

ANUÁRIO DE LITERATURA

Volume 21
Número 1



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Junho de 2016, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Programa de Pós-Graduação em Literatura
Centro de Comunicação e Expressão
Universidade Federal de Santa Catarina
Campus Universitário – Trindade
88040-900 – Florianópolis – SC

Capa

Stélio Furlan.

Ideograma (2016)

Fotografia, color.

Foto apresenta parte dos painéis de mosaicos localizados no prédio da reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina.

Layout

Bianca Rosina Mattia

Jair Zandoná

Editor-chefe

Izabele Cristini da Silva

Stélio Furlan

Comissão Editorial

Andréa Figueiredo Leão Grants

Bianca Rosina Mattia

Izabele Cristini da Silva

Jair Zandoná

Marina Siqueira Drey

Stélio Furlan

Bolsista

Joice Taú

Conselho Consultivo

Álvaro Santos Simões Jr., Universidade Estadual Paulista, Brasil

Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil

Ana Gabriela Macedo, Universidade do Minho, Portugal

Anderson Luis Nunes da Mata, Universidade de Brasília, Brasil

André Rocha Leite Haudenschild, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Annabela Rita, Universidade de Lisboa, Portugal

Artur Emílio Alarcon Vaz, Universidade Federal de Rio Grande, Brasil

Benedito Antunes, Universidade Estadual Paulista, Brasil

Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cláudia Junqueira de Lima Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Claudio Celso Alano da Cruz, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Constancia Lima Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniel Serravalle de Sá, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Daniela Novelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Diana Junkes Bueno Martha, Universidade Estadual Paulista, Brasil

Dilma Beatriz Rocha Juliano, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil

Edimilson de Almeida Pereira, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Eliane Santana Dias Debus, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Eliane Terezinha do Amaral Campello, Universidade Católica de Pelotas, Brasil
Ettore Finazzi-Agro, Università degli Studi La Sapienza, Itália
Fabiola Simão Padilha Trefzger, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Fernanda Müller, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Flávio Garcia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
George Luiz França, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Gilberto Figueiredo Martins, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Giorgio de Marchis, Università degli Studi Roma Tre, Itália
Gizelle Kaminski Corso, Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil
Gladys Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Homero José Vizeu de Araújo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Iza Terezinha Gonçalves Quelhas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Jair Tadeu da Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Leani Budde, Centro Universitário Facvest, Brasil
Leila Assumpção Harris, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Liane Schneider, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Liliana Rosa Reales, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Lourival Holanda, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Luciana Borges, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Madalena Vaz Pinto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marcio Markendorf, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Maria Adélia Menegazzo, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
Maria Aparecida Barbosa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Mauri Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Nilcéia Valdati, Faculdades Integradas Associação de Ensino de Santa Catarina, Brasil
Patricia Peterle, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Pedro de Souza, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Renata Praça de Souza Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Rita Marnoto, Universidade de Coimbra, Portugal
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Rosana de Cássia Kamita, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Sergio Nazar David, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Silvana de Gaspari, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Susana Borneo Funck, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Susana Celia Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Tânia Celestino Macedo, Universidade de São Paulo, Brasil
Tania Regina Oliveira Ramos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Vanessa Massoni da Rocha, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Vanessa Rimbau Pinheiro, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Veridiana Almeida, Faculdade Educacional da Lapa, Paraná, Brasil

Apoio Técnico

Úrsula Blattmann (Biblioteconomia/UFSC)

Andréa Figueiredo Leão Grants (Bibliotecária/UFSC)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

Anuário de literatura [recurso eletrônico] / Programa de Pós-Graduação em Literatura. – Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 1993-
Vol. 21, n. 1
Semestral
ISSNe 2175-7917
Acesso em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura>

1. Literatura brasileira. 2. Teoria literária. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.

CDU: 82

Anuário de Literatura
anuariodeliteratura.cce@contato.ufsc.br

Os textos publicados neste número foram revisados por seus/suas autores/as e são de sua inteira responsabilidade.



