade com o decálogo, se torna ainda mais estranho o fato de que nessas listas de mandamentos encontremos apenas seis deles.

judaísmos representados por Mateus, mas é fato que essa seleção e seus motivos representam novos problemas para a exegese. Precisamos mencionar ainda, que nestas listas de mandamentos de Jesus está aparentemente ausente a instrução sobre não cobiçar a mulher e os bens alheios (Ex 20.17; Dt 5.21). Em seu lugar, Mateus inclui um mandamento que lhe é mais caro:⁸ “amarás o teu próximo como a ti mesmo”, que obviamente traz em si o mandamento sobre não cobiçar o que é do próximo e ainda tem a vantagem de ser muito mais abrangente. Então, se o “amarás o teu próximo como a ti mesmo” de Mateus é forma alternativa de resumir o mandamento sobre a cobiça da mulher e dos bens alheios, podemos concluir que realmente só faltaram aqui aqueles mandamentos de cunho mais religioso, ou ainda, que o evangelho deu preferência àqueles mandamentos que se concentram nos relacionamentos humanos. No fim das contas talvez possamos afirmar que Jesus ainda assume uma postura positiva em relação aos mandamentos da Torá, pois no texto, a obediência a eles é a condição para a obtenção da vida eterna. Apesar das dúvidas não plenamente sanadas sobre os seis mandamentos apresentados, o importante é que na narrativa Jesus havia respondido à pergunta do jovem de modo judaico, citando parte da tradição escrita que ambos os personagens prezavam.

Para finalizar esta primeira seção da análise, propomos um novo olhar para o enredo, ou melhor dizendo, para a sintaxe narrativa do texto (BARROS, 2011, p. 16-41): Temos um protagonista que busca a vida eterna, seu “objeto-valor”, e daí pressupõe-se que ele não a tenha, e que esta oferta de valor lhe tenha sido feita por um destinador, que seria a própria tradição religiosa judaica com a qual se envolvia. Como “vida eterna” é um alvo que costumamos chamar de escatológico, a transição da vida para a morte já está implícita; o que se quer é transformar esse estado que chamamos de morte em “vida eterna”, o que entendemos como sendo uma vida de duração infinita, para a qual não há nenhum “depois”.

Se o jovem busca tal valor, é porque sua religião agiu sobre ele exercendo o papel de destinador, ensinando-o que haviam dois destinos possíveis, e que um deles era bom e outro ruim, e portanto, foi essa religião quem o impulsionou à missão de encontrar o caminho para a “vida eterna”. Assim, o jovem religioso entende que a sua vida atual é um período transitório que lhe impõe limites, e faz da busca pela eternidade uma saída, uma salvação para o destino

indesejável que chamamos de “morte eterna”. Esta perspectiva é compartilhada também por Jesus, e pelo próprio autor implícito do evangelho.

⁸ Veja Mateus 5.43 e 22.39.

O primeiro dilema da narrativa é que este personagem religioso não sabe como alcançar seu alvo, não conhece o caminho, os meios, e por isso vai até um mestre que possui a competência de instruí-lo. O encontro com Jesus é uma missão secundária, um desafio intermediário, mas que é enfatizado no ponto de vista escolhido pelo texto e assume importância no projeto literário de Mateus. Quando Jesus lhe diz para guardar os mandamentos, oferece uma lista incompleta em relação àquelas da Torá, e o jovem nota esse possível equívoco. Ele já guardava todos os mandamentos mencionados, mas e quanto aos demais que não foram citados? O jovem então faz a pergunta: “Qual ainda me falta?”. Sua dúvida é também a dúvida do leitor; ela abre caminho para a próxima etapa do enredo.

Antes de seguir, pareceu-nos necessário falar sobre a tradução do texto. Acontece que na grande maioria das traduções do texto bíblico, em Mateus 19.20 o jovem pergunta algo como “o que me falta ainda?”. O leitor pode ser induzido a ignorar a incompleta lista de mandamentos e julgar que o jovem mudara de assunto, procurando agora instruções para preencher algum tipo de vazio interior. Porém, essa é uma leitura que consideramos equivocada. Tudo parte da maneira como se traduz o pronome interrogativo grego “ti,j”, que poderia ser “o que”, “qual” ou mesmo “quem”. Nossa escolha por “qual” é a única que responde ao problema anterior, o da lista incompleta de mandamentos. Quer dizer que, segundo nossa versão, o jovem também notara a incompletude da resposta de Jesus e agora quer saber quais os mandamentos que ainda faltavam para que ele os guardasse. Na próxima seção, Jesus colocará diante do jovem novos desafios que caracterizam a religiosidade do que podemos chamar de “Movimento de Jesus”.

2. Um jovem em busca de maturidade: os desafios do seguimento de Jesus

O diálogo entre os dois personagens continua a partir do versículo 21:

⁽²¹⁾ Jesus declarou a ele: "Se tu queres ser maduro, vai, vende do teu o que há e dá aos pobres, e terás um tesouro no céu, e agora segue-me".

⁽²²⁾ E o jovem tendo ouvido a palavra partiu entristecido; pois estava possuindo muitas propriedades.

Em resposta à última pergunta do jovem (qual ainda me falta?), Jesus faz uma “declaração”, e esta é de suma importância, pois pretende não substituir os preceitos judaicos

tradicionais que antes haviam sido debatidos, mas excedê-los, conforme propôs Frank Kermode (1997, p. 419-424). Através desse constante impulso à excedência, à prática de uma

⁹ Texto grego: ⁽²¹⁾ e;fh auvtw| o` Vhsou/j\ eiv qe,leij te,leioj ei=nai(u[page pw,lhso,n sou ta. u`pa,rconta kai. doj. Îtoi/jÐ ptwcoi/j(kai. e[xeij qhsauro.n evn ouvranoi/j(kai. deu/ro avkolou,qei moi

¹⁰ Texto grego: ⁽²²⁾ avkou,saj de. o` neani,skoj ton. lo,gon avph/lqen lupou,meno| h=n ga.r e;cwn kth,mata polla,Â

“justiça” superior, Mateus pretende afirmar a superioridade de seu judaísmo em relação àquele de seus rivais (Mt 5.20), que é assim declarado como um judaísmo incompleto.

Segundo Jesus, faltava ao jovem ser completo, ou perfeito, como a maioria das versões brasileiras traduzem o adjetivo grego *te,leioj*. Pensando na incompletude da religião que guarda os mandamentos, tema desenvolvido no interior da narrativa, também optaríamos por “completo”, não fosse por um detalhe: Somente na versão mateana o personagem que busca as respostas em Jesus é chamado de “jovem” (*neani,skoj*), e tal modificação imposta à tradição literária não parece ser impensada. Mateus, ao fazer do “homem” de Marcos um “jovem”, coerentemente adequou outros pontos do texto, como por exemplo, quando o jovem diz que guardava os mandamentos com as palavras “Todos esses observei” (v. 19). Na versão de Marcos o homem responde dizendo: “Todos esses observei desde a minha juventude” (Mc 10.20). Obviamente, o jovem de Mateus não poderia vangloriar-se pelo longo tempo em que era observante da Lei como faz o homem de Marcos. E entendendo que a pouca idade do personagem é um elemento intencional, optamos por traduzir *te,leioj* por “maduro”, uma acepção perfeitamente possível,¹¹ e que permite reconhecer o jogo linguístico mateano que usa o grego para fazer simultaneamente e com poucas palavras, duas oposições semânticas: a juventude está em oposição à maturidade, e a incompletude em oposição à completude (LUZ, 2003, p. 169). A semiótica diria que se trata de um “conector de isotopias”, ou seja, um termo que abre caminho para mais de uma leitura simultânea.¹² Assim, em português nossa tradução inevitavelmente mostrará alguma carência, posto que não há em nosso idioma uma palavra que possa expressar de uma vez só, como o adjetivo grego *te,leioj*, tanto a maturidade quanto a completude.

Perseguindo a vida eterna o jovem judeu observante da lei deveria agora buscar algo novo, a “maturidade”, estado que aqui não somente denota mais anos vividos, como traduz o ideal mateano de vida. Mateus não só incentiva à observância dos mandamentos, como espera excedê-los a fim de que os discípulos alcançassem a completude. Essa excedência obviamente possuía uma expressão pragmática, que é explicitada quando Jesus sugere ao jovem: “vai, vende do teu o que há e dá aos pobres, e terás um tesouro no céu, e agora segue-me”. O evangelho fala de caridade, de ajuda aos pobres, de assistência aos “pequenos”; esse é um

¹¹ De acordo com o *Dicionário do Grego do Novo Testamento* de Carlo Rusconi, o adjetivo grego caracteriza indivíduos que alcançaram a própria completeza, indivíduos acabados, maduros, perfeitos (2005, p. 452).

¹² Citamos as palavras de José Luiz Fiorin para definir “isotopia”: “O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia” (2005, p. 112). Veja também: (BARROS, 2011, p. 74-77; ZABATIERO, 2007, p. 99).

tema recorrente em Mateus, mas a motivação para tal atitude aparentemente altruísta não se pauta na condição alheia, na compaixão pelo necessitado, e sim, no desejo pessoal de ser completo, obter a vida eterna e ainda adquirir um tesouro no céu.

É importante notar que a religiosidade da excedência proposta por Mateus acrescenta a oferta de um tesouro celestial para convencer o jovem a aceitar a pobreza que se constitui num novo valor modal necessário. Esta promessa literalmente “tenta” o jovem, procura manipulá-lo através de um valor desejável que só pode ser obtido se ele aceitar o contrato proposto (FIORIN, 2005, p. 29-30). Em suma, a “vida eterna” é alvo comum entre Mateus e os demais judeus, e deve ser adquirida pela observância dos mandamentos em ambas as tradições religiosas; porém, Jesus propõe novos e duros desafios.

No versículo 22 o narrador reassume o controle da enunciação dizendo que o jovem, “tendo ouvido a palavra partiu entristecido; pois estava possuindo muitas propriedades”. O convite ao seguimento foi recusado, e isso porque ele, como representante da religiosidade farisaica, valoriza excessivamente os seus bens, no caso, suas propriedades. O quadro de valores do jovem não coincide com o de Jesus; ele considera suas posses valiosas, e não aceita um contrato em que deve abdicar delas em troca de tesouros intangíveis. Por sua vez, Jesus despreza os valores concretos e vive a partir de expectativas religiosas. Diante dessa incompatibilidade de valores, o contrato proposto por Jesus é recusado; o jovem se afasta e abre mão da companhia de Jesus, da maturidade ou completude, dos supostos tesouros celestiais, e também da própria vida eterna. Todos os contratos religiosos foram quebrados, o jovem permaneceria em disjunção com a vida, pois preferia a riqueza, coisas que na perspectiva mateana eram inconciliáveis. Esse é sem dúvida nenhuma, um final frustrante, e o texto modaliza este resultado por meio de uma “paixão”, dizendo que o jovem partiu entristecido.

Para empregarmos uma vez mais a *Semiótica Discursiva* em nosso favor, vamos recorrer a um novo quadro comparativo que exhibe os percursos da narrativa após nossa análise:

Destinador	Objetivo / Objeto-Valor	Vida Eterna
Ação 1	Exigência / Objeto-Modal	Guardar Mandamentos Sociais
	Resultado / Enunciado	Sucesso = Conjunção com o Judaísmo
	Exigência / Objeto-Modal	Pobreza e Seguimento

Ação 2	Ofertas da Manipulação	Maturidade e Tesouros Celestiais
	Resultado / Enunciado	Fracasso = Disjunção com Jesus
Sancionador	Punição / Sanção Negativa	Morte Eterna

No quadro separamos cada um dos três percursos previstos pelo esquema narrativo canônico, sendo que no centro temos o percurso da ação dividido em duas partes, cada uma estruturada em torno de uma pergunta do jovem e uma resposta de Jesus. Como já vimos, o jovem já estava em busca de seu objetivo, a vida eterna, missão em que se envolvia como resultado de um contrato pré-estabelecido com o judaísmo. O jovem procura Jesus para ter sua competência (saber-fazer) transformada, e assim Jesus assume na narrativa um papel temático bem definido, o de mestre. Na primeira parte do percurso da ação, Jesus o ensina algo que o jovem já sabia, que o caminho para a vida eterna era o caminho da observância dos mandamentos, pelo que podemos dizer que o jovem alcança seu primeiro objetivo com sucesso, se encontra em conjunção com a tradição religiosa judaica e com a promessa de vida eterna que esta faz. Todavia, ele nota que ainda haviam outros mandamentos, que aquela resposta estava incompleta, e isso abre a oportunidade para que Jesus exponha a incompletude do judaísmo, que só lhe ensinara parte do caminho. Jesus oferece novos valores para convencer o jovem a aceitar um novo contrato religioso, o qual também lhe permitiria alcançar a vida eterna, mas também lhe daria tesouros no céu e o faria um sujeito maduro. O jovem parece se interessar pelas ofertas, mas recua diante das exigências de abdicar de suas propriedades para estar em conjunção com Jesus e seus discípulos. Seria necessário ao jovem abdicar de suas terras, distribuir aos pobres seus tesouros, para que a partir do completo desprendimento social e econômico, ele pudesse se dedicar a seguir Jesus. Diz o texto que o tal jovem rico desiste de sua nova missão, rejeita o contrato, se afasta de Jesus (disjunção com o Movimento de Jesus), e termina o texto destinado à incompletude, à pobreza celestial, e principalmente, à morte eterna.

Essa conclusão do versículo 22, que nos explica ser a riqueza (muitas propriedades) o motivo do fracasso do jovem e a razão de sua “tristeza”, é a maior intervenção direta do

narrador em todo o texto. Até agora ele deixara tudo por conta de seus personagens, mas no final decide explicar ao leitor algo que só mesmo esse onisciente enunciador poderia saber: que o jovem não aceitou o convite de Jesus por ser rico. Não só o uso da “tristeza” como paixão explicativa, como também a decisão de deixar os personagens interagindo por si a

maior parte do tempo, deram à narrativa um tom mais passional. O leitor se sente mais próximo dos personagens quando a intermediação do narrador é reduzida, e tem-se ainda o que podemos chamar de “efeito de realidade”, recurso que os semioticistas costumam chamar de *ancoragem*. Tal efeito se dá quando o narrador procura “atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como ‘reais’ ou ‘existentes’” (BARROS, 2011, p. 60). Noutras palavras, as escolhas feitas para a enunciação procuram colocar o leitor diretamente na cena narrada, como se fosse uma testemunha direta dos fatos.

O texto nos havia ensinado que a completude e a vida eterna eram valores positivos, eufóricos. O protagonista aparentemente assimilou tais valores, porém, não fora capaz de considerar disfóricos os bens materiais que possuía. Assim, para ele as propriedades que tinha continuaram concorrendo com os tesouros celestiais e com o desejável estado de completude. O leitor dessa narrativa sempre compreenderá que o jovem, ao não seguir as instruções de Jesus e se afastar, fizera a escolha errada. Nesse enredo de desfecho frustrante a temática econômica assume um papel importante, pois foi o apego às posses materiais que levaram o protagonista ao fracasso. Este jovem, que identificamos como um judeu aproximado à tradição farisaica, encenou diante de nós um papel que o discurso mateano considera típico, o de escribas e fariseus que se orgulham de guardar a Lei, mas que erram por sua ligação doentia com os “tesouros da terra”. Esse é, segundo Mateus, o motivo pelo qual eles não podem seguir Jesus, que se caracteriza como um Messias peripatético que vive apenas com o “pão necessário” a cada dia (Mt 6.11). Esse é o modo mateano de estigmatizar economicamente seus vilões.

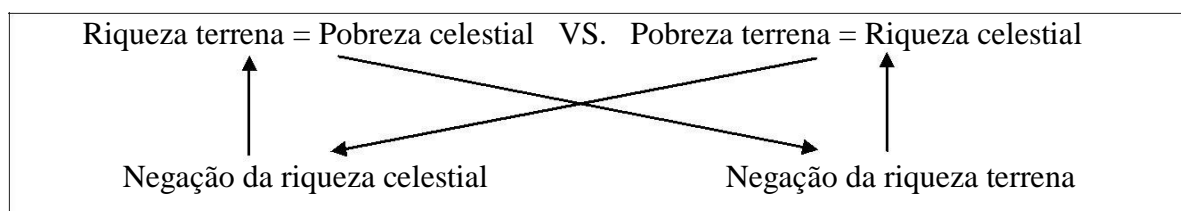
Considerações finais

Para encerrar nossa análise, faremos apenas algumas poucas considerações sobre o nível mais fundamental da narrativa lembrando pontos importantes já abordados. Isso faremos principalmente para destacar que todo o texto discorre sobre a oposição entre os valores disfóricos do que temos chamado de “judaísmo”, que no texto foi representado pelo personagem do jovem e suas ações e palavras, assim como por sua confissão religiosa que

assumiu o papel de destinador, e os valores do chamado Movimento de Jesus, que são modalizados euforicamente. O leitor (implícito) é colocado diante das oposições pelo enunciador através da atuação de um narrador parcial, construído para ser plenamente confiável, onisciente (GONÇALVES, 2011, p. 66-67), e de seus interlocutores que interagem a fim de explicitar a quadro de valores que se quer defender. Indiretamente, pede-se que este

leitor se identifique com Jesus e rejeite o jovem, que siga Jesus, que também busque sua completude. Toda a atuação desses interlocutores é mediada por aquele narrador tendo em vista a manipulação do narratário, que por sua vez, é o sujeito (imaginário) para o qual todo o ato comunicativo que é o próprio evangelho se destina. O texto fala, podemos supor, a um leitor que está entre aqueles dois tipos de judaísmos (que historicamente conflitaram nas últimas décadas do século I EC no Mundo Mediterrâneo).¹³

A oposição básica que constrói a narrativa se dá entre Judaísmo e Jesus, entre o incompleto e o completo, entre o antigo e o novo. Porém, há uma temática econômica de caráter pragmático que também recobre tais oposições, qual seja, a oposição entre riqueza e pobreza. Se esforça o texto por convencer seu leitor de que a riqueza é um valor disfórico, indesejável, que caracteriza os inimigos de Jesus e os impede de segui-lo; ao mesmo tempo, quer ele convencer o leitor de que a pobreza é um valor desejável. Daí, concluímos que o caminho da conjunção com Jesus é também o caminho da disjunção em relação à riqueza, o que pode ser melhor explicado se empregarmos o que convencionou-se chamar de “quadro semiótico” (BARROS, 2011, p. 77-79):



Assim concluímos nosso exercício, com a impressão de que a *Semiótica Discursiva*, aqui empregada livremente, contribuiu significativamente para que entendêssemos a mensagem elementar do texto mateano. É verdade que nalguns momentos, por nossos antigos hábitos, recorreremos em notas de rodapé a métodos mais tradicionais, o que só confirma que para a exegese, nenhum método é plenamente suficiente. Defendemos a opinião de que o exegeta contemporâneo já não pode ignorar os avanços da teoria literária, e que deve se munir de recursos oriundos de diferentes escolas interpretativas mais atuais que o tradicional *Método Histórico-Crítico*.

Todavia, como nosso interesse era bem mais modesto: demonstrar a eficiência da semiótica para a análise das narrativas evangélicas e estimular sua aplicação por parte dos exegetas brasileiros. Pensando nisso, recordemos que a semiótica nos serviu especialmente

¹³ Para uma melhor introdução à maneira como a semiótica lida com os sujeitos da enunciação, indicamos a leitura do artigo *O Sujeito na Semiótica Narrativa e Discursiva* (FIORIN, 2007).

quando, através daquele “esquema narrativo canônico”, nos levou a perguntar pelo destinador que porventura convencera o jovem a sair em sua busca pela vida eterna. Essa seção implícita da história não seria investigada por nenhum outro procedimento metodológico mais tradicional, a não ser que o exegeta, por intuição, o fizesse. Foi aí que encontramos a religiosidade judaica de linha farisaica como anti-sujeito do Movimento de Jesus, e tal leitura nos guiou até o fim da análise.

Referências bibliográficas

- ALTER, Robert. *A Arte da Narrativa Bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do Discurso. In. FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística (Vol. 2): Princípios de Análise*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 187-219.
- _____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2011.
- CARTER, Warren. *Mateo y los Márgenes: Una Lectura Sociopolítica y Religiosa*. Estella: Verbo Divino, 2007.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística (Vol. 2): Princípios de Análise*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 187-219.
- _____. O Sujeito na Semiótica Narrativa e Discursiva. In. *Todas as Letras*, v. 9, n. 1, 2007, p. 24-31.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.
- GONÇALVES, Cláudio César. O rico, Jesus e a Vida Eterna: Uma Interpretação Histórico-Literária de Mateus 19.16-30. In. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 1, n. 11, 2011, p. 61-76.
- KERMONDE, Frank. Mateus. In. ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997, p. 417-431.
- LIMA, Anderson de Oliveira. *Introdução à Exegese: Um Guia Contemporâneo para a Interpretação de Textos Bíblicos*. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.
- LUZ, Ulrich. *El Evangelio Según San Mateo: Mt 18-25, vol. III*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003.
- MARGUERAT, Daniel; BOURQUIN, Yvan. *Para Ler as Narrativas Bíblicas: Iniciação à*

Análise Narrativa. São Paulo: Loyola, 2009.

OVERMAN, J. Andrew. *O Evangelho de Mateus e o Judaísmo Formativo: O Mundo Social da Comunidade de Mateus*. São Paulo: Loyola, 1997.

PENNINGTON, Jonathan, T. *Heaven and Earth in the Gospel of Matthew*. (Supplement to Novum Testamentum 126) Boston/Leiden: Brill, 2007.

POSTAL, Jairo. *Parábolas e Paixões*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie (Dissertação de Mestrado), 2007.

POSTAL, Jairo. *Uma Imagem Caleidoscópica de Jesus: O Éthos de Cristo Depreendido dos Evangelhos Canônicos*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie (Tese de Doutorado), 2010.

RUSCONI, Carlo. *Dicionário do Grego do Novo Testamento*. São Paulo: Paulus, 2005.

SIMIAN-YOFRE, Horácio (org.). *Metodologia do Antigo Testamento*. São Paulo: Loyola, 2000.

THEISSEN, Gerd. *O Movimento de Jesus: História Social de uma Revolução de Valores*. São Paulo: Loyola, 2008.

VOLLI, Ugo. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Loyola, 2012.

VV.AA. *A Bíblia Pós-Moderna: Bíblia e Cultura Coletiva*. São Paulo: Loyola, 2000.

WEGNER, Uwe. *Exegese do Novo Testamento: Manual de Metodologia*. São Leopoldo: Sinodal; São Paulo: Paulus, 1998.

ZABATIERO, Júlio. *Manual de Exegese*. São Paulo: Hagnos, 2007.

O Diálogo Poético Intermediático de Rui Torres com Clarice Lispector

Arlete Aparecida Mathias¹

RESUMO: Pontos de convergência entre o conto impresso “Amor” (1960) de Clarice Lispector e a releitura eletrônica do poema hipermídea “Amor de Clarice” (2005) de Rui Torres estão neste artigo. Na releitura Torres usa o computador como máquina semiótica sem abandonar a emoção humana tema da obra reportada e apesar de utilizar recursos midiáticos para diluir valores estéticos tradicionais, uma nova relação entre o autor, a obra e o leitor é criada. O receptor com um *click* interfere no poema e torna-se coautor com Torres.

Palavras-chave: Poesia hipermídea; Intertextualidade; Leitor; Interatividade; Amor de Clarice.

ABSTRACT: Points of convergence between the tale printed “Amor” (1960) by Clarice Lispector and rereading electronics hipermídea poem "Amor de Clarice" (2005) by Rui Torres are in this article. In rereading Torres uses the computer as a semiotic machine without abandoning human emotion the theme of the tale reported and in despite of using the media resources to dilute traditional aesthetic values, a new relationship between the author, the work and the reader is created. So, the receiver interferes with a click on the poem and he becomes a coauthor with Torres.

Keywords: Digital poetry; Intertextuality; Reader; Interactivity; Amor de Clarice.

Introdução

A comunicação é imanente a alma humana. Gritos e gestos caracterizavam a rápida comunicação dos primitivos. A agricultura forma as aldeias e difunde ainda mais o processo de comunicação humana. Marshall McLuhan (1972) usou slogans como “meio é mensagem” e “aldeia global”, uma equiparação adequada com os avanços da Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC).

As comunidades se aglutinam por meio da rede mundial de computadores – www – “rede de conhecimento”. Pierre Lévy (1999) traduziu isto como inteligência coletiva. O efeito e a agilidade pelas redes sociais sem fronteiras tornam as novas tecnologias armas que: derrubam governos, reduzem taxas de transportes, exigem reformas políticas, manifestam-se

¹ Graduação em letras UNESP, Mestre em Comunicação Social UNIMAR e Doutoranda em Tecnologia da Inteligência Design Digital na PUC-SP.

contra a corrupção. As mídias digitais revolucionam as formas de sentir, ver e ouvir, e projetam o leitor a mudar seu status para “interator”.

A TIC funde-se com a Literatura impressa e deriva a Literatura Digital ou Ciberliteratura. As transformações encorajam reinvenções em ambiente eletrônico, e muitos escritores interagem com seus leitores hoje no ciberespaço. É o caso de Rui Torres e “Amor de Clarice”, poema hipermídia produzido eletronicamente em 2005. Utilizando-se do computador como máquina semiótica; o poeta cria suas expressões artísticas eletronicamente como obras abertas, como no conceito de Erza Pound (1976). Desde a sua inspiração, Torres projeta espaço para o leitor interagir e por isso, a relação autor-obra-leitor vale a pena ser repensada.

“Amor de Clarice” estabelece um diálogo intertextual com o conto “Amor”, escrito por Clarice Lispector em 1960. Apesar de ter sido produzido por meio tecnológico, não abandona a emoção humana e se renova como foco de debate.

Este artigo propõe avaliar a originalidade de Rui Torres no diálogo intertextual com a renovação da personagem feminina na ficção clariceana. Para isso, na primeira parte, se indaga a hipótese levantada pelo tema do artigo e se verifica a sua concretização, por meio da inversão da imagem metafórica evidenciada por Rui Torres no poema, que personifica os versos e coisifica a personagem principal. Na segunda, avalia-se que a autora do conto se inspira em mitos da Grécia antiga, havendo um entrecruzar intertextual e uma influência no estado emocional da protagonista Ana. Na terceira, observa-se que a adaptação em alusão à obra clariceana permite ao leitor a coautoria via renovação da protagonista pela interatividade, o que permite pensar na obra “A Morte do Autor”, de Roland Barthes (1974).

Por fim, considera-se que os escritores contemporâneos, como Rui Torres, remetem suas produções estéticas para um leitor diferenciado neste novo milênio: leitores com conhecimentos de informática, comunicação e tecnologia. Por isso, Torres investe novos valores estéticos e os funde com os suportes midiáticos; reconstrói o conto “Amor”, de Clarice Lispector, restaurando-o para a literatura em moldes contemporâneos.

1. Inversão metafórica no poema dialoga intertextualmente com objeto do conto

Rui Torres, para dialogar de forma intertextual com a obra do universo clariceano, deixa transparecer sua intenção desde a origem de sua inspiração, ou seja, sua menção explícita no título do poema hipermídia *Amor de Clarice*. Um sinal de que Torres, pelo título escolhido para a adaptação de sua obra, não omite seu interesse de se comunicar simultaneamente com ambos os predecessores: a escritora e sua obra. Esta intenção caracteriza-se como intertextualidade, procedimento peculiar presente no estilo dos artistas e escritores contemporâneos.

Sobre intertextualidade, Júlia Kristeva (1974) declara que “todo texto se constrói como um mosaico [...] todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Antoine Compagnon (1996), em respaldo à ideia anterior, compartilha que “escrever, pois, é sempre rescrever [...] e une o ato de leitura ao de escrita” (COMPAGNON, 1996, p. 31).

A fim de inovar com um diálogo intertextual, avalia-se que o poeta português realiza uma restauração da estrutura formal da obra original, transformando a prosa do universo clariceano em versos e os adaptando à linguagem hipertextual. Portanto, é razoável crer que Rui Torres subverte os seus leitores para migrarem ao espaço eletrônico multidimensional, motivando-os e condicionando-os à alteração de seu status: de leitores para navegadores/interatores da obra adaptada.

Tal transformação desobriga o leitor de se comportar de maneira estática diante do texto, ou seja, em um poema tal qual “Amor de Clarice” o leitor/interator interage dinamicamente com o poema, por meio de *clicks* aleatórios nas combinações programadas. Seu acesso no referido poema tem composição demandada por recursos visuais e animações, disponibilizados na Internet, no sítio <www.telepoesis.net/amordeclarice>.

Sobre a manifestação estética de Torres, para dialogar sua adaptação com o universo clariceano, por meio da estrutura formal dos versos, pode-se notar que o escritor português, na sua recriação, inverte valores: metaforicamente personifica/ humaniza os versos e desumaniza Ana, ser ficcional do poema hipermídia.

Sob este prisma, supõe-se que, para a adaptação da obra, os versos parecem edificados para pensarem ou atuarem como pessoas e a personagem Ana que, neles, aparece é

transformada em sua paciente ou em seu objeto em conjunto com a sua introspecção e significação dos pensamentos da referida personagem.

É possível que tal suposição seja alinhada ao raciocínio de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que equipara a semiose à mente ou às significações do pensamento. A *psyche*, ciência que, desde a Grécia antiga, estuda os fenômenos mentais, também pode ser vinculada, segundo Coelho (2000).

Acerca da inversão metafórica da releitura torriana, observa-se que os versos foram produzidos com imaterialidade, sem linearidade ou métrica, arritmicos e fragmentados, movimentando-se de um lado para o outro na tela, embaralhados, aglomerados ou compactados em determinada parte da tela, confundindo a visão do leitor. Ademais, o conteúdo sintático dos respectivos versos assemelham desconexos, desobedecem regras gramaticais e de pontuação. Como exemplo de transgressão ortográfica, o nome próprio “Ana” aparece grafado com letra minúscula em sete dos 26 versos que integram a demarcação considerada nesta investigação, sendo mais um indício do uso inverso da imagem metafórica de forma estratégica, que enfatiza a representante humana coisificada nos versos.

Considera-se também como indício estratégico a ausência de um eu-locutório ou de uma voz sonora para narrar o sentido do poema, ou seja, a forma de expressão do poema é manifestada por meio de uma linguagem. Por se tratar de uma obra contemporânea, questiona-se, conforme Coelho (2000) infere, se o poeta tenha sofrido influências das alegorias das matrizes estéticas de Charles Baudelaire e projetado, na expressão narrativa do poema, uma linguagem que dá sentido para o texto literário por meio da hermenêutica contemporânea. O efeito de sentido do poema é construído com o auxílio da câmera de vídeo, com combinações lexicais dos versos, da estranheza do silêncio, sem sonoridade nesta parte delimitada do poema, configurando-se como um retrato da mente humana que funciona de maneira automatizada e sem linearidade.

Partindo da suposição metafórica de que o pensamento de Ana tornou-se objeto dos versos e manifestam, na obra adaptada, suas significações de forma personificada, associa-se que os respectivos versos tomam a mente ou a cabeça da personagem como seu objeto. Harmônicos à estrutura formal do poema, circulam sem ritmo e linearidade no fluxo do subconsciente de Ana, desalinhados, fragmentados, confusos, desconexos, movendo-se de um

lado para outro em busca de saída ou transformando a mente da personagem em um labirinto; espaço em que os mesmos se aglomeram, poluem e desequilibram o espaço da irracionalidade da personagem.

Na figura que se segue, checa-se que os versos personificados alucinam e perturbam a mente de Ana, a personagem na releitura remete ao leitor seu desequilíbrio mental. Por outro lado, analisa-se que o substantivo amor, além de uma emoção, é um sentimento humano, o tema-título do conto escrito por Lispector.

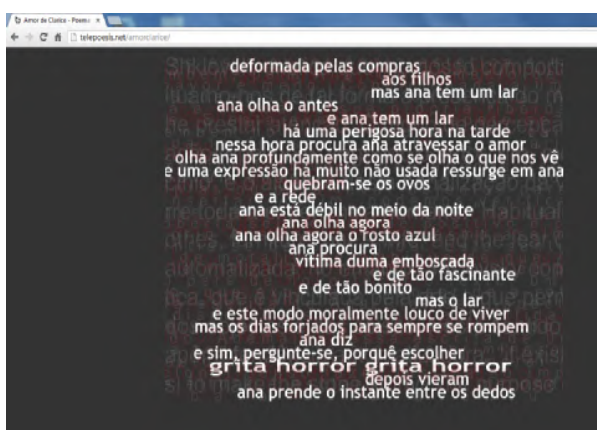


Figura 1. Amor de Clarice. Fonte: www.telepoesis.net/amordeclarice.

Sendo assim, o desequilíbrio mental da personagem Ana deve ter influenciado a inspiração de Rui Torres a dialogar com a emoção da personagem da obra original, também em desequilíbrio. Por isso, se discutirá sobre as convergências que aproximam as cargas semânticas de ambas as obras no próximo tópico.

2. Mitologia grega na renovação emocional da protagonista do conto “Amor”

O título de uma obra é quase sempre um ponto de referência para o leitor se orientar sobre o tema que a obra vai focalizar. Amor, além de uma emoção humana, é o título escolhido por Clarice Lispector para a sua obra e ponto de partida para a recriação torriana: reflete-se que, nas duas obras, as atitudes da personagem principal focalizam a temática do amor e seu *pathos* adjacente.

Amor, guerra, violência e sexo são temas recorrentemente associados aos deuses e deusas da mitologia grega, cujas divindades são representadas por imagens humanas e podem se ajustar à relação temática das obras em questão que debatem sobre emoções humanas. Por isso, leva-se a crer que o conto clariceano dialoga intertextualmente com a mitologia grega e que a escritora tenha se inspirado no arquétipo da deusa Afrodite para edificar a personagem Ana, assim como tenha procedido da mesma forma e se inspirado no arquétipo do deus Zeus para edificar uma personagem coadjuvante tal qual o cego. Além destas, outras estereotipadas como o marido, os filhos e o motorista integram a fábula do conto.

Sob tal prisma, é presumível pensar que Rui Torres para reconstruir a obra de Clarice Lispector e dialogar intertextualmente de forma criativa inspira-se em Édipo, ou seja, entende-se que o poeta Torres renova uma obra convencional, deleta a autora original e compromete-se com a obra para psicografá-la eletronicamente.

O conto clariceano apresenta Ana como a personagem central e protagonista da fábula. A onisciência do conto, na 3ª pessoa do singular, mostra para o leitor um conflito dramático em torno da protagonista por meio de sua introspecção. É pelo fluxo do pensamento, na 3ª pessoa, que o interlocutor toma conhecimento de que Ana não está feliz: não tem vida própria, pois dedica seu tempo integralmente aos filhos, marido e afazeres como dona-de-casa.

São estes fatores que levam o leitor a sentir, suspeitar e refletir que Ana, na fábula clariceana, é uma personagem representante de uma mulher-objeto, que gasta grande parte do seu tempo e da sua vida em função de sua família, cuidando dos seus trabalhos domésticos e do seu lar, anulando-se. Eis aqui um dos pontos de confluência e fidedignidade de Rui Torres: inverter figurativamente os valores na adaptação e desumanizar a protagonista Ana. Torres cria seu poema, por meio de suportes midiáticos, mescla-os com a linguagem literária convencional, personifica os versos que desequilibram e transformam a mente de Ana em objeto com intuito exclusivo de dialogar alusivamente com o universo clariceano.

A respeito disto, Tânia Carvalhal (1998) relembra que “o processo de escrita é visto, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto” (CARVALHAL, 1998, p. 50); um vínculo muito peculiar com a questão de intertextualidade.

No conto, há expressões que causam estranhamento para o leitor e também interferem no equilíbrio emocional da protagonista Ana. Elas sugerem aparentemente a sua insatisfação como mulher-objeto. Trata-se de expressões tais quais “as horas perigosas da tarde”, “o seu coração apertar com um pouco de espanto” e “o peso do silêncio cair sobre os seus ombros”. Refletindo sobre as convergências simbólicas em torno das personagens, a mitologia grega pode oferecer alguns caminhos de leitura para se verificar a razão de Ana na narrativa sentir-se anulada, sem brilho, sem luz própria, consumida pelo tempo a sua família, desvalorizada pelo seu trabalho; aquela que busca escapismo, saindo para fazer compras.

Se Clarice Lispector, conforme já comentado, inspirou-se no arquétipo da deusa do amor Afrodite/ Vênus para edificar Ana, há possibilidade de se encontrar justificativa na cronologia da fábula, ou seja, o tempo/Cronos na mitologia grega representa a castração não só da deusa Afrodite/ Vênus do Amor, como a castração de vários outros deuses, inclusive de seu pai Urano (o céu). O mesmo raciocínio releva-se em relação ao mito de que as horas representam na mitologia grega e se definem como as guardiãs da porta do Céu. O mito relata que as horas, por sua vez, traíram o deus Urano ao permitir a passagem de Cronos para tomar o trono de Urano. O deus Cronos do tempo, mais tarde, acabou sendo enganado por Réia, sua esposa, e perde o seu trono definitivamente para seu irmão e filho Zeus.