Sumário

COLAGENS DA HETEROGENEIDADE CONTEMPORÂNEA

Andréa Figueiredo Leão Grants

Bianca Rosina Mattia

Izabele Cristini da Silva

Jair Zandoná

Marina Siqueira Drey

Stélio Furlan

CORUJA, LOBISOMEM, VAGA-LUME: O TRAÇO ANIMAL DO NARRADOR

Raquel Wandelli Loth

O PERCURSO DOLOROSO ENTRE A PRÁTICA E A TEORIA: REFLEXÕES SOBRE A PERSONAGEM URANIA EM “A FESTA DO BODE”, DE MARIO VARGAS LLOSA

Eduardo Marks de Marques

Raíssa Cardoso Amaral

GREGÓRIO DE MATOS, NOSSO PRIMEIRO ANTROPÓFAGO

Samuel Anderson de Oliveira Lima

IMAGEM-PALAVRA: A ICONICIDADE DA ESCRITA EM “RELATO DE UM CERTO ORIENTE”, DE MILTON HATOUM

Daiane Carneiro Pimentel

IMPRESSÕES RUSSAS DA MODERNIDADE: DOSTOIÉVSKI EM VIAGEM PELA EUROPA

Paulo Mendonça

A EXPERIÊNCIA REVISITADA: AS ARTIMANHAS NATURAIS DA NARRATIVA ROSIANA

André Rocha Leite Haudenschild

WALLACE STEVENS: O HERMETISMO COMO LEITURA DO REAL

Maria Luísa Fumaneri

DESASTRE, DESTRUIÇÃO, CRIAÇÃO: DO NADA ÀS CINZAS

Juan Manuel Terenzi

LA CENSURA LITERARIA: DESARROLLO CONCEPTUAL Y TEÓRICO, LOS EFECTOS DE SU ACCIÓN Y SU FUNCIONAMIENTO

Gabriela de Lima Grecco

“O DESENHO É UMA PRONÚNCIA”: PAULA REGO E AGUSTINA BESSA-LUÍS

Mariana Andrade da Cruz

OS MISTÉRIOS DE PAULO LEMINSKI

Ricardo Gessner

A NEGRA QUE NÃO ESTÁ NA CAPA DE REVISTA: DEBATES SOBRE RAÇA E GÊNERO

Gabrielle Vivian Bittelbrun

POR EL DERECHO A LA PALABRA...

Amaral Palevi Gómez Arévalo

PÔNCIO PILATOS: O SIMULACRO

Égide Guareschi

ÚLTIMAS FACES DO POETA: PROSA E POESIA DE CRUZ E SOUSA EM “ÚLTIMOS INÉDITOS”

Gustavo Tanus

FLUXO EDITORIAL: UMA ANÁLISE QUANTITATIVA DA REVISTA ANUÁRIO DE LITERATURA (2012-2014)

Andréa Figueiredo Leão Grants

Bianca Rosina Mattia

Stélio Furlan

COLAGENS DA HETEROGENEIDADE CONTEMPORÂNEA

Andréa Figueiredo Leão Grants^{*}

Bianca Rosina Mattia^{**}

Izabele Cristini da Silva^{***}

Jair Zandoná^{****}

Marina Siqueira Drey^{*****}

Stélio Furlan^{*****}

Universidade Federal de Santa Catarina

Neste primeiro número do 21º volume da *Revista Anuário de Literatura*, mais uma vez, o leitor irá se deparar com um profícuo e heterogêneo encontro de estudos. Reunidos, certamente, em virtude da nossa missão primeira, a difusão do conhecimento novo e inovador na área de Literatura, Teoria e Crítica Literária. Assim, temos a satisfação de oferecer para apreciação uma produtiva compilação, diversa não somente na temática, mas também na fundamentação teórica que sustenta os trabalhos aqui apresentados, bem como na localização geográfica dos autores que, de norte a sul do país, compõem esse mosaico literário.

O primeiro ladrilho¹ dessa imagem é de Raquel Wandelli Loth, que traz à tona o *narrador-coruja*, em **Coruja, lobisomem, vaga-lume: o traço animal do narrador**, a fim de



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutoranda e Mestra em Literatura pela UFSC. Bibliotecária do Sistema de Bibliotecas da UFSC. Coordenou o Portal de Periódicos UFSC (2009/jun.2014). Integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

*** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

**** Doutor em Literatura pela UFSC, integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

***** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e integra a Comissão Editorial da *Anuário de Literatura*.

***** Doutor e Mestre pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é Professor Associado junto ao DLLV/UFSC. Atual Editor da *Revista da ANPOLL* e Editor da revista *Anuário de Literatura*.

¹ A imagem do “mosaico literário” intenciona o diálogo com a capa deste volume da *Anuário*, uma referência e homenagem aos 55 anos da UFSC a partir do recorte da obra *Mosaicos* (1995-1997), de Martinho de Haro, que reveste as paredes da reitoria da instituição.

explorar a potência não-humana do narrador. Assim, ao olhar, refletir e escrever sobre o inumano, registra um pensamento em crise, aquele cuja origem e fim não são mais regidos pelo homem. Nesse contexto, a autora se propõe a pensar uma rede de narradores de distintas épocas com a intenção de identificar a permanência da animalidade nessas escritas.

Já Eduardo Marks de Marques e Raíssa Cardoso Amaral, em **O percurso doloroso entre a prática e a teoria: reflexões sobre a personagem Urania em “A festa do bode”**, de Mario Vargas Llosa, trabalham com o entrelaçamento de memória e trauma na narrativa da personagem Urania. A intenção é a de discutir as marcas deixadas pela ditadura da Era Trujillo, na República Dominicana, nessa personagem. Com isso, os autores exploram a relação e os desdobramentos entre a vivência histórica e o conhecimento histórico, o que denominam de o “percurso entre e teoria prática”, com a intenção de demonstrarem como se deu a reconstrução da identidade dominicana em Urania.

Por sua vez, Anderson de Oliveira Lima, com **Gregório de Matos, nosso primeiro antropófago**, argumenta em favor da hipótese de que Gregório de Matos foi o primeiro antropófago do Brasil. Para isso, o autor situa o leitor a respeito da polêmica em torno da obra de Gregório de Matos e, posteriormente, trabalha com o pressuposto de que os poemas desse autor já apresentavam características próprias do movimento antropofágico, concebido por Oswald de Andrade na década de 1920.

Com **Imagem-palavra: a iconicidade da escrita em “Relato de um certo oriente”, de Milton Hatoum**, de Daiane Carneiro Pimentel, retornamos simbolicamente ao nascedouro icônico da escrita. Isso porque a autora procura demonstrar que o romance supracitado traz uma aproximação entre as formas verbais e visuais a partir da “referência ao alfabeto árabe”, da “leitura da borra de café”, das “formas expressivas de Soraya Ângela e ao cometa escrito/desenhado por Dorner.”.

Em **Impressões russas da modernidade: Dostoiévski em viagem pela Europa**, Paulo Mendonça analisa *Notas de inverno sobre impressões de verão*, literatura de viagem, de fundo memorialista, que Dostoiévski redigiu quando viajava pela Europa em 1862. Para essa reflexão, Mendonça aborda a origem do vocábulo “modernidade” para, seguidamente, partir para o texto de Dostoiévski com intuito de destacar a criticidade com que o autor russo se propunha a falar sobre as transformações da Europa ao longo da segunda metade do século XIX.

Na sequência, André Rocha Leite Haudenschild, em **A experiência revisitada: as artimanhas naturais da narrativa rosiana**, convida-nos a pensar a prosa de Guimarães Rosa

à luz das teorias benjaminianas a respeito do narrador e das transformações da experiência. Com isso, o autor procura compreender como a narrativa de Rosa “transita com autoridade da *Erfahrung* à *Erlebnis*” de Walter Benjamin, tensionando a experiência entre a o mundo do sertão e o da metrópole com o ir e vir entre a oralidade sertaneja e o romance de formação.