A relação intertextual do conto com a mitologia se leva a crer que Clarice Lispector tenha se inspirado no arquétipo de Afrodite ao criar a personagem Ana para refletir em torno do inconsciente coletivo das mulheres que passam geração a geração anuladas, menosprezadas e castradas pelo tempo, sem brilho e luz (vida) própria, em torno dos afazeres e filhos, desvalorizada e imperceptível, para os olhos de uma sociedade patriarcal que mantém a mulher na função de dona-de-casa; presa no lar, como objeto da sociedade escravizada pelo tempo.

É possível que o diálogo intertextual recriado por Rui Torres, por meio de “Amor de Clarice”, use também a literatura como espaço de absorção da discussão da imagem tradicional da mulher e o sentimento humano mais sublime, condicionando-os como objetos, por meio da inteligência coletiva. Acerca do mesmo, Pierre Lévy (1997) declara que “antes de mais nada não pensamos sozinhos, mas sempre na corrente de um diálogo ou de multidiálogo, real ou imaginado. Não exercemos nossas faculdades mentais superiores se não em função de

uma implicação em comunidades vivas com suas heranças, conflitos e seus projetos” (LEVY, 1997, p. 65).

O poeta Rui Torres, através da sua leitura da obra de Clarice Lispector, parece manter um diálogo intertextual diretamente com a personagem Ana que também se renova. A protagonista se transforma e encontra o seu equilíbrio emocional diante da angústia e infelicidade influenciada pela personagem do cego.

Ao deparar-se com o mesmo casualmente, quando estava na rua, a imagem do cego consegue desestabilizá-la e chocá-la. Ana, de pronto, julgou anormal a imagem de um cego feliz e descontraído, mascando chiclete na rua. Entretanto, com o impacto, Ana grita de ímpeto, surpreende o motorista e a todos do ônibus no qual trafegava. Desce fora do ponto; se transpassa; vaga desnorreada pelo parque do Jardim Botânico; passa por um momento de epifania; perde a noção do tempo; fica trancada no parque porque o mesmo fecha com ela dentro; busca ajuda com o guarda para permitir sua saída do parque; demonstra emoção até diante das árvores; percebe que os vegetais, apesar de frutificarem, eram ao mesmo tempo sugados por parasitas, observação que lhe provocou repugnância, asco, nojo. Talvez as plantas parasitadas lhe remetessem à consciência e ao resgate de sua razão e renovação como uma mulher sugada e parasitada pelos seus familiares, escrava do seu trabalho e objeto da sua sociedade que sempre a neutralizou.

O cego estimula Ana a resgatar sua própria emoção. É, por intermédio dele, que se liberta de suas castrações, por isso é plausível considerar que Clarice Lispector tenha se inspirado no poder supremo da divindade mitológica de Zeus, como o deus do Céu, do Trovão, do Relâmpago, da Justiça, da Ordem, para edificar a personagem o cego com muitos poderes para mudá-la.

O diálogo intertextual é convergente pelo fato de que, na mitologia grega, Zeus liberta não só a deusa Afrodite/ Vênus, mas também vários outros deuses e deusas das castrações impostas por Cronos. Inclusive, é Zeus quem recupera e assume o trono que Cronos havia tomado do seu pai Urano. Sabe-se que Zeus torna-se o mais poderoso dos deuses do monte Olimpo e, por isso, também devolve e resgata não apenas a divindade da deusa Afrodite/ Vênus, como também as divindades de outros deuses que Cronos havia castrado.

A narrativa do conto que apresentou inicialmente Ana preocupada e receosa, no desfecho, focaliza o oposto. Ana parece mudar o seu ponto de vista, ou seja, passou a enxergar a felicidade do cego com normalidade e refletiu como a anormalidade o seu estilo de vida como dona-de-casa mergulhada em rotinas domésticas. Para a personagem, isto talvez representasse algo paranóico e anormal, a partir daquela sua epifania, eliminação que extingue dúvidas, angústias e sentimentos reprimidos.

Embora retorne para casa, para se dedicar aos filhos e marido, os ama; mas, por outro lado, os percebe como as parasitas das árvores e, por isso seu amor pode ter se transformado de certa forma em repulsa, de até mesmo enojar-se pelos mesmos. O choque pelo qual a protagonista Ana passa, no clímax do conto, assemelha-se a uma forma estratégica usada por Clarice Lispector para inverter o ponto de partida de sua temática em torno da emoção humana, que inicia no amor e termina na repulsa ou no ódio. Uma possível maneira de Lispector conduzir à reflexão em torno dos sentimentos passionais relacionados tanto à mente como emoção humana, que geram grandes desejos, medos, apreensões e ódio.

Uma inversão propositada por Lispector com o possível intuito de debater e simbolizar a rejeição da protagonista, que após renovada, reassumir o papel de mulher-objeto, parasitada pela sua família e pelo inconsciente coletivo. É, por meio da inversão estabelecida na obra clariceana, que Rui Torres encontra um ponto de convergência para dialogar intertextualmente com a referida obra ao reverso, ou seja, por meio da imagem da inversão metafórica, é que Torres inicia a 1ª parte do poema, conforme já debatido anteriormente.

Os mitos, segundo o vídeo-documentário, pesquisado por meio da *History Channel*, em torno das divindades da antiga civilização grega, remetem à algo falso, mas auxiliam a intuir do inconsciente o consciente. Desta forma, os ícones simbólicos, através dos mitos e divindades gregas, consolidaram ferramentas indispensáveis para se extrair cargas semânticas, levando o conflito da narrativa ao clímax e desfecho. Eles desencadeiam a renovação da personagem principal, ressaltando tensões entre pais e filhos e conflito na família, este tendo sido tema recorrente desde a Grécia antiga. Aliás, o conto “Amor” pertence à coletânea *Laços de Família*, escrita em 1960.

As imagens metafóricas enfatizam um jogo entre o equilíbrio emocional e mental (racional e irracional) e, na releitura inspirada por Rui Torres, constata-se o resgate do

equilíbrio mental e emocional para a renovação da protagonista. No entanto, por se tratar de um poema eletrônico, que o poeta usa o computador como máquina semiótica, na sua produção Torres despreza a participação do cego e de quaisquer ícones simbólicos apresentados no conto. De qualquer forma, o escritor para proceder a renovação alusiva, caracteriza a sua adaptação como uma obra aberta, recorrendo à interatividade do receptor.

3. O leitor, o coautor da renovação emocional da protagonista do poema hipermídia

O historiador Roger Chartier (2002), sobre a linguagem da escrita computacional, documenta a intertextualidade e o hipertexto como as ferramentas preferenciais dos escritores que produzem obras eletronicamente. Assim, o poema “Amor de Clarice”, produzido por Rui Torres, é composto de linguagem intertextual e hipertextual.

O hipertexto como linguagem que integra a produção estética da obra adaptada permite ao leitor sua interferência para dar sentido ao texto. Este conceito é definido por André Parente da seguinte forma:

O hipertexto vai favorecer a intertextualidade em todos os seus níveis [...] o conceito genérico de intertextualidade, [...] noções distintas - dialogismo, desconstrução, obra aberta, rizoma - que nada mais são do que um processo de abertura do texto através da qual o texto se dá a ler como uma rede de interconexões. A idéia geral é de que o texto não tem um sentido que preexistiria a sua leitura. Pela intertextualidade, podemos dizer que é a leitura que constrói o texto. Na verdade, a intertextualidade constitui uma forma de pensamento em rede, que se contrapõe à ideologia de uma leitura passiva, guiada pela ordem dos discursos (PARENTE, 1999, p. 81).

A posição acima sobre a ausência de passividade do leitor em um modelo de texto literário tal qual o poema hipermídia “Amor de Clarice” esclarece que o hipertexto como objeto de criação não se caracteriza como um texto estático e definitivamente acabado. A exemplo, “Amor de Clarice” é um poema que se move, transparece estar praticamente vivo diante do leitor/ navegador, o atraindo para, nele, interagir a todo o momento. Quer seja por um ou vários *clicks*, estes são os indutores da participação efetiva do leitor/ interator para navegar nas suas programações combinatórias disponíveis. Sendo assim, “Amor de Clarice” caracteriza-se como uma obra aberta no conceito de Ezra Pound (1976), permitindo o raciocínio da coautoria do leitor, segundo Barthes (1974).

No espaço delimitado, a vídeo-imagem do poema hipermídia introduz novas possibilidades de leitura para o leitor. A interatividade funciona como algo indispensável para a ação do leitor em um texto que não se caracteriza como acabado e inerte. No processo de criação artística, projeta-se um espaço para o leitor, que se torna coautor da renovação do equilíbrio emocional da protagonista Ana no poema, através da interatividade, permitindo o diálogo entre leitor e Ana, sendo a personagem socorrida pelo leitor pelo verso “grita horror”.

São dois gritos de ímpeto e de súbito em um único verso que aparentemente surpreende o leitor/ interator e chama-lhe a atenção para interagir com os mesmos, porque aumentam sua dimensão gráfica/ visual na tela e permanecem em *close* na vídeo-imagem do 24º verso. O efeito da aflição demonstrada pelo grito não só atrai o leitor/ interator para clicar, como também o seu *click* a transfere para outro plano do pensamento, livrando-a do martírio, fazendo-lhe resgatar a razão e encontrando sua felicidade. Os *clicks* possibilitam sedimentar este processo de Ana: a transposição e mudança verificam-se pela vídeo-imagem abaixo:

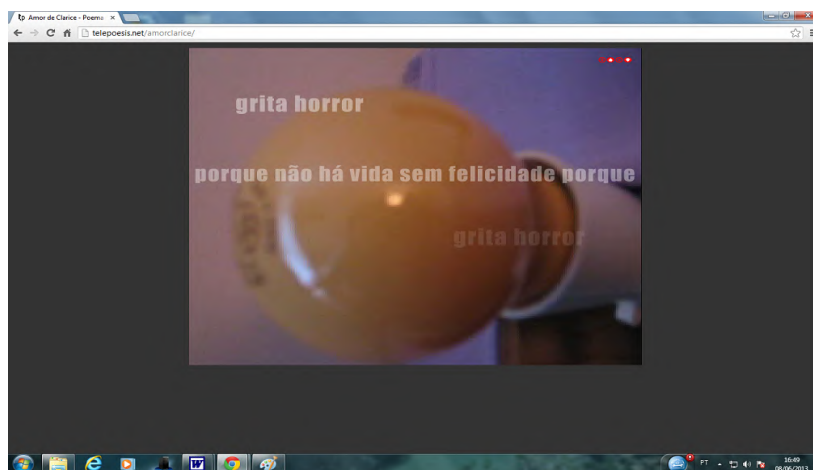


Figura 2. Vídeo-imagem do 24º verso. Fonte: www.telepoesis.net/amordeclarice.

Sigmund Freud (1890-1939) identifica o irracional como um local no qual se deposita as imagens e os símbolos dos sonhos que se mesclam com o racional por meio da força da imaginação. Na sua percepção, Freud afirmou que o inconsciente ganha força do consciente e se estabelece concreto, equilibrado na realidade.

Rui Torres também, na sua releitura, transparece influenciado pela estética de Guillaume Apollinaire (1880). Aliás, Apollinaire destaca-se como expressão fundamental na projeção do Manifesto Surrealista assinado por André de Breton (1924), que valorizou as manifestações do inconsciente, o automatismo do pensamento e sonhos para representarem a arte no mundo sensível ou palpável. Tais aspectos estão presentes nesta produção torriana que cumpre o seu papel alusivo à obra de Lispector, a fim de renová-la.

Considerações finais

O ato de ler eletronicamente é considerado não-estático, uma vez que garante ao leitor, com um *click*, interatividade e coautoria. Considera-se também que estabelecer relações intertextuais é algo peculiar como o estilo dos autores hodiernos. A exemplo de Rui Torres, suas produções estéticas comunicam-se com um leitor menos ingênuo e mais atento, afinado com o perfil do novo milênio: cercado de equipamentos eletrônicos, bem informado sobre o universo literário e, portanto, mais preparado para comparar as alusões intertextuais das releituras sem risco de realizar uma leitura truncada.

O diálogo intertextual propositado por Rui Torres parece contribuir como uma renovação que reconstrói, restaurando para a literatura digital o conto “Amor” de Clarice Lispector e atualizando-o aos moldes contemporâneos. Fecha um abismo de 45 anos que isolou as margens da literatura luso-brasileira impressa e eletrônica. Ademais, sua contribuição incorpora novos gêneros que projetam a literatura lusófona contemporânea, mesclada de linguagem literária e intermediática, comprova que a literatura digital não é uma exceção, e sim, parte da regra que integra e projeta o universo literário para leitores nativos e imigrantes digitais.

Por fim, é primordial considerar que Rui Torres para recriar e reportar a obra “Amor”, de Clarice Lispector, assume-se metaforicamente como um Édipo: deleta Clarice Lispector e compromete-se com a sua obra para psicografá-la eletronicamente.

Referências

BARTHES, R. *The Death of the Author*. Trad. S. Heath. London: Fontan, 1977.

BAUDELAIRE, C. *A Modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 159-212.

BRETON, A. Manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 31-81.

CAMPOS, H. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. Trad. Flávia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHILDS, P. *Modernism*. New York: Routledge, 2000.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FREUD, S. *A História do Movimento Psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Obras Completas. Vol. XIV.

KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEVY, P. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed 34, 1997.

LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MCLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Editora da USP, 1972.

PARENTE, A. *O virtual e o hipertextual: a rede como paradigma da contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

POUND, E. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Experimentos online

DEUSES e Deusas. Entrevistas e vídeos-documentários do canal *History Channel*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ugqC6k80I7A>>. Acesso em: 10 maio 2013.

LISPECTOR, C. Amor. Disponível em: <http://www.releituras.com/clispector_amor.asp>. Acesso em: 2 abr. 2013.

TORRES, Rui. Amor de Clarice, Disponível em: <<http://telepoesis.net/amorclarice/>> Acesso em: 2 abr. 2013.

A Viagem ao Passado em La Jetée de Chris Marker

Elaine Zeranze Bruno¹

RESUMO

O presente trabalho tem por pretensão analisar o sentido enigmático de La jetée e seu modo peculiar de tratar o tempo e a memória. A beleza lírica do texto não pede uma interpretação única, logo sua análise não será ao modo de um enigma que precise ser decifrado de ponta a ponta, como uma razão iluminista que deseja esclarecer e explicar tudo. Esta pesquisa pretende manter uma margem de dúvida, de indecisão, de sentido suspenso, o que não significa perder de vista o sentido crítico de La jetée.

Palavras-Chave: La Jetée; Memória, Estado de Exceção; Teoria Crítica

ABSTRACT

The intention of this paper is to analyze the enigmatic sense of La jetée and his peculiar way of treating time and memory. The lyrical beauty of the text does not ask for a unique interpretation, so their analysis is not the way of a puzzle that needs to be deciphered from end to end, as an illuminist reason you want to clarify and explain everything. This research intends to maintain a margin of doubt, indecision, way down, that does not mean losing sight of the critical sense of La jetée.

Keywords: La Jetée; Memory, State of Exception, Critical Theory

Fique como um primeiro exemplo para este trabalho o comentário de Raymond Bellour, que resume com precisão o que há de original e novo em *La jetée*:

(...)esse filme condensa, em 29 minutos: uma história de amor, uma trajetória rumo à infância, um fascínio violento pela imagem única (o único da imagem), uma representação combinada guerra, do perigo nuclear e dos campos de concentração, uma homenagem ao cinema (Hitchcock, Langlois, Ledoux, etc), à fotografia (Capa), uma visão da memória, uma paixão pelos museus, uma atração pelos animais e, em meio a tudo isso, um sentido agudo do instante” (Bellour, 1997, p.170).

Resumo que dá notícia bem clara do lugar original que o filme de Marker ocupa na história do cinema, combinando de modo concentrado todas essas linhas de força. Cabe aqui um comentário sobre essas linhas de força na montagem de *La jetée*. Sem dúvida, há no filme uma história de amor, combinada a uma trajetória rumo à infância. Mas o problema

crítico consiste em entender o sentido dessa história de amor e dessa volta à infância. Como ligeiramente se nota ao longo do filme, há indícios que essa memória pode ter sido apenas

¹ Doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

² DUBOIS, P. *Théoreme 6, recherches sur Chris Marker*. Paris : Sorbonne nouvelle, 2002. P. 36. “ele vem martelando nossos ouvidos com sua pulsação latejante amplificada (...) Nessas viagens do espírito conduzidas experimentalmente nos laboratórios subterrâneos, é o corpo que está trabalhando, e é o coração batendo,

imaginada ou inventada pelo personagem principal do filme - o prisioneiro submetido a experiências nos subterrâneos de Paris depois da III Guerra nuclear, que devastou o planeta. Memória e imagens do amor e do afeto que teria inventado para suportar o horror do estado de exceção e da tortura a que é submetido.

Onde a leitura literal e direta percebe a memória do amor e da infância como refúgio e contraponto à devastação da experiência e da vida no presente, é possível ir um pouco adiante. Quando se leva em conta que todas as linhas de força do filme -o amor, a infância, a memória, o tempo, os museus, os animais, as imagens únicas, etc.- estão submetidas à lógica do estado de exceção, na verdade a linha de força central de *La jetée*, é possível considerar a hipótese de que a memória do amor e da infância sejam *arquivos falsos*, apenas parte da manipulação, do controle e dos objetivos dos senhores do campo onde o prisioneiro é submetido às experiências de viagem no tempo- rumo ao passado, depois ao futuro.

Nada é simples e direto quando se chega às viagens ao passado. Todos os fotogramas que apresentam ao espectador o prisioneiro com uma máscara, sob o domínio dos senhores do campo, indicam dor e resistência. Não é fácil encontrar uma brecha no tempo, abrir um buraco no *continuum* do espaço e do tempo. O prisioneiro sofre, seu rosto mostra o sofrimento, por contraste com os rostos - frios, impessoais, sem paixão- dos que controlam a experiência. Frios, impessoais, sem paixão, mas também, como se nota em alguns fotogramas, irônicos e perversos.

Um passo adiante, a montagem de Marker acentua o que há de estranho nessa vitória imaginária, cega e sem crítica, que não se detém nem mesmo diante do apocalipse nuclear e seus efeitos devastadores para a humanidade. Onde se pode ler, no palimpsesto como inconsciente político, a crítica radical do progresso técnico e científico que levou a humanidade à destruição, na forma de um poder delirante, mas ainda assim pragmático, objetivo, sem muito esforço reconhecível na esfera da razão instrumental. Por esse motivo, os senhores do campo não apresentam qualquer traço de culpa, de pesar diante do desastre, de luto diante do custo humano a que a guerra nuclear criou. Ainda na esfera do palimpsesto como dimensão do inconsciente político, se pode ler a figura do avesso da razão iluminista como barbárie que se tenta deixar de lado, esquecer, para seguir adiante.

Repetindo os mesmos erros, correndo os mesmos riscos de regressão.

Ao ser convocado para as experiências, o sentimento do personagem é de medo. Tinha ouvido falar do diretor. Esperava ver um cientista louco o Dr. Frankstein, mas viu um homem sem paixão. Na esfera da dimensão ética e política do filme, é possível relacionar certo nível do inconsciente político em *La jetée* à análise feita por Hannah Arendt do julgamento de

Eichmann em Jerusalém. Em vez de se defrontar com o monstro que esperava encontrar, a pensadora judia se vê diante de uma figura burocrática, que alegou cumprir ordens, apenas um funcionário obediente cumprindo ordens. Portanto, se isentando de qualquer responsabilidade crítica, ética, moral e humana, diante do massacre para cuja organização, metódica e minuciosa, foi personagem central. Daí resultando, na reportagem de Arendt, a figura, bastante conhecida, da banalidade do mal. Figura carregada de consequências, pois o funcionário que cumpre ordens se considera, no contexto da Alemanha nazista, apenas um bom cidadão, um funcionário que obedece e cumpre ordens, que respeita a hierarquia, que se dedica a fazer o melhor trabalho que for possível. Que esse trabalho tenha sido a organização dos comboios que levavam os judeus para o extermínio nos campos, forma extrema do mal, não é algo que seja considerado por Eichmann, como símbolo de muitos outros alemães, em diferentes níveis da hierarquia nazista. Levando mais longe o problema, banalidade do mal e funcionários cumprindo ordens que existiram não apenas na Alemanha nazista, mas em muitos outros estados de exceção.

Ao escutarmos a voz neutra do narrador que nos explica, como justificativa para a tortura e o uso de cobaias humanas, que disso depende a salvação da humanidade, que essa é a única chance de levar adiante a espécie humana, rapidamente nos vem à mente a banalidade do mal. Associada a homens que se acreditam plenamente racionais, que continuam pensando no progresso, que não abdicam dos jogos de poder, de onipotência e de controle. Nem que, pra manter viva a miragem do progresso técnico e científico, sejam necessárias a tortura, a loucura, a morte, o sofrimento dos prisioneiros submetidos às experiências no campo situado nos subterrâneos de Paris destruída. Já que a lógica cega, impessoal e abstrata da razão instrumental e pragmática não se coloca exigências morais e éticas, pouco importa que o seguir adiante da humanidade signifique sujeição, sequelas e sofrimento para aqueles a quem, na condição de oprimidos, não resta escolha. No nível mais fundo e geral do palimpsesto como inconsciente político, estão as gerações de oprimidos sacrificados às miragens e mentiras do progresso, as gerações de vencidos, cuja história será, tantas vezes, contada pelo alto, do ponto de vista dos vencedores, para lembrar aqui, Walter Benjamin. Sendo quase desnecessário acrescentar que *La jetée*

caminha na contramão dessa visão triunfal dos vencedores da história.

No 10º dia de experiência as imagens começaram a surgir como confissões. A estranheza e a ambiguidade, sempre marcantes na montagem do filme de Marker, apresentam ao espectador um contraste com o tom de beleza poética e elegíaca das fotos que lembram o tempo de paz. Porque, interessa ressaltar, as imagens começam a surgir como *confissões*. E

confissões sob tortura, como se sabe, passam longe do coração gentil e elegíaco fazendo o elogio amoroso de um tempo comum e de paz na vida humana. Assim, fica para o espectador o estranho contraste montado por uma confissão elegíaca sob tortura. É um modo, acredito, de marcar na montagem do filme a força do estado de exceção que é seu contexto próprio e principal, do qual derivam as variações enigmáticas sobre o tempo, a memória, a paz, o amor, o desejo de voltar à infância, os passeios com a sempre enigmática figura de mulher que é o ponto de partida e de chegada, do filme e do personagem marcado por uma imagem de infância.

Toda a sequência elegíaca de fotos que voltam como uma confissão marca no filme o contraste, por assim dizer estrutural, com o mundo subterrâneo, o campo, a guerra, o sofrimento, Paris devastada, o próprio tempo de guerra. É como se estivéssemos olhando um álbum de fotografias, recortes do tempo fixados em um álbum, afetivo e familiar. Sempre no avesso da simulação de movimento para o olho humano, característica do cinema, a montagem acentua a força da fotografia, com sua característica fixa e instantânea.

Mesmo sob a pressão da tortura, a escuridão dos subterrâneos de Paris é solapada pelos belos reflexos das lembranças do personagem. É também solapada a secura do campo e da experiência de todo empobrecida, justo pela força concentrada de uma manhã do tempo de paz, um quarto do tempo de paz, um quarto de verdade, crianças de verdade, pássaros de verdade, gatos de verdade, túmulos de verdade. A reiteração, de todo enfática, da palavra verdade nas primeiras lembranças do personagem não passa despercebida. Talvez a nos dizer que a verdade da vida, da verdadeira vida, só pode existir em tempos de paz, de vida comum e cotidiana livre de coerção e violência. Talvez para enfatizar o contraste entre pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Thanatos, para lembrar aqui, de passagem, mas a propósito, Freud.

É o décimo sexto dia da experiência e começam a aparecer imagens da mulher misteriosa. Difusas e já associadas à beleza: Às vezes, ele encontra um dia de felicidade, mas diferente. Um rosto de felicidade, mas diferente. Diferença que não é comentada, nem explicada, apenas apresentada ao espectador. Imagens dessa estranha felicidade são interrompidas por imagens de ruínas. No movimento alternado da montagem, voltam imagens da mulher, uma moça que pode ser aquela que ele procura. Volta a plataforma e

nela está, de perfil, a imagem da mesma mulher. Que no próximo fotograma sorri para ele dentro de um carro. À imagem da mulher se misturam outras imagens, como a de uma estátua, também representando um corpo de mulher, mas mutilado. São imagens que se misturam no museu que talvez seja o de sua memória.

Toda a longa parte que segue e que mais nos interessa aqui é montada no tom lírico e

delicado de um idílio, de um encontro amoroso, de passeios pelo passado como quem vive e namora em um tempo fora do tempo, suspenso da contingência - do campo, da experiência, do controle, do presente devastado pela guerra. Em vários fotogramas, a montagem de Marker ressalta a beleza da mulher e indica a proximidade entre ela e o personagem. Uma proximidade que acontece sem preâmbulos, pois ela o acolhe sem surpresas. Como se fosse de todo natural a chegada do viajante do tempo. Não há susto, não há choque, não há surpresas. E a suspensão da contingência e do tempo é marcada pela beleza do texto que acompanha as imagens, sempre em tom lírico, mas também reflexivo e carregado de sugestões. Nos seguintes termos: Eles não têm lembranças nem projetos. Seu tempo se constrói simplesmente em torno deles. Suas únicas referências são o sabor do momento que vivem e os sinais nas paredes.

A série de passeios que irão fazer juntos é uma combinação entre a memória do personagem fixado pelo rosto da mulher que vê quando criança, e essa imagem o conduzirá de certa forma sempre para si, por ter se transformado em uma imagem de paz e refúgio no contexto extremamente doloroso no qual está inserido. Contudo, vale dizer que esses encontros são para os dois livres de lembranças. Para ela o personagem, que ironicamente apelida de espectro, é um homem que vai e volta. Para ele é a chance de fugir da possível loucura que acometeu aos que o antecederam na experiência. O rosto lhe é familiar, mas o espaço está sendo construído em torno deles, é uma nova lembrança que o personagem não sabe quantas vezes mais irá se repetir. Levando em consideração o caráter circular do filme, é em torno de sua morte que a película começa e termina, o que nos leva a uma vertiginosa percepção de tempo infinito, de certa forma um eterno retorno do mesmo. Na lógica da ficção científica, os passeios, a morte do personagem, as experiências são parte de um tempo que está destinado a se repetir eternamente desde a escolha do personagem de retornar ao seu tempo de infância.

Retomando os encontros dos personagens de *La jetée*, suspensa a contingência, a memória se mostra sem traumas e sem choques. De certo modo, como uma *durée*, ao modo de Bergson, muito intensa. Experiência que torna mais intensa a percepção única do instante, da proximidade, do contato, do afeto. E assim continua, com o personagem e a mulher passeando

num jardim, passando por crianças tranquilas, que também passeiam, num conjunto que deixa no espectador uma nítida impressão de felicidade. Nem mesmo quando a mulher olha para o colar de combatente do personagem, seu colar de combatente que usava no início da guerra que irá estourar um dia. A cada instante de felicidade que o espectador se deixa conduzir segue um brusco choque com a realidade, sempre como contraste.

Sugerindo que, mesmo nessa espécie de tempo fora do tempo e fora do mundo, o prisioneiro é acompanhado e controlado, com o objetivo de reforçar suas imagens mentais fortes, necessárias para o sucesso da experiência conduzida pelos senhores do campo. O que reforça o problema da memória mediada, pondo em contraste os extremos do lirismo e do anti-lirismo, necessários e combinados pela lógica da montagem de *La jetée*. Deixando de lado a hipótese de que toda a memória do personagem seja um *arquivo falso*, inteiramente plantado na mente do prisioneiro. Como já foi indicado, nunca fica claro se o personagem lembra o que viveu, se é dirigido, ou se inventa essa memória delicada como proteção diante do mundo de loucura que estava por vir.

Loucura que veio na forma da guerra nuclear, como sabemos e quase esquecemos na longa sequência lírica, idílica e onírica das viagens ao passado. Dos passeios no tempo, vários, que o personagem e a mulher farão juntos, quando se criará entre eles uma confiança muda, uma confiança em estado puro, sem lembranças, sem projetos. A beleza lírica desse tipo de texto não pede uma interpretação única. Não é um enigma que precise ser decifrado de ponta a ponta, ao modo de uma razão iluminista que deseja esclarecer e explicar tudo. Penso que é melhor manter uma margem de dúvida, de indecisão, de sentido suspenso, o que não significa perder de vista o sentido crítico de *La jetée*.

O peso da realidade volta no momento em que os passeios felizes pelo passado são interrompidos, quando o personagem sente uma barreira, uma presença inquietante e vemos na tela o rosto impassível de um dos senhores do campo, trazendo de volta o prisioneiro, vendado, para o presente. Nesse ponto, o palimpsesto como inconsciente político pode ser interpretado nos seguintes termos: em uma sociedade dominada pela violência e pelo mundo, ou pior, em um estado de exceção radical, como do mundo devastado pela guerra nuclear, as imagens da felicidade, da beleza, do amor e da liberdade só podem ser ilusórias, lirismo sedutor e sugestivo, mas sempre ilusório, sempre uma promessa que não pode ser realizada, apenas desejada, imaginada ou inventada. Promessa utópica, mas necessária, que precisa ser lembrada, sugerida, reafirmada, indicada, sobretudo quando se vive a meia-noite do mundo. Penso que seja esse o vértice do palimpsesto como inconsciente político.

O tempo de maior lirismo de *La jetée* está situado justamente, e não à toa, na única e

singular sequência em movimento de todo o filme. É quando o tempo cinematográfico se ajusta, e a montagem de fotos filmadas - o cinematograma-, por raros segundos se torna cinema, imagens em movimento. Os fotogramas que constituem essa sequência são compostos apenas pelo close-up da mulher deitada na cama, adormecida, em diversas posições. Com extrema delicadeza, e raro talento, Marker interrompe o movimento da

montagem para mostrar de vários ângulos essa imagem da mulher que dorme. As imagens fixas, por um efeito primoroso de montagem, de repente nos dão a falsa impressão de ver a mulher se movimentar durante o sono. Isso não ocorre dentro da imagem, mas fora, com a aceleração dos fotogramas, para enfim chegar a um único movimento real. Por sua natureza única e especial, é como se fosse o vértice de todo o filme, de todo inesperado para quem acompanha o conjunto de *La jetée*. Por alguns instantes, diante da percepção sutil dessas imagens, o filme de Marker de certa forma dá uma trégua para o espectador, que se deixa conduzir para o campo da percepção poética do mais alto lirismo. Que vence o tempo e vence a circunstância, ainda que seja por um breve momento, como um momento único de liberdade no contexto duro e direto da não-liberdade, que é o estado de exceção como fio condutor e linha de força central de *La jetée*.

Esse breve intervalo de beleza utópica e intensidade poética também vence, ainda que por um breve momento, a suspeição a respeito das imagens, sonhadas ou inventadas, que estão sendo usadas com finalidades extremamente pragmáticas e racionais, para se colocarem a serviço dos propósitos dos que estão conduzindo e controlando as experiências. É marcante o contraste entre o quarto, íntimo e acolhedor, protegido e calmo, o sono voluntário de quem descansa, o despertar tranquilo, os olhos que se abrem sem susto, e a realidade do prisioneiro com os olhos sempre vendados, que está sob um sono induzido em uma rede nos subterrâneos de Paris. Por assim dizer, o contraste estrutural entre o quarto e o campo de prisioneiros.

A trégua dada ao espectador para o intenso estado de suspeição que *La jetée* suscita, é interrompida bruscamente pela imagem do rosto do personagem de Jacques Ledoux, o homem do campo que acompanha e controla toda a experiência. Ficando claro que não há espaço para lirismo no contexto do extremo estado de exceção no qual transcorre o filme. Fosse *La jetée* um filme da indústria da cultura, mercadoria de massa feita para apenas entreter, comover e consolar, seria outro o encaminhamento da montagem. Como é típico desses filmes, a montagem crítica é sempre desmontada, como num passe de mágica, para resolver no vazio os conflitos mais agudos, permitindo o final feliz. Como Marker é herdeiro da tradição crítica e anti-ilusionista da arte moderna, a lógica do filme não poderia seguir esse caminho. Mas, uma vez ainda pensando o palimpsesto como inconsciente político, deixa para o espectador o contraste

da beleza, da liberdade, do amor e da vida com o estado de exceção como negação radical da beleza, da liberdade, do amor e da vida. Impossíveis no contexto do estado de exceção, mas possíveis em outros contextos, que ali não existem, mas podem existir. E não podem ser apagados da memória e do desejo humanos.

Nessa altura do filme, interrompido o instante intenso, único e inesperado, o som dos pássaros é superado pelas batidas aceleradas do coração do prisioneiro submetido às experiências no campo subterrâneo.

(...) il vient marteler nos oreilles de ses lancinants battements cardiaques amplifiés (...) Dans ces voyages de l'esprit menés expérimentalement dans les labos souterrains, c'est le corps qui est au travail, et c'est le coeur qui bat, violemment.² (DUBOIS, 2002, p.36).

Não poderia ser maior o contraste: as cenas íntimas, pacíficas, amorosas e tranquilas, dão lugar ao som do coração que bate e atinge nossos ouvidos de modo lancinante, através dos batimentos cardíacos amplificados. Indicando o clima de medo, de susto, de terror, típico de uma cena de tortura. Voltando da viagem ao passado, o personagem retorna ao campo.

Como em todas as grandes histórias de amor impossível da literatura, no caso da literatura relacionada ao cinema, há uma força trágica na escolha do personagem. Que, repito, não se entende pelo ângulo de uma decisão lógica, prática, objetiva, definida a partir da segurança de um futuro pacífico e tranquilo. Para lembrar aqui Luis Buñuel- e sem forçar, porque Chris Marker gostava do Surrealismo- o personagem é movido pelo obscuro do desejo. Movido por essa força estranha e obscura, que mistura o amor e a morte, o desejo e a destruição, Eros e Thanatos, no final de *La jetée* o personagem volta à plataforma de Orly, para cumprir seu destino e sua desmesura. Fica marcada, nesse nível, a lógica do tempo circular do filme de Marker, o fim que volta ao começo. Mas não volta ao mesmo começo imaginado, porém a um reencontro diferente, definitivo, em tudo e por tudo o avesso de um final feliz.

De novo na plataforma de Orly, no que poderia ser, e já não era, uma tarde de domingo antes da guerra, o personagem vive uma espécie de vertigem: poderia voltar, poderia ficar, o adulto poderia reencontrar sua infância, o menino que fora e a imagem da mulher, que o estaria esperando. Em composição aberta e ampla, no final de *La jetée* o espectador acompanha o personagem buscando a mulher no fim da plataforma, o corpo que se move e corre na direção desejada e as pessoas que passeiam pela plataforma. É uma sequência de fotogramas longa e

muito elaborada, em que se vê, enquanto o personagem corre na direção da mulher, o homem que o seguia desde o subterrâneo. Ele compreende que não havia como

² DUBOIS, P. *Théoreme 6, recherches sur Chris Marker*. Paris : Sorbonne nouvelle, 2002. P. 36. “ele vem martelando nossos ouvidos com sua pulsação latejante amplificada (...) Nessas viagens do espírito conduzidas experimentalmente nos laboratórios subterrâneos, é o corpo que está trabalhando, e é o coração batendo, violentamente.” (tradução nossa)

escapar do Tempo. Em movimento, correndo, sabe que seu destino está decidido, e que esse momento que lhe haviam concedido ver, e que nunca deixara de obcecá-lo, era o momento de sua própria morte.

O dia da cena forte que o marcou e que decide retornar àquele exato dia é o dia da sua própria morte, que é assistida pela criança e a mulher que o espera. No cabelo da atriz Heléne Chatelain, a mesma espiral de Kim Novak em *Vertigo*, a espiral do tempo, a vertigem do tempo que se repete, o sofrimento causado pelas experiências dolorosas vividas duas vezes.

Hitchcock nos mostra brilhantemente em seu filme *Vertigo* a trágica consequência originária na experiência de se mudar o passado quando Scottie ao fazer com que Judy reviva os passos já dados por Madeleine acaba por provocar sua morte. Poucos anos depois Marker em *La Jetée* reafirmará a impossibilidade de se vencer a morte, de lutar contra o Tempo. A vertigem de viver duas vezes as mesmas experiências, além do sofrimento e a perturbação causada pela ideia de coabitar com si próprio o mesmo espaço, trouxe a falsa ideia de poder retornar ao passado, negar a sombra da morte. Nosso personagem inocente e destituído da memória traumática de sua morte tenta retornar à imagem da mulher, viver o amor que lhe foi privado. Fato semelhante acontece quando Scottie em *Vertigo* ao arrastar Judy/Madeleine pela mesma escada na torre em que Madeleine supostamente morreu, vence sua vertigem e grita “você é minha segunda chance!” No entanto, a vida não é como nos *games*, diz Marker em *A free replay*, não há uma segunda chance, trata-se nos dois casos de reviver um instante passado, trazê-lo de volta a vida só para perde-lo novamente, como Orfeu que vai buscar Eurídice no mundo dos mortos e ao olhar para trás encontra novamente a morte. “Scottie experiences the greatest joy a man can imagine, a second life, in exchange for the greatest tragedy, a second death³”.

Sem mais, *La jetée* termina, com a tela negra tomando o campo visual, a percepção do espectador. E fica, muito marcada, o que venho analisando ao longo deste trabalho: a forma e o sentido, originais e inusitados, de um filme único na história do cinema moderno.