Com o artigo **Wallace Stevens: o hermetismo como leitura do real**, de Maria Luísa Fumaneri, somos instigados a conjecturar acerca da poesia moderna. Pois, para a autora, o paralelo entre a obra de Stéphane Mallarmé e Wallace Stevens é capaz de elucidar determinados pontos que dificultaram a interpretação da poesia moderna no curso da história, como “as ligações entre linguagem e realidade e o papel da poesia no conhecimento.”.

Já Juan Manuel Terenzi, em **Desastre, destruição, criação: do nada às cinzas**, apresenta uma discussão “acerca do nada, do fogo, das cinzas e do poder de criação que deles deriva.” Para isso, o autor dialoga com alguns conceitos tecidos por Martin Heidegger abordando, também, a leitura elaborada por Jacques Derrida a respeito do conceito de *Geist* na obra heideggeriana. Assim, tece uma reflexão que parte dos conceitos analisados até chegar ao ato da criação em si.

A leitura de **La censura literária: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento**, de autoria de Gabriela de Lima Grecco, faz-nos olhar o fenômeno da censura em uma perspectiva teórica e histórica. Nessa conjuntura, a autora se coloca a refletir a partir dos postulados de Pierre Bourdieu e de Michel Foucault com intuito de discutir os sistemas repressivos que regulamentam e decidem a dinâmica de constituição dos sujeitos a ele subordinados.

Ao nos encontrarmos com **“O desenho é uma pronúncia”**: Paula Rego e Agustina Bessa-Luís, de Mariana Andrade da Cruz, somos convidados a pensar o fazer artístico a partir da análise de *As meninas*, biografia de Paula Rego, cuja assinatura é de Bessa-Luís. Segundo a autora do artigo, Bessa-Luís elabora na biografia de Rego “inúmeras reflexões de ordem metalinguística, bem como acerca das relações entre texto e tela” a partir de aproximações com a sua vida, de forma que o livro passa a propor um fértil diálogo interartes.

Com Ricardo Gessner, n’**Os mistérios de Paulo Leminski**, temos a oportunidade de ver a poesia leminskiana em um recorte temático. No caso específico, a temática do mistério é estudada por meio da análise de dois poemas do poeta curitibano, “rio do mistério”, e “Suprassumo da Quintessência”. Para isso, como norte teórico, o autor utiliza os ensaios do próprio poeta a fim de identificar o que este pensou e desenvolveu no tocante ao assunto em questão.

A negra que não está na capa de revista: debates sobre raça e gênero, de Gabrielle Vivian Bittelbrun, discute a invisibilização das mulheres negras em capas de revistas femininas. Conforme a autora, ao publicar o mesmo estereótipo de beleza, majoritariamente representado por mulheres brancas, o mercado editorial brasileiro corrobora para o fortalecimento da invisibilidade de outras raças, no caso, da negra. Nesse contexto, Gabrielle Bittelbrun discorre sobre um processo histórico que remete àquilo que identificou como “ideologia de branqueamento”.

Em vias de finalização, observamos que a presente edição ainda conta com três resenhas. A primeira, **Por el derecho a la palabra**, de Amaral Palevi Gómez Arévalo, aborda o livro *Indígena, cuerpo y sexualidad en la literatura salvadoreña* (2012), de autoria de Rafael Lara-Martínez. A segunda, **Pôncio Pilatos: o simulacro**, de Égide Guareschi, propõe-se a discorrer a respeito de *Pilatos e Jesus*, livro publicado por Giorgio Agambem em 2013. A terceira e derradeira, **Últimas faces do poeta: prosa e poesia em Cruz e Sousa em “Últimos inéditos”**, de Gustavo Tanus, avalia a compilação *Últimos inéditos: prosa & poesia*, de Uelinton Farias Alves, de 2013.

Para concluir essa imagem literária, apresentamos ao leitor **Fluxo editorial: uma análise quantitativa da Revista Anuário de Literatura (2012-2014)**, um artigo-memória redigido por três de nossos editores, Andréa Figueiredo Leão Grants, Bianca Rosina Mattia e Stélio Furlan. Nele, os autores procuram apresentar a investigação depreendida acerca do processo editorial da *Anuário* entre os anos de 2012 e 2014.