³ MARKER, C. A free replay (notes on vertigo). Disponível: <http://www.chrismarker.org/a-free-replay-notes-on-vertigo/> Acesso: 28 de maio de 2013. “Scottie experimenta a maior alegria que um homem pode imaginar, uma segunda vida, em troca da maior tragédia, a segunda morte.” (tradução nossa)

Bibliografia

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. "A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas", in *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 5.ed. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAZIN, André. "Le nouveau cinéma français" in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris : Cahiers du cinema, 1998.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, Paris: 2004.

BELLOUR, R. *Entre-Imagens*, Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1 - *Magia e Técnica, Arte e Política, Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DUBOIS, Philippe. *Théoreme, recherches sur Chris Marker*. Paris : Sorbonne nouvelle, 2002.

MARKER, Chris. *A free replay (notes on Vertigo)*. Disponível em: <http://www.chrismarker.org/a-free-replay-notes-on-vertigo/> Acesso: 28 de maio de 2013.

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

SONTAG, Susan. *Sur la photographie, Oeuvres Complètes I*. Éd. Christian Bourgois. Paris : 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. 3^a edição. São Paulo: Paz e terra, 2005.

O Nome do Contemporâneo, em *A Fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll

Francisco Renato de Souza¹

RESUMO: Este artigo analisa a perspectiva da contemporaneidade na elaboração da escrita literária a partir da releitura das mitologias grega e cristã na nomeação dos personagens de *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. No corte entre o real e a linguagem e na aproximação entre o antigo e o recente, percebe-se o paralelo entre a linguagem do mundo e a linguagem do texto literário definido por Maurice Blanchot e o distanciamento e o anacronismo que Giorgio Agamben caracteriza como próprio do olhar contemporâneo.

Palavras-chave: Linguagem; Contemporaneidade; João Gilberto Noll; Giorgio Agamben; Maurice Blanchot.

RÉSUMÉ: Cet article se penche sur la perspective de la contemporanéité dans le développement de l'écriture littéraire à partir du récit des mythologies grecques et chrétiennes dans la nomination des personnages de *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. Dans la coupure entre le réel et le langage outre le rapprochement entre l'ancien et le nouveau, on distingue le parallèle entre la langue du monde et la langue du texte littéraire défini par Maurice Blanchot et l'éloignement et l'anachronisme qui Giorgio Agamben caractérise comme étant propre du regard contemporain.

Mots clés : Langage; Contemporanéité; João Gilberto Noll; Giorgio Agamben; Maurice Blanchot.

A narrativa de *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll, se inicia com um grito de resistência: “O meu nome não”. Narrador do primeiro romance do escritor gaúcho, a negação primeira deste personagem iniciaria uma constante quase predominante na sua obra vindoura, os personagens não-nomeados que narram suas trajetórias sem origem, itinerário ou destino, movidos unicamente pela incessante necessidade de constante movimento. Não revelar o seu nome é a primeira de algumas restrições impostas pelo narrador para o início de sua narração. O verdadeiro nome do outro personagem, sua companheira de errância pela cidade, também não será revelado. No entanto, para este personagem um nome será dado, escolhido pela voz do narrador-personagem, que definirá a nomeação e a significação que o nome escolhido terá.

¹ Doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Bolsista do CNPQ.

Essa voz se apresenta com uma negação, a negação de se deixar aprisionar pela nomeação, conforme acontece na linguagem do mundo corrente: “Quando criança me ensinaram assim: nome, idade, endereço, escola, cor preferida. Não, não vou entregar ao primeiro que aparece; nome, idade, essas coisas soterram um tesouro: sou todos, e quando menos se espera, ninguém.” (NOLL, 2008, p. 31). A resistência do narrador-personagem é, assim, uma recusa à unificação de suas possibilidades de significação. Ao resistir em se deixar aprisionar por um significante que o remeteria diretamente a um único significado, ele almeja a pluralidade que só a ambiguidade da palavra literária permite. A partir da recusa do narrador-personagem, entrevemos duas formas de linguagem que se opõem: a linguagem do mundo corrente e a linguagem própria do fazer literário.

O contraponto entre essas duas formas de linguagem é analisado pelo escritor francês Maurice Blanchot, no texto “A literatura e o direito à morte”, do livro *A parte do fogo*, no qual ele explicita os efeitos opostos que as duas linguagens exercem: tranquilizador na fala do mundo corrente, inquietante na fala da escrita literária. A linguagem no mundo corrente, diz Blanchot, é utilitária, ao dar-nos o domínio das coisas através de sua nomeação, possibilita-nos a facilidade e a segurança na vida. Dessa forma, nomear o mundo é apossar-se dele. Mas o escritor enfatiza a perda da relação do significante com o objeto, provocada por seu uso cotidiano constante, que distancia a palavra do encanto original da sua utilização. O significado chega através do significante, suprimindo o objeto, privando-o do seu ser, que permanece apenas de forma residual. Dessa forma, aponta o ato de nomear como o ato de matar o ser, de aniquilá-lo, ao reter dele somente a sua ausência, o que ele não é, e exemplifica, ao dizer que nomear o gato é fazer dele um não-gato, que cessa de existir, deixa de ser o gato vivo, já que o gato vivo e seu nome não são idênticos. Mas enfatiza que, todavia, se a palavra, na linguagem comum, exclui a existência do que designa ainda se remete a ela pela inexistência que se tornou a ausência dessa coisa:

[...] admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra, leva a que o próprio gato ressuscite plena e certamente como sua ideia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da ideia), toda a certeza que ela tinha no plano da existência. (BLANCHOT, 1997, p. 313).

A linguagem literária, no entanto, é diferente, é feita de inquietudes e de contradições, tem uma posição instável e pouco sólida. Ela só se interessa pelo sentido da coisa, por sua ausência, que desejaria alcançar nela mesma e por ela mesma. Enfatiza ainda Blanchot que, para a linguagem literária, a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não-existência que se tornou palavra: uma realidade determinada e objetiva. Entretanto, só transpor a irrealidade da coisa para a realidade da linguagem não é o suficiente, e se questiona: “De que maneira a ausência infinita da compreensão poderia aceitar confundir-se com a presença limitada e tacanha de uma palavra só?” (BLANCHOT, 1997, p. 313).

O escritor conclui que a palavra não basta para toda a verdade que ela contém. E se a linguagem do mundo corrente se engana, na linguagem literária o nada da qual ela é feita trava uma luta em cada palavra procurando uma saída, em uma infinita inquietude para romper com o laço que a aprisiona e só então ter acesso a outros nomes, “menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de ‘expressões’ que não chegam a lugar nenhum.” (BLANCHOT, 1997, p. 313). Nasce assim, segundo Blanchot, a imagem do texto literário, que não designa diretamente a coisa, mas que oscila entre cada palavra, procurando retomá-las todas e negando todas ao mesmo tempo.

A resistência do narrador-personagem da obra de Noll busca, portanto, a instabilidade, não admitindo se deixar aprisionar por uma nomeação que lhe reduziria ao imutável, que empobreceria suas possibilidades de significação, optando por ser as muitas apresentações que lhe são possíveis somente no terreno fértil da escrita literária. Não sendo apenas aquele que o seu nome identificaria, multiplica-se e locomove-se sem se deixar aprisionar: “Mas se quiser um nome pode me chamar de Arbusto, Carne Tatuada, Vento.” (NOLL, 2008, p. 9), ou ainda: “... mas se quiser o meu nome busque na lembrança o que de mais instável lhe ocorrer. O meu nome de hoje poderá não me reconhecer amanhã. Não soldo portanto à minha cara um nome preciso.” (NOLL, 2008, p. 9).

A busca da liberdade de significação da resistência do narrador-personagem de revelar seu nome verdadeiro permanece na apresentação do personagem feminino. No entanto, apesar de manter em segredo a verdadeira identidade da companheira, o narrador não deixa este personagem com uma nomeação indefinida, batizando-a com o nome de Afrodite. Assim

como detém o poder de interferir na nomeação dos personagens, a voz narrativa mostra deter o poder de estabelecer uma múltipla e peculiar significação para a nomeação escolhida, ao dar-lhe uma gama de significados definidos arbitrariamente: “darei a esta mulher um nome que não se encontra em nenhum cartório, um nome que não dará meu rastro ao inimigo, um nome que une a força dos astros, um nome cujo desempenho estará sempre lá onde o guardamos” (NOLL, 2008, p. 14). Estabelece uma nomeação, mas não permite o aprisionamento deste nome a um só significado.

No entanto, apesar de toda essa significação atribuída pelo narrador ao nome escolhido para a sua companheira, Afrodite, este não passa de um nome, simples nome, “um nome que não é nada além de todos os outros, um nome, um nome enfim” (NOLL, 2008, p. 15), já que não é o significante que traz a liberdade da significação, e sim o significado plural que lhe é permitido na palavra literária, que não estabelece uma verdade única, como acontece na linguagem do mundo corrente. A nomeação do personagem feminino poderia assim ser entendida pelo mesmo processo usado pelo narrador-personagem na indefinição a que relegou a sua própria nomeação: seja pela ausência de um significante que represente unicamente um significado ou pela pluralidade de significados para um mesmo significante, a narrativa aponta para a ambiguidade necessária na composição do discurso literário.

Entretanto, obstante o múltiplo significado estabelecido pelo narrador para o nome da companheira, este é derivado de uma escolha. Não sendo um significante originado unicamente da fala narrativa da obra em questão, traz uma referência da linguagem do mundo que remete à simbologia da mitologia grega: Afrodite é a deusa do amor e representa a fertilidade e a fecundidade. (GRIMAL, 2000, p. 10). Seu nascimento é cantado pelo poeta grego Hesíodo no poema *Teogonia, a origem dos deuses*, obra que apresenta a organização do mundo dos deuses gregos e apresenta sua genealogia, sua linhagem e sua distribuição de posicionamentos e honras. O poema é fruto de uma revelação divina feita ao pastor Hesíodo, quando este pastoreava ovelhas no monte Helícon, pelas Musas, filhas de Zeus, figura máxima no panteão dos deuses olímpicos e *Mnemosýne*, Memória, sendo assim, uma noção mítica de linguagem como manifestação divina.

Nascida da espuma branca que fermentou no mar quando o pênis ceifado de Urano fora ali arremessado por seu filho e ceifador Cronos, desde sua emersão das águas, a Afrodite

mitológica teve como acompanhantes Eros e Desejo, deuses representativos do Amor e da vontade de união dos sexos, como canta Hesíodo:

A ela. Afrodite/ Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia/ apelidam homens e Deuses, porque da espuma/ criou-se e Citeréia porque tocou Citera/ Cípria porque nasceu na undosa Chipre,/ e Amor-do-pênis porque saiu do Pênis à luz./ Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo/ tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses. (HESÍODO, 2003, v 195-202).

A Afrodite mitológica é, assim, símbolo da fecundidade e da fertilidade, figura representativa da união dos opostos através do sexo, como afirmam Giulia Sissa e Marcel Detienne, no texto “Um falo para Dioniso”, do livro *Deuses gregos*: “Afrodite reina sobre o prazer sexual, sobre o ato de ‘fazer amor’, sobre os corpos que se misturam, sobre os viventes levados a entrelaçar seus membros, suas formas, quer pertençam ao mundo dos animais ou à espécie humana.” (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 267). A escolha do nome da deusa do amor e do sexo, representante da fecundidade e da fertilidade, pelo narrador-personagem na obra de Noll para a sua companheira, não sendo entendida por nós como aleatória, seria uma analogia à representação do mito grego, já que é pelo sexo que a comunicação entre o narrador-personagem e o personagem Afrodite se estabelecerá de forma mais pungente no romance de Noll.

O sexo em *A fúria do corpo* é o meio de ligação mais visceral entre os dois personagens, e entre eles e os demais personagens. E se entendermos a relação do narrador-personagem com o personagem feminino como a relação da voz enunciativa e da sua enunciação, Afrodite, sendo o próprio processo narrativo, enunciação, escrita e linguagem como um todo, seria a imagem fecunda e fértil da voz narrativa. A imagem representativa do desejo que, através do sexo, na obra, é a forma incisiva de estabelecer o desenvolvimento da escrita: “Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sexo sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui.” (NOLL, 2008, p. 9). Assim, no “aqui”, o espaço literário, entre voz narrativa, o narrador-personagem, e escrita, o personagem Afrodite, o sexo se apresentará como o elo de concretização da linguagem. O corpo passa, assim como a palavra, a ser o contingente da linguagem literária. A

fúria do corpo é a fúria do sexo que é a fúria da escrita. Uma escrita sexual, selvagem, que não se planeja e irrompe em toda a narrativa, permeando a ação dos personagens.

A Afrodite de Noll assim se assemelha ao mito homônimo, como patrocinadora dos atos amorosos e da união dos elementos. Dessa forma, ao se utilizar da representação da deusa grega, símbolo do desejo e do amor, no personagem Afrodite, através do sexo como elemento composicional da escrita, percebemos na referência ao mito pelo narrador uma releitura dessa simbologia, já que, como enfatiza o filósofo italiano Giorgio Agamben, no texto “Édipo e a Esfinge”, do livro *Estâncias*: “O simbólico, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o *diabólico*, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento.” (AGAMBEN, 2007, p. 218-9, grifos do autor). Para o filósofo, a ambiguidade do significar se dá no paradoxo do signo, que é algo fragmentado e duplicado quando contém a dualidade do manifestante e da coisa manifestada, mas que também é algo conjunto e unido enquanto esta dualidade se manifesta no único signo.

Agamben aponta o fundamento desta ambiguidade no que denomina fratura original da presença, uma fenda entre significante e significado que possibilita o significar como uma relação de manifestação e ocultamento, onde o que vem à presença só o faz pela ausência, derivando em um dizer que nem esconde nem revela e que se distancia da noção usual predominante da linguagem que vê o signo como unidade expressiva do significante e do significado: “o paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância.” (AGAMBEN, 2007, p. 222).

O filósofo italiano recorre ao mito de Édipo, na passagem do seu encontro com a Esfinge, para enfatizar a origem da dissimulação dessa fratura original da presença. Na decifração do enigma da Esfinge, Édipo estabeleceu uma relação de transparência entre forma e significado, fazendo desaparecer, juntamente com a fera que se joga no abismo, uma fala que não pode se dar sem a sua constituição naturalmente obscura. Mostrar que há um significado escondido por detrás de um significante enigmático derivou na percepção linguística de uma unidade expressiva entre o significante e o significado.

O teórico enfatiza ainda a natureza do enigma, que vai além de uma proposta de algo cujo significado está escondido sob o significante enigmático, e que tinha na sua forma arcaica uma formulação destituída de um significado prévio, que tornava inessencial o seu

conhecimento, e conclui, portanto, não haver apenas obscuridade no desafio enigmático da Esfinge, mas um modo mais original de dizer. Sinalizar para este estado anterior, originário da linguagem, e assim pagar o débito com a Esfinge, é para Agamben encontrar um novo modelo do significar, que possibilitaria outras leituras em novos sentidos.

Portanto, a alusão ao mito grego na obra de Noll parece intentar mais a uma dessacralização da sua simbologia, ao se utilizar da nomeação da deusa grega do amor no personagem feminino, uma mulher comum que sobrevive se prostituindo e mendigando nas ruas de uma grande cidade. Na releitura do narrador-personagem do mito de Afrodite, a ligação do pretérito com o atual se dá pelo corte entre a linguagem e o real. Afrodite não é mais evocada exclusivamente como mito, e sim como linguagem. Partindo de um esvaziamento do mito, já que a sua utilização não carrega unicamente o seu sentido original, a releitura do mito movimenta-se para o nada, lugar que não estabelece um sentido único e absoluto, onde ele não retorna com suas características mitológicas, e sim unicamente como nome, portanto, como linguagem. Não mais da linguagem para o mito, mas do mito para a linguagem.

No ensaio “O que é o contemporâneo?”, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Giorgio Agamben estabelece algumas definições para o termo “contemporâneo” que buscam compreendê-lo de forma mais profunda e distante do sentido usual, dicionarizado, que corriqueiramente lhe é dado, o daquilo que simplesmente pertence ao tempo atual. Para o filósofo italiano, contemporâneo não é aquele que diretamente enxerga o seu tempo, mas aquele que o enxerga quando dele se distancia, e através desse distanciamento e desse anacronismo tem uma maior capacidade de perceber e apreender o tempo no qual está inserido: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Este se aproximar que é ao mesmo tempo um se afastar, uma forma distanciada de olhar o próprio tempo, se desenvolve na aproximação distanciada da palavra que se aproxima mas se afasta indefinidamente de seu objeto, a palavra cifrada e enigmática da Esfinge que Agamben destaca, a palavra evocativa e alusiva que Blanchot enfatiza como própria do texto literário. Dessa forma, não é unicamente pela aproximação entre o antigo e o recente que o contemporâneo se dá na obra de Noll. O contemporâneo acontece principalmente na fissura

causada pela releitura do mito grego, que se distancia de um sentido previamente estabelecido e se volta para uma elaboração interna da linguagem, para a elaboração da escrita literária. Assim, a beleza suprema da mitológica Afrodite, eleita pelo julgamento de Páris como a mais bela deusa (GRIMAL, 2000, p. 355), ganha na obra de Noll uma nova representação: “Agora, não me queiram em perguntas de que cor são os olhos, se os cabelos fulgem a ouro, a prata ou puro breu, se há proporção equânime entre os órgãos” (NOLL, 2008, p. 16). A beleza da Afrodite nolliana rompe no estado crepuscular, entre o sono e a vigília, momento em que a consciência cede seu lugar ao onírico:

Afrodite tem a mais poderosa das belezas: já notaram aquela hora em que o Silêncio se apossa de tudo e nos condena a súditos eternos?, nessa hora em que quase adormeço é que admiro devoto a beleza de Afrodite, tão devoto que nem lembro mais o que veio antes do Silêncio e sinto no Silêncio a ordem natural. (NOLL, 2008, p. 16).

Afrodite, já entendida por nós como a elaboração da escrita, traz em si o silêncio inerente à linguagem, na origem desta, no seu nascimento, estado anterior à fala da linguagem pela palavra, na abertura da linguagem que possibilita a potência de todo dizer, como enfatiza Agamben, em “Ideia da Linguagem I”, na obra *Ideia da prosa*: “Mas o silêncio — aquele que advém daqui — não é uma simples suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra a tornar-se visível: a ideia da linguagem” (AGAMBEN, 1999, p. 112). Essa experiência da linguagem como retorno ao inaudito, ao ponto de nascimento da linguagem, é visto por Blanchot no silêncio característico do texto literário, elemento intrínseco da literatura. Silêncio que não é ausência de fala, mas é uma fala que não traz em si uma mensagem, uma verdade elaborada e terminada. Uma fala que é um murmúrio que diz sem dizer e que quanto mais dela se ouve, menos se escuta. Um murmúrio que “Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos verdadeiramente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente quanto mais tentarmos evitá-lo” (BLANCHOT, 2005, p. 320).

O murmúrio de uma fala que antecede ao humano, que se concretiza pela fala humana, a palavra, mas que, no entanto, é do âmbito do inumano, trazendo em si “a suspeita da inumanidade de todo canto humano” (BLANCHOT, 2005, p. 4), caráter da constituição da escrita na perspectiva blanchotiana da elaboração do texto literário. Afrodite, como

elaboração dessa escrita, recebe do seu elaborador, o narrador-personagem, a fala que advém da inumanidade através da graça cristã do batismo: “e quando numa rua de Copacabana ponho a mão sobre a cabeça desta mulher para batizá-la do nome noto que ela recebe a Graça e invoca seu próprio mistério como quem se investe de si mesmo” (NOLL, 2008, p. 14). O narrador-personagem se volta para a mitologia grega na escolha do nome de Afrodite, porém, a sua nomeação se dá pelo mesmo processo do batismo cristão. A transmissão da graça divina no Cristianismo se dá pelo batismo, processo inicial no qual o homem entra em comunhão com Deus, dele recebendo, através da graça, sua bondade, favor imerecido e amor perdoador: “Pois vocês são salvos pela graça, por meio da fé, e isto não vem de vocês, é dom de Deus” (EFÉSIOS, v. 2.8, p. 2020) ². O direito de obter o privilégio de ser membro da família de Deus só é dado para aqueles que receberem e crerem no nome da Sua encarnação divina, Jesus Cristo.

No Evangelho de João, João Evangelista, o discípulo que Jesus amava, fala sobre a anunciação da chegada do Messias e da necessidade da crença nessa vinda: “Surgiu um homem enviado por Deus, chamado João. Ele veio como testemunha, para testificar acerca da luz, a fim de que por meio dele todos os homens cressem.” (JOÃO, v. 1.6, p. 1786). O nome João sempre que é citado nesse evangelho não se refere ao seu autor, mas a João Batista, o enviado de Deus para a anunciação e a preparação na vinda do Messias. João Batista batizava com água, à beira do rio Jordão, aqueles que criam na vinda do Filho de Deus para a remissão da humanidade. Ele próprio nunca vira o Cristo, mas fora avisado por quem o enviou do sinal que lhe seria mostrado: “Aquele sobre quem você vir o Espírito descer e permanecer, esse é o que batiza com o Espírito Santo.” (JOÃO, v. 1.33, p. 1788).

João Batista não trazia a luz, a graça, sendo apenas o seu intermediário, um instrumento entre Deus e o homem. Fora enviado para testificar Jesus através do batismo, na manifestação Divina da graça que se encarnou no homem na figura do Cristo. Jesus, como manifestação viva da luz, veio depois daquele que o intermediaria, mas o antecede e o sucede já que é antes e depois, anterior e posterior à humanidade, pois faz parte do divino, do inumano. O narrador-personagem de Noll, como aquele que concebe a escrita, Afrodite,

² Todas as citações dos textos bíblicos serão retiradas dessa edição da *Bíblia de estudo NVI*, indicadas apenas pelo livro correspondente, indicação do versículo e números das páginas entre parênteses.

através do batismo, é o intermediário entre a fala literária, que segundo Blanchot se constitui mesmo antes de ser elaborada, e a sua concretização na escrita.

O narrador-personagem de Noll se assemelha a João Batista no batismo de Afrodite, porém, se consagra ao outro João, o evangelista, na revelação que segue a sua negação inicial de revelar o seu verdadeiro nome: “Me chame como quiser, fui consagrado a João Evangelista, não que o meu nome seja João, absolutamente, não sei de quando eu nasci, nada” (NOLL, 2008, p. 9). Intermediário da graça entre o divino e sua concepção escrita, pelo batismo de Afrodite, consagra-se também ao autor do evangelho de João, texto que, no tocante à linguagem, apresenta algo ainda mais primordial que a linguagem como um simples instrumento de evangelização, apresenta a linguagem em sua pluralidade, linguagem enquanto linguagem em toda a sua abrangência, em toda a sua pureza, uma linguagem vinda do divino, em estado absolutamente puro, que não deve ser atrelada a nada e a ninguém. Assim, João torna-se apenas o emissor das palavras divinas e não o seu dono ou autor. Heidegger, em *A caminho da linguagem*, nos fala sobre a linguagem desassociada de marcas de pertença do evangelho de João:

De acordo com as palavras que abrem o prólogo do Evangelho de São João, no princípio era a palavra e a palavra estava em Deus. Essa posição procurou não apenas libertar a questão da origem das cadeias de uma explicação lógico-racional como também recusar os limites impostos por uma descrição puramente lógica da linguagem. Opondo-se à determinação do significado das palavras exclusivamente como conceitos, essa posição coloca em primeiro plano o caráter figurativo e simbólico da linguagem. (HEIDEGGER, 2008, p. 10-1).

Se a fala de João Evangelista é a enunciação do divino, a fala do narrador-personagem de Noll, que fora a ele consagrado, traz, então, as características da fala inumana. Afrodite, como concepção dessa fala, seria a fala que Blanchot chama de essencial: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’.” (BLANCHOT, 1987, p. 35), o que, segundo o teórico, significa que as palavras, ao ter a iniciativa, têm seus fins em si mesmas, não servindo para designar algo ou dar voz a alguém. Assim, enunciação e enunciador se mesclam na mesma fala, a da escrita literária, não havendo mais distinção entre a fala do narrador-personagem e a de Afrodite, sua concepção: “ah Afrodite, ah destino meu, ah essa linguagem que não sei mais se é minha ou tua” (NOLL, 2008, p. 181). A escrita volta-se, então, para o estado anterior e

primeiro da linguagem, um estado puro, que mantém o seu sentido original, descoberto do invólucro imposto pela palavra, como enfatiza a fala de Afrodite:

[...] é que transito entre eu e o mundo sem a canalização da fala que quando se ouve já não é mais a intenção original de quem a formulou eu não, eu dou o meu pensamento em bruto porque quando a palavra chega ela só consegue anunciar o que já se revestiu de alguma coisa posterior [...] (NOLL, 2008, p. 263).

Além da consagração a João Evangelista e da associação a João Batista pelo exercício do batismo, o narrador-personagem de Noll, ao se apresentar como o nomeador absoluto, que decide a nomeação dos elementos que comporão a sua escrita, assemelha-se ainda ao primeiro homem, Adão, que nomeou todos os seres postos na terra por Deus: “Depois que formou da terra todos os animais do campo e todas as aves do céu, o Senhor Deus os trouxe ao homem para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a cada ser vivo, esse seria o seu nome.” (GÊNESIS, v. 2.19, p. 9). Após nomear todos os seres vivos, faltava ainda ao primeiro homem uma companheira. Esta fora então criada por Deus, a partir da costela de Adão — que a nomeou com o nome que justificaria a sua função: “Adão deu à sua mulher o nome de Eva, pois ela seria mãe de toda a humanidade.” (GÊNESIS, v. 3.20, p. 11) — começando assim, com o primeiro casal, a origem da humanidade. Por delegação Divina, Adão torna-se o nomeador das coisas do mundo e de todos os seus vivos, iniciando então o domínio dos homens sobre as coisas pela palavra, como ilustra a seguinte citação de Hegel, apontada por Blanchot: “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes).” (HEGEL apud BLANCHOT, 1997, p. 311).

O narrador-personagem de Noll destaca ainda, na fala de João Evangelista, a fala profética para justificar a sua resistência em se autoneamar: “Não soldo portanto à minha cara um nome preciso. João Evangelista diz que as naves do Fim transportarão não identidades mas o único corpo impregnado do Um.” (NOLL, 2008, p. 9). O fim que surge nas visões do apóstolo João é referente ao fim da impunidade humana e é previsto no Apocalipse, último livro do Novo Testamento, onde o profeta evangelista discorre em uma linguagem carregada de simbologia sobre a batalha final entre Deus e Satanás, quando todos os homens, vivos e mortos, serão julgados por seus pecados e o paraíso perdido será reconstituído para aqueles

que obtiverem a absolvição. É, portanto, uma visão profética. Ao consagrar-se ao apóstolo das revelações, o narrador-personagem traz na sua narrativa a linguagem da profecia, a promessa da revelação. A voz do profeta carrega a profecia, anuncia o fim e, consagrando-se ao profeta evangelista, o narrador-personagem tem em Afrodite, como a enunciação dessa fala, a voz da promessa do verbo divino, a fala do porvir:

[...] indefeso peço proteção a Afrodite, ela me fala coisas enternecidas, diz que um dia tudo há de se esclarecer, os tiranos de um lado os injustiçados do outro, e haverá uma linha de fogo separando as duas hordas, os déspotas malditos ainda terão tempo de apreciar o paraíso sem fim dos outrora injustiçados. (NOLL, 2008, p. 16).

A fala de Afrodite intenta o momento apocalíptico, onde, após o julgamento final divino, os que obtiverem absolvição terão o retorno ao estado perfeito usufruído pelo homem no Éden, no começo da história humana, como mostra a visão do apóstolo João em uma passagem do Livro das revelações: “Não haverá mais noite. Eles não precisarão de luz de Candeia, nem da luz do sol, pois o Senhor Deus os iluminará; e eles reinarão para todo o sempre.” (APOCALIPSE, v. 22.5, p. 2195). A esperança no restabelecimento do paraíso terrestre, estado original do homem, é o desejo humano de restaurar a sua condição primeira, perdida pela infração à lei divina pelo primeiro homem, no chamado pecado original. O pecado entrara no mundo através de um homem, Adão, e a morte física seria a punição pelo pecado deixado pelo primogênito para toda a humanidade, sendo, assim, a natureza do homem, por princípio, pecaminosa: “Portanto, da mesma forma como o pecado entrou no mundo por um homem, e pelo pecado a morte, assim também a morte veio a todos os homens, porque todos pecaram” (ROMANOS, v. 5. 12, p. 1928).

No entanto, da mesma forma que a morte veio à humanidade por meio de um só homem, Adão, por meio de um só homem, Jesus, virá a ressurreição dos mortos. Agamben diz, no ensaio “O que é o contemporâneo?”: “assim, Adão, através de quem a humanidade recebeu a morte e o pecado, é ‘tipo’, ou figura, do messias, que leva aos homens a redenção e a vida” (AGAMBEN, 2009, p. 72). O filósofo italiano se utiliza das figuras bíblicas para fazer uma leitura do contemporâneo pelo tempo messiânico do apóstolo Paulo, que o definiu como o “tempo-de-agora”, um tempo cronologicamente indeterminado, já que a anunciação do fim desse tempo, que se dará com o retorno do Cristo, é certo e próximo, porém incalculável (e

que, no entanto, não é um tempo futuro), mas que estabelece uma relação entre si mesmo e todo instante do passado, onde cada momento da história bíblica se faz como uma profecia ou prefiguração do tempo presente, transformando, a partir de dentro, o tempo cronológico. Conclui, então, ser contemporâneo o olhar que divide e interpola o tempo, inserindo nele uma cesura e uma descontinuidade, transformando-o e colocando-o em uma relação com outros tempos: “como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Ao seguir a linha da marcação cristã para a história da humanidade, desde a sua gênese até a sua destruição e transcendência, o narrador-personagem de Noll, assim como fez com a nomeação da companheira pelo nome do mito grego, se volta para situações e nomes bíblicos e redireciona-os em uma releitura distante do seu significado usual e que se volta para a composição da sua escrita. Dessa forma, através da (não) nomeação dos personagens, a narrativa de *A fúria do corpo* busca a significação que aceita a fratura original da presença, deixando vir à tona a fenda existente entre significante e significado, local de múltiplas possibilidades de sentido, aproximando-se do mundo real pela palavra, mas dele sempre se afastando na ambiguidade que essa fratura deixa vir na hesitação entre forma e conteúdo, significante e significado. No confronto entre Édipo e a Esfinge, a negação do narrador-personagem de Noll lhe põe ao lado da linguagem cifrada da fera e distante da luz da decifração edípica, optando pela forma enigmática da linguagem lhe permite uma mobilidade maior de sentidos.

A partir dessa forma original de significação, característica do texto literário, a narrativa se direciona para um movimento de relação de aproximação e distanciamento do passado com o presente, esvaziando o sentido primeiro dos mitos e símbolos, dando-lhes um caráter atemporal no seu direcionamento para a própria elaboração da linguagem do texto literário. Entre o ir e vir do significado e do significante, transitando entre o tempo passado e o atual, dentro e fora da narrativa, o narrador-personagem de Noll, na recusa de se deixar aprisionar pela linguagem, nomeia a si e a sua companheira, assim como o texto do qual faz parte, pelo nome de contemporâneo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BÍBLIA DE ESTUDO NVI/ organizador geral Kenneth Barker; co-organizadores Donald Burdick... [et al.]. — São Paulo: Editora Vida, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SISSA, Giulia et DETIENNE, Marcel. *Os deuses gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Xicoténcatl (1826):
Primeiro Romance Histórico Latino-Americano

Rodrigo Smaha Lopes¹

Gilmei Francisco Fleck²

RESUMO: Neste trabalho busca-se tratar das características do romance histórico clássico, gênero inaugurado por Walter Scott em 1814, e expor como o primeiro romance histórico latino-americano, *Xicoténcatl* (1826), de autoria anônima, apresenta, com um olhar *avant-garde*, rupturas em relação ao modelo clássico; apresentando modificações na estrutura proposta anteriormente e no discurso ficcional que relê a história.

Palavras-chave: Romance histórico clássico; *Xicoténcatl*; Rupturas; Literatura Hispano-americana.

ABSTRACT: This papers aims at dealing with the characteristics of the classic historical novel, genre inaugurated by Walter Scott in 1814, and exposing how the first Latin American historical novel, *Xicoténcatl* (1826), written anonymously, presents, with an *avant-garde* look, ruptures with the classical model, showing changes in the previously proposed structure and in the fictional discourse that rereads the story.

Keywords: Classic historical novel; *Xicoténcatl*; Ruptures; Hispano-American Literature.

Introdução

O inaugurador do gênero híbrido que hoje conhecemos como romance histórico foi o escritor escocês Walter Scott (1771–1832). Anteriormente às suas produções híbridas conscientes da mistura entre história e ficção – como *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819), entre outras – publicaram-se obras com temas históricos, porém, a estas lhes faltava um olhar sobre

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Letras, Área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE/Cascavel). Integrante do Projeto de extensão "Literatório: a prática da literatura na escola", vinculado ao Programa PELCA - Programa de Ensino de Literatura e Cultura. E-mail: rodrigo_smaha@hotmail.com

² Gilmei Francisco Fleck - Professor Adjunto da UNIOESTE/Cascavel na Graduação em Letras, nas áreas de Literatura e Cultura Hispânicas, e na e Pós-graduação em Letras, nas áreas de Literatura Comparada e Tradução. Doutor em Letras pela UNESP/Assis. Vice-líder do grupo de pesquisa "Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens". Coordenador do PELCA: Programa de Ensino de Literatura e Cultura. E-mail: chicofleck@yahoo.com.br

a realidade social como sendo um produto da história, uma representação artística fiel de um período concreto, configurado por meio de personagens e suas ações. Assim, “a la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época, la excepcionalidad en la actuación de cada personaje.” (LUKÁCS, 1997, p. 15). Ao falar do romantismo do século XVIII, Lukács afirma, ainda, que os escritores refletiam: “[...] las características esenciales de su época con un realismo audaz y penetrante. Pero no saben ver lo específico de su propia época desde un ángulo histórico”. (LUKÁCS, 1977, p. 16). O crítico refere-se à ideia de que cada momento na existência de um grupo ou de uma nação é condicionado por um passado que deveria ser representado de forma mais consciente pela ficção quando essa se alimenta do passado histórico.

Entretanto, é necessário entender que o material histórico terá um tratamento diferenciado ao ser incluído na trama romanesca. Lukács (1977), como primeiro estudioso do gênero romanesco em questão, busca trazer tal diferenciação entre os romances que apenas exploram a temática histórica daqueles romances históricos clássicos produzidos por Scott. Segundo seus registros, no primeiro caso, temos uma narrativa na qual a historicidade não é penetrante e os fatos do passado trazidos para a trama romanesca serão apreciados apenas na sua superfície. No segundo tipo de narrativa híbrida mencionada, há uma tematização de um período histórico concreto, exposto na ficção, sobretudo, a partir das crises oriundas dos conflitos de classes.

As características mais evidentes desse tipo de romance, de acordo com Carlos Mata Induráin (1995, p. 16-20), que se baseia no texto de Lukács sobre o romance histórico, são as seguintes: 1. Situam uma ação fictícia, inventada, narrada em primeiro plano, em um passado real, histórico, mais ou menos longínquo; 2. Narrativas que reconstróem a época em que se situa a ação de forma rigorosa; 3. É um gênero híbrido, mistura de invenção e discurso historiográfico. Assim, ficção e história se entrecruzam na junção de elementos históricos com elementos inventados pelo romancista e isso pode ser facilmente comprovado pelo tema ou argumento utilizado pelo ficcionista.

De outra forma, é possível definir, ao ler os textos de Lukács (1977), Márquez Rodríguez (1995) e Mata Induráin (1995), as principais características dos romances históricos românticos, por meio de quatro características básicas, a saber:

1- Presença de um “pano de fundo” cuja ambientação é feita com base em um período histórico real, mais ou menos distante do tempo do romancista. Este “pano de fundo” é constituído de um rigoroso caráter histórico e da apresentação de personagens históricas bem conhecidas que agem segundo as normas de sua época, conservam traços físicos, emocionais e psicológicos que já lhe foram atribuídos pelo discurso historiográfico e localizam-se em situações historicamente comprovadas. Busca-se, assim, ensinar história pela ficção, não há questionamentos sobre a forma como esse passado foi apresentado anteriormente;

2- Uma trama ficcional na qual personagens são artisticamente compostas é apresentada, mas estas se adéquam às características de existência comum, dadas pelos personagens de extração histórica da época real do “pano de fundo”. Os personagens ficcionais vivenciam suas aventuras, ações que são o centro da narrativa. Ou seja, há dois planos bem definidos.

3- Apresentação, nesta trama ficcional em primeiro plano, de uma história problemática de amor, cujo desfecho pode ser tanto feliz quanto trágico, mantendo-se dentro dos padrões românticos da época;

4- A trama ficcional é o componente essencial da obra e nela se concentra a atenção tanto do autor como do leitor. O contexto histórico real constitui somente “pano de fundo”. É do enfrentamento entre as personagens principais, de caráter ficcional, e das secundárias, históricas e de extração real, que se originam alguns dos argumentos fundamentais da trama.

No romance histórico clássico, segundo Lukács (1977), em seu estudo de análise de todos os processos que levaram ao surgimento desse gênero, pode-se perceber um conjunto de características específicas desse gênero romanesco, com relação aos personagens. A primeira delas seria a escolha de personagens medianas, desprovidas de uma elevação “natural” que as colocariam diretamente em um nível superior, ou seja, o *ethos* não possui relevância para a caracterização das personagens puramente ficcionais no novo gênero.

Uma segunda característica tem relação com o tratamento dispensado aos personagens de extração histórica, que no romance histórico clássico, diferentemente das epopeias e tragédias, ocupam um lugar secundário na trama. Elas continuam, porém, a preservar toda a sua importância, pois são figuras consagradas antes pelo discurso historiográfico. As personagens de extração histórica são a peça fundamental para a criação das obras, pois é em torno a elas que são representadas as crises históricas que se quer pôr em evidência pela ficção. No texto híbrido essas crises são tratadas indiretamente, buscando-se ressaltar não o momento em si, mas as consequências e efeitos que essas transformações causaram nos personagens. As

crises mudam não só a história, mas também, e de maneira profunda, os destinos pessoais, perpassando por relações entre pais e filhos, amantes e amadas, enfim há um entrelaçamento entre o indivíduo e o momento histórico. Essa era, talvez, a forma “crítica” que se ocultava nas profundas redes do romance histórico clássico, já que nele não se buscava, de forma alguma, contestar as “verdades” cristalizadas pelo discurso histórico sobre as personagens e suas ações realizadas no passado reconstituído na trama ficcional. Pelo contrário, nessa primeira modalidade de romance histórico, a ficção se irmanava com o discurso historiográfico.

1. *Xicoténcatl* (1826) – A construção de novos olhares sobre o passado

A obra que aqui destacamos foi escrita no México, publicada na Filadélfia, e possui autoria anônima. Contudo, alguns críticos tentam desvendar a nacionalidade do autor. Um deles, Pedro Henriquez Ureña (1928), diz o seguinte:

No cabe pensar que el autor de *Jicoténcal* sea otra cosa que americano: las censuras a los conquistadores son demasiado fuertes hasta para un español liberal de entonces. Y la especie de patriotismo indígena que alienta en la obra hace pensar que el autor ha de ser mexicano. (UREÑA, 1928, P. 243)

A América hispânica se revelou, com a publicação dessa narrativa, que apresenta a lentidão e a elevação moral comum aos escritos do final do século XVIII e começo do XIX, conhecedora da modalidade romanesca tão explorada na Europa de então: o romance híbrido de história e ficção. Um desenvolvimento calmo e um diálogo sensato colocam tal obra no seio da literatura neoclássica tardia que foi predominante no período anterior ao advento do Romantismo. Narra-se o encontro entre dois mundos: o dos conquistadores europeus e o das civilizações americanas pré-colombianas (ANÓNIMO, 1826a). Dividem o espaço protagônico da obra, de um lado, Hernán Cortés e Malinche – por meio da qual temos uma temática da obra: a relação inter-racial: pois ela é uma mulher nativa que ajudou o europeu na conquista. Porém, nesse caso de narração híbrida hispano-americana a união dos dois se concretiza e dela se gera um filho, considerado o primeiro mestiço dessa região americana. Além desse exemplo, temos outra tentativa de união inter-racial que se dá por meio da tentativa de Cortés em “conquistar” Teutila, mulher de *Xicoténcatl* filho. Essa, contudo, não resultou exitosa – e, de

outro lado, o jovem Xicoténcatl, que atua de forma direta na construção do discurso histórico, e toda a sua tribo Tlaxcalteca.

Pelo fato de tais personagens dividirem o espaço de destaque da obra, temos, assim, a primeira ruptura em relação às características do romance histórico clássico, anteriormente mostradas. Ocorre a ficcionalização de personagens históricos, ao contrário da fórmula de Walter Scott, aprovada por Luckács, que se utilizava de personagens fictícios como protagonistas. Ou seja, nessa obra, o fato histórico em si que, nos romances clássicos anteriores constituía-se em pano de fundo, é tema central e único do romance, com um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, no qual figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo e os personagens e fatos não são inventados pelo autor, mas recriados sob outras perspectivas. Tais fatos e personagens existiram na realidade da conquista do México. O fictício também está presente de modo suficiente para conferir ao texto valor romanesco e não historiográfico, portanto, os elementos fictícios e os históricos se fundem de forma harmoniosa.

Com o deslocamento da ação principal, os elementos fictícios “serán mas bien observaciones personales del novelista; suposiciones justificadas por el carácter omnisciente del narrador; pequenísimas e intrascendentes alteraciones de elementos de la realidad histórica.” (MÁRQUEZ RODRÍGUES, 1991, p. 39). Ou seja, no romance histórico clássico, o narrador apresenta-se, geralmente, na terceira pessoa, fato que confere ao texto um maior distanciamento e imparcialidade, já em Xicoténcatl, com o abandono de dois planos bem definidos, cria-se a possibilidade de atuação de um narrador que terá mais liberdade, capaz de revelar as vozes interiores dos personagens, seus fluxos de consciência, em primeira pessoa; além de estabelecer diálogos com o narratário e expressar opiniões sobre personagens e ações por elas efetuadas.

Na obra, os nativos Tlaxcaltecas, assim como outras tribos da região mexicana, são exaltados; e os conquistadores espanhóis, severamente denunciados – tema que seguirá repetindo-se no romance histórico-latino americano – invertendo-se, assim, o discurso da conquista do México a partir de um foco narrativo centrado na visão dos autóctones que revela a hipocrisia e as intrigas das negociações feitas por Cortés para, finalmente, conquistar a Cidade do México e derrotar todas as resistências à sua invasão. Esse discurso crítico em relação à história oficial é uma das maiores rupturas desse romance de 1826 com a modalidade clássica scottiana anterior. Ou seja, mesmo sendo esse o primeiro romance histórico da América-Latina, já é possível observar nele uma maior criticidade em relação aos movimentos sócio-

políticos, uma fuga do discurso pacificador da colonização da América, uma clara posição anti-hispanista em relação ao discurso produzido pelo conquistador sobre os eventos narrados na perspectiva eurocêntrica da história positivista.

No romance se descreve desde a chegada de Hernán Cortés e seu exército na fronteira da república de Tlaxcala, no outono de 1519, e a resistência oferecida no início pelas tribos autóctones, até a morte de Xicotécatl filho, em 1521. As tribos, uma vez derrotadas, fornecem a colaboração que ajudou o conquistador espanhol no seu avanço em direção a Tenochtitlán. Essa trajetória culminou com a última derrota dos nativos e a conquista do Império Asteca pelos espanhóis. Com a chegada de Cortés em território dos Tlaxcaltecas, Xicotécatl filho assume o poder. Ele propõe aos guerreiros nativos que lutem contra os espanhóis invasores. Contudo, o influente nativo Magiscatzin, persuadido por Cortés, força o jovem guerreiro pelas artimanhas realizadas no Senado a colaborar com o líder espanhol. Xicotécatl o pai, cuja configuração revela forças morais e qualidades que são diretamente opostas aos defeitos e fraquezas morais de Cortés, respeita a resolução do Senado de Tlaxcala, que apoia Magiscatzin, e induz seu filho mais rebelde a obedecer a essa decisão até que possam encontrar outro meio de resistência. O jovem aceita o designio de seu pai, porém, segue relutante e cheio de suspeitas.

O personagem, Xicotécatl o filho, tem uma configuração idealizada na obra: é decisivo e inteligente. Tem grande força de vontade, a personalidade forte, porém sensível. Ele é um homem fiel, honesto e comprometido. Determinado, um jovem distinto, possuidor de talentos militares, dons naturais e um grande amor pela sua nação. Ele possui uma voz sonora e dignificante, é respeitoso, um homem de grandes virtudes. Ele oscila entre o libertador e o bom selvagem, sábio e calmo em seu discurso. Xicotécatl liderava seu povo de maneira sem igual, atencioso, apaixonado e romântico. A descrição do personagem serve para mostrar uma norma de conduta moralmente digna e politicamente correta, pondo em jogo o poder que rege as palavras e as normas que regem a sociedade moderna.

Com relação a tal configuração do personagem, logo na introdução de *Xicotécatl* conseguimos apreender o propósito e importância da obra, na qual toda uma corrente de oposição à imagem dos colonizadores está presente e o porquê da configuração do herói anteposta àquela dos europeus:

[...] the author's purpose in the writing of *Xicotécatl* was not solely to fictionalize historical events that were and continue to be significant to Mexico and Spanish America as a whole. Had that been his only purpose, they surely would have been little reason for him to hide his identity. There are frequent allusion throughout the novel to the effort

that people must exert to attain the freedom from the tyranny that oppresses them. The constant reference to the struggle between the republics of the New World and the empire-building represented by the conquering Spaniards is clearly analogous to the ongoing conflict at the time of the novel's publication between like forces in Mexico immediately following the wars of independence begun in 1810 and ending in the early 1820s. For many Mexicans struggling against early nineteenth-century Spain, there was a clear correlation between the events facing Tlaxcala and Tenochtitlán more than three hundred years before and the situation that existed in their own time. (ANÔNIMO, 1999b, p. 5)

Ou seja, o autor de Xicotécatl parecia ter o intuito de fazer com que os leitores retomassem a noção de liberdade, não usando o romance como uma forma de dominação intelectual de classes ou somente feito para ensinar a história, manipula, assim, artisticamente trechos da história da conquista do México, conforme nos é informado no estudo introdutório da obra, publicada pela University of Texas Press, cuja tradução ao Inglês foi feita por Guillermo I. Castillo-Feliú. O autor, conforme vemos nesse estudo, procede assim em sua narrativa a fim de “To add credence and historicity to the events depicted here, the anonymous author intersperses the narrative with generous extracts from *Historia de la conquista del Mexico*, chronicles of the conquest written by Antonio de Solís (1610 – 1826)” (ANÔNIMO, 1999b, p. 5).

Por meio da representação de Xicotécatl filho, duas temáticas ficam evidentes na obra: a mudança da ideia de família: Xicotécatl filho é adotivo e também passa a adquirir características do povo de Tlaxcala. Temos, assim, uma ideia de configuração familiar que ultrapassa as fronteiras dos laços sanguíneos para promover, ainda que de forma implícita, uma possível união entre diferentes culturas, buscando-se por um bem comum; e a outra é a introdução do discurso do Colonizador no contexto histórico: Xicotécatl filho, consegue entender as consequências, nada boas, que estão por trás desse discurso e tenta convencer, de forma falha, os demais nativos de suas percepções.

Contudo, outro lado da república também é mostrado por meio do personagem Magiscatzin, cuja configuração malévola se opõe àquela de Xicotécatl filho: Traidor da causa de seu povo, mentiroso, manipulador, vingativo. Ele é inimigo da família dos Xicotécatl e se deixa levar por interesses pessoais, guiado ainda mais pela inveja, após a eleição de Xicotécatl. No entanto, apresenta, também, uma caracterização positiva, por ser, em si, nativo; é um guerreiro talentoso e é válido lembrar-se de que tais características negativas só aparecem após o seu contato com Cortés e seu exército, trazendo à tona a teoria do bom

selvagem, de Rousseau, em O Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens (1750), que diz que o homem por natureza é bom, nasce livre, mas sua maldade advém da sociedade. Aqui, no caso do romance, ela nasce do contato com o colonizador. O personagem nativo malévolo, contudo, ao enfrentar-se com a morte arrepende-se de toda a sua maldade e está consciente que, no passo seguinte, terá que pagar pelos horrores que cometeu.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que há exemplos de personagens que possuem e mantêm características cavalheirescas do herói, mesmo em contato com novas culturas, há também aqueles antagonistas, que possuem, sim, boas características, porém após o contato que estes tiveram com os colonizadores, suas características boas foram anuladas. Estes vão se tornando subordinados aos colonizadores, na esperança de que essa relação lhes seja benéfica. Vale lembrar que isso não quer dizer que os colonizadores, em si, são maus e transmitem tais características aos nativos, mas que tal contato pode tanto acarretar consequências boas como ruins para ambos.

A aliança que o imperador Asteca, Cuauhtémoc, propôs aos tlaxcaltecas para lutar contra os invasores e que Xicoténcatl filho havia recomendado, é rejeitada sob a influência de Magiscatzin. Conforme Cortés avança em direção à capital do império asteca, ele ordena o enforcamento do jovem Xicoténcatl, pois suspeita que o mesmo tenha um plano para traí-lo. Ao mesmo tempo, sabe-se que o espanhol está apaixonado pela beleza de Teutila, a esposa do líder indígena Xicoténcatl, a quem o conquistador espanhol havia, anteriormente, tentado seduzir. Teutila, contudo, mantém-se fiel, buscando, inclusive, vingar a morte do marido, matando o conquistador, mas, por ironia do destino, o veneno tomado por ela faz efeito antes de que possa levar seu propósito a cabo.

O ponto crucialmente dramático para Xicoténcatl filho ao longo da narrativa é sua fatal incapacidade de convencer seu pai e o Senado todo de que a rivalidade entre Tlaxcala e Tenochtitlán é muito menos perigosa e significativa que a rendição aos espanhóis e uma organizada colaboração contra os Astecas. O jovem Xicoténcatl se destaca como uma exposição idealizada do “Novo Mundo” prestes a sofrer irreversíveis mudanças devido à conquista espanhola.

Todo o processo de conquista do México muda de perspectiva nesse romance, uma vez que os fatos são apresentados pela perspectiva dos nativos, em especial a de Xicoténcatl filho; ou seja, há um deslocamento do *locus* de enunciação, transferindo-o do homem europeu para o nativo. É a primeira vez que isto ocorre em um romance histórico. Pelo discurso ficcional,

os nativos são enaltecidos e os conquistadores, sempre heroicizados pelo discurso historiográfico, são denunciados como hipócritas, falsos, inescrupulosos e gananciosos.

Além disso, vale ressaltar que, na literatura hispano-americana desse período, exemplos laudatórios das ações dos europeus no “Novo Mundo”, como Colombo ou qualquer outro espanhol da fase do “descobrimento” e conquista, submetidos aos parâmetros scottianos, voltados à recriação ficcional da história da América, são praticamente inexistentes.

Os nativos, nomeados de Americanos na obra, são nobres e moralmente corretos, com um caráter: “belicoso, sofrido, franco, poco afecto al fausto y enemigo de la afeminación” (ANÓNIMO, 1826a, p. 80). Apenas Magiscatzin, como já mencionado, membro do Senado Tlaxcalteca, é exceção: ele é um traidor da causa de seu povo, inicialmente por abusar de uma moça da tribo vizinha, deixando-a com marcas; e por se subordinar a Hernán Cortés e se aliar à causa espanhola.

No romance, os ideais republicanos são tidos como características primeiras da república que estava em luta conta o tirano caudilho Hernán Cortés. Tlaxcala é exaltada como uma república bondosa, e com um senado virtuoso, onde predomina o respeito, a justiça e os valores de identidade nacional, valores que devem estar acima das ambições pessoais, como se pode perceber no trecho que segue:

[...] por todas partes se dejaba ver la igualdad que formaba el espíritu público del país [...] Su gobierno era una república confederada; el poder soberano residía en un congreso o senado, compuesto de miembros elegidos uno por cada partido de los que contenía la república [...] El espíritu nacional de los tlaxcaltecas era tan decidido que [...] se sostuvieron siempre en guerra contra aquel emperador poderoso, y siempre invencibles. (ANÓNIMO, 1826a, p. 80)

Silvia Benso (1988, p. 113), em um artigo sobre a obra, descreve o estado de Tlaxcala, como uma espécie de civilização ideal, utópica: “incontaminado, cerrado al comercio del oro y de la plata, famoso por la rectitud de sus gentes, por la justicia de su senado”. E, conforme afirma Brushwood (1973, p. 87), em Xicoténcatl (1826): “se siente un respeto ilimitado por la bondad del hombre en su estado natural y se pone en tela de duda el valor de las instituciones sociales que niegan el origen común y la igualdad de los hombres”. Esse é, pois, o conflito que vive o jovem guerreiro: seguir seus próprios impulsos de justiça e retidão, ou submeter-se aos desígnios coletivos (manipulados e negociados) do senado de sua república.

Como última temática, podemos citar a morte: nesse romance, tal temática, como uma forma de submissão mesma, é tratada de forma vinculada à crítica ao sistema dominador e revela

a perda da resistência, o produto do processo de imposição sofrido pelos nativos do continente, pois a morte do herói, Xicoténcatl filho, condenado à forca por razões políticas, serve como forma de mostrar a quebra da resistência, a impossibilidade da continuação de uma união que poderia gerar frutos conscientes da situação do autóctone frente ao invasor europeu.

CONCLUSÃO

Oriundo das criações europeias, esse primeiro romance histórico hispano-americano apresenta já as primeiras rupturas com o modelo clássico scottiano, pois os fatos históricos são o cerne mesmo do romance. Temos, assim, na construção do romance, uma perspectiva de um evento histórico que atua no centro da narrativa, diferentemente do modelo clássico scottiano, cujo primeiro plano é constituído por uma diegese puramente ficcional. A construção do romance aborda de forma diferente o processo de conquista do México, diferindo, contudo, pela perspectiva eleita daquela apresentada na historiografia original, cujos registros mais significativos são aqueles feitos por Hernán Cortés, nas Cartas de Relación (1519, 1520, 1522, 1524, 1526), e seu cronista Bernal Díaz del Castillo, em sua obra *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568).

Tendo em vista que somente a partir de 1949 aparecem, na América Latina novas formas de se representar a história ficcionalmente de maneira bastante inovadora se comparada ao romance histórico clássico, *Xicoténcatl* (1826) dá um longo passo, distanciando-se do modelo clássico scottiano e empreende a longa jornada da escrita híbrida de história e ficção que se faz altamente crítica no espaço latino-americano. Fato esse que faz nascer, mais de um século depois, dentre outras, a modalidade do novo romance histórico (AÍNSA, 1991; MENTON, 1993), latino-americano, com a publicação de *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier.

REFERÊNCIAS

AÍNSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. México: Plural, v. 240, 1991. p. 82-85.

ANÓNIMO. *Xicoténcatl*. Imprenta de Guillermo Stavely. Filadelfia, 1ª ed. 1826a.

ANÔNIMO. [Jicoténcal. English] *Xicoténcatl*: an anonymous historical novel about the events leading up to the conquest of the Aztec Empire/Translated by Guillermo I. CastilloFeliú. Texas: University of Texas Press. First edition. 1999b.

BENSO, Silvia. *Xicoténcatl*: para una representación del pasado tlaxcalteca. Romanticismo 3-4: Acti del IV congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987): la narrative romantica. Genova: Facolta' di magistero dell' universita' de Genova, Istituto di lingue e letterature straniere, Centro di studi sul romanticismo iberico, 1988.

BRUSHWOOD, J. S., *México en su Novela*, Fondo de Cultura Económica, México 1973.

LOPES, R. S. *Configuração dos Nativos em Romances Românticos Americanos – Xicoténcatl (1826) E The Last Of The Mohicans (1826)*. 2012. 50f. (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2012.

LUKÁCS, G. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. 3. ed. México: Editora Era, 1977.
MATA INDURAIN, C. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In:
MENTON, S. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Editora do Fondo de Cultura Económica, 1993.

MENTON, S. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. Ed. Fondo de Cultura Económica, S.A de C. V. Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200, México, 1993.

UREÑA, P. H. *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1949.

A região do profundo silêncio: Wittgenstein lê Esterházy

Caio Yurgel¹

RESUMO: Ao contrapor o idealismo transcendental kantiano, o filósofo Ludwig Wittgenstein declara ser toda filosofia crítica da linguagem. Fugindo dos dogmatismos analíticos, o presente artigo busca entabular uma discussão que parta de alguns pressupostos de Wittgenstein sobre a linguagem para analisar e discutir a obra *Os verbos auxiliares do coração*, do escritor húngaro Péter Esterházy. Em Esterházy, as fronteiras do romance são colocadas à prova em uma narrativa que combina experimentalismo e intertextualidade. O artigo busca, a partir de Wittgenstein, identificar quais caminhos, propostas e impasses Esterházy relaciona ao futuro da forma romanesca.

Palavras-chave: Esterházy; Kant; Linguagem; Vanguarda; Wittgenstein.

ABSTRACT: By countering Kant's transcendental idealism, the philosopher Ludwig Wittgenstein claims that all philosophy is *Sprachkritik*. By avoiding analytical dogmatism, this article seeks to start a discussion that takes some of Wittgenstein's assumptions concerning the language as the point of departure toward analyzing the Hungarian writer Péter Esterházy's novel *Helping verbs of the heart*. In Esterházy, the borders of the novel are put to the test through a narrative that combines experimentalism and intertextuality. Thus, departing from Wittgenstein, this article seeks to identify which routes, proposals, and impasses Esterházy foresees in the future of the novel as a form.

Keywords: Esterházy; Kant; Language; Avant-garde; Wittgenstein.

1. Wittgenstein

Wittgenstein telefona para Nova York. Ele conversa com um amigo. Falam sobre árvores. Wittgenstein se convence de que as árvores das quais fala o amigo existem. Mas terá

¹ Mestre em Teoria da Literatura / Escrita Criativa pela PUCRS, é atualmente bolsista de doutorado na Freie Universität Berlin (Alemanha).

a chamada telefônica fortalecido sua convicção de que a Terra de fato existe? (WITTGENSTEIN, 1970, §208-210). Ele não tem certeza. Desligam o telefone.

O questionamento de Wittgenstein, além de brutal, é sobretudo inesperado. Poucos são aqueles que se valem de um DDI para questionar a existência do mundo. Para muitos, o “alô” do outro lado da linha significa não apenas a confirmação da existência do mundo como também o de uma conta telefônica no final do mês. Mas não para Wittgenstein. Para ele, filosofia e vida confundem-se a ponto de não mais poderem ser desemaranhadas. “A minha vida,” enfatiza o filósofo, com direito a um angustiado itálico, “consiste em contentar-me com aceitar algumas coisas” (1970, §344). Porém em quais coisas?

O núcleo duro da filosofia de Wittgenstein parte de uma suspeita, ou de uma insatisfação, diante do modo como a filosofia em geral discute o mundo. Sua obra central, o *Tratado lógico-filosófico*, não é nada senão a decomposição em partes do mundo e da linguagem que retrata esse mundo. Wittgenstein é como um arquiteto ao qual mostram um prédio pronto e, a partir dessa manifestação concreta (desse fato), pedem que ele desenhe as plantas (as proposições). O esforço de Wittgenstein é um de engenharia reversa em busca das estruturas mesmas que dão forma ao mundo. Ao contrário de um arquiteto que diante de um terreno com uma inclinação X e uma densidade Y diz que construirá um edifício com tais e tais características estruturais, Wittgenstein indaga se de fato o mundo é assim como dizem que ele é. O trabalho de Wittgenstein é o de duvidar da inclinação X e da densidade Y até que ele possa ter certeza disso. Não há de surpreender ninguém, portanto, que ele tenha morrido menos de um ano após o telefonema para Nova York, em meio à redação de uma obra chamada *Da certeza*.

Uma obra que, ironicamente, não oferece nenhuma. O empreendimento do *Da certeza*, que questiona inclusive as obras anteriores do próprio Wittgenstein, inscreve-se sob um signo tragicômico evocado pelo filósofo mais para o final do inacabado livro: “Estou a filosofar agora feito uma velha que está sempre perdendo alguma coisa e procurando-a: ora os óculos, ora as chaves” (1970, §532). Uma velha que está tateando seu caminho em busca de certezas, mas que erige todo seu sistema a partir daquilo que duvida: “(Minhas) dúvidas formam um sistema” (1970, §126). Segue-se, daí, uma avalanche de questionamentos (uma que faz

Wittgenstein parecer menos uma velha e mais uma criança que agarra o pai pela roupa a cada dois minutos, aponta para o mundo e pergunta por quê):

Como sei que alguém duvida? Como sei que ele usa as palavras ‘Duvido disso’ como eu as uso? (1970, §127)

Como é que alguém decide qual é a sua mão direita e a sua mão esquerda? Como sei que o meu juízo estará de acordo com o de outra pessoa? Como sei que esta cor é azul? Se não confio *em mim próprio* a respeito disso, porque confiaria na capacidade de julgar de outra pessoa? Há um porquê? Não deverei eu em algum momento começar a confiar? Isto é: num dado momento tenho de começar a não duvidar; e isso não é, por assim dizer, apressado ainda que desculpável: faz parte do ato de julgar. (1970, §150)

Num dado momento a dúvida deve ceder espaço à certeza. Porém qual momento seria este? Como delimitá-lo? E viria a dúvida antes da certeza ou na ordem inversa? Podemos ler o *Da Certeza* justamente como uma tentativa de determinar, objetivamente, o momento a partir do qual dúvida converte-se em certeza, ou a certeza cede espaço à dúvida. Wittgenstein alude à figura da criança, a criança que “aprende acreditando no adulto”, e conclui: “A dúvida vem *depois* da crença” (1970, §160). E então, nos parágrafos 161 e 166, respectivamente:

Aprendi uma enorme quantidade de coisas e aceita-as na base da autoridade de homens; depois achei que algumas dessas coisas se confirmavam e outras não, de acordo com a minha própria experiência. [...] A dificuldade é compreender a falta de fundamento de nossas convicções. (1970, §161;166)

Aí reside um dos nós do pensamento de Wittgenstein: podemos dotar nosso espírito da mais intensa atividade crítica e questionar todas as certezas que nos cercam, porém ao fazê-lo iremos sempre recuar um passo mais em busca do fundamento anterior que justificará o conjunto de nossas crenças. De costas para o abismo, como uma personagem trágica de um filme ruim, recuaremos passo a passo até enfim despencarmos – e nem mesmo aí teremos encontrado o ponto de partida que justifica tudo. “É tão difícil encontrar o *começo*. Ou melhor, é difícil começar no começo. E não tentar recuar mais” (1970, §471). (Uma manobra que, em filosofia, compartilha seu nome com títulos possíveis de filmes ruins: *O argumento do terceiro homem* – uma crítica à teoria platônica e um filme de ação e suspense –, e *A regressão ao infinito* – um argumento cético dos mais contundentes e o ponto de partida para um roteiro de ficção científica).

Wittgenstein, justamente, irá encaminhar a discussão no *Da certeza* para combater essa armadilha cética da regressão ao infinito, algo que aqui não nos interessa sobremaneira. Interessa, por outro lado, considerar que quando Wittgenstein afirma, na proposição 150, “Não deverei eu em algum momento começar a confiar?”, ele utiliza o termo alemão ‘irgendwo’, que significa, literalmente, ‘em algum lugar’. Ele se pergunta, portanto, se não haverá *algum lugar* a partir do qual ele deverá começar a confiar, *algum lugar* a partir do qual deixar de duvidar. Como se ele imaginasse um local físico, uma espécie de fronteira que, ao ser cruzada, deixaria a dúvida para trás feito um imigrante sem visto.

O que não seria de todo absurdo. Para retomarmos a metáfora anterior do arquiteto-Wittgenstein que abstrai as proposições (as plantas) dos fatos (o prédio), podemos extrapolá-la afirmando que as proposições mapeiam os fatos, do mesmo modo que uma planta mapeia um prédio. Se, com o auxílio do *Tratado lógico-filosófico*, retirarmos o disfarce da metáfora e revelarmos que por debaixo das proposições há a linguagem e debaixo dos fatos há o mundo, podemos concluir (algo figurativamente) que a linguagem é o atlas que retrata o mundo. Um atlas nada mais é que uma cadeia interligada de cidades, oceanos e fronteiras que tem a pretensão de representar o mundo – porém que pode, como de fato ocorre, ser questionado. Há mapas que, na visão de alguns cartógrafos, não coincidem com a realidade e fazem com que a Groenlândia tenha o tamanho da América do Sul. O mesmo ocorre com a linguagem. Mediante refutação e expansão ela vai sendo esculpida de modo a progressivamente coincidir com a realidade, a dar conta de suas fronteiras e de seus oceanos. Levada a seu extremo, seus limites passam a significar os limites do próprio mundo, conforme a famosa formulação de Wittgenstein. Porém evitemos por ora os extremos. Fiquemos no plano da cidade.

Se você quer dizer que elas [as linguagens] não são completas, então pergunte-se se nossa linguagem é completa; – se o foi antes que lhe fossem incorporados o simbolismo químico e a notação infinitesimal; pois estes são, por assim dizer, os subúrbios de nossa linguagem. (E com quantas casas ou ruas uma cidade começa a ser cidade?) Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: um labirinto de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isso tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e retangulares e casas uniformes. (WITTGENSTEIN, 1999, §18)

A cidade como metáfora da linguagem – porém com uma indagação que explode entre parênteses: com quantas casas ou ruas uma cidade começa a ser cidade? Estamos novamente

diante da mesma busca pelo ponto de partida, os mesmos passos que conduzem ao abismo. Wittgenstein busca descer até a menor unidade possível, chegar ao duro da estrutura e apenas então tornar a subir. Perguntar por quantas casas perfazem uma cidade significa o mesmo que perguntar por quantos órgãos perfazem um ser humano. Ou seja: um ser humano sem dois braços continua a sê-lo? Sem dois braços e duas pernas? Sem cérebro? Qual o ponto de corte? *Em algum* lugar a essência é perdida – mas onde? Onde está a fronteira e o imigrante? Pois, para Wittgenstein, “representar uma linguagem significa representar-se uma forma de vida” (1999, §19). A linguagem compartilha o dinamismo de um organismo: ela pulsa debaixo do microscópio.

Wittgenstein começa pequeno, feito um entomólogo com uma lupa na mão. A partir de Santo Agostinho ele crê localizar “uma determinada imagem da essência da linguagem humana”:

A saber: as palavras da linguagem denominam objetos – frases são ligações de tais denominações. – Nessa imagem da linguagem encontramos as raízes da ideia: cada palavra tem uma significação. Essa significação é atribuída à palavra. Passa a ser o objeto que a palavra substitui. (WITTGENSTEIN, 1999, §1)

Todavia, “quando dizemos ‘cada palavra da linguagem designa algo’, ainda não dizemos *absolutamente nada*; a menos que esclareçamos exatamente *qual* a distinção que desejamos fazer” (1999, §13). De modo que “a palavra ‘designar’ é empregada talvez de modo mais direto lá onde o signo incide sobre o objeto que ele designa. [...] Será frequentemente útil, ao filosofarmos, se dissermos: denominar algo é semelhante a colocar uma etiqueta numa coisa” (1999, §15). À maneira dos primeiros habitantes da Terra, ou de um avô munido de uma etiquetadora portátil, Wittgenstein nomeia o mundo ao seu redor, etiqueta cada gaveta e cada conta contábil (o próprio sistema de numeração que Wittgenstein aplica às suas obras, em particular de seu *Tratado lógico-filosófico* (3.0321, 4.12721, etc.), assemelha-se em muito a um balanço patrimonial). O que um contador e Wittgenstein têm em comum é que ambos estão estabelecendo os limites de seus mundos. Ocorre apenas de o mundo de Wittgenstein ser um tantinho maior que o de um contador. De resto, são seres irmãos.

Após reduzir o mundo à cidade e a cidade ao objeto, Wittgenstein inicia o percurso inverso, o caminho de volta ao mundo por intermédio da linguagem. E aqui ele está falando com Kant. Quando ele telefona para Nova York e se questiona se isso terá fortalecido sua convicção de que a Terra existe, ele está falando com Kant (a vantagem, aqui, é que um DDI para a Königsberg do século XVIII sai de graça). Pois Kant foi justamente o agrimensor da razão humana que, de dentro de casa, quis estabelecer os limites do conhecimento do mundo. Através de suas famosas indagações – O que posso saber? O que devo fazer? O que é permitido esperar? –, Kant desejava provar que não somos tudo isso que acreditamos ser, e que nosso conhecimento do mundo seria, portanto, limitado pelas imperfeições e lacunas de nossa razão (e eis a ironia da manobra kantiana (grandiosamente intitulada de *idealismo transcendental*): ao reconhecer a falibilidade e os limites da razão humana, Kant reduz toda a realidade cognoscível à própria escala humana – o antropocentrismo passa a ser a medida de conhecimento do mundo e Protágoras exulta em seu túmulo ao ver confirmada sua tese de que o homem é a medida de todas as coisas).

Kant estabelece o marco espaço-temporal (0,0) como a condição de possibilidade do mundo. Toda a teoria kantiana, de uma maneira ou outra, pode ser encaixada dentro de um padrão (x,y) de abscissas e coordenadas: seja habitando-se o eixo vertical com a coisa em si e o horizontal com o mundo sensível dos fenômenos, seja fatiando-se e concatenando-se horizontal e verticalmente os conceitos que moldam nossa compreensão do mundo. Kant coloca tudo em perspectiva. Sua filosofia, embora assombrada por um rigor conceitual de microgestão, aspira a macropaisagens, dirige-se a grandes (e grandiosos) espaços abertos. Wittgenstein, como vimos, radicaliza na direção oposta: rumo à menor entidade possível, e a partir daí de encontro à linguagem e à nomeação do mundo.

“Toda filosofia é crítica da linguagem [*Sprachkritik*]” (WITTGENSTEIN, 1963, §4.0031) afirma Wittgenstein em uma proposição enterrada no fundo do *Tractatus*. Uma afirmação que não é sem consequências: Wittgenstein adiciona uma coordenada (z) ao esquema (x,y) kantiano. Wittgenstein rejeita as categorias espaço-temporais kantianas, porém à sua maneira. O que significa dizer que ele não as aniquila completamente, feito uma patrula, mas constrói a partir das ruínas, como um arquiteto renascentista. Wittgenstein tridimensionaliza os limites de conhecimento do mundo. Afinal de contas, não é com Kant

que ele está falando quando sentencia que “a lógica é transcendental” (WITTGENSTEIN, 1963, §6.13)? Como quem diz: o que você quis fazer, Herr Kant, só é possível através da linguagem? Que só é possível, portanto, através da crítica da linguagem? De modo que, finalmente: “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (WITTGENSTEIN, 1963, §5.6)?

Wittgenstein estabelece um novo marco filosófico: (0,0,0). Resta saber como a literatura se posiciona (ou pode se posicionar) dentro dessas novas (e tridimensionais) coordenadas.

2. Esterházy

Os verbos auxiliares do coração, do húngaro Péter Esterházy, é, à primeira vista, um livro sem alças. Traduzido para o português diretamente do impenetrável mito que é o idioma húngaro, paira sobre suas páginas a dúvida acerca da equivalência entre as duas línguas. É possível dizer-se em português o que foi originalmente dito em húngaro? Quanto de sua essência evapora-se no caminho? Não bastasse isso, o livro não possui numeração de páginas², mistura experimentalmente narradores e, como um bônus, ainda faz uma salada de frutas intertextual. No prefácio que antecede a narrativa, Esterházy faz a gentileza de elencar os 44 autores, “entre outros”, de quem ele extraiu as citações, “literais ou distorcidas” (ESTERHÁZY, 2011, s/p), que povoam as páginas do livro. À exceção das mais óbvias – Borges, Camus –, as demais citações estão camufladas na narrativa. A própria narrativa está camuflada dentro da narrativa. E o leitor, sem ter onde se agarrar, passa a ter duas opções: ou aceita de bom grado a queda-livre proposta pelo autor, ou entrincheira-se detrás de sua bagagem de leituras e faz do livro um jogo dos sete erros. A segunda é a opção mais solidária: se o autor deseja brincar de erudição, o leitor se oferece para acompanhá-lo. Nem crianças nem adultos gostam que lhes digam: “eu te-nho, você não te-em”.

Acusar a erudição de *Os verbos auxiliares do coração* não significa negar a qualidade do livro. Trata-se apenas de um mecanismo de defesa que é acionado em alguma região acadêmica do cérebro que quer mostrar serviço. É similar a descobrir que alguém é daltônico

² Motivo pelo qual todas as citações ao livro serão acompanhadas de um auto-explicativo s/p.

– nossa primeira reação é apontar para um objeto aleatório e indagar: “Que cor você enxerga aqui?” O mesmo ocorre com as regiões acadêmicas do cérebro diante da obra de Esterházy: “Quem você está parafraseando aqui?” Não pode haver paz antes de se chegar a uma resposta. O que começa como uma provocação, ou uma inquietude, converte-se na estratégia de entrada no mundo narrativo do autor húngaro.