Agradecemos @s pareceristas desta edição pelas acuradas avaliações. Aos leitores, por fim, desejamos uma agradável leitura dessa imagem literária que aqui se construiu. Com os melhores cumprimentos,

a Comissão Editorial.



CORUJA, LOBISOMEM, VAGA-LUME: O TRAÇO ANIMAL DO NARRADOR

*Raquel Wandelli Loth**

Universidade do Sul de Santa Catarina

Resumo: O percurso por uma rede de narradores de diferentes épocas encontra um traço de animalidade no olhar e na escritura-*flâneur*, desde que Restif de la Bretonne propôs, no século XVIII, a associação entre o repórter/narrador e uma ave noturna. Esse rastro orienta a constituição da categoria do *narrador-coruja*, que coloca em prática um método inumano de olhar as zonas de sombra das cidades. Aqui chamada *narrativas do escuro*, esta cartografia percorre diversas textualidades interligadas pelo desejo de ver o que está por baixo do cotidiano – de Bretonne e Mercier, passando por Poe, Baudelaire, João do Rio e remetendo a Clarice Lispector. De tempos em tempos, a narrativa coruja desaparece para reaparecer em cada cidade onde haja um andarilho obstinado a ultrapassar a mancha de invisibilidade no olhar humano. As multidões caminham desatentas, ofuscadas pela proliferação de signos e propagandas, marcham para o porvir sem olhar para trás. A coruja não; ela retém o tempo para pressentir os desaparecimentos das singularidades e entrever o que a história do presente diz de mais clandestino, pois como ensina Benjamin (1994b, p. 231), “pensar não inclui apenas o movimento de ideias, mas também sua imobilização”. O passeio pelos primeiros escritores-repórteres permite ensejar que o coruja-*flâneur* inaugura não apenas a si próprio, mas também esse modo de narrativa calcado em uma poética do olhar para os escombros. A deambulação física o caracteriza, mas não determina a narrativa, assim como não determina a viagem, o deslocamento interior. Antes, a pulsão de ver o desconhecido desperta outras potências obscurecidas, reintegrando-as à percepção dos movimentos urbanos e impulsionando a narrativa a caminhar, ouvir, cheirar, sentir. No voo noturno de olhar pivotante, a literatura anuncia as sobrevivências que não cessam de desaparecer diante do contemporâneo.

Palavras-chave: Animalidade. Modernidade. Cartografias urbanas. Narrador-coruja. Flânerie

Nas proximidades da ponte Orientale de l’île Saint-Louis, uma figura altiva e solitária se afasta para espreitar a fantasmagoria da cidade sob a luz tremulante da lua. O cavaleiro caminhante enlaça o manto na altura do peito, cobrindo o corpo inteiro de negro e



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC/Capes/Université de Paris III (2014), com a tese *Ver, pensar e escrever como um animal; devires do inumano na arte-literatura*. Mestre em Literatura pela UFSC (2000), na área de Teoria Literária, pesquisou sobre hipertextualidade em narrativas impressas. Autora do livro *Leituras do Hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar* (EdUFSC e Editora da IOESP, 2004). Professora titular do Curso de Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina desde 2000, onde leciona Literatura Jornalística, Jornalismo de autor, Monografia. Atua principalmente nas seguintes linhas de pesquisa: estudos de autoria, inumano nas artes, antropologia da arte, literatura e alteridade, estudos culturais, mídia, cultura e imaginário. E-mail: <raquelwandelli2@gmail.com>.

de meia invisibilidade. De esgueira, observa o espetáculo das sombras em uma nuvem de mistério e melancolia, como deve ser o olhar dos justiceiros urbanos para o espírito da noite que nasce quando o espírito do dia dorme. Noturnos são seus olhos, noturno é o espetáculo, noturno é o meio. Este homem habita a noite.

Uma coruja volta do sobrevoos pelo firmamento urbano e pouso-lhe