Uma das consequências mais evidentes de tal estratégia de leitura está em que ela desvia o foco da narrativa e o transfere à linguagem. Esterházy, nesse aspecto, não deixa pairar a menor dúvida: o espírito de Wittgenstein o atormenta feito um esquizofrênico que ouve vozes. Já no quarto parágrafo do prefácio, ele alerta: “Não uso a língua, não quero descobrir a verdade, e menos ainda expô-la diante dos senhores. Também não me ocorre nomear o mundo, e conseqüentemente, não nomeio coisa alguma, pois nomear é o mesmo que sacrificar para sempre o nome à coisa nomeada...” (ESTERHÁZY, 2011, s/p). Pois nomear o mundo, nas palavras de Wittgenstein, “é semelhante a colocar uma etiqueta numa coisa” (WITTGENSTEIN, 1999, §15) – e etiquetar algo significa fixar e sedimentar seu nome para sempre. Esterházy não está disposto a sacrificar seu mundo tão facilmente em prol da fixidez dos fenômenos. Ele deseja que seu mundo *seja* a linguagem, que cada manifestação da linguagem origine outras tantas manifestações feito ondas que se propagam até desaparecer: “Para mim, a partir de palavras me ocorrem palavras, e assim por diante. Eu me sinto desenraizado porque sou a raiz” (ESTERHÁZY, 2011, s/p). Ou seja: Esterházy não fala a partir de nenhuma linguagem (nenhuma raiz) porque ele *é* a própria linguagem (ou tem a pretensão de sê-lo). Qualquer outra linguagem que não seja a dele o perturba profundamente, como é o caso do alemão que é falado durante o funeral da mãe:

[No funeral] Houve quem falasse alemão; a palavra estrangeira parecia muito agressiva naquela situação, ainda por cima vinda daquelas pessoas finíssimas – como se tudo, com sua impropriedade, estranheza e obscenidade significasse que não havia problema algum. Embora houvesse um grande problema, porque a mamãe tinha morrido. (ESTERHÁZY, 2011, s/p)

Aí reside o sofisticado esforço de *Os verbos auxiliares do coração*: em falar sobre a morte sem nomeá-la, na esperança de que isso possa anulá-la ou convertê-la em outra coisa. Feito uma mercadoria sem etiqueta de preço à qual qualquer valor pode ser atribuído. À maneira de Wittgenstein, Esterházy pretende que os limites de sua linguagem sejam os limites

de seu mundo (ficcional). Seu objetivo é o de suscitar uma leitura para fora das páginas do livro, uma leitura que não se atrele aos trilhos da trama mas sim expanda-se em direção à linguagem. Esterházy postula uma linguagem que vai ao encontro dela mesma, e, nesse sentido, incorpora a função de crítica de linguagem (*Sprachkritik*) que Wittgenstein identifica na filosofia.

Inclusive em seu extremo mais radical Esterházy ecoa Wittgenstein. Pois toda linguagem que alcança a si mesma se expõe a um erro irreversível: a afasia. No afã de falar sobre o mundo sem fixá-lo em categorias estáticas, a linguagem corre o risco de perder-se em seu próprio labirinto. Se não houver um mínimo de convenção, não haverá um mínimo de comunicação. O simples ato de ir a uma padaria comprar pão converte-se em um martírio indecifrável (como assistir a um filme uzbeque sem legendas – ou, em alguns casos, mesmo com). E então tudo será silêncio. Quando Esterházy coloca na boca de seu narrador as palavras “Não falo, mas também não silêncio, o que não é a mesma coisa” (ESTERHÁZY, 2011, s/p), ele está selando seu pacto com Wittgenstein, cuja última proposição de seu *Tratado lógico-filosófico* sentencia: “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1963, §7). Porém o narrador de Esterházy ainda não está disposto a silenciar, embora ele não fale, o que não é a mesma coisa.

Em silêncio e a sós, confrontado com a morte da mãe, o narrador busca conforto na linguagem tanto quanto o autor busca conforto no intertexto. Cada qual ocupa um bloco de texto na página: o narrador acima, em minúsculas, e o autor abaixo, em maiúsculas. Entre um e outro, silêncio e solidão. E há qualquer coisa nesse meio, nesse entreposto, que alude ao desespero que estala na voz da mãe, quando esta diz: “Não há lugar onde eu possa estar” (ESTERHÁZY, 2011, s/p). Não há lugar físico onde eu não seja assomado pela linguagem; não há espaço ficcional por onde outros já não tenham pisado. O que há, entre a linguagem e o intertexto, é esse espaço intermediário deixado em branco, espécie de forma possível para o romance ou para a vida: “Pois a vida depende das formas, e as formas são cada vez mais escassas. Nos emporcalhávamos na solidão. Merda, coisa desagradável” (ESTERHÁZY, 2011, s/p). Porém a forma não é uma manifestação auto-explicativa, no sentido em que contenha em si uma instrução de seu uso. Como diz Wittgenstein, em suas *Investigações filosóficas*: “Quando se mostra a alguém a figura do rei no jogo de xadrez e se diz ‘Esse é o

rei do xadrez’, não se elucida por intermédio disso o uso dessa figura – a menos que esse alguém já conheça as regras do jogo, até esta última determinação: a forma de uma figura do rei” (WITTGENSTEIN, 1999, §31). A forma é, por outro lado, uma possibilidade, ela corresponde “ao tom, ou à configuração de uma palavra” (1999, §31). E esta é, precisamente, a manobra de Esterházy: conduzir a narrativa literária em direção à linguagem, porém não de modo circular ou meramente retórico (é dizer: vanguardista), mas sim em busca de sua própria forma – a forma que contém as renovadas possibilidades do romance. Eis o êxito de uma *Sprachkritik* digna de seu nome. E eis também o papel que Wittgenstein advoga à filosofia: “A filosofia é uma luta contra o enfeitiçamento de nosso entendimento pelos meios de nossa linguagem” (1999, §109) – um papel que talvez, mais de meio século após a morte de Wittgenstein, e diante da aridez analítica na qual chafurda a filosofia contemporânea, seja melhor desempenhado pela literatura.

Em *Os verbos auxiliares do coração*, a busca pela forma encontra três recipientes: a cor, o corpo e a escrita. A cor é a mais evidente metáfora para a erudição do livro, pois a cor é uma espécie irônica de daltonismo: nem todos enxergam do mesmo modo. “Tudo estava fora do lugar,” diz o narrador de Esterházy. “Nas próprias cores havia um deslocamento, uma mediação” (ESTERHÁZY, 2011, s/p). Porém falar sobre a fina camada cromática que recobre o mundo, como uma espécie de feeling atmosférico, revela uma sensibilidade de classe. Não é em qualquer calçada do mundo que se ouve duas pessoas casualmente conversando sobre o violeta do sol refletido contra o grão das nuvens, e não são poucas as calçadas nas quais tal observação seria recebida com indiferença ou até mesmo violência (faça a experiência no canteiro de obras mais próximo).

Roland Barthes, que vê no nome de uma cor (*amarelo-indiano, vermelho-persa, verde-celádio*) a “promessa de um prazer” (2003b, p.146) – ou que, por gula de nomes de cor, compra de uma vez “dezesseis vidros” (2003a, p.104) –, explica a questão com propriedade:

Esta manhã a padeira me diz: *ainda faz bom tempo! mas o calor está durando demais!* (as pessoas aqui acham sempre que o tempo está bonito demais, quente demais). Acrescento: *e a luz está tão bonita!* Mas a padeira não responde e, uma vez mais, observo esse curto-circuito de linguagem, cuja ocasião mais certa são as conversas mais fúteis; compreendo que *ver a luz* decorre de uma sensibilidade de classe; ou, antes, já que há certas luzes “pitorescas” que são certamente apreciadas pela padeira, o que é socialmente marcado é a visão “vaga”, a visão sem contornos, sem objeto, *sem figuração*, a visão de uma transparência, a visão de uma não-visão

10

(aquele valor infigurativo que existe na boa pintura e não na má). Em suma, nada mais cultural do que a atmosfera, nada mais ideológico do que o tempo que faz. (2003b, p.193)

A visão de uma não-visão – o que não deixa de ser uma maneira poética de se aludir ao contorno invisível de uma forma, à sua intangibilidade. *Os verbos auxiliares do coração* é uma obra que escapa entre os dedos, que resiste à fúria rotuladora das categorias. Ela é uma obra cromática por excelência, e o é inclusive fisicamente: tanto mais se avança no livro, tanto mais difícil se torna ignorar aqueles pequenos lagos brancos margeados por palavras em cima e em baixo e pelo duro e restritivo traço do quadrado que os encerra. Quando a narrativa abandona o filho em prol da mãe, o leitor é surpreendido por uma página que se tingue violentamente de negro – como ocorre com a capa – e que exclama: “Sou um metal que ressoa e um címbalo vibrante! Que todos apodreçam. Odeio você” (ESTERHÁZY, 2011, s/p). Na violência da cor uma forma se desfaz e de dentro dela outra surge, complementar: o corpo.

O que separa a vida da morte é o apodrecimento dos contornos e dos conteúdos. Em *Os verbos auxiliares do coração* há sempre alguma coisa apodrecendo. Seja o processo de higienização do cadáver, a menção algo cômica ao “barro intestinal”, a mãe que limpa com saliva o nariz e as orelhas dos filhos – ou mesmo o próprio ápice (por falta de melhor termo) da trama, nas últimas páginas do livro, quando a mãe morta se recorda do filho a levando ao banheiro e de volta à cama, onde ela enfim “enlameia o lençol”. Espreita as frestas do texto essa lembrança do contato entre dois corpos, da força que se oculta aí:

A minha irmã me abraçou de imediato, “meu mano, meu mano querido”, e me apertou por um bom tempo. A atitude impulsiva, nem um pouco inesperada, despertou em mim milhares de memórias, entreguei-me com relutância; não me agradava que ela conhecesse tão bem a força do contato entre os corpos... (ESTERHÁZY, 2011, s/p)

Também nesse aspecto Esterházy é um barthesiano ferrenho. Em *O rumor da língua* Barthes afirma que “ler é fazer trabalhar o nosso corpo” (1984, p.29), e que, por extensão, “na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, mescladas, enroladas: o fascínio, a vacância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo perturbado, mas não *fragmentado* (sem o que a leitura não se ligaria ao Imaginário)” (1984, p.35). Embora dono de uma prosa sofisticada e intelectualizada, que tende mais ao etéreo que ao concreto, Esterházy não ignora

que o núcleo duro de sua narrativa em *Os verbos auxiliares do coração* eclode justamente no corpo. Ele não ignora – e isto é fundamental para qualquer proposta literária, por mais intensa e radical que seja a crítica da linguagem almejada – que o conteúdo e a forma da narrativa se dirigem a pessoas, pessoas que não são cartesianas como o próprio Descartes pretendia ser (isto é, para quem o corpo é uma carcaça que a mente está condenada a carregar). Pessoas que leem com o corpo e que sofrem com o corpo, que são *fisicamente* incapazes de dissociá-lo da mente, e portanto se Esterházy deseja falar sobre morte e sobre dor, ele não pode se furtar de falar do corpo, de vísceras e de intestinos:

Da porta, o médico que cuidava da mamãe nos observava. Em seu rosto não se podia ler nada. Amigo do meu irmão. “Meu velho, a morte mora nos intestinos da sua mãe”. Disse assim. (ESTERHÁZY, 2011, s/p)

Grandes espaços vazios se alternam em mim com terrenos negros, sombrios. Os corredores comunicantes são os intestinos. Meu estômago resmunga o tempo todo. (ESTERHÁZY, 2011, s/p)

E retornamos aqui ao território de Wittgenstein, a quem o tema da dor é tão caro quanto é o da cor a Barthes: “Paralelo enganador: o grito, uma expressão da dor – a frase, uma expressão do pensamento! Como se fosse a finalidade da frase levar alguém a saber como o outro se sente: apenas, por assim dizer, do aparelho mental, e não do estômago” (WITTGENSTEIN, 1999, §317). O estômago é tão fundamental quanto a mente, seja no cotidiano, na filosofia ou na literatura (não há falsificação pior que o puritanismo que pretende o contrário – nada mais odioso que uma literatura asséptica povoada de boas intenções e lençóis imaculados). E o que Wittgenstein e Esterházy parecem querer demonstrar é, em um primeiro momento, que o elo de ligação entre corpo e mente reside na linguagem: “Você aprendeu o conceito ‘dor’ com a linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, §384). Imerso na aspereza do mundo o corpo encontra a dor, e através da linguagem a mente aprende a nomeá-la. A linguagem diz a dor para assim tentar remediá-la, para que o corpo de imediato aja sobre o desconforto e o elimine de seu sistema. A linguagem, em contato direto com o corpo, torna-se capaz de compaixão. “Poderia aquele que *nunca* teve dor compreender a palavra ‘dor’?” pergunta-se Wittgenstein (1999, §315), para depois complementar, em um diálogo entre ele e ele mesmo: “Mas [...] ao dizer ‘eu tenho dores’, você quer chamar a

atenção do outro para uma determinada pessoa.’ – A resposta poderia ser: não; quero apenas chamar a atenção para *mim*” (1999, §405).

A literatura equilibra-se sobre esses dois opostos: chamar a atenção para mim e minhas dores, e chamar a atenção para o outro e suas dores. Nesse trajeto ela se completa e se justifica, nesse trajeto ela cria o sentido e a sensação de comunidade que nenhuma outra expressão narrativa (ou artística) é capaz de igualar. A literatura vive quando é capaz de sugerir a seu leitor que ele não está sozinho – vive quando é capaz de sugerir a seu autor que tampouco ele está sozinho. “ESCREVO NA TERCEIRA PESSOA DO SINGULAR, ASSIM ME SINTO SEGURO, ESPERO NÃO MORRER LOGO” (ESTERHÁZY, 2011, s/p). A literatura que se pretende crítica da linguagem não deve esquecer que a linguagem cristaliza um movimento de compaixão, o que significa dizer que ela se reporta a corpos e mentes, e não a malabaristas embasbacados diante de pilhas de aliterações e assonâncias. O pentatlo linguístico – esse imortal recurso prosa-poético – revela apenas um escritor que, diante da morte, não pensa no horror existencial que ela representa, mas em como ele poderá pôr isso em palavras. É contra esse tipo de mesquinhez literária que Esterházy se insurge ao identificar na escrita a terceira das formas que contêm em si a renovação do romance:

Sempre detestei escrever. Porque eu sempre sabia o que acontecia comigo. E caso não acontecesse nada, eu também me conformava. Mas agora... era como se amarrasse a própria mão... Tudo se fecha à minha frente, igual a flores noturnas, boca-de-leão ou sei lá o quê, e não tenho liberdade, não escrevo o que quero, mas o que suporto, o que a frase permite. [...] Nos meus sonhos, há um demoniozinho que reaparece com frequência, impertinente. [...] O diabinho estava sentado na minha barriga e, de vez em quando, naturalmente, procurava alcançar o meu ventre. Depois disso, ele ficava sério e, enojado, sussurrava no meu rosto: “Monstra, monstra! Eu sei direitinho que agora também, neste momento delicado, você está pensando no fraseado!” (ESTERHÁZY, 2011, s/p)

E talvez seja esse o horizonte utópico da visão literária de Esterházy: a literatura que esquece do fraseado e se converte em pura compaixão, ou seja: no combate entre o autor e o mundo, ela privilegia o mundo. Assim podemos aceitar a presença escondida de um intertexto que não possui começo nem fim: o autor individual some em prol do mundo coletivo. Assim podemos aceitar a frase que encerra e assombra o romance: “UM DIA VOU ESCREVER TUDO ISSO COM MAIS PRECISÃO” (ESTERHÁZY, 2011, s/p): abandona-se o sonho do

escrever bonito e abraça-se o mito do escrever verdadeiro. Assim podemos aceitar que o futuro da escrita seja uma promessa que nasce do silêncio.

Referências

BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.

ESTERHÁZY, Péter. *Os verbos auxiliares do coração*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. In: *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.

_____. *Über Gewißheit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Um erro proposital: A renovação dos gêneros na obra de Cristovão Tezza

Fabiano Guimarães Fuscaldi¹

Maria Ângela de Araújo Resende²

RESUMO: Este artigo analisa a contribuição das últimas publicações ficcionais de Cristovão Tezza, especialmente a obra de contos *Beatriz*, para a discussão acerca de conceitos tradicionais da crítica literária. A partir da problematização dos gêneros literários, pretende-se verificar o processo de ficcionalização do autor no prólogo dessa obra, além da renovação dos gêneros romance, conto e prólogo na produção ficcional do escritor.

Palavras-chave: Cristovão Tezza; Gêneros literários; Autoria.

RESUMEN: Este trabajo analiza la contribución de las últimas publicaciones ficcionales de Cristovão Tezza, especialmente la obra de cuentos *Beatriz*, para la discusión respecto a conceptos tradicionales de la crítica literaria. De la problematización de los géneros literarios, se pretende verificar el proceso de ficcionalización del autor en el prólogo de esa obra, además de la renovación de los géneros novela, cuento y prólogo en la producción ficcional del escritor.

Palabras-clave: Cristovão Tezza; Géneros literarios; Autoría.

Cristovão Tezza é um escritor consagrado nacional e internacionalmente e sua obra é lembrada com frequência em discussões relacionadas a autobiografia e a metaficção em narrativas contemporâneas. Em 2012, lançou *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, em que narra episódios importantes para sua formação acadêmica – na área de Letras – e principalmente para a produção de muitos dos seus romances. No início de sua carreira como escritor, chegou a publicar obras de teatro e um livro de contos, mas é famoso e premiado por seus romances.

¹ Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei, UFSJ.

² Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei, UFSJ (orientadora).

Em 2011, retorna ao gênero conto com a publicação de *Beatriz*. Talvez por isso, essa seja a primeira obra de Tezza que traz um prólogo. Numa entrevista, em 2006, perguntado do porquê de seus livros não terem prefácio, a resposta de Tezza foi: “Sou um lobo solitário. Meus livros nunca têm orelha de ninguém, é sempre a editora que prepara os textos de apresentação e na contracapa. O livro se apresenta sozinho”³. Comparadas a essa resposta, suas primeiras palavras no prólogo de *Beatriz* estão carregadas de ironia:

Sei que prólogos estão fora de moda – até a palavra é engraçada, com seu sabor antigo: “Prólogo”! Os escritores de ficção, eu entre eles, quando se lançam corajosamente no mercado das letras, preferem simular uma indiferença olímpica – o livro que fale por si só, ou pelos outros, nas orelhas; jamais pelo próprio autor. O que é apenas uma meia verdade, porque depois, nas entrevistas, tentam dizer tudo o que não disseram no livro, com aquele ar gaguejante, meio fraudulento, de quem afinal não sabe bem o que escreveu, o que parece curiosamente dar um charme suplementar à obra. (TEZZA, 2011, p. 9).

Nesse prólogo de *Beatriz* é possível reconhecer ainda traços ficcionais, como quando o autor anuncia que um de seus contos nasceu “como um espelho direto da realidade, com o impulso da brincadeira” (TEZZA, 2011, p.12), ou quando declara:

O problema é que escrever sempre tem consequências; você sai outra pessoa do outro lado da narrativa. Ao mexer com a linguagem, com os truques da sintaxe, com as relações de sentido, tudo aquilo que parece apenas um detalhe formal ou uma sacada de humor vai como que provocando um reajuste na percepção de mundo e seus valores, e você não consegue fingir que não tem nada a ver com isso. (Questão de ordem: quando digo “você”, refiro-me apenas a mim mesmo.) (TEZZA, 2011, p. 13).

Sair outra pessoa do outro lado da narrativa e tentar em entrevistas dizer o que não se disse no livro parecem também justificar a presença estranha e “fora de moda” de um prólogo.

³ TEZZA, Cristovão. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinha*. Curitiba, abr. 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

Compagnon afirma que o prefácio é um gênero impossível, pois o único verdadeiro prefácio seria a reescrita do livro. Antes dele, Jorge Luis Borges também dedica algumas linhas sobre o assunto:

que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata. O prólogo, na triste maioria dos casos, confina com a oratória de sobremesa ou com os panegíricos fúnebres e é pródigo em hipérboles irresponsáveis, que a leitura incrédula aceita como convenções do gênero (...) O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica (BORGES, 2001b, p. 12).

O prólogo de Tezza usa a forma subalterna de um brinde, que parece querer reescrever o livro ou justificar a aventura num gênero novo, mas vai além. Não em direção a uma espécie lateral de crítica, mas como uma peça do jogo ficcional que envolve as narrativas da obra. Uma das explicações do autor é particularmente interessante por seu caráter irônico:

Pois bem, na minha política de criação de personagens, sou um escritor econômico, morrinha mesmo. Um personagem, essa misteriosa representação, esse duplo esquisito que é a alma de toda narrativa, é para mim uma construção penosa, quase uma figura verdadeiramente real que vou desbastando a duros golpes de linguagem até ela se tornar outra coisa, até se construir num espírito singular, cuja voz tenha um bom grau de autonomia e não fale o tempo todo por mim. Isso dá trabalho. Um personagem bem construído é imagem preciosa que, pelo olhar da minha limitação, não pode ser desperdiçado em cinco páginas, como se eu fosse um estroina literário. Abre-se um bom livro de contos e vemos aquele desfilar de almas, aquela humanidade paralela de que só vislumbramos duas ou três cenas, às vezes nem isso, para nunca mais ter notícias delas. Não é justo, diz a minha incompetência – seguindo o clássico raciocínio segundo o qual aquilo que eu não sou capaz de fazer não é bom ou já está superado (TEZZA, 2011, p. 11-12).

Carregados de ironia, os comentários sobre os pormenores que envolvem a criação da obra desconstruem a ideia tradicional de prefácio e o constituem de contornos próximos àqueles das narrativas que o sucedem. Esse texto, não sendo pura ficção – tal qual os contos

da obra – não é também mera teorização, como um diálogo absolutamente imparcial, franco e direto com o leitor. Nele, o nome Cristovão Tezza pode ser lido como o de uma figura inventada pelo próprio autor, assim como o são os narradores e personagens de suas prosas, que analisa a própria obra de forma lúdica.

Não se pode confiar na leitura proposta pelo autor (qualquer autor) para sua obra; suas declarações, intencionalmente ou não, expressam o ponto de vista de alguém que está envolvido com o processo de criação, que, por sua vez, diz respeito ao plano subjetivo. Em Tezza, esse plano parece ainda mais denso, uma vez que o autor explora, ironicamente, a proximidade de dados biográficos com os personagens de suas obras. Sua obra intimista, repleta de personagens que são, segundo afirma em *O espírito da prosa*, seus duplos, apresenta ainda outro nível em que o autor se desdobra, outra camada a compor um intrincado labirinto que faz com que a identidade seja relativizada, falseada, ficcionalizada. Desse modo, é importante lembrar a ressalva de Antonio Candido para o caso dessa voz na escrita de Cristovão Tezza:

convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias (...) quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance (CANDIDO *et al*, 1992, p. 69).

Se prólogos estão fora de moda, um que designa uma função dentro do universo ficcional é certamente uma novidade. A consciência do autor em criar essa confusão permite-lhe rir do desafio que lança ao leitor e o uso da ironia ressalta esse desafio e aumenta-lhe o riso, semelhante à nota de Ricardo Piglia em que abre aspas a um comentário de Renzi sobre a obra de Macedonio Fernández:

‘O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo. Parece-lhe possível que num romance se expressem pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que pareçam falsos. Essa ilusão da falsidade’, diria Renzi, ‘é a própria literatura.’ (PIGLIA, 2004, p. 25).

Ao se referir ao conto, Julio Cortázar lembra que esse gênero textual fica sempre restrito à sua exigência estrutural, enquanto o romance é “poliédrico” e “amorfo” (CORTÁZAR, 1974, p. 68). Pensando nessa direção, o que dizer dessa obra de Tezza? A metáfora da formiga, do mesmo Cortázar, é esclarecedora para muitos casos: o conto, para mostrar-nos uma formiga, isola-a, levanta-a de seu formigueiro. Já o romance dá-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas últimas consequências. Mas o próprio Cortázar reconhece a dificuldade acerca desse tema, ao lembrar que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, é chamado de “nouvelle, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito” (CORTÁZAR, 1974, p. 151) e, ainda, que existe, nos países anglo-saxões, a denominação *long short story*, o que já é bastante para problematizar somente a noção de conto.

Nádia Gotlib (1985) lembra um prefácio de Poe à reedição de *Twice-told tales*, em que o autor valoriza a unidade de efeito do conto, ao qual seria imprescindível a leitura de “uma só assentada”, já que se for longo (ou também breve) demais, a excitação ou o efeito ficará diluído. No caso, então, de uma obra – *Beatriz* – com várias histórias envolvendo os mesmos personagens e ligadas, por sua vez, a outra – *Um erro emocional* (2010) –, um romance também com os mesmos personagens, seria possível dizer que ambas sinalizam para a falência do gênero? Seriam elas romances limiares, desmontados, “invertebrados”, um erro? De acordo com Gotlib, os desdobramentos de teorias sobre o conto coincidem com as noites que se sucedem para adiar a morte de sua tradicional protagonista, Sheherazade:

o que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma

mudança de estrutura. O conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta proposta, de A. L. Bader (1945), baseia-se na evolução do *modo tradicional* para o *modo moderno* de narrar. Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (...) acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909) (GOTLIB, 1985, p. 29-30).

Cortázar lembra ainda a metáfora que ouviu sobre a diferença entre romance e conto a partir do boxe: “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock out*”; e também o paralelo entre a fotografia e o filme, para se entender os limites entre o conto e o romance, respectivamente. O escritor, contudo, não se conforma em concluir o tortuoso assunto num curto paralelo. Muitos dirão até que há romances, como há boas lutas de boxe, em que o nocaute acontece, ainda que no décimo quinto *round*; e que, da mesma forma, há lutas, como há contos, em que a queda que põe fim ao “combate” não ocorre nos primeiros assaltos.

Cristovão Tezza, em prólogo à sua obra de contos *Beatriz*, orienta-se pelo número de páginas ao chamar *Um erro emocional* de romance e afirma que teria sido “originalmente projetado como um conto de dez ou quinze páginas, mas os dois personagens já transbordavam a história curta, e segui enfim minha fiel vocação das duzentas páginas” (TEZZA, 2011, p. 14-15). Nessas duzentas páginas, porém, o diálogo entre os únicos dois personagens em cena não acontece e as lacunas que deixam no discurso são preenchidas pelo narrador. Este invade o pensamento de Donetti e Beatriz e narra o que ficou por dizer, que se mostra absolutamente desconexo em relação ao pouco (e vago) daquilo que é dito e aos gestos desencontrados dos personagens.

Esse ponto de vista aparecia já em 2006, numa resenha de Tezza para a *Folha de São Paulo* sobre obra de Rubens Figueiredo, que associa a ideia de conto a uma “corrida contra o

tempo’, como o definia Cortázar”⁴. É também Cortázar quem afirma, a partir de Horacio Quiroga, que “para se escrever um conto, é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens” (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 1985, p. 70). Particularmente em *Beatriz* e *Um erro emocional*, Tezza cria um ambiente que envolve um personagem escritor, que poderia ter sido e até se parece muito com ele mesmo. O prólogo de *Beatriz* traz o seguinte comentário sobre o conto “A palestra”:

para uma antologia de contos inspirados em Machado de Assis, escrevi “A palestra”, retomando Donetti e o seu mau humor de escritor itinerante, que sempre me diverte, porque eu me transformei também em um escritor itinerante (TEZZA, 2011, p. 14).

E, em seguida, sobre *Um erro emocional*:

O encontro, pontuado pelos breves lugares-comuns da aproximação amorosa, envoltos numa discreta película de ironia (o que, para desgraça do escritor, nem sempre se deixa perceber), foi se preenchendo de silêncios, motivações secretas e biografia (TEZZA, 2011, p. 15).

A ironia que não se deixa perceber é desgraça, afinal, para quem? De que escritor se fala quando a palavra “escritor” aparece num prólogo? O autor do livro e do próprio prólogo, Cristovão Tezza, que envolve de ironia o diálogo repleto de lugares-comuns de seus personagens? Ou o escritor Paulo Donetti, personagem escritor, que ironicamente, cria lugares-comuns no diálogo que tem com Beatriz? Quem não percebe, então, a ironia é o leitor de Tezza ou a interlocutora de Donetti? Essa narrativa, que – a despeito da escolha do próprio autor – ultrapassa os limites físicos do gênero conto ao se preencher de silêncios, motivações

⁴ TEZZA, Cristovão. Horizonte de chão e paredes. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 14 mai. 2006. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

secretas e, principalmente, biografia, parece enredar o leitor em um labirinto de expressões dúbias, com a força antagônica e traiçoeira da ironia e também duvidar de si mesma, ao confundir os limites entre o espaço do autor e o espaço dos personagens.

Antonio Candido (1992) considera o personagem, portanto o texto narrativo, essencialmente paradoxal: um “ser fictício”; alguém que traz em si a ambiguidade de realidade (ser) e fantasia (fictício). Se uma escrita ficcional que traz de forma recorrente a figura de um escritor – espécie de “duplo” (como nomeia Tezza ainda no prefácio aos contos de *Beatriz*), ainda que distante, “tematicamente próximo da biografia” – não permite a associação fácil e inocente entre personagem e autor, tampouco se pode ler um prefácio do mesmo autor como quem encontrasse ali uma teorização fria, com respostas definitivas às questões de uma escrita decifrada em poucas linhas que trazem a verdade da criação ficcional.

O prólogo de Tezza é e não é essa teorização: reflete sobre o jogo da criação, mas é, também, uma peça desse jogo. Nesse caso, como também n’*O espírito da prosa*, vale a afirmação de Davi Arrigucci Jr. sobre a obra *Valise de cronópio*, do ficcionista e crítico Julio Cortázar:

Quando se passa do espaço amplo e maleável da ficção para o terreno específico da crítica, como neste livro, verifica-se a persistência do mesmo modo de formar lúdico e aberto, que pode ser visto, então, como um traço característico de toda a produção literária de Cortázar. É agora o ensaio que, valendo-se da flutuação atual dos gêneros literários, funde o rigor e a seriedade normalmente comportada da crítica à liberdade inventiva da criação (ARRIGUCCI JR. *In*: CORTÁZAR, 1974, p. 10).

Não há como aceitar, passivamente, que o autor da ficção, no prólogo, se ausenta ou, pelo menos, se afasta ao falar do próprio texto. Compagnon lembra que o prefácio não se dirige a um leitor inocente. Intercedendo pelo título, ele antecipa o livro e é uma carta destinada a um leitor que já leu o livro: “escrevo-o para alguém que já me leu atentamente” (COMPAGNON, 1996, p.86). Assim, trata-se de um gênero ambíguo escrito no condicional –

“curioso acréscimo que precede!” – e que confunde a origem e o começo. O prefácio de Tezza não se limita a um mortuário, como, a partir de Descartes e Voltaire, afirma Compagnon, uma petrificação do sujeito da escrita que entrega seu livro ao público. Tezza usa um gênero “fora de moda”, mas renova suas características, pois, mais do que meramente apresentar o livro que já está pronto, seu prólogo irônico se incorpora da ficção de suas narrativas. Se qualquer declaração de qualquer autor não deve ser lida de forma inocente, o prólogo de Tezza assume-se parte da ficção de traços biográficos por ele criada, não apenas nos contos, mas no romance a estes relacionados e no ensaio autobiográfico, em que o autor aparece ficcionalizado. Bakhtin – mestre de Tezza, como aparece declarado em *O espírito da prosa* – já afirmava que a plenitude dos gêneros está justamente na renovação que os textos lhe provocam ao longo do tempo, assim, “quanto mais pleno for o acesso do artista a todas essas variações, tanto mais rico e flexível será o domínio que ele manterá sobre a linguagem de um dado gênero” (BAKHTIN *In*: DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 76).

Em uma passagem de *As cidades invisíveis*, Kublai Khan questiona a veracidade das descrições de seu reino feitas por Marco Polo e os dois travam o seguinte diálogo:

— As suas cidades não existem. Talvez nunca tenham existido. Certamente não existirão nunca mais. Por que enganar-se com essas fábulas consolatórias? Sei perfeitamente que o meu império apodrece como um cadáver no pântano, que contagia tanto os corvos que o bicam quanto os bambus que crescem adubados por seu corpo em decomposição. Por que você não me fala disso? Por que mentir para o imperador dos tártaros, estrangeiro?

Polo reiterava o mau humor do soberano.

— Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entrevêm, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes (CALVINO, 1990, p. 57).

As luzes fracas e distantes são lampejos de felicidade daquilo que a vida não foi, uma fuga ao presente, não coincidentemente narrada, no texto de Calvino, por um estrangeiro. Esse

trecho aponta a narrativa – daí: a criação, a ficção, a mentira – como caminho para a busca da verdade e vai ao encontro do desfecho de Agamben ao ensaio “O que é o contemporâneo?”:

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2010, p. 72).

Ser contemporâneo é não pertencer propriamente a seu tempo, pelo menos não passivamente. É como alguém que cruza um limite, uma fronteira: o estrangeiro.

Os contos de *Beatriz*, cujas narrativas apresentam cenas anteriores ao que está narrado em *Um erro emocional*, não revelam o bastante sobre os personagens para sugerir um desfecho. Esse romance tampouco aponta para um fim da história entre Donetti e Beatriz. E as duas obras juntas são fragmentos de uma mesma história a ser composta pelo leitor, como um quebra-cabeça cujas peças não possuem limites muito claros para o encaixe ou para a definição de um plano inteiro.

Em sua construção literária, Tezza mistura romance e conto, autobiografia e ficção, de modo que a própria figura do autor é relativizada. Sobre a autobiografia de Kipling, Borges escreveu:

Entendo que o interesse de qualquer autobiografia é de ordem psicológica e que o fato de omitir certos traços não é menos típico de um homem que o de prodigializá-los. Entendo que os fatos valem como ilustração do caráter e que o narrador pode silenciar aqueles que quiser. Volto, sempre, à conclusão de Mark Twain, que tantas noites dedicou a este problema da autobiografia: “Não é possível que um homem conte a verdade sobre si mesmo, ou que deixe de comunicar ao leitor a verdade sobre si mesmo” (BORGES, 2001a, p. 309).

O que poderia ser uma estreia equivocada, uma errância na escrita de contos torna-se, então, uma manifestação típica do gênero. E, então, o que se vê é a evolução histórica do gênero conto a partir de variações promovidas em seus elementos tradicionais. *Beatriz* é uma reunião de sete narrativas curtas, todas envolvendo – ora em separado, ora juntos – os mesmos dois personagens. Se todas elas compõem o passado dos personagens de *Um erro emocional*, evidentemente – por mais que sejam relatos de episódios sem uma sequência definitivamente linear –, não são independentes. Desse ponto de vista, é possível também afirmar que *Beatriz* é um romance. Certamente não como a tradição da crítica literária aponta, mas uma obra de contos que giram sempre em torno dos mesmos personagens também não pode ser assim chamada de acordo com os moldes tradicionais.

Em paralelo com a questão dos gêneros, a obra de Tezza alterna realidade e ficção, seja nos contos e romances, seja no prólogo ou na autobiografia literária: *O espírito da prosa*. Segundo Costa Lima, há uma classe discursiva do ficcional:

O discurso ficcional se caracteriza por sua posição particular quanto ao horizonte da verdade, quer seja ela definida de forma substancialista ou contratualista. O ficcional não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância do que se tem por verdade. Assim, perspectivizando a verdade, o ficcional dá condições de o receptor indagar-se criticamente sobre o conteúdo de regras que podem ser seguidas por ele próprio. O ficcional assume o *alsob* subjacente a cada enunciado cotidiano; subjacente mas negado por seus usuários. Como diria W. Iser, o ficcional *desnuda o como se* e permite que ele circule como tal (COSTA LIMA, Luiz, 1989, p. 110).

Nesse sentido, a contribuição de Tezza para a leitura de sua obra, suas obras (uma vez que o prólogo se refere a outras de suas produções), é valiosa, principalmente se se lhe reconhece uma teoria dentro do universo da ficção, numa rede de caminhos que se bifurcam e tecem novos entrecruzamentos para além do convencional espaço ficcional. Mesmo seus personagens participam da discussão e, com isso, estendem a rede em novas tramas possíveis,

como Donetti em “Beatriz e o escritor”: “o leitor é crédulo – acredita no que está escrito e nos que escrevem. Os que escrevem têm ‘o dom’. É aí que fazemos a festa” (TEZZA, 2011, p. 17-18). Piglia lembra que a tensão entre realidade e ficção é clássica no gênero romance e afirma que Roger Chartier definiu o grande modelo do leitor de ficções, como “não mais aquele que lê para decifrar, como Dupin, não mais aquele que desconfia do sentido dos signos, mas aquele que confia e aquele que lê para crer” (PIGLIA, 2006, p. 142-143).

O texto crítico de Cristovão Tezza – tanto em *O espírito da prosa* quanto no prólogo a *Beatriz* –, mais que secreto, é um espelho mágico a refletir um duplo distorcido e falseado, uma imagem fictícia, prolongamento da ficção elaborada em suas narrativas e, por mais que se componha de traços da realidade, é apenas virtual, oblíqua e jamais se confunde com ela, como um retrato para o qual se faz uma pose; o autor faz uso de uma máscara. De um lado, os contos de *Beatriz* são episódios a compor um mesmo enredo mais longo, do qual a narrativa de *Um erro emocional* é também um episódio. De outro, esta, por sua vez, é um romance falhado. Essas duas obras, juntamente com a autobiografia literária de Tezza, apontam para a renovação dos gêneros em prosa, pois, em sua construção, errar é proposital, perder o rumo é o enredo, no amor como na escrita, na realidade como na ficção.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 3. ed. Chapecó: Argos, 2010.

BORGES, Jorge Luis. Kipling e sua autobiografia. In: _____. *Obras completas IV*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2001a, p. 309-315.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos com um prólogo de prólogos*. In: _____. *Obras completas IV*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2001b, p. 9-184.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. Sobre Bobók. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. São Paulo: 34, 2012, p. 69-85.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TEZZA, Cristovão. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- TEZZA, Cristovão. Horizonte de chão e paredes. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 14 mai. 2006. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.
- TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TEZZA, Cristovão. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinha*. Curitiba, abr. 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.
- TEZZA, Cristovão. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Lucilações tristes de uma estranheza postiça: a decadência quase esquecida de Dujardin

Ramsés Albertoni Barbosa¹

RESUMO: O artigo analisa a obra do escritor francês Édouard Dujardin que aprimorou o discurso do *monologue intérieur*, no romance “*Les lauriers sont copés*”, considerando que o campo literoartístico do Decadentismo se opôs ao mundo burguês finissecular. A narrativa dujardiana procurou representar os conteúdos e processos da (in)consciência, considerando o fato de, na modernidade, os agenciamentos relacionais entre as experiências sensoriais, urbanas e literárias se darem de forma contundente e radical.

Palavras-chave: Dujardin; Decadentismo; *Monologue Intérieur*; Campo Literário; Cidade.

ABSTRACT: This paper analyze the literary work by french writer Édouard Dujardin that improved the discourses of the *monologue intérieur*, in the romance “*Les lauriers sont copés*” considering the fielf literary and artistic by Decadentism in opposed to the bourgeois world of the end century. The narrative dujardian sought to represent the contents and process of the (in)conscience, considering the fact of, in modernity, the relational assemblages between the sensory, urban and literary experiences to make themselves forcefully and radical.

Keywords: Dujardin; Decadentism; *Monologue Intérieur*; Letterary Field; City.

1. O Decadentismo

O artigo analisa a obra do escritor francês Édouard Dujardin que aprimorou o discurso do *monologue intérieur*, considerando, a partir da interpretação bourdieuana, que o campo literoartístico decadente se opôs ao mundo burguês, cuja “filosofia da transformação” (BOURDIEU, 1996) agenciou a formação do lirismo finissecular em que o homem procurou tomar consciência de seu caráter temporal, pois o Decadentismo instalou um discurso de inversão do mundo, em que a “máscara e a encenação tornaram-se eloquentes”, pois, conforme Praz,

Delacroix foi um pintor fegoso e dramático; Gustave Moureau pretendia ser gélido e estático. [...] O romantismo com o seu ímpeto de ação frenética, o decadentismo

¹ Doutorando em Ciências Sociais (PPGCSO-UFJF).

com a sua estéril contemplação. A matéria é quase a mesma, exotismo luxuoso e sanguinário. Mas Delacroix vive-a por dentro, Moureau a idolatra pelo lado de fora. O primeiro é um pintor, o segundo um decorador. (PRAZ, 1996, p. 265).

O movimento poético que encerrou o século XIX tem como título a palavra *décadent*, que fora pronunciada pela primeira vez por um crítico do jornal *Temps*, influenciado por uma coletânea de versos satíricos de Gabriel Vicaire e Henri Beauclair, “*Les Délivrescences d’Adoré Floupette, poète decadente*”, publicada em 1885, que ridicularizava a poesia de Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, assim como seus êmulos. Segundo Bajou, a “verdade” sobre a escola decadente é muito simples, tratava-se de

[...] um grupo de poetas de talento e inspiração muito diversos, tendo todos como teorias ou fé comuns apenas a aspiração a uma renovação da forma poética, encontravam-se unidos pelos acasos da publicidade nas colunas de um mesmo jornal hospitaleiro e na vitrina de um mesmo editor. (BAJU, 1989, p. 82).

Duas foram as revistas que tiveram importância como veiculadoras da produção literária da época: *Le Décadent*, de Bajou, e *La Décadence*, de Emile-Georges Raymond. Ambas atacavam Emile Zola e os naturalistas, cujas determinações de uma “literatura venal e estéril”, nas palavras do ácido Bajou (1989), apenas pretendia agradar ao “burguês sem alma”. Para Bajou, a literatura é a verdadeira alma da sociedade, ela “[...] é o sopro que lhe confere a expressão da vida” (BAJU, 1989, p. 92).

A ascensão de novos ricos fazendo triunfar o poder do dinheiro e sua visão do mundo antiintelectual é essencial para que se compreenda a experiência dos escritores e artistas para com as novas formas de dominação socioculturais às quais se defrontaram na segunda metade do século XIX. Tais escritores e artistas introduzem suas audácias e transgressões,

[...] não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece [...] como um desafio ao senso comum. (BOURDIEU, 1996, p. 75).

O campo literoartístico decadente agenciava-se pela oposição ao mundo burguês, cujos valores e pretensões de controlar os instrumentos de legitimação pretendem impor à produção cultural uma definição degradada e degradante. Flaubert pergunta, numa carta a Georges Sand,

Para quê publicar nessa época abominável? Para ganhar dinheiro? Mas é irrisório! Como se o dinheiro fosse a recompensa pelo trabalho, e pudesse sê-lo! Só será assim quando se destruir a especulação; até aí, não. E depois como medir o trabalho, como avaliar o esforço? Resta apenas o valor comercial da obra. (FLAUBERT, 1993, p. 239).

Em outra carta à mesma, Flaubert diz que “[...] pintar burgueses modernos e franceses leva o fedor ao nariz de modo estranho” (FLAUBERT, 1993, p. 221). Destarte, segundo esses críticos, é sob o signo do falso e do falsificado, diferente do que propõe a encenação Decadentista, que se manifesta o regime dos burgueses. Os caminhos da busca da autonomia da arte literária, distante das suas formas mais fáceis, como o folhetim, são tão complexos quanto os caminhos da dominação. Conforme Bourdieu,

O desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros, de uma expansão sem precedente do mercado dos bens culturais, ligada por uma relação de causalidade circular ao afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e, sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense. (BOURDIEU, 1996, p. 70).

Dessa forma, coube à imprensa a tarefa de exercer os efeitos daquilo que Bourdieu (1996) qualifica como “dominação estrutural”, já que, na França, a imprensa do Segundo Império, censurada e sob controle direto dos banqueiros, estava condenada a relatar pomposamente os acontecimentos oficiais, ou então, a divulgar insípidas teorias literofilosóficas.

O Decadentismo tem como principal predecessor o escritor Charles Baudelaire, cujas “*Les Fleurs du Mal*” (1868) contêm em germe as concepções Decadentistas do mundo e de seu pessimismo que, embora seja meditado e profundo, é passivo e absurdamente desesperado; com certeza, o seja assim em virtude da influência exercida pela filosofia de Schopenhauer e do discípulo deste, von Hartmann. É no pessimismo total e absoluto da filosofia schopenhauriana, baseada no mal que é a vontade de viver, que os decadentes articulam a resolução do impasse no estado estético, cuja felicidade está na contemplação desinteressada da arte, no puro prazer liberto das paixões.

É como filosofia da transformação que se pode agenciar a formação desse novo lirismo finissecular, em que o homem toma consciência de seu caráter temporal, cujas artes

são artes do tempo. Para Rémy de Gourmont, Mallarmé e seu grupo literário assimilaram a ideia de decadência à própria ideia de inovação. De acordo com o crítico,

A obra de Mallarmé é o mais maravilhoso pretexto para devaneios que já tenha sido oferecido aos homens cansados de tantas afirmações pesadas e inúteis: uma poesia cheia de dúvidas, de nuances variáveis e de perfumes ambíguos, é talvez a única em que possamos, de agora em diante, nos comprazer; e, se a palavra decadência resumisse verdadeiramente todos esses encantos do outono e do crepúsculo, poderíamos acolhê-la e mesmo fazer dela uma das cravelhas da viola: mas ele morreu, o mestre morreu, a penúltima morreu. (GOURMONT, 1989, p. 161).

Deve-se ressaltar que o Decadentismo é uma reação ao Naturalismo, pois considera que se está diante de um mundo velho e caduco. Neste novo lirismo da *Belle Époque*, em que subjaz o “negro mal *du siècle*”, a arte e a literatura desenvolvem o sonho e a imaginação de um lirismo pessoal, uma espécie de antirracionalismo. Deste modo, talvez seja mais justo afirmar que o Decadentismo não é uma escola ou um movimento, mas sim, um “espírito de revolta” em que cada artista cria seu estilo e sua língua.

O fantástico, a retomada da ideia de modernidade através do interesse pela cidade, o fascínio pelas arquetípicas lendas antigas e medievais são agenciamentos Decadentistas em sua forma de evasão e recusa de um mundo contemporâneo extremamente complexo. Se o interesse musical dos decadentes residia nas obras de Debussy e de Wagner, cujos concertos “[...] anunciavam-se como uma verdadeira batalha de doutrina, como uma dessas solenes crises da arte, um desses conflitos em que críticos, artistas e público costumavam lançar confusamente todas as suas paixões” (BAUDELAIRE, 1989, p. 20); na pintura, o interesse se dividia entre o ambiente de pesadelo dos quadros de Redon, e o brilho bizantino da pintura de Moreau, cuja Salomé orna a sala de Des Esseintes, em que

A obscuridade escondia o sangue, adormecia os reflexos e os ouros, mergulhava nas trevas o fundo do templo, afogava os comparsas do crime enterrados em suas cores mortas e, apenas poupando a brancura da aquarela, retirava a mulher do vestido feito de suas joias e a tornava mais nua. (HUYSMANS, 1987, p. 200).

Destarte, o Decadentismo, segundo Bouças (1997), sustentou o artifício contra as determinações realistas-naturalistas, instalando um discurso de “inversão do mundo” em que o transtorno de papéis passou a ser o referente da nova estética.

2. Édouard Dujardin

Ao ser redescoberto nos primórdios do século XX, o escritor decadentista Édouard Dujardin saiu do esquecimento, a que fora tragado, pelas mãos do escritor irlandês James Joyce. Dujardin escreveu obras de poesia, crítica, romance (“*Les lauriers sont copés*” e “*L’initiation au péché et à l’amour*”) e teatro (“*Martha et Marie*” e “*Le mystère du Dieu mort et ressuscité*”). Em 1880, Dujardin era editor-chefe da revista literária *La Revue Indépendante*, que fundara, e resolveu ajudar o amigo de infância Louis Anquetin. O longo artigo sobre o estilo novo e especial do velho colega transformou o que era uma simples tentativa de uma nova estética, em uma escola definitiva: o *cloisonnisme*. Também chamado de sintetismo, o *cloisonnisme* constituiu-se numa nova técnica estético-pictórica, de origem francesa, em fins de 1880, baseada no uso de grandes chapadas de cor com contornos rigorosamente cerrados. Conforme Dujardin,

Os artistas mostrados em álbuns como *image d’Epinal* e os japoneses (gravuras em madeira) traçam primeiro o contorno do desenho; dentro desse contorno é que eles vão colocar as cores de acordo com um “padrão de cor”. Da mesma forma, o pintor (Anquetin) faz seu desenho com contornos, dentro dos quais ele põe seus diversos tons (de cor) de forma a provocar uma sensação, como um todo. O desenho favorece a cor e a cor favorece o desenho. E o trabalho do pintor será algo como uma pintura por etapas, parecida com o *cloisonné* e a técnica do pintor é um *cloisonnisme*. (DUJARDIN, 1989, p. 202).

De acordo com o crítico, refletindo a respeito da poética artística, a finalidade da pintura e da literatura seria, então, a de dar a percepção dos objetos, ou seja, o artista deveria mostrar não a imagem, mas a personalidade das coisas. A nova estética influenciou sobremaneira o pintor Gauguin, cujo quadro “A visão depois do sermão: Jacó lutando com o anjo” (1888) mescla a vivência do artista na Bretanha com as novas ideias lançadas pelos decadentes, e, em especial, por Dujardin. Junto com o “*Grand Jatte*” (1886), de Seurat, a pintura “Visão”, de Gauguin, são dois trabalhos importantíssimos que libertaram a arte do século XIX dos grilhões do Naturalismo, dando início ao processo que hoje tem o título de Moderno (SWEETMAN, 1998).

Já no artigo “Os primeiros poetas do verso livre”, publicado no *Mercure de France* em 15 de março de 1921 (DUJARDIN, 1989), o próprio Dujardin disserta, um tanto embaraçado, um pouco sobre a sua produção. Segundo ele, a *Revue Wagnerienne*, durante algum tempo o

maior jornal teórico do movimento decadente, fora fundada em 1885 e que devia a Wagner as suas primeiras preocupações com o “versilibrismo”. À música livre wagneriana deveria corresponder a poesia livre, cujo verso deveria conquistar uma liberdade rítmica análoga. Assim, em razão de seu experimentalismo, Dujardin não foi bem recebido por seus leitores contemporâneos, mas foi redescoberto já no início do século XX.

Dujardin (2003) procurou repensar os pressupostos da experiência artística e de sua autonomia e, numa espécie de “dandismo verbal”, cujo preciosismo aspira ao desejo ardente de criar uma originalidade imaginativa, construiu a sua narrativa semelhante à “dança do intelecto entre as palavras”, transformando, dessa forma, o arbitrário em necessário, o facultativo em essencial, já que a criação artística deixa de apenas representar o real, mas passa a (re)construí-lo, uma vez que não entende a literatura como *mimesis*, como mera representação e valorização da semelhança, mas sim o desmoronamento dos limites dentro dos quais ela funciona, seu interesse não está na natureza, mas na arte, sua aproximação dos objetos consiste numa “focalização fragmentada”, pois o que está em jogo é o “encanto da distância (RANCIÈRE, 2010). Destarte, Dujardin (2003) adaptou certos recursos poéticos e musicais às necessidades de seu romance como instrumentos para separá-lo de um mundo definido externamente, aproximando forma e ideia da performance teatralizada de ilusão e disfarce do *dandy*.

3. *Les lauriers sont coupés*

A partir desta perspectiva crítica, desenvolvem-se considerações a respeito do romance “*Les lauriers sont coupés*”, publicado, em 1887, na revista literária *La Revue Indépendante*, fundada por Dujardin. Esta mesma revista chegou a publicar “*En Rade*”, de Huysmans autor do romance “*A Rebours*”, e criador da personagem Des Esseintes. Esquecido por bastante tempo, o autor de “*Les lauriers sont coupés*” foi redescoberto no início do século XX em razão do autor irlandês James Joyce ter-se influenciado pela técnica dujardiana do *monologue intérieur*, do jorro do pensamento, que passou a constituir uma das técnicas mais utilizadas pelos romancistas contemporâneos a fim de representarem os meandros e as complicações da corrente de consciência de uma personagem e assim poderem analisar a urdidura do tempo interior.

De acordo com Dujardin (1931), o *monologue intérieur* é um discurso da personagem com o intuito de introduzir o leitor diretamente em sua vida interior sem que o autor intervenha com explicações ou comentários, e, como qualquer monólogo, é um discurso sem auditor e um discurso não pronunciado, diferenciando-se do monólogo tradicional seja com relação à sua matéria, pois é uma expressão do pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente; seja com relação ao seu espírito, pois é um discurso anterior a qualquer organização lógica, reproduzindo esse pensamento no seu estado nascente e com aspecto de recém-vindo; seja com relação à sua forma, pois se realiza em frases diretas reduzidas ao mínimo de sintaxe.

Apesar da importância do prefácio de Valéry Larbaud ao romance de Dujardin, o prefaciador não conseguiu abarcar a complexidade de tal obra. Talvez influenciado pelo gênio de Joyce, cujo “Ulisses” traduzira para o francês, Larbaud não foi além da constatação joyceana da técnica dujardiana do *monologue intérieur*.

O romance de Dujardin, “*Les lauriers sont coupés*” (1887), coloca-nos diante da amarga e triste ironia da consciência da personagem, em *monologue intérieur*, Daniel Prince. No desenrolar ininterrupto do pensamento de Prince, aloja-se o leitor que vê então a narrativa das confissões, das meditações e das efusões de um *monologue intérieur* em que surgem fiapos de imagens em meio à conturbada vida de uma grande cidade europeia em fins do século XIX. Com sua elíptica poesia em prosa, “*Les lauriers sont coupés*” oferece-nos a textura própria de tons simbolistas, em que uma linguagem recortada agencia um movimento ininterrupto da consciência, como exposto a seguir:

Qu'est-ce que je vais faire? La chambre; le blanc du lit dans le bambou, à gauche, là, à gauche de moi; et la tenture d'ancienne tapisserie au-dessus du lit, les dessins rouges, vagues, estompés, bleus violacés, atténués, un nuancement noirâtre de rouge noir et de bleu noir, une usure de tons; au cabinet-de-toilette est nécessaire un paillason neuf; j'en choisirai un au Bon-marché; avenue de l'Opéra ce vaut autant et ce m'accomode mieux. (DUJARDIN, 2003, p. 27-28).

Dujardin (2003) articula sua poética utilizando-se de uma linguagem elaborada, cujo estímulo aos sentidos procura direcionar o leitor para uma sensação desconhecida com o intuito de impressioná-lo e, através da solução pela pontuação, a linguagem é tornada tão dinâmica quanto a percepção, como exemplificado abaixo:

“Une fois dans sa chambre..... Vous ne croyez pas que je vous aime?..... Follement je vous désirais; que ce soit mon excuse..... Pardon..... Je puis rester ici cette nuit..... Je vous rends votre corps..... Adieu.”

Adieu, adieu... partons. L'escalier sera éclairé du gaz; j'ouvre la porte; j'éteins les bougies; voilà; ne heurtons à rien; la porte refermée; descendons; mes gants; ils sont propres, oui, convenables. Parbleu, je saurai me souvenir, je me souviendrai bien de ce que je dois dire à Léa; rien de plus facile, de plus naturel. Elle comprendra enfin pourquoi je renonce mes droits à l'avoir, et combien je l'aime, et pourquoi je ne l'ai pas... Je puis rester cette nuit... mon amie, je vous quitte... Elle comprendra; rien de plus naturel, de plus facile. (DUJARDIN, 2003, p. 45).

O uso constante dos pontos-e-vírgulas na narrativa dujardiana, além de ser uma técnica do “fluxo de consciência” resultante tanto do impressionismo quanto dos avanços em psicologia, isolam os fenômenos sem, contudo, interromper o fio de consciência em que são registrados (SCOTT, 1989). Deve-se ressaltar que o fluxo de consciência é um monólogo não pronunciado, que se desenrola na interioridade da personagem, havendo determinados estados psicofisiológicos particularmente favoráveis à eclosão do *monologue intérieur* (*rêverie*, insônias, cansaço) que não tem outro auditor que não seja a própria personagem e que se apresenta sob uma forma desordenada e até caótica (sintaxe extremamente frouxa, pontuação escassa ou nula, grande liberdade, sob todos os pontos de vista, no uso do léxico), sem qualquer intervenção do narrador e fluindo à medida que as ideias e as imagens, ora insólitas ora triviais, ora incongruentes ora verossímeis, vão aparecendo, se vão atraindo ou repelindo na consciência da personagem. O *monologue intérieur* é, pois, uma técnica adequada à representação dos conteúdos e processos da consciência, e não apenas dos conteúdos mais próximos do inconsciente.

Outrossim, deve-se considerar o fato de, na modernidade, os agenciamentos relacionais entre as experiências sensoriais, urbanas e literárias se darem de forma contundente e radical. A cidade do romance dujardiano, a grande cidade *fin-de-siècle* francesa, é um fenômeno de novidade a afetar as relações entre o humano e o espaço no qual está inserido. A rua passa a ser a grande personagem, e a cidade, um discurso da memória sobre a memória da cidade. Como construto de um sujeito leitor, a cidade é o *locus* em que o simbólico e o imaginário se engendram como significação, porquanto a representação mental do sujeito percipiente, aquele dotado da faculdade de perceber, se relaciona a uma forma linguística, a um sinal, a um conjunto de sinais, a um fato, a um gesto, ou seja, àquilo que um signo quer dizer (BRADBURY; McFARLANE, 1989).

Portanto, a partir de uma concepção fenomenológica da vida moderna nas grandes cidades, é possível perceber o desenvolvimento de uma qualidade específica de consciência, por parte de Prince, que o protege dos fluxos ameaçadores do ambiente na grande cidade, pois ao reagir, com a sua intelectualidade, que o preserva dos embates diários, ele não se desenraiza. Dessa maneira,

O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores. O homem é um ser que faz distinções, isto é, sua consciência é estimulada mediante a distinção da impressão atual frente a que lhe precede. [...] Assim, o tipo do habitante da cidade grande — que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais — cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: ele reage não com o ânimo, mas sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica. (SIMMEL, 2005, p. 577-578).

Prince, dessa maneira, como sujeito percipiente, assume uma atitude *blasé* que destitui as coisas de sua substância, pois está intimamente relacionada com a interiorização de uma economia do dinheiro que acentua a posse dos objetos. A reserva deste homem metropolitano, representado pela personagem dujardiana é, na verdade, uma autopreservação em face dos contínuos contatos externos; porém, essa atitude lhe possibilita uma maior e melhor liberdade que o refina em sua individualidade. Numa cidade *patchwork* (CANEVACCI, 1993; 2001) de simultâneos circuitos comunicativos que desenham um cenário de singular polifonia que mistura elementos diversos de códigos diversificados, o corpo da cidade é um suporte para as múltiplas mensagens que convivem uma ao lado da outra, e se integra

[...] em uma cultura reduzida, ou em vias de reduzir-se, a nada mais do que um sistema de informação e comunicação. O processo em andamento é o da transformação estrutural da cultura de classe em cultura de massa, isto é, uma cultura cuja grande estrutura é, justamente, a informação. (ARGAN, 1998, p. 244).

As paisagens da cidade moderna nascem do imbricamento entre mensagens e mercadorias num horizonte saturado de inscrições, anímicas ou, como diz Simmel (2005), o espírito moderno é o espírito contábil. Entretanto, existe um perigo de se tentar enxergar algo de positivo no empório de estilos à disposição do indivíduo, porquanto, se o indivíduo pode assumir diferentes identidades, ele pode também se perder neste processo, e ser vítima da violência dos outros. Percebe-se que o homem moderno se vê incapaz de contemplar a

dimensão simbólica do lugar em que reside, e assiste ao contínuo desbordamento dos perímetros da cidade. Este homem está alheado da ideia de contenção, de ligação entre o sujeito e os espaços exteriores que percorre.

Deve-se considerar que é através de uma exposição prolongada ao meio que o olhar se torna cuidadoso, apto tanto para captar a minúcia quanto para apreender o geral do especificamente urbano, criando hábitos e gerando códigos de deciframento, pois a cidade existe sob o signo de um segredo. E para que a organização das grandes cidades seja possível, é necessário que exista a sua escrita como cidade/texto, que deverá ser lido como o texto de uma civilização radicalmente distinta, sem a especialização dos escribas, mas como o texto de uma cultura comum, cujo significado social e psicológico será outro, invertido. Essa escrita não será mais um objeto de uso particular de alguns privilegiados, mas terá a funcionalidade de uma “publicidade”, entendida como *res pública*, permitindo a sua divulgação sob o olhar de todos. A relação homem/cidade opera-se, igualmente, através de processos aproximativos que articulam o jogo dialógico entre as forças criativas destes dois organismos, pois é a necessidade de orientação que marca a relação entre o sujeito e os objetos do seu espaço. Assim, a aventura pessoal de Prince penetrará um labirinto de ruas, enquanto a inteligência racionante penetrará um labirinto dos signos a ser decifrado, buscando a sua provável ordem.

Por conseguinte, apreende-se que a cidade de Paris emoldura a ideia de Prince, porquanto ele surge sob o caos das aparências entre as durações e os sítios, na ilusão das coisas que se engendram e que se concebem. Prince é um *dandy* cuja performance teatralizada de ilusão e de disfarce se diferencia, neste ponto, da personagem Des Esseintes (HUYSMANS, 1987), porquanto leva uma vida profundamente enraizada no existir no mundo, entregando-se às suas delícias. Das seis da tarde à meia-noite, num dia de abril em Paris, nada de muito importante lhe acontece. Em sua consciência aparece repetidamente um refrão wagneriano: “*le vin, l’amour et le tabac*”. Esta é sua tripla paixão. “*Les lauriers sont coupés*”, como experiência noturna, ou melhor dizendo, como experiência da noite, atraindo para a prova da sua impossibilidade, pois “[...] a noite é o aparecimento de ‘tudo desapareceu’” (BLANCHOT, 1987, p. 163). Nesta outra noite, Prince confia a um amigo a sua estória amorosa. É durante a noite, quando tudo se distancia e se atenua, que as suspeitas são atraídas; no entanto, o ideal amoroso platônico de Prince não lhe deixa entrever a indiferença

impiedosa de Léa D’Arsay. Como apaixonado, ele quer amá-la com um amor devoto, porquanto ela é a parte correspondente ao *amour* do refrão wagneriano, ocupando-lhe a maioria dos pensamentos já quase desesperançados da casta ligação que mantêm a um tempo constrangedoramente longo.

O espírito fraco e irresoluto de Prince espera resolver tal situação nesta noite, porém, o fracasso é evidente diante da atitude de avanço e recuo da mulher desejada. O tédio e a indecisão de Daniel Prince são típicos das personagens decadentistas, e ele está às voltas com o emblema finissecular da mulher fatal, da Salomé de Wilde e Moreau. Os truques dessa “mulher devoradora” são a representação da fatalidade feminina, cujo envolvimento está sob o signo do pacto com a serpente. Prince deseja ver o “fino sorriso de demônio viçoso” de Léa D’arsay, pois ela lhe falará com um belo gesto cerimonioso, e ele lhe responderá de modo semelhante. Ao engendrar a conduta improdutiva deste “cortejo do prazer”, Prince fortalece as suas próprias camuflagens de *dandy*, cuja artificialidade beira o absurdo.

Dessa maneira, ao adaptar certos recursos poéticos e musicais às necessidades de seu romance, como a repetitividade dos pensamentos de Prince, a recorrência de certas imagens obsessivas e as reiteradas identificações de tempo e espaço, instrumentalizando-os para separá-lo de um mundo definido externamente, Dujardin narra a *l’état d’âme* de um decadente. Dujardin (2003) procurou experimentar com o ponto de vista do tempo e da narrativa psicológica, já que se preocupava em agenciar a acumulação de recursos simbólicos e imagético-musicais à sua poética, construindo uma narrativa cuja textura conduz a um movimento ininterrupto da consciência, em que os agenciamentos relacionais entre experiência urbana e literatura se dão de forma contundente e radical. É na construção impressionista de uma cidade *sui generis*, em que se busca um estado espiritual extremamente inquieto, cujo protagonista confere ao seu discurso uma estilização bizantina que subverte o tradicionalismo de uma visão da arte calcada na imitação do real, transformando a própria vida em obra de arte, como o *Des Esseintes* de Huysmans (1987) que, através da leitura selecionada dos escritores preferidos, conhece e viaja pelos mais diferentes lugares, deixando que a existência cotidiana seja vivida por seus lacaios.

Desse modo, a máscara, a farsa, a encenação, a teatralização, tornam-se “mais eloquentes do que um rosto”, porquanto a visão de mundo Decadentista é intimista, existindo um interesse pelo universo interior e secreto das personagens, valorizando-se o mistério e o

fantástico, cujas identidades complexas e ambíguas procuram denotar a fragilidade das narrativas realistas, o que possibilita a tessitura de relações entre a máscara e o significante. Por conseguinte, a narrativa de Dujardin faz pensar que a máscara – e não o que ela oculta – está para a construção identitária do sujeito assim como o significante – e não apenas o tema – está para a produção da linguagem literária, para a construção do texto estético. Em suma, no clima Decadentista de um individualismo extremo e exacerbado de um compósito Des Esseintes, vive-se o cansaço dos últimos tempos no caminho da intuição solitária de um *flanêur*, cujo dandismo é o último brilho em tempos de uma “decadência” que cultua o bizarro, as esquisitices, as noites sombrias, a introspecção e a morte. Dessa maneira, a performance do *dandy* Daniel Prince alimenta o gosto da ilusão e do disfarce como traço marcante de estetização do Decadentismo finissecular que busca, incessantemente, abolir o *ennui* através dos extremos das sensações e da artificialidade, em meio aos cenários urbanos, cujos traços bizarros se constroem em meio às luzes e reflexos num turbilhão de estímulos sensoriais.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAJU, Anatole. *A verdade sobre a escola decadente*. In: MORETTO, Fulvia (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Michel Lévy Frères, 1868.

_____. *A música de Debussy e de Wagner* In: MORETTO, Fulvia (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOUÇAS, Edmundo. *Five o'clock: teatro decadentista e parcerias da Belle Époque*. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora EDUFJF, vol.1, nº1, p. 79-92, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.). *Guia geral do modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo, Studio-Nobel, 1993.

_____. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo. DP&A, 2001.

DUJARDIN, Édouard. *Les lauriers sont coupés*. EBook #26648 – Project Gutenberg. Disponível em: www.gutenberg.org. Acesso em: 20 de setembro de 2003.

_____. *O cloisonismo*. In: MORETTO, Fulvia (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Le monologue intérieur*. Son apparition, ses sources, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. Paris : Albert Messein Éditeur, 1931.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GOURMONT, Rémy de. *Novo estilo*. In: MORETTO, Fulvia (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MORETTO, Fulvia (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: EdUNICAMP, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, 86, março, 2010, pp. 75-90.

SCOTT, Clive. *Dujardin: um decadente*. In: MORETTO, Fulvia (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SIMMEL, George. *As grandes cidades e a vida do espírito*. MANA 11(2): 577-591, 2005.

SWEETMAN, David. *Paul Gauguin: uma vida*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Na retaguarda da vanguarda: Fernando Pessoa e a tradição

Rodrigo Lobo Damasceno¹

RESUMO: O artigo discute as relações ambíguas entre Fernando Pessoa e as vanguardas do século XX, sobretudo o Futurismo italiano. A partir do conceito de "antimoderno", cunhado por Antoine Compagnon, bem como da noção de "retaguarda da vanguarda", definida por Barthes, propõe-se uma discussão sobre as visões antagônicas que Pessoa e os vanguardistas possuíam da tradição literária (ilustrada por meio das imagens da biblioteca e do poeta enquanto leitor ou filólogo) e da possibilidade de diálogo com esta tradição.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Vanguardas; Poesia portuguesa; Poesia moderna.

RESUMEN: El artículo discute las relaciones ambiguas entre Fernando Pessoa y las vanguardias del siglo XX, sobretudo el Futurismo italiano. Basándose en el concepto de "antimoderno" creado por Antoine Compagnon y en la noción de "retaguardia de la vanguardia" de Barthes, se propone una discusión acerca de las visiones antagónicas que Pessoa y los vanguardistas poseían de la tradición literaria (ilustrada a partir de las imágenes de la biblioteca y del poeta como filólogo) y de la posibilidad de diálogo con esa tradición.

Palabras-clave: Fernando Pessoa; Vanguardias históricas; Poesía portuguesa; Poesía moderna.

Num dos seus ensaios sobre as relações ambíguas entre a modernidade e a literatura moderna, reunidos no volume *Os antimodernos*, o crítico Antoine Compagnon resgata uma curiosa declaração de Roland Barthes, datada de 1971, na qual o teórico francês assume e explica a sua singular posição no debate em torno do modernismo e da vanguarda. Barthes, relembra Compagnon, dizia situar-se “na retaguarda da vanguarda” (BARTHES apud COMPAGNON, 2011, p. 18). E logo esclarecia: “(...) ser da vanguarda é saber o que está morto; ser da retaguarda é ainda amá-lo” (BARTHES apud COMPAGNON, 2011, p. 18)². Segundo Compagnon, esta posição de retaguarda em relação à vanguarda define “o

¹ Mestrando do programa de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP.

² “C’est pourquoi je pourrais dire que ma propre proposition historique (il faut toujours s’interroger là-dessus) est d’être à l’arrière-garde de l’avant-garde: être d’avant-garde, c’est savoir ce qui est mort; être d’arrière-garde, c’est l’aimer encore (...)” (BARTHES, 2002, p. 1038).

antimoderno como moderno, incluído no movimento da história, mas incapaz de concluir seu luto pelo passado” (COMPAGNON, 2011, p. 18).

O antimoderno, cabe esclarecer, é o moderno que enfrenta e confronta a modernidade, aquele que resiste a ela: ele desconfia do seu discurso e, portanto, tampouco pode confiar plenamente no que a vanguarda promete ou pretende anunciar. Na definição do próprio Compagnon, os antimodernos são aqueles “modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo ou pela modernidade, ou os modernos que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos” (COMPAGNON, 2011, p. 11).

A declaração de Barthes parece se ajustar perfeitamente ao pensamento de Compagnon porque dela se depreende que a posição de retaguarda não abdica da posição de vanguarda, antes propondo uma nova relação entre as duas. Não é, portanto, um posicionamento meramente reacionário ou antivanguardista, mas uma tentativa de ampliar as possibilidades de movimentação dentro de certos programas estreitos, contudo válidos, como costumam ser os programas das vanguardas – posicionamento, portanto, que segue “incluído no movimento da história” (COMPAGNON, 2011, p. 11) ao mesmo tempo em que provoca uma perturbação neste movimento, opondo-lhe certa resistência.

Interessa também a referência feita por Compagnon ao *luto* que não pode se completar, à impossibilidade de uma superação da perda – que, curiosamente, convive com a plena consciência desta perda. Esse luto, naturalmente, pode ou deve ser pensado em relação àquilo que a modernidade, sob o signo das vanguardas, acreditava estar morto – em relação, portanto, à tradição artística e literária. Esta tradição, quando encarada pelos antimodernos, não é nem apenas uma fonte para negações, resistências e rupturas – como teria sido para a vanguarda mais estrita – nem um porto seguro ou uma fonte pacífica para o pensamento e a arte do presente. Neste sentido, aos antimodernos interessa aquela nova relação com o passado que o filósofo francês Jacques Rancière identifica e explica ao dizer que

Aqueles que exaltam ou denunciam a ‘tradição do novo’ de fato esquecem que esta tem por exato complemento a ‘novidade da tradição’. O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretar aquilo que a arte fez ou aquilo que a fez ser arte (...). *O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo* (RANCIÈRE, 2005, p. 36, grifo meu).

A noção de ruptura – e a sua centralidade no pensamento *da e sobre* a modernidade – é disposta por Jerónimo Pizarro, em relação a Fernando Pessoa, por meio da seguinte afirmação: “Pessoa não precisava de romper com a tradição; visava a síntese, não a ruptura” (PIZARRO, 2009, p. 141). Em seguida, nesse mesmo texto, Pizarro questiona e imediatamente responde:

Vanguardista? Modernista? Esta é a principal interrogação que suscita a poética sensacionista, que aceita certas ‘gestualidades’ futuristas, como aceita certos *topoi* decadentistas, mas que se aproxima mais do modernismo de Pound, Eliot e Joyce, entre outros, do que das denegações e rasuras vanguardistas (PIZARRO, 2009, p. 142).

Pizarro, naturalmente, não faz uso da terminologia de Compagnon, mas é inegável a semelhança entre as posturas de Pessoa e as dos autores franceses – Barthes incluído – que o crítico belga analisa. Neste sentido, proponho complementar as perguntas de Pizarro: *vanguardista? Modernista? Antimoderno?* Esta semelhança pode ser vista de forma ainda mais aprofundada e significativa a partir da leitura de certo trecho do *Livro do desassossego*, trecho este muito caro ao crítico italiano Ettore Finazzi-Agrò, que lhe dedica uma excelente análise. Eis o parágrafo de Bernardo Soares:

Como o presente é antiquíssimo, porque tudo, quando existiu, foi presente, eu tenho para as cousas, porque pertencem ao presente, *carinhos de antiquário*, e fúrias de colleccionador precedido para quem me tira os meus erros sobre as cousas plausíveis, e até verdadeiras, explicações científicas e baseadas. As várias posições que uma borboleta que vò ocupa sucessivamente no espaço são aos meus olhos maravilhados varias cousas que ficam no espaço visivelmente (PESSOA apud FINAZZI-AGRÒ, 1990, p. 259, grifo meu)

A imagem do antiquário que, *carinhosa* ou *amorosamente*, trata dos objetos de um tempo ido é, talvez, a imagem ideal para a definição da postura de Pessoa frente à tradição. Note-se, logo de início, que é o *carinho* – como, em Barthes, era o *amor* – que impede a completude do luto: a tarefa do antiquário – resgatar ou garantir a sobrevivência do antigo, ou a persistência do que está morto – é um trabalho que inevitavelmente envolve afeto e apego³. Em seu artigo,

³ Vale recordar, neste ponto, a observação de Leyla Perrone-Moisés sobre o caráter *afetuoso* de grande parte da poesia de Pessoa: “É preciso lembrar, agora, algo que não tem sido suficientemente dito: o Vácuo-Pessoa é pontualmente e constantemente *habitado de afetos*. Pessoa não é apenas o que pensa; o que nela pensa está sentindo. O que ocorre à sua leitura é que sua inteligência é tão espetacular, e seu sentimento tão discreto, que tendemos a superestimar a primeira e a subestimar o segundo. Além disso, para o discurso crítico, é muito mais fácil (consustancial, diria) mover-se no terreno do pensamento do que no do sentimento” (PERRONE-

Finazzi-Agrò diz mesmo que este é um traço discernível em toda a obra pessoana, e que portanto a define enquanto tentativa poética de realizar “(...) em última análise, uma paragem do tempo, uma suspensão – se bem que fictícia – do seu curso, quebrando a cadeia do ‘antes’ e do ‘depois’, delimitando (como magistralmente afirmou Eduardo Lourenço) um ‘espaço intrinsecamente paralisado’” (FINAZZI-AGRÒ, 1990, p. 257). Trata-se, portanto, de um luto que engendra, contra aquilo que ele representa, uma luta.

Da poesia de Pessoa, observe-se versos como:

O véu das lágrimas não cega.
Vejo, a chorar,
O que essa música me entrega —
A mãe que eu tinha, o antigo lar,
A criança que fui.
O horror do tempo, porque flui,
O horror da vida, porque é só matar! (PESSOA, 1969, p. 718),

nos quais o poeta expressa seu *horror* diante do tempo que segue, marcado apenas por uma indiferença frente àquilo que ele leva, destrói e mata.

Paralelo a isso – ou, antes, em função disso – aparece ainda em Pessoa a figura do enlutado que resiste em aceitar a perda e cuja resistência é criada e sustentada pelo apego amoroso ao morto. No seguinte poema, por exemplo, registra a morte de um amigo, mas não a sua perda:

Morreste. Veio a notícia
Ter com o meu ignoral-a.
Velho amigo! Sem perícia
Chorei sua sorte impropícia -
O único mal é choral-a.

Não sabe descrever o forte?
O sabio confia e faz.
Morreste? Falhou-te a sorte.
Não acredito na morte.
Até a vista, rapaz! (PESSOA, 2004, p. 44).

MOISÉS, 2001, p. 138, grifo meu). Nota-se, nesta mesma seção do capítulo “O Vácuo-Pessoa”, de *Aquém do eu, além do outro*, a relação intrínseca que Perrone-Moisés parece discernir entre este traço afetivo do poeta e a sua relação justamente com o passado – neste caso, um passado de ordem pessoal: “Quantas vezes, em sua poesia, o vazio noturno revela-se como uma cortina, que discretamente se abre sobre uma luminosa infância, outro palco onde brilha ‘o azul da manhã’, onde se é feliz e *ninguém está morto*?” (Idem, ibidem, grifo meu) – o que revela, ainda, a interdependência entre o afeto e justamente o luto.

A *afeição* ou o *amor* entre os amigos, neste caso, parece diminuir a força da morte – e do *tempo* que traz a morte.

No entanto, se junto ao apego afetuoso entre o amigo vivo e o amigo falecido, visto no poema, pode-se situar, ainda, o carinho do antiquário, é também inevitável que se note, logo em seguida a esta última imagem do *Livro do desassossego*, a referência a um traço furioso – agora do colecionador – que diz muito da duplicidade característica do *antimoderno*, que é a um só tempo amoroso e furioso, conservador e destruidor, futurista e saudosista. Daí, afinal, a pertinência do termo cunhado por Leyla Perrone-Moisés (*Futurismo saudosista*) em sua análise dos envolvimento de Fernando Pessoa com as vanguardas heroicas daquele período: o artista que é, a um só tempo, futurista e saudosista é aquele que assume a vanguarda, mas dela desconfia.

Em sua análise do trecho do *Livro do desassossego*, citado mais acima, Finazzi-Agrò acrescenta, às figuras do antiquário e do colecionador, a do arqueólogo. Considerando, no entanto, que o trabalho do poeta é o trabalho da língua e da escrita, talvez não seja disparatado propor a substituição – ou, antes, o acréscimo, junto ao colecionador, ao antiquário e ao arqueólogo, da figura do *filólogo* – tal como ela é pensada, por exemplo, pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, para quem “(...) até mesmo uma análise superficial do seu método poderia tranquilamente provar” (AGAMBEN, 2005, p. 164) que a vanguarda, quando consciente do seu papel, é “indubitavelmente uma forma de filologia” (AGAMBEN, 2005, p. 164), pois ela “não se dirige jamais ao futuro, mas é um esforço extremo para encontrar uma relação com o passado” (AGAMBEN, 2005, p. 163). E trata-se, afinal, de um esforço que demanda interesse e afetividade, algum nível de paixão⁴.

Essa busca por uma relação com o passado, tão evidente, por exemplo, no propósito poundiano de “*make it new*” ou nas célebres reflexões de T.S. Eliot acerca das relações entre a tradição e o talento individual, é sintetizada por Pessoa na sua (de Ricardo Reis) conclusão de que “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (PESSOA, 1974, p. 147), encontrando, para isso, a seguinte justificativa: “A

⁴ Edward Said observa, sobre a filologia, que “(...) ela se exemplifica admiravelmente no interesse de Goethe pelo islã em geral e por Hafiz em particular, uma *paixão* devoradora que o levou à composição do *Divã ocidental-oriental* e que direcionou suas ideias posteriores sobre *Weltliteratur* (...)” (SAID, 2007, pp. 20-21, grifo meu).

novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação” (PESSOA, 1974, p. 147) – com a qual dá, inclusive, um passo de considerável ousadia conceitual ao afirmar que mesmo a *novidade*, para ser admitida como tal, deve colocar-se numa relação com o passado: afinal, é somente em face dele que se pode constituir enquanto novidade.

Nessa breve assertiva, Pessoa flerta com determinada visão de texto que já implica uma considerável matização da noção de autoria, fundamental para pensar o fenômeno heteronímico – afinal, pode-se dizer que, a partir daqui, todos os textos *devem* ter ao menos dois autores, sendo Homero um deles. A poeta norte-americana Rosemarie Waldrop afirmaria algo semelhante muito tempo depois: “A página em branco não está em branco. As palavras são sempre de segunda-mão, diz Dominique Noguez. *Nenhum texto tem apenas um autor. Quer estejamos conscientes disso ou não, estamos sempre escrevendo sobre um palimpsesto*” (WALDROP, 2011, p. 115, grifo meu). E discernir ou mesmo compor este palimpsesto é, para utilizar a expressão de Agamben, um trabalho de filologia⁵.

Escreve Erich Auerbach que a filologia surge quando uma civilização “deseja *preservar dos estragos do tempo* as obras que lhe constituem o patrimônio espiritual” (AUERBACH, 1972, p. 11, grifo meu) – tempo este que, como já se viu, provoca horror a Fernando Pessoa; patrimônio este que suscita uma dedicação e uma atividade de conservação porque preserva interesse e valor afetivo. No entanto, o trabalho filológico, tal como Pessoa o pratica, embora também se paute numa busca por nexos e sentidos ocultos que seguem rumo ao esquecimento, não é simplesmente uma conservação ou uma recuperação dos nexos e dos sentidos originais – muitas vezes, torna-se também uma apropriação e uma alteração, uma criação de novos nexos e novos sentidos. Auerbach observava que “Aquilo que somos, nós o somos por nossa história, e só dentro desta poderemos conservar e desenvolver nosso ser; tornar isso claro, de modo penetrante e indelével, é a tarefa da filologia do nosso tempo” (AUERBACH, 2007, p. 361), indicando, afinal, uma concepção histórica bastante distinta daquela expressa por Pessoa e pelos vanguardistas e modernistas em geral. Como descreve Paz, para estes

⁵ São significativos os seguintes versos do próprio Ricardo Reis: “Assim quisesse o verso: meu e alheio/ E por mim mesmo lido” (PESSOA, 2007, p. 100).

La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos – pasado, presente, futuro – se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes (PAZ, 1974, pp. 20-21)

Fruto dessa alteração do conceito de tempo que Paz revela é uma declaração de Ezra Pound (outro antimoderno, diz Compagnon), segundo a qual “*All ages are contemporaneous*” (POUND, 1952, p. 8), ou esta outra, agora de Pessoa, que, ao analisar as relações entre Cesário Verde e Guilherme Braga, propõe também a sua subversão cronológica e observa que “O poeta que veio depois [Cesário] é que é o primeiro” (PESSOA, 1974, p. 478). Também por isso o poeta português, ao escrever sobre tradição e antitradução, associa a primeira à mera subsistência e a segunda à vida propriamente:

A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. E a tradição, a tendência para permanecer, tem três formas – o apego ao passado, que é a tradição vulgar; o apego ao presente, que é a moda; e o apego ao futuro, que é o ideal social em que se confia. O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A antitradução, a tendência para não permanecer. E a tendência para não permanecer tem só uma forma – o apego ao não passado, ao não presente, e ao não futuro (PESSOA, 1974, p. 239).

O curioso é que essa “continuidade”, discernível na concepção histórica de uma filologia tradicional, Pessoa enxerga também na visão histórica dos futuristas⁶ – seu projeto, como se nota, é diverso: se o futurismo e a vanguarda não preservam, o conservadorismo ou a filologia, em seu sentido estrito e tradicional, *apenas* preservam. Diante destes dois termos, é necessária uma força que as combine e as sintetize. Não é uma força banal, um trabalho fácil: segundo o próprio Pessoa, “Só os Deuses, talvez, poderão sintetizar” (PESSOA apud SEABRA, 1974, p. 40). A grandiosidade da tarefa, no entanto, não parece ter sido o bastante para dissuadi-lo da tentativa – afinal, ao se definir como crítico, o poeta confessou: “Exijo a todos mais do que eles podem dar. Para que lhes havia eu de exigir o que cabe na competência das suas forças? O poeta é o que sempre excede o que pode fazer” (PESSOA, 1974, p. 271)⁷.

⁶ Diz ele, em sua carta a Marinetti: “Penso, porém, que o futurismo deveria desenvolver-se bastante e abandonar seu extremo exclusivismo. Parece-me que a ideia que vocês formam da história é bem pouco futurista e se afiguram um desenvolvimento histórico por demais regular. Na evolução não encontramos uma linha regularmente ascendente” (PESSOA, 1974, p. 302).

⁷ “Assim a Deus imito,/ Que quando fez o que é/ Tirou-lhe o infinito/ E a unidade até” (PESSOA, 1969, p. 533) são famosos versos seus que cabem neste contexto.

A imagem de um filólogo, que me vem servindo de norte, talvez debruçado sobre os livros antigos que despertam o seu interesse e a sua paixão, só pode estar situada no espaço de uma biblioteca. Esta imagem, agora posta neste espaço, pode ser encontrada em dois textos cuja comparação revela muito acerca da posição de Pessoa frente à tradição e do antagonismo desta em relação à vanguarda, sobretudo no momento inicial do Futurismo italiano.

O décimo primeiro ponto do *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, de maio de 1912, recomenda “Destruir na literatura o ‘eu’” (MARINETTI apud TELES, 1973, p. 122) e explica: “(...) isto é, toda a psicologia. O homem completamente avariado pela biblioteca e pelo museu, subjugado a uma lógica e a uma sabedoria apavorante” (MARINETTI apud TELES, 1973, p. 122)⁸. São célebres – e também importantes – as inúmeras referências feitas pelos futuristas, em diversos outros manifestos, à necessidade de destruição das bibliotecas, mas esse *décimo primeiro ponto* em específico interessa mais pelo fato de *imaginar* um homem numa biblioteca, um homem que está “avariado”, como que abatido diante – ou, mais propriamente – sob o espantoso e opressivo patrimônio da literatura de tantos séculos.

Compare-se essa imagem, agora, àquela que se encontra no texto “O poeta e a cultura”, escrito por Pessoa na década de 1920. Como boa parte dos escritos teóricos e críticos pessoanos, trata-se de um texto breve e idiossincrático, retoricamente amparado no subterfúgio da *enumeração* (que, sabe-se, é recorrente em sua obra) – e no qual o poeta trata de esclarecer os componentes e as dinâmicas da inteligência, da erudição e da cultura.

A imagem central deste texto de Pessoa é a de um poeta em sua biblioteca. Esta, recorde-se, também é a imagem que aparece na proposição do manifesto de Marinetti. No entanto, se na composição futurista esse poeta surge “(...) *completamente avariato* (...)” (MARINETTI, 1994, p. 82) e submetido, *por medo*, a uma certa lógica e a uma sabedoria alheias, no ensaio de Pessoa a sua posição é distinta: o poeta, aqui, é um participante ativo nesta relação entre homem e biblioteca – ele é destemido, nem um pouco avariado. Pessoa escreve que

A cultura é um alimento mental, e o alimento, para que nutra, tem que ser assimilado. Assim o a quem chamamos um homem culto é aquele que tem a

⁸ "Distuggere nella letteratura l'io cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica ed a una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno" (MARINETTI, 1994, pp. 81-82).

capacidade de assimilar cultura, *de transmudar as influências culturais em matéria própria do seu espírito*, e o que de fato adquire essas influências (PESSOA, 1974, p. 267, grifo meu),

e esclarece que a sua visão do homem em contato com a cultura, em sua biblioteca, é oposta àquela de Marinetti. Para este, a cultura apavora e esmaga o homem em sua própria individualidade, na qual ele tende a se enclausurar. Para Pessoa, no entanto, o que se sobressai é uma conotação positiva para esta relação: o contato com a cultura, com a escrita e com a expressão alheia e passada (acumuladas nas bibliotecas e assimiladas por meio do estudo) é o meio para a abertura às subjetividades alheias – e o resultado desta abertura (ao menos para aquele indivíduo que, segundo o poeta, demonstra ter “capacidade de cultura” [PESSOA, 1974, p. 267]), é a superação da individualidade, a possibilidade de uma variação e de uma multiplicação da experiência e da expressão artística.

Tendo-se em mente essa divergência entre Pessoa e Marinetti, note-se, no entanto, que ambos possuem um alvo em comum, qual seja, o eu literário, a subjetividade do artista enquanto fonte e norte da criação poética. Marinetti é direto: é preciso destruir o eu literário. Pessoa, por sua vez, abre o seu texto escrevendo que “Os dados diretos dos sentidos são, em si mesmos, necessariamente limitados, pois cada um de nós é só quem é: não vê senão com os próprios olhos, nem ouve senão com os próprios ouvidos” (PESSOA, 1974, p. 266), também sublinhando o desinteresse desses dados para a composição de uma obra poética que supostamente deve fazer sentido para todos ou para muitos. Em resumo, para Pessoa, ser quem se é é pouco – e não basta. Neste ponto, Pessoa e a vanguarda coincidem: não se interessam pelo eu, pela subjetividade. Aqui, portanto, Pessoa está de fato na *vanguarda* e, para seguir no terreno desagradável do vocabulário militar, *marcha* junto a ela.

Seu salto para a *retaguarda*, no entanto, se dá pelo fato de que enquanto que, para Marinetti, a superação do eu se baseia num interesse exclusivo pela matéria desprovida de psicologia, e portanto na anulação total da subjetividade, Pessoa deseja que, do desaparecimento do indivíduo, a psicologia pretensamente una do artista se despedace numa expressão múltipla. Leyla Perrone-Moisés sintetiza essa questão de forma exemplar ao apontar a diferença com base na proposta de uma “abolição do dogma da individualidade artística” (PESSOA, 1974, p. 518), exposta no “Ultimatum”, afirmando que “(...) enquanto para o futurista italiano trata-se de abolir o indivíduo, porque a matéria interessa mais do que

o homem, para Álvaro de Campos, trata-se da multiplicação das virtualidades subjetivas de cada homem” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 156)⁹.

Essa multiplicação, lê-se no texto “O poeta e a cultura”, se dá especialmente no espaço – a um só tempo restrito e irrestrito – da biblioteca: pela leitura apaixonada, pela pesquisa carinhosa, pela assimilação furiosa e pela transmutação – num movimento que eu diria quase alquímico – da expressão alheia em expressão própria. Neste sentido, o salto em direção à retaguarda situa o poeta em sua biblioteca, espaço que simula uma paragem do tempo, mas que de forma alguma está imune ao horror da sua passagem, espaço, portanto, de conservação e de mudança, de retaguarda e de vanguarda, de luto e de luta.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “Programa para uma revista”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história – destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AUERBACH, Erich. “Filologia da literatura mundial”. In: AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes III - Livres, textes, entretiens, 1968-1971*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos – de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

⁹ Pessoa escreveria ainda que “Nas obras cubistas e futuristas o que é interessante é o que elles querem realizar, não o que elles realizam” (PESSOA, 2009, p. 296).

FINAZZI-AGRÒ. “As ‘fúrias do colecionador’ – A invenção do tempo em Fernando Pessoa”. In: *Um século de Pessoa – Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

MARINETTI, F.T. “Manifesto tecnico della letteratura futurista”. In: DE MARIA, Luciano (org.). *Marinetti e i futuristi*. Milão: Garzanti Editore, 1994.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1974.

_____. *Obra poética*. Org. por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

_____. *Poemas de Fernando Pessoa - Edição crítica I - 1931-1933*. Prep. por CASTRO, Ivo. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.

_____. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Org. de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. “Pessoa e o futurismo”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIZARRO, Jerónimo. “V. Sensacionismo”. In: PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009.

POUND, Ezra. *The spirit of romance*. Londres: P. Owen, 1952.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

WALDROP, Rosemarie. “Pensando em segmentos”. Trad. de Andrea Mateus. In: *Modo de Usar & Co.* 3. Rio de Janeiro: Berinjela, 2011.

Você se lembra daquela vez...

Fabiano Santos Saito¹

14 de setembro de 2010

Aquele foi o primeiro dia em que ele sentia uma certa dor de cabeça a persistir... Acordou como se tivesse chumbo no crânio e ferreiros malhando aço quente em cada circunvolução de seu cérebro, tinha a sensação de que a luz estava mais clara do que nunca, aquela luminosidade era quase palpável e vinha em ondas quebrando no cais dos seus olhos... ele sabia que estava com uma cara horrível e que, quando fosse se olhar no espelho, haveria aquela ruga profunda entre os olhos, cavada pela profunda dor de cabeça, sentia uma pulsação estranha dentro do crânio, o sangue estava latejando todo em reboadas nas curvas secretas de seu cérebro... Dito e feito, a testa estava fendida com aquela ruga bem marcada, parecia um corte seco na pele dele... Abriu o armário em busca da cartela de aspirinas... Tomaria duas e viria o alívio, assim esperava... Tomou o banho com água fria, pois acreditava que isso também ajudava a aliviar aquela maldita dor de cabeça... Até o remédio fazer efeito, teria de suportar aquela dor insustentável, engraçado que quando estava inconsciente e imerso nos sonhos, parecia não perceber aquela dor intermitente e retumbante... Agora que estava desperto, não conseguiria dormir de novo, por mais que quisesse, o sono poderia apagar aquela sensação por demais incômoda na cabeça, mais não ia conseguir dormir agora que tinha consciência de quanto doíam seus nervos... O som da água do chuveiro caindo no piso do box parecia amplificado quando chegava nos seus tímpanos como trovoadas de uma tempestade em alto mar, até o ar parecia ter um odor dolorido...

¹ Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2011). Doutorando em Linguística pela mesma instituição.

28 de agosto de 1995

Ele tinha acabado de chegar da escola, foi até o quarto, despiu o uniforme, colocou uma roupa mais confortável, tirou os sapatos e escorregou os pés para os chinelos (estavam suados por causa da meia e do calor, o resultado era aquele chulé azedo, nem ele suportava, mas se desculpava a si mesmo “a culpa é do calor que faz meus pés suarem”)... Saiu do quarto, deu dez passos no corredor... Grunhiu algumas coisas para o irmão mais velho, grosserias e implicâncias de um jovem aborrecente... Depois disso, não se lembrava de mais nada, quando voltou a si e abriu os olhos, percebeu que o irmão o ventilava... Ele estava caído no corredor, ouviu o relato do irmão “você me xingou e então ouvi um estalo e quando vim aqui ver, você estava caído no chão, aí eu peguei esse caderno pra te ventilar”, “o que você tá dizendo? eu caí? eu?”, “sim, você não sentiu nada estranho, uma fraqueza, as vistas escuras?”, “não, nada”, “esquisito”...

27 de outubro de 2010

– Doutor, eu vim aqui, porque de uns tempos pra cá, todo dia eu acordo com uma tremenda dor de cabeça, e eu queria saber o que é isso, porque não tô mais aguentando, sabe? Não, não é frescura não, doutor, é sério... Sinto tanta dor de cabeça, mas tanta dor de cabeça, que dá vontade de bater com ela na parede, pra ver se uma dor anula a outra... Eu não tô mais aguentando, doutor... Ah, eu tô tomando duas aspirinas assim que acordo, aí a dor passa... Ah, eu tomei por conta própria, porque pensei que era uma dorzinha de cabeça comum, passageira... O quê?! Nenhuma dor de cabeça é normal?! Eu sei, doutor, não podia tomar remédio por conta própria, mas sabe quando você quer que a dor passe, então era isso... É perigoso tomar medicamento por conta própria, eu sei, não precisa repetir, mas foi o que... Tá bom, já entendi... O que, doutor!!! Fazer todos esses exames?! Mas... Então, tem convênio do SUS?, é que eu não tenho plano de saúde, nem dinheiro pra fazer isso tudo... Com esse convênio então vai ser tudo de graça? por conta do governo? O resultado demora, né? O que que eu faço até lá, doutor? O quê?! Nenhum remédio até lá?! Mas como eu vou fazer?! É uma

dor insuportável, como eu expliquei... Ahn!? Ah, tá! Então eu posso vir aqui pra ser medicado? Bom, bom...

15 de dezembro de 2010

– Pronto, doutor, aqui estão os resultados de todos aqueles exames que o senhor me pediu pra fazer... Pois é, demorou bastante pra tudo ficar pronto... Mas ainda bem que eu tava sendo medicado aqui... Por falar nisso, doutor, o que que era aquele medicamento que as enfermeiras injetavam? Por que que eu tô perguntando? Ah, bem, é que fazia um efeito melhor do que as aspirinas, a dor sumia quase que de imediato... Um derivado da morfina, hum, tá... Ah, não pode abusar senão vicia, né? Deus me livre, doutor, já basta essa dor de cabeça infernal que parece mil sinos badalando dentro da cachola... Então, doutor, o que me diz? o que é essa dor de cabeça? Mas é claro que eu tô preparado, vai, pode falar... O quê? Um aneurisma? Ah, um coágulo que está inchando e que pode estourar a qualquer momento, sei... Não, não, o senhor só pode estar de brincadeira... Tem que operar? Urgente?! Não, não, eu vou querer ouvir uma segunda opinião sim!!! Eu não vou ser cobaia aí pro senhor abrir minha cabeça e ficar aí arriscado de ter uma sequela dessa operação... O quê? Procurar outro médico rápido... Sei, sei, é uma bomba relógio, pode explodir a qualquer momento... Não, não, obrigado, doutor, não precisa agendar com seu colega não, eu vou procurar uma segunda opinião em outro lugar, por conta própria... Eu sei que é arriscado demorar a tomar uma decisão e ficar andando por aí com essa doença, mas o senhor há de convir que é a minha vida que está em risco e eu não posso fazer uma operação assim de supetão se não ouvir outro especialista... Não, compreendo, compreendo... De qualquer modo, desculpa aí qualquer coisa que eu tenha falado, eu não tive a intenção de ser grosseiro nem nada, mas é que numa situação como essas, o cara perde a cabeça, doutor... Tudo bem, obrigado... Não, não precisa me acompanhar não, eu sei onde é a saída...

[Exit hospital]

(Bem, e agora?! onde vou encontrar um médico? se minha mãe tivesse aqui, podia me ajudar, ela que não saía dos hospitais, parecia hipocondríaca... onde raios eu vou arranjar outro neurologista? e que possa fazer tudo pelo SUS? Puta que pariu, é nessas horas que é

péssimo ser pobre e fodido... uma consulta num neurologista deve ser caro pra caralho... nem vou pensar muito nisso não, senão a dor de cabeça pode recomeçar... ainda bem que me injetaram aquela morfina de manhã... aquela enfermeira gostosa, aposto que tava me dando mole, safada... Ahh!!! Já sei, lá no hospital universitário!!! Como não tinha pensado nisso antes?! Lá eu devo encontrar algum neurologista, não é possível que lá não tenha pelo menos um! Seja lá o que Deus quiser... vou lá bem de manhã, que essa porra de dor de cabeça deve voltar, já aproveito pra tomar uma dose do derivado de morfina e ver se o problema é assim tão grave quanto pintou aquele filho-da-puta que queria abrir minha cabeça...)

16 de dezembro de 2010

– E então, doutor? ...

... ..

(É, eu tô desenganado mesmo, não tem jeito... vou ter que operar essa droga de cabeça... pelo menos esse médico me explicou tudo mostrando nos exames... aquela mancha preta no raio X e aquela veia ou artéria toda branca e embolada e ele me mostrou aquela bola que parece um nó sim sim um nó na cabeça sem mais nem menos é isso um nó na cabeça... como isso pode ter acontecido? eu não fumo, bebo pouco, não tenho diabetes, minha pressão o doutor mesmo falou que tá normal, será que isso tudo é por culpa de umas batatas fritas e de um churrasco vez por outra? ou será que é mal de família? por que o corpo da gente é uma coisa tão frágil??? meu Deus, qualquer coisinha e uma veia se rompe e aí já era... a gente cai, quebra a cabeça e já era também... a gente não podia ser tão vulnerável assim não... ora!!!)

– Ok, doutor. De acordo, pode marcar a operação. Vai ser tudo de graça, né? O senhor sabe, não tô numa situação muito boa, ainda mais agora tendo que pedir pra faltar o serviço, vão acabar me mandando embora... Poxa, doutor... Tinha outros planos pro Natal e pro Ano Novo...Mas fazer o que, né?! É preciso, é preciso, é preciso...

Tarde-Noite-Madruagada do mesmo dia

Chegou em casa, desesperançado. E, de repente, veio uma angústia quando tomou consciência da gravidade do seu caso e das possíveis sequelas que o doutor havia listado: paralisia parcial ou total, comprometimento da fala, problemas na articulação de movimentos voluntários e involuntários, perda de memória, derrame cerebral, morte... E quando se deu conta de que a memória poderia ser afetada, começou a relembrar seus mortos: o pai, motorista de caminhão, que morrera de um enfarte fulminante, quando ele tinha apenas 19 anos, novembro de 1999, um mês antes das festas de Natal, aquele ano não houve festa e o fim de ano foi barra escutar a felicidade alheia quando em casa havia aquele pesar, talvez porque o médico ressaltara a “perda de memória”, sentiu como se já não se lembrasse direito do rosto do pai “preciso achar a caixa de fotos”... Depois, lembrou-se do irmão que sumiu pelo mundo afora em meados de 2003, até hoje não tinha nenhuma notícia dele, procurou ansiosamente pela internet por um tempo, mas era um mistério, por que ele saíra de casa? o que se passava na cabeça do irmão pra fazer isso? teve que consolar a mãe em mais esse momento de aperto, saiu com ela pra colar cartazes com a foto do irmão nas cidades vizinhas, a polícia não deu muito pelo caso “Minha senhora, ele já é um homem adulto, tem garantido o direito de ir e vir... Entretanto, porque a senhora pede, e nesse estado, vamos contactar nossos entrepostos e encaminhar o caso para a polícia federal, se ele sair do Brasil, vão saber...”, a peregrinação nos IMLs sem sucesso, perdeu a conta de quantos mortos ele e a mãe viram sempre na esperança de nunca reconhecerem o irmão e filho perdido, como de fato aconteceu... A mãe, a mãe recebeu um alerta falso de que esse filho perdido estivesse em uma cidade do Sul, lá foi ela, comprou uma passagem, embarcou no ônibus, mas não retornou mais... Isso há cinco anos... O ônibus capotou numa ribanceira num dia chuvoso e com ela foram muitos companheiros de viagem... A ele coube a tarefa nada fácil de reconhecer o corpo da mãe, tinha até hoje a imagem nítida daquele rosto sereno na mesa do necrotério, o cheiro forte de formol penetrando nas narinas e causando uma irritação odiosa na garganta...

Pegou a caixa de fotos guardada em cima do armário de roupas, uma camada de poeira, não gostava de deixá-las expostas em portarretratos, porque isso o deixava triste e deprimido... Mas agora, com a ameaça de perder a memória, e até a vida, começou a observar

atenciosamente cada detalhe das fotos, a fisionomia dos seus, as festas de aniversário, o casamento dos pais, os festejos de Natal, as festinhas de escola, os passeios na praia, as antigas namoradas, os avós também já falecidos, ele tinha medo de esquecer tudo aquilo, de esquecer quem eram aquelas pessoas...

Procurou por mais fotos e achou a caixa de brinquedos, havia alguns seus, alguns do irmão, que a mãe em certos dias (especialmente no aniversário do filho sumido) pegava e ficava a tatear como se ela resgatasse a presença daquele que havia se ido... Quando soube da morte da mãe, foi como se tivessem apagado boa parte das memórias da infância dele que nem ele poderia se lembrar: a primeira palavra falada, o primeiro sorriso, o primeiro tombo, a primeira papinha, o primeiro beijinho, as primeiras manifestações da sexualidade, as trocas de fralda, a linguagem infantil peculiar, as ideias luminosas e absurdas que só as crianças podem ter (“mãe, eu quero um par de asas”, “eu quero um pedacinho de céu”, “cata uma estrela pra colocar no meu quarto?”, “ah, se eu tivesse um pedaço da lua...”)... Essas memórias estavam perdidas, por assim dizer, a mãe levava consigo boa parte delas, só sabia as que tinham sido relatadas, memórias de segunda mão... “Você se lembra quando você tinha quatro aninhos e você caiu do seu velotrol, aí seu irmão que tinha sete anos na época veio te ajudar a se levantar, aí você mordeu o dedo dele, aí ficaram os dois correndo e chorando pelo quintal, mas aí passou um caminhão que buzinou, aí vocês levaram um baita de um susto e começaram a rir um do outro...” “Você se lembra daquela vez... você ia começar a estudar, ia fazer seis aninhos naquele ano, aí... no primeiro dia de aula, você ficou quietinho, não berrou nem esperneou feito as outras crianças... então eu te deixei com a professora, e voltei pra casa tranquila... mas dali umas duas horas, a diretora me mandou buscar lá em casa e a merendeira explicou que eu tinha que levar uma muda de roupa limpa, aí ela me explicou no meio do caminho que você tinha feito xixi nas calças e que ficou lá paradinho na sua carteira e quando as outras crianças perceberam, começaram a rir e a zombar de você, foi só então que você começou a chorar, de vergonha... Contando hoje, parece engraçado, não faz mal, é bom que você aprenda a rir do próprio passado, só assim a vida poderá ser mais leve... E depois, fiquei sabendo que foi tudo culpa do seu irmão que ficou dizendo que o banheiro da escola era todo cagado, uma baita de uma mentira... Aí você ficou com medo, ficou apertado, não pediu pra professora pra ir ao banheiro e tudo aconteceu como aconteceu... você ficou aquela semana

toda dizendo que não ia voltar pra escola... aí eu tive que te acompanhar e ficar contigo na sala de aula toda a semana seguinte e por quase um mês até você fazer amiguinhos e se acostumar... tudo culpa do seu irmão...”

O irmão participara de tantas histórias, e agora era triste constatar, mas quando fugiu de casa, seu irmão levou consigo também muitas de suas memórias, os momentos compartilhados, mesmo que cada um tivesse sua versão da história, as narrativas se entrelaçavam e se complementavam... “Você se lembra daquela vez quando a gente subiu o pé de goiaba, mas aí tinha uma casa de marimbondo e a gente encostou no galho pra pegar uma goiaba, aí começou a sair um monte de marimbondo e a gente teve que pular rápido e sair correndo?” Claro que ele se lembrava, e muito bem, porque um dos marimbondos conseguiu espetar o ferrão na bochecha dele (agora, depois de tantos anos transcorridos, ele passava a polpa do dedo no local onde havia sido a ferroada), o rosto inchou e ele teve que faltar vários dias da escola pros outros meninos não zombarem dele. “Você se lembra daquela vez que eu te peguei dando uns amassos naquela sua coleguinha de sexta série, aí, ela toda envergonhada disse que tinha que ir pra casa porque a mãe tava chamando... Ela devia ter ouvidos biônicos (risos), porque ela morava a uns dois quilômetros da nossa casa” ... “Você se lembra daquela vez que você ficou com medo de que sua namorada estivesse grávida e com mais medo ainda que o pai dela descobrisse e obrigasse vocês se casarem?” ... “Você se lembra daquela vez que você foi beber umas biritas, e era fraco pra bebida pra caralho, aí foi conversar com uma menina e vomitou no vestido dela todo?” ... “Você se lembra que eu te peguei numa conversa estranha com aquele menino delicado do bairro, aí eu ia falar pro pai, mas aí a gente ficou sabendo que o pai tinha morrido?” ... “Você se lembra que eu te disse que não tava bem e que a minha vontade era a de sair por aí e sumir no mundo?” Claro que ele se lembrava, foi uma semana antes de o irmão ganhar a estrada, ele achou que eram palavras ditas da boca pra fora, numa mesa de bar, aqueles desesperos da existência que a gente vomita enquanto bebe uns gorós, mas não... Agora se envergonhava de ter meio que encorajado dizendo “se sair aí pelo mundo, me leva contigo, porra!” Nunca contara para a mãe sobre essa conversa de bar e agora se arrependia, amargamente. O que era do seu irmão agora?

Será que depois da operação ele iria se esquecer de todas essas histórias?

1º de janeiro de 2011.

“Feliz Ano Novo!”, dissera de si para si, enquanto a enfermeira trocava as ataduras que enfaixavam a cabeça, ele deu um apertão forte no braço da moça, coitada, e pediu “Você pode me arranjar um espelho? (...) É que eu gostaria de ver como ficou o estrago...” “Não diga isso, a operação foi um sucesso” “Um espelho, é só o que te peço...” “Tudo bem, mas não diga a ninguém que fui eu que trouxe...” Quando se olhou no espelho, levou um ligeiro susto, como quem não se reconhece mais, pensou até que já fosse sequela da perda de memória agindo sobre a própria imagem, que estranhamento, era ele, mas ao mesmo tempo não era, tinha se acostumado com os cabelos negros e espessos, ligeiramente ondulados, a barba por fazer quase sempre naquele rosto, agora parecia estar pelado, no sentido mesmo de não ter pêlos, achou-se feio, repulsivo, e ao olhar os pontos na cabeça, falou alto como pensamento que escapa da cabeça para os lábios “Pior que Frankenstein!” A enfermeira que estava perto, deu uma risada tímida. Percebendo a presença dela, disse de modo largado “Ah, você está aí, pois saiba que me arrependi de ter te pedido o espelho, estou horroroso, enrole essa cabeça esfolada nas bandagens, antes múmia do que o horrível Frankenstein!!! Bem, se não conseguir voltar para meu antigo emprego, pelo menos agora vou poder fazer ponta em filme de terror, o cachê deve ser bom...” “Pelo visto, a operação não deve ter alterado o seu bom humor”, sorriu a enfermeira e ele quase que automaticamente pensou “Mesmo mal-acabado do jeito que estou, acho que ela está dando em cima de mim” E realmente estava.

05 de janeiro de 2011.

Depois de um monte de palavras grandes e difíceis ditas pelo neurologista que o havia operado, ele, um “novo Frankenstein” ficou sabendo meio por alto que a operação foi um sucesso e que, aparentemente, a drenagem do coágulo ocorreu sem grandes problemas, a cauterização da veia obstruída parece não ter afetado a irrigação do cérebro, a retirada do resto da veia que não teria mais utilidade nenhuma foi um processo delicado, mas cujo êxito entraria para os anais das ciências médicas. O doutor pintou um quadro excelente e a cada pincelada, inflava o peito com orgulho transbordante. Ademais, aparentemente ele, o operado,

parecia não estar sofrendo de qualquer sequela ou lesão consequente da operação, estava se recuperando maravilhosamente bem, os testes psicométricos não revelavam qualquer alteração na fala, na compreensão, nos níveis de consciência, nem problemas de memória. Em poucos dias ele receberia alta e poderia voltar às atividades rotineiras. Fosse apenas alguns poucos anos atrás e o destino dele seria sofrer um derrame ou na pior das hipóteses, a morte.

07 de fevereiro de 2011.

Seu cabelo cresceu rapidamente e tapou-lhe as cicatrizes da operação, quando passava a mão pelo couro cabeludo, sentia a pele mais grossa e alta das cicatrizes, como se agora a cabeça dele tivesse divisões sensíveis. Nesse dia, ele estava retornando ao trabalho. A empresa metalúrgica em que trabalhava concedeu-lhe todas as folgas e licenças garantidas por lei para que ele tratasse da saúde e voltasse bem ao serviço, não porque eram caridosos e pensavam no bem-estar dos funcionários, mas porque ele era um excelente profissional e treinar outro funcionário para a função de torneiro mecânico despenderia tempo e dinheiro para treinamento de outro candidato para esta vaga, habilidoso e preciso como ele eram poucos.

Com a história da operação e o perigo iminente da morte, ele conseguira reatar os laços com uma antiga namorada, voltaram a sair e a namorar, mas agora sem compromisso, era mais como uma amizade do que uma relação de namoro propriamente dita, conversavam muito, e entre as trocas de palavras, às vezes ocorria naturalmente a troca de fluidos e declarações e promessas de um amor eterno que eles sabiam que não era para sempre pelas limitações naturais do ser humano.

Ele estava feliz.

10 de maio de 2011.

Chegou para trabalhar como sempre. Mas quando um dos colegas de serviço mais chegados veio lhe cumprimentar, por mais esforço mental que fizesse, não conseguia lembrar o nome dele. Disfarçou esse lapso de memória repentino substituindo o nome do

colega com a palavra genérica “rapaz”. Isso aconteceu com mais outros três colegas de serviço ao longo do dia, inclusive com o chefe imediato dele, que havia de certa forma preenchido a falta que ele sentia do irmão mais velho e até da figura paterna. Enquanto o chefe imediato falava de esposa e filhos, ele falava do retorno com a namorada, pedia conselhos, uma camaradagem verdadeira e recíproca que outros funcionários viam com maus olhos, como se ele fosse uma espécie de “benjamim” do “chefinho”. Que estranho, parecia que o nome do chefe estava na ponta da língua, coçando para ser pronunciado, mas não saía de jeito nenhum, trocou o nome do chefe-amigo para a palavra genérica “cara”. Pensou consigo “estou ficando velho e me esquecendo do nome das pessoas, como isso me dá nos nervos”.

13 de maio de 2011.

Chegou o fim de semana e ele já não sabia mais o nome de ninguém, dos funcionários que conhecia, nem mesmo o da secretária do escritório, que era a maior boazuda e cujo nome parecia doce na boca daqueles marmanjos que malhavam o aço o dia inteiro. Lembrou-se que quando teve que requisitar a encomenda de uma peça para a secretária, ele a chamou de “moça”, o que ela achou engraçado, uma vez que ele sempre a chamava de “Dona ...” “Só falta me chamar de “donzela”...”, pensou a secretária sorrindo intimamente com o próprio pensamento. A verdade é que todo mundo no trabalho havia se tornado um bando de “rapaz”, “cara” e “moça”. Todo mundo já estava estranhando. Pensavam “que falta de consideração a dele, não trata mais a gente pelo nome, pelo apelido usual” e vez por outra alguém dizia “deve ter sido aquela operação que ele fez na cabeça...”

17 de outubro de 2011.

Fazia já uma semana que ele não ia ao trabalho. Por quê? Acreditem ou não, mas ele não se lembrava do trajeto para o serviço, não se lembrava nem do nome nem do número da linha de ônibus que pegava para ir até o local de trabalho. Não sabia também que tinha que ir trabalhar, nem sabia que já houvera um dia trabalhado. Durante toda a semana, o chefe

imediatamente ligara para saber por que cargas d'água ele estava faltando o serviço, mas todas as vezes, para ele, o “torneiro mecânico modelo”, era como se fosse a primeira. Apesar de que o chefe fazia menção de já ter ligado no dia anterior, o que ele não lembrava. O outro, o chefe, pensava que ele estava fazendo troça e faltando o serviço deliberadamente, talvez um pedido indireto de aumento de salário. Mas não era nada disso. De qualquer modo, o chefe ligou para a namorada e pediu a ela para ir até a casa do namorado para ver o que estava acontecendo, foi quando a moça revelou que haviam se separado recentemente, a uns dois meses, porque uma noite, após fazerem amor, ele, o namorado grosseiro, dissera que não se lembrava do nome dela. O chefe insistiu “vá até lá, veja o que está acontecendo, já faz uma semana que ele falta o serviço”. Ela disse que iria fazer isso, não porque ele, o chefe, estava pedindo, mas porque apesar de tudo, ela ainda gostava do ex-namorado.

Quando ela chegou lá e apertou a campainha, logo na porta, ele perguntou “Por um acaso eu te conheço, moça?” Ela estranhou por demais essa reação e perguntou espantada “Você tá falando sério que não me reconhece? Você não faz ideia de quem eu sou?” Ele só disse “Desculpe, mas eu acho que a gente nunca se viu... você é nova na vizinhança? Você é solteira?” Ela ficou com uma cara de quem não sabe como reagir e ele logo emendou “Bem, se você for solteira, saiba que também estou sozinho no momento, poderíamos sair juntos, só pra gente se conhecer e quem sabe... a você sabe, assim que tudo começa...” Ela disse “Se isso for uma brincadeira, saiba que é uma brincadeira de muito mau gosto...”, “Desculpe moça, não quis ofender a senhora não... mas só pensei, se você fosse solteira, talvez eu pudesse ter uma chance...” Então, de modo esperto e fazendo-se de ingênua, ela perguntou de supetão “Que galante! Mas então eu gostaria de saber o nome desse príncipe que está me cortejando... Você pode me dizer como você se chama?” Ele fez uma cara de parede e então disse “Ihh, moça, eu não consigo me lembrar como eu me chamo não, mas se quiser pode me chamar de “príncipe” mesmo, aí você vai ser minha princesa” Ela perguntou “Posso entrar?”, “Por favor” Ela foi até o quarto dele, revirou algumas roupas, o que ele achou muito despropositado: uma estranha que ele nunca vira e mal conhecera entrar assim na casa e mexer nas coisas dele, mas o que ele não fazia pela oportunidade de uma paquera. “Moça, nunca que uma mulher fez isso comigo não, ficar bagunçando minhas roupas, é a primeira vez...”, “Sempre tem uma primeira vez pra tudo...” Finalmente ela achou a carteira dele num

dos bolsos de uma das calças, ela pegou a identidade dele, esticou para que ele visse e disse “Você se chama Xxxxxxx e você já me conheceu, a gente já se namorou, se separou, voltou de novo, se separou de novo, mas pelo visto, você não se lembra... Você se lembra de ter feito uma operação na cabeça?”, “Eu nunca fiz operação na cabeça, tá doida?” Então ela pegou a mão dele e foi passando pelas cicatrizes no couro cabeludo, ele soltou “Não me lembro disso...”, “Vem comigo, eu preciso te levar num médico de cabeça, porque parece que você não se lembra de muita coisa e isso não é normal...”, era a primeira vez naquele dia que umas lágrimas contidas afloravam nos olhos dela, era pena, ela tinha pena dele e por isso, o amava mais.

18 de outubro de 2011.

Não conseguiram ser atendidos no dia anterior, então conseguiram marcar excepcionalmente uma consulta com o neurologista para o dia de hoje. A enfermeira dissera “saiba que isso é uma exceção que estou abrindo, dado a gravidade do caso que a senhorita está relatando, porque em condições normais, só teríamos horário vagando para daqui uns dois meses...”

Estavam os dois lá no consultório esperando a chegada do médico. O doutor chegou e já foi logo perguntando o problema. A ex-namorada relatou o que acontecera, as faltas no serviço do ex-namorado, o médico disse que por causa de algum trauma, possivelmente a própria separação dos dois, que isso poderia ter causado uma decepção grande no rapaz que agora estaria encenando uma perda de memória “A maioria dos males de memória é de fundo emocional”, essa fora a asserção categórica do neurologista. “Então vou provar-lhe que não é uma encenação”, disse a moça voltando-se para o ex-namorado “Diga ao doutor como você se chama, por favor” Repetiu-se a mesma cena do dia anterior, uma cara de paisagem estampada no rosto do rapaz e ele repetindo “Não sei, não me lembro...”, “Está vendo doutor, ele não consegue nem se lembrar do próprio nome, embora eu tenha dito pra ele ontem como ele se chamava!”

A ex-namorada relatou a operação para retirada de um coágulo e dissera que tinha sido ali a operação, o médico rastreou nos arquivos a ficha do paciente e confirmou a informação e

acrescentou “Mas ele parecia ter se recuperado tão bem... Isso não pode ser sequela da operação, tudo ocorreu bem, foi um sucesso!” O médico fez alguns exames rápidos de reflexo, auscultou o coração, aferiu a pressão sanguínea e então aplicou um teste psicométrico para poder dar um diagnóstico provisório. “Ao que tudo indica, seu namorado desenvolveu mal de Alzheimer... mas preciso confirmar isso com outros colegas especialistas da área e fazer mais exames”, “Como pode, doutor? Ele é tão novo, isso é doença de velho, não?”, “Nem sempre, em geral, a doença se manifesta em idosos, porque na terceira idade o cérebro tende a se deteriorar naturalmente; mas tal processo pode ocorrer em pessoas jovens, provavelmente por causa de condições genéticas muito específicas... Talvez essa doença já estivesse de certa forma escrita no DNA dele desde o nascimento” A ex-namorada fez uma cara de incredulidade e o médico foi acrescentando “Talvez a falta de uma proteína durante a formação do feto e uma alteração no código genético pode se instaurar, levando ao desenvolvimento de uma patologia, quero dizer, de uma doença... Sei que é difícil de compreender, mas o código genético do ser humano ainda é um grande mistério a ser desvendado pela medicina... Um dia talvez possamos encontrar a “cura” para essa e outras doenças degenerativas... Mas ainda é preciso muita pesquisa... Sinto muito pelo seu namorado”.

Agora a ex-namorada era a única pessoa para cuidar do ex-namorado, ela sabia da história dele: órfão de pai, de mãe, o irmão que sumiu no mundo... Agora ela pensava se essa série de tragédias não poderia ter desencadeado a doença mental do namorado de modo mais acelerado, “Mas o doutor disse que é um defeito do código genético...”. Ao voltar para a casa do ex-namorado, teve que quase mandar ele tomar banho e se vestir, preparou a refeição pros dois, como se ela tivesse saído do papel de amante e agora estivesse desempenhando o papel de mãe. Ela, que era psicóloga formada, dizia consigo sobre essa mudança de papéis, quase rindo para não chorar “Freud explica...”. Na verdade ela estava sentindo muita pena dele, porque de certa forma, agora ele era tão ou mais indefeso do que uma criança, desamparado no mundo, sem família, sem ninguém por ele, a não ser ela.

18 de dezembro de 2010.

Como ele estava morrendo de medo de ficar desmemoriado, ele se lembrou de um filme que havia assistido no cinema há uns tempos atrás e que havia gostado muito, a sua namorada da época estava ruiva como a menina do filme, aquela atriz famosa do Titanic, como era mesmo o nome dela, ah, não importa, iria descobrir ao ler os créditos no início do filme. Foi até a locadora de DVDs, não se lembrava do nome do filme, então contou mais ou menos sobre o que era a história, aí a atendente da locadora falou “Você só pode estar falando do Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças! É com o Jim Carey...”, “E também tem aquela atriz do Titanic?”, “Sim, isso mesmo, a Kate Winslet”, “É esse mesmo que eu quero alugar, moça” (abriu um sorriso sedutor, de praxe). A menina da locadora que tinha a pele muito clara enrubesceu, não por decoro, mas umas tintas de decoro pra quem sabia como terminavam as coisas a partir de um sorriso como aquele, podia até ser o calor do desejo pré-libado, os ardores do antegozo, a vergonha de querer se mostrar em carne vermelha e retumbante. Ela sabia muito bem o filme se encontrava, era ela quem arrumava aquelas prateleiras todos os dias, mas não deixou de atuar, titubeou pelos títulos, deslizando os dedos de unhas vermelho-esmaltadas pelas capas de plástico escorregadias e sedosas como pele de manequim de loja de roupa íntima. Agora era ele quem sentia certos ardores e frêmitos, os lábios inflamando secos ordenando que a língua úmida se lhes passasse por cima. A atendente deu um clique de olhos com sentidos vários e disse “Aqui está, senhor, mais alguma coisa?”, ele queria dizer “Você!”, mas atrapalhou-se e disse desajeitado “Não, não...” Ela digitou no teclado do computador o nome da carteira dele, registrou o empréstimo no sistema, ensacou o filme, avisou a data de entrega, as multas de atraso e ainda desejou um “Bom final de semana” ansioso.

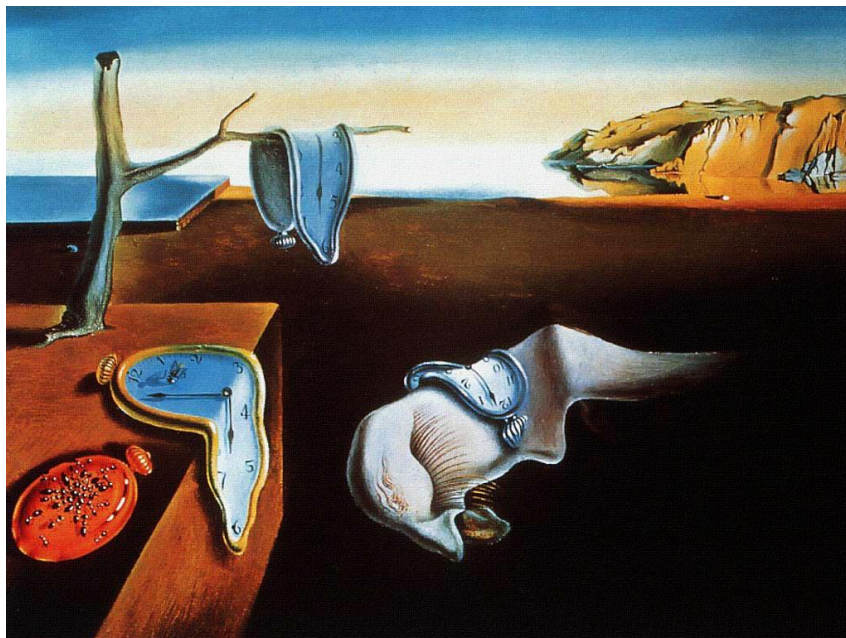
Ao chegar em casa, ele colocou o filme pra rodar e assistiu sem descolar os olhos do aparelho televisor. Na verdade, o personagem principal do filme estava passando por uma situação bem oposta à sua própria: enquanto ele temia perder a memória, o personagem do filme queria exatamente apagar a memória de um amor avassalador, um romance de coração partido típico do cinema americano, mas com uma solução bem original: e se pudessemos apagar todas as memórias traumáticas e tristes, os amores falidos, os amores perdidos, as

rejeições, os desprezos, os momentos de humilhação? Ele pensava consigo “só mesmo na ficção isso é possível, ia ficar rico o cara que inventasse uma máquina, ou parafernália igual a do filme, que apaga as más memórias”. Mesmo assim, tal como no filme, algo poderia dar errado se essa memória estivesse tão profundamente enraizada, que para retirar-lhe talvez fosse necessário extrair mesmo uma parte do cérebro.

Ele desligou o aparelho reproduzidor de DVD e com o controle remoto ficou sapeando pelos canais de televisão aberta, tinha dias que ele ficava fazendo isso por horas, como uma terapia, ou antes, uma mania. Um dado momento ele parou de apertar o botão do controle, e para surpresa dele que gostava de filmes e cinema, estava dando um filme com o Tom Cruise e com a Cameron Diaz, ele sabia que era um *remake* de um filme falado em espanhol. Quando ele havia assistido o filme em espanhol pela primeira vez, achava bizarro o cara com uma máscara o tempo todo, envolvido num acidente em que perdera uma namorada, a outra menina por quem ele era obcecado. Tudo ou quase tudo foi aproveitado no filme com o Tom Cruise, e que coincidência, outro filme sobre memória. Seria possível reconstruir a realidade a partir do que ficou retido na memória de uma pessoa já morta, cujo cérebro fora preservado? E como no outro filme, a ficção mostrava que erros e falhas poderiam deteriorar essa memória e os resultados poderiam ser diferentes do esperado. Ele ficou pensando se um dia a tecnologia chegaria a ponto de ressuscitar ou reativar as memórias perdidas nos cérebros congelados. Por um breve momento, ficou ponderando “De quem seriam as memórias de Frankenstein: quantos enxertos de cérebro constituiriam a cabeça desse monstro fictício?” A verdade é que nesse dia, ele estava tentando buscar alívio dos seus temores na ficção, se ele não tivesse sabido que tinha um tumor na cabeça, ah o alívio da ignorância!, não saber, de certo modo, é não sofrer.

A solução para a memória de Frankenstein parecia ser essa: o monstro só existia a partir dos fragmentos de memórias dos outros personagens que o lembravam, principalmente do médico louco que o engendrou. O paralelo provável talvez seja que nós também só tenhamos garantida uma existência *post mortem* à medida que as pessoas continuem se lembrando de quem fomos, mas quando os que nos sobreviveram deixam de se referir a nós, daí morremos: Homero não tem descanso!

Para encerrar esse dia de medo e insegurança, ele pegou um dos manuais de literatura do segundo grau, fragmentos de leitura que volta e meia ele gostava de visitar, folheou, folheou e deu de cara com uma pintura do Salvador Dalí, essa aqui



Persistência da Memória: era esse o título e que ironia, ele que ansiava pela persistência da própria memória ficava confuso com aquelas imagens de relógios derretendo, o tempo como algo sólido e que se liquefaz, escorrendo da cabeça para um rio de memórias desconhecido, subterrâneo e medonho, talvez um Caronte pescador dos nossos feitos e fatos, peitos e fados, sem saber decifrar a história da humanidade, apenas lançando esses fragmentos nas praias infernais do esquecimento. Do lado oposto da imagem, tinha um poema do Drummond, bem a propósito: *Memória*, era um poema simples, sem muito nhem-nhem-nhem, do jeito que gostava, e os últimos versinhos eram os que mais apreciava: *Mas as coisas findas / muito mais que lindas, / essas ficarão*. O que ia ficar de sua memória após a operação? Tantas dúvidas, medos, queria esquecê-los todos. Deitou-se, mas não dormiu, sua cabeça era um turbilhão de fatos como um liquidificador girando os acontecimentos. A dor persistia.

12 de outubro de 2011.

Ele estava sentado na cama, não sabia há quanto tempo, estava com uma cara de homem idiota, sem muita reação muscular, babando. Fazia um esforço tremendo para sair daquele estado e não conseguia. Imobilidade, mutismo, catatônico como um cacto no deserto. A chama se extinguiu e não iria sobrar nem cinzas.

12 de maio de 2011.

Teve um pesadelo durante a noite: estava imóvel no quarto enquanto inúmeras pessoas mascaradas retiravam as coisas do seu quarto, parecia uma devassa: roupas, livros, objetos de uso pessoal, aquele exército vinha, pegava e levava todos os objetos para fora, enquanto ele permanecia imóvel sobre a cama, sem reação, mas internamente desesperado. Já tivera pesadelos semelhantes, a imobilidade o sufocava e então ele despertava. Mas dessa vez o desespero foi quase mortal, o quarto sendo esvaziado e só restava ele, sem nada dizer ou fazer.

24 de dezembro de 2010.

Antes de ser operado, ele pensou rapidamente: um homem sem memória é como uma biblioteca em chamas. “Que o fogo se extinga!”, rezou em silêncio.

Ele meditava “Bom presente de Natal: abrir a cabeça literalmente”. Tudo por causa de um presente dado muito antes, no código genético, ele pensava “por que que a natureza falhou comigo? o que não deu certo? por que que alguma coisa dentro de mim não combinou direito e resultou nesse erro da natureza?” Ele estava mais frágil que a noite.

Em silêncio rezou “Que o fogo se extinga!”

14 de maio de 2011.

Que droga!, não consigo nem acessar meu perfil na rede social, o meu e-mail é esse, mas e a senha? Qual é a senha? Não consigo lembrar, por quê? O que vai acontecer se eu não conseguir mais acessar a minha página? As pessoas vão pensar que morri, na pior das hipóteses, ou que fui vítima de um ataque de *hacker*. E se eu não conseguir mais acessar, minhas fotos vão ficar pra sempre aí, as besteiras que disse, as piadas que vão perder graça com o tempo, os comentários engraçados dos meus amigos, e aquela menina que até hoje não sei quem é, mas que adicionei com a possibilidade de conhecer na vida real. E se ela for um velho tarado se passando por boazuda? Esse mundo tá todo virado do avesso, e minha cabeça, nem se fala, não consigo me lembrar nem da minha senha... Nessas horas que queria ter um *chip* na cabeça para não me esquecer de mais nada. Miséria!

22 de novembro de 2014.

Ele estará amarrado na cama do hospital. Sem reação. O olhar vazio. Sem memória. Uma pedra. Não sabe quem é ou quem foi. Tornou-se uma coisa. O quarto branco. O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

O silêncio.

...

Retrato de domingo

Natasha Centenaro¹

Domingo. Dia institucionalizado para o descanso. Quando as pessoas normais começam suas atividades depois das nove horas, no mínimo. Para a mãe, não. Esse era o dia do almoço de domingo. Ocasão aguardada durante a semana inteira, planejada com a antecedência de duas manhãs úteis. Ela se levantou com a pontualidade do horário biológico inglês e a disciplina alemã que não permitia um minuto de preguiça, ao rigor das sete badaladas do relógio de pêndulo, fixado na parede da sala. Às nove, convocou o regimento dos três para ajudá-la na preparação da casa, tudo deveria ficar em ordem. O cardápio, preferido do pai: salada de batata com maionese batida à mão, salpicão com orégano, alface, cenoura ralada e beterraba não-cozida – ele só comia se fosse assim – arroz, carne de panela ao molho de mostarda e aipim frito.

Jonas demorou em acordar, pois a única manhã em que poderia se revirar em sonhos e desvirar cobertas, com a ausência do despertador a lembrá-lo do compromisso escolar, estava fadada aos safanões de Tiago. Depois do café, iniciou o expediente dominical. Enquanto Lucas se encarregou dos cômodos, os dois se dividiram na limpeza da louça, guardada na cristaleira, “de madeira legítima”, dizia a mãe, herança da avó e latifúndio de traças. A cerimônia se repetia, Jonas, ainda sonolento, retirava os pratos de porcelana, cinco, o faqueiro – presente de casamento – as travessas de alumínio e os copos; de um em um, Tiago lavava os utensílios e devolvia-os para o irmão secar e arrumar em cima da toalha de gorgurinho azul. Posições marcadas. Gestos mecânicos. Ações reproduzidas sem pausas, sem interjeições, sem acenos de cabeça, sem horizonte de olhares.

Lucas guiava a vassoura pelos cantos do quarto quando ouviu, propagado desde a cozinha, o ruído de estilhaços alcançando o chão. Tiago voltou-se para Jonas e o encarou, com a severidade de irmão mais velho. A mãe correu assustada na direção dos dois, perguntou se estavam feridos.

¹ Mestranda em Letras pela PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL (PUCRS). Área de Concentração: Escrita Criativa. Linha de pesquisa: Leitura, Criação Literária e Sistema Literário.

Jonas não respondeu, abaixou-se, juntou os restos do copo derrubado e embalou-os numa folha de jornal do dia anterior. Caminhou até a lixeira nos fundos da casa, era época do abacateiro espalhar seus frutos pela grama, as hortaliças não mais respondiam, a sombra da árvore impedia a luminescência, o pé de pitanga sobrevivia através das frestas dos galhos da soberana do quintal. Ao desviar dos abacates, Jonas pensou, estava na hora de exterminar a praga, acabar com a árvore-predadora que só fazia sujeira, escurecia tudo em volta e obrigava-o a recolher dezenas de frutas a cada estação fértil. Ele não entendia como Tiago estava sempre disposto a ajudar, era o primeiro a se levantar no domingo, de segunda à sexta o melhor da classe, o capitão do time de futebol da escola, responsável e dedicado, tal qual o pai – insuportavelmente chato.

Tiago tinha acabado de ensaboar e enxaguar a louça para o almoço de domingo, cansado de esperar o irmão, resolveu adiantar o serviço, secar e ajeitar o que faltava, conforme as ordens da mãe. Para ele, Jonas se escondia atrás da condição de filho mais novo, quando podia tirava o corpo fora, aprontava e não assumia, vivia num planeta fora do sistema solar, despreocupado com a Terra dos outros. O caçula não deveria ter nascido, desvio de percurso, resultado-erro de uma laqueadura malsucedida e das convicções cristãs da mãe em recusar o pedido do pai, sensato, para interromper a gestação. Colocou o último prato, organizou os talheres, dobrou os guardanapos, esticou a ponta dobrada da toalha de gorgurinho azul; parou um instante, imóvel, observou o espaço e traçou o mapa das posições ao entorno da mesa para seis, atentou o olhar na quinta e vazia cadeira. A sexta? Deveria ser para a visita. Pensou. O estúpido permanecia no quintal.

“Tiago, chama seus irmãos.”. O segundo filho sabia que o interlocutor da mãe era o primogênito. Lucas se lavou, vestiu-se de acordo com a solenidade e se acomodou na sala de jantar, no lugar determinado. “Onde está Jonas?”. Impaciente, Tiago se afastou da mesa e gritou o nome do irmão. Inutilmente. A mãe suspirou, com a mão direita sinalizou para que voltasse a se sentar. Jonas não era esperado. Não mais. Nem Jonas. Tampouco a visita. Seis cadeiras. Cinco pratos. O mesmo cardápio. Todo o domingo. A mãe e seus dois filhos oraram em voz alta, agradeceram pelo alimento farto e a bênção de Deus sobre a família.

Torre de Babel

Eliane Cristina Testa¹

no desabrochar
dos meus olhos cegos
dos meus olhos tortos
dos meus olhos tolos
v[u]ivo todos os amores de um livro de carne em mim
e sinto-me atizada a comer todas as palavras do mundo
e a torre de babel
de uma bocada só
dai-me

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutoranda do programa em Comunicação e Semiótica, da pós-graduação da PUC/SP. Professora de Literatura Portuguesa, Brasileira e História da Arte, na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Poeta e artista visual.

Devir Voz I, II, III e IV

Eliane Cristina Testa¹

devir voz

sentido devindo
como tua voz
mastigada junto as mandingas yorubás
de orixá devir
rasgos de pele vocal
enroscadas línguas
outra coisa sempre devinda
um corpo imperdible
na linguagem erotizante dos safados sonoros
de safos gemidos
silvados em vulcânicas temperaturas
a olho nu
dá-me de comer da tua lava magma,
deus das toadas, vudu de voz viva,
dilata as texturas guisadas
tamborilando éwés
do gole de ar
ao golpe do ancestre sopro
tudo dito e redito
duplica replica
griots

devir voz

II

taças de som
harpa de boca
canto harmônico

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutoranda do programa em Comunicação e Semiótica, da pós-graduação da PUC/SP. Professora de Literatura Portuguesa, Brasileira e História da Arte, na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Poeta e artista visual.

kalimbas
darbuka à boca à
bunda tambor de água
tambor de carne
tambor de crioula
tambor de mina
tambor de orixá
tambor de freio
tambor de couro
lengalenga amalgamada
eu gosto de palavras ditas ao
vento & do ocosound

devir voz

III

hoje tive uma foda
encantatória trepei com um
livro: introdução à poesia oral
matracas chiaram
pela minha bucinha
fáticos dionisíacos
actio de transa e de viva voz
rumba escandindo a phôné
vocalises pulsantes ala-tha-
la
ala-tha-la
ala-tha-la
namoro vocoerótico
cacofonias malabarísticas
dos corpos

devir voz

IV

embaixo do pé de *Irôco*, a árvore-orixá,
três ventos sopram
trinta e seis acordes na minha língua
ritos de vozes próprias
tak tatak talk tek
tak tatak talk tek
tak tatak talk tek
tak tatak talk tek
tak tatak talk tek

POETRIX

A palavra Poetrix (neologismo criado a partir de poe, poesia e trix, três) surge pela primeira vez no idioma português no Manifesto Poetrix, publicado no livro TRIX – Poemetos Tropi-kais, de Goulart Gomes (Bahia: Pórtico Edições, 1999), premiado com Menção Especial no Prêmio Jorge de Lima, outorgado pela Academia Carioca de Letras e União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, em 2000. O Poetrix foi proposto, inicialmente, como uma evidente alternativa ao Hai-Kai. Suas principais características: Possui apenas uma estrofe de três versos, com um máximo de 30 sílabas métricas; o título é obrigatório; não existe rigor quanto à métrica ou rimas; metáforas e outras figuras de linguagem, assim como neologismos, são uma constante no Poetrix; geralmente há uma interação autor/leitor provocada por mensagens subliminares; é minimalista, ou seja, procura transmitir a mais completa mensagem em um menor número de palavras; passado, presente e futuro podem ser utilizados sem distinção. O POETRIX, como manifestação livre, trata de ideias, momentos ou imagens que tenham inspirado seu autor. O MIP – Movimento Internacional Poetrix é a organização responsável por difundir o Poetrix como nova linguagem poética, no Brasil e fora dele. Para a divulgação das suas atividades, conta com a homepage www.movimentopoetrix.com

Alguns Poetrix de TecaMiranda:

Alimento

Boca aberta

Ansiando seu beijo

Fome de você.

XX

Análise

No sujeito oculto Vários
predicados Objeto direto
do desejo.

XX

Bandeira

A tristeza veste amarelo
No azul do planeta
O verde chora.

XX

Celestial

Na serenidade do azul
Viajante da abstração
Devaneios ou anseios?

XX

Chamas do amor

Das cinzas da razão

O desejo implícito

Faz-se explícito.

XX

Colóquio

Saudade chega Conversa

com o coração O olho

responde.

XX

Em algum lugar

À espera que apareça O

tão sonhado arco-íris

Antes que o olhar envelheça.

XX

Essência

Tudo, e nada faz sentido

Sem o cheiro da chuvarada

Lavando o chão batido.

XX

Entre o céu e o mar

Á deriva

Marcado pela violência

O barco da vida.

XX

Exclamando!

Questiono

Confirmo

Ponto final...

XX

Inesquecível

Esse sujeito

Sem jeito

Mais que perfeito.

XX

Lembranças

Escuto

A voz do vento

Sussurrando teu nome.

XX

Melancolia

Passa o tempo

Sem contratempo

Ou passatempo.

XX

Janela da alma

Abre-se ao inesperado

Aguarda o esperado Na

espera do inusitado.

XX

Marejado

Boiar

Em teu olhar

De cristalino verde.

XX

Medida

A tanto que te espero

Tanto que nem sei

O tanto que te quero.

XX

Mutante

No silencio

5

Grito mudo

De solidão.

XX

Poetar

Verdades e mentiras

Vale o que não é dito

É dito o que não vale.

XX

Feito Bela Adormecida

Esperou por um beijo

Tanta boca beijou

E não despertou.

XX

Abra os olhos

Em silêncio

Escute a natureza

Recitando poesia.

Intervalo

Natasha Centenaro¹

Há um intervalo entre eu e você
Você sou eu
Eu sou outra
Quando não sou eu
Outra sou você

Há um intervalo entre você e eu
Você não surgiu
Tampouco invadiu
Eu esperei ser outra
Você tentou ser eu

Há um intervalo entre eu e você
Sem querer
Você estava em mim
Eu quis ser você
Você pensou ser outra

Há um intervalo entre você e eu
Você era eu
Eu nunca fui você
Deixei de ser eu
Quando tornei-me você

¹ Mestranda em Letras pela PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL (PUCRS). Área de Concentração: Escrita Criativa. Linha de pesquisa: Leitura, Criação Literária e Sistema Literário.

A João Cabral

Natasha Centenaro¹

O poeta de retirante
da nevralgia
tensionou pela morte
E quem és tu
ser vil e medíocre
em dispensar a dor?
Resigna-te
cerrado em dente
Recebe
empedrado o leite
Aceita
e não salta à ponte
Da sorte expia
ouvido lance cruciante
Doa das dores aos entes

¹ Mestranda em Letras pela PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL (PUCRS). Área de Concentração: Escrita Criativa. Linha de pesquisa: Leitura, Criação Literária e Sistema Literário.

A literatura para infância e juventude em Portugal: tendências

Eliane Santana Dias Debus¹

Professora da Universidade de Aveiro, Portugal, Ana Margarida Ramos tem se dedicado às pesquisas sobre a literatura de recepção infantil e juvenil, participando de eventos nacionais e internacionais, escrevendo artigos e resenhas para periódicos e publicado livros, que têm levado em conta, particularmente, a literatura contemporânea. Suas publicações *Livros de Palmo e meio: reflexões sobre a literatura para a infância* (2007) e *Literatura para a infância e ilustração: leituras em diálogo* (2010) constroem, sem sombra de dúvidas, um panorama do que circula no mercado editorial português, sejam os títulos publicados por escritores daquele país, sejam aqueles publicados por escritores estrangeiros.

O mais recente livro de Ana Margarida *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude* (2012) vem se somar às produções anteriores, e com elas dialogar. Composto de dezenove ensaios, sendo cinco inéditos, quatorze foram publicados em revistas, em especial *Solta Palavra* e *Malasartes*, entre os anos de 2006 e 2011, revistos e atualizados para esta publicação. Como o próprio título anuncia, o foco é a literatura contemporânea para crianças, tendo como recorte publicações da primeira década do século XXI. Os títulos e os autores escolhidos para essas análises seguem duas linhas fundamentais: os autores consolidados e os novos talentos. No primeiro grupo, são elencadas as produções de “Matilde Rosa Araújo, Luisa Dacosta, Manuel António Pina, Vergílio Alberto Vieira, João Pedro Mésseder ou Alice Vieira”, no segundo grupo destacam-se “Rita Taborda Duarte ou Carla Maia de Almeida”.

Os dois primeiros ensaios “Questões de legitimação e de canonização da literatura para infância e juventude” e “Uma década de produção literária para a infância (2000-2010)” merecem especial atenção, pois são fundamentais para a compreensão do panorama que é desenvolvido ao longo do livro, não obedecendo a uma linearidade, mas partindo da reflexão sobre alguns títulos daqueles autores consolidados e dos novos talentos.

¹ Professora Doutora do Departamento de Metodologia de Ensino e do Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Líder do grupo de Pesquisa Literalise: grupo de pesquisa sobre literatura infantil e juvenil e práticas de mediação literária

No primeiro ensaio, a autora busca apresentar um debate sobre a legitimação da literatura para a infância a partir da reflexão sobre o seu lugar no sistema literário, muitas vezes localizada periféricamente e à margem, tratada como uma literatura menor, pertencente ao mundo da infância, a par de uma literatura maior, canonizada e pertencente ao mundo adulto. No entanto, os estudos literários, que colocam em suspensão os centros e as margens deslocando muitas vezes essas posições, configuram outro panorama mais fluido, criando grupos de obras canonizadas, como no caso da literatura de recepção infantil.

A autora elenca algumas explicações para a marginalidade da literatura para a infância no sistema literário: aproximação ao texto didático, caráter educativo; semelhanças com práticas literárias consideradas marginais (narrativas seriadas); aproximação com o entretenimento por meio das marcas de ludicidade. Desse modo, “essa marginalização é visível a vários níveis, desde a produção à crítica, passando pela própria edição” (p. 17). Além da ausência de críticas em jornais e revistas, a publicação e obras sem qualidade “abafam” as de qualidade, que seriam, segundo a autora, aquelas que “distinguem-se pela forma como articulam e equilibram as diferentes vertentes que integram o livro para a infância, combinando qualidade estética – visual e literária – com ludicidade e formatividade” (p.18).

A legitimidade da literatura para a infância tem se efetivado por vários fatores, entre eles as pesquisas acadêmicas, com áreas de mestrado e doutoramento nesta linha específica; congressos sobre o tema; os prêmios, como o Andersen concedido *pelo International Board on Books for Young People*; e a escola, quando da seleção de obras para compor os programas oficiais. Por outro lado, esses mesmos fatores contribuem para a criação de um cânone literário infantil.

No segundo ensaio, a autora procura expor um panorama da produção literária para a infância na primeira década do século XXI, apresentando autores, gêneros e linhas temáticas mais representativas da época. Como no Brasil, em Portugal observa-se um acréscimo considerável na produção editorial de livros para infância, o que, para Ana Margarida, deve-se a vários fatores, entre eles: desenvolvimento das tecnologias de impressão e reprodução editorial, resultando em livros com melhor qualidade gráfica e permitindo o acesso a livros, de certa forma, mais em conta; o acréscimo de bibliotecas públicas e escolares e a implementação do Plano Nacional de Leitura (2007); e o acréscimo de editoras para atender a

infância. Consta-se também a consolidação do trabalho de autores que se dedicam há décadas a esse público, o surgimento de autores novos e mais aqueles que não escrevem comumente para este público, como José Saramago, Lídia Jorge, Valter Hugo Mãe, entre outros.

No que diz respeito aos gêneros, a autora elenca como os mais publicados: o conto, a novela e o romance, e o álbum. A novela e o romance, presentes no segmento juvenil, recebem destaque na produção de Ana Saldanha, em particular, com a análise dos títulos *Para maiores de dezasseis* e *Todo-o-terreno e outros contos*. No conto infantil, recebem destaque a produção de Rita Taborda Duarte, David Machado e Afonso Cruz, que trazem para a infância uma literatura não moralizante, inventiva linguisticamente e capaz de ampliar o repertório das crianças. Para os pequenos leitores, o álbum é definido pelos seus elementos paratextuais: a capa dura, o formato diferenciado em tamanho, poucas páginas, a qualidade do papel e “principalmente a conjugação sinérgica entre texto e imagem para a construção de uma forma híbrida de narrar uma história” (p.29). A parceria escritor e ilustrador e a tendência experimental de muitos livros são as marcas inconfundíveis dessa produção contemporânea. Outra tendência do mercado editorial, apontada por Ana Margarida, é a valorização do texto poético, elencando alguns escritores e principais temáticas introduz a importância da composição poética para a sensibilização leitora

Na esteira de uma tendência global, temas relevantes e atuais são destaques na produção contemporânea, entre eles a tematização de “problemas ambientais e a ecologia, o multiculturalismo e a interculturalidade, o racismo e a xenofobia (estes últimos com ligações à temática da imigração, por exemplo), a guerra e a violência, o sofrimento e a morte ou a sexualidade, episódios históricos controversos e questões políticas” (p.34). O desenvolvimento da ilustração como componente integrador do livro para crianças recebe destaque ao final do artigo, onde a autora levanta os principais ilustradores contemporâneos.

Nos demais dezessete ensaios, Ana Margarida Ramos se debruça sobre a produção literária da primeira década do século XX, que versa sobre diferentes temas, apresentando os autores e ilustradores mais representativos, bem como seus títulos, a maioria dentro da tendência mais representativa dos gêneros e das temáticas.

O livro *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude* (2012), de Ana Margarida Ramos, é uma produção relevante para compor o acervo dos pesquisadores brasileiros que refletem sobre a produção literária contemporânea para infância e juventude, pois, embora a autora se debruce sobre a produção portuguesa, por certo, muitas de suas análises confluem para se pensar as tendências contemporâneas na literatura de recepção infantil e juvenil de forma global.

RAMOS, Ana Margarida. *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*. Porto: tropelia & Companhia, 2012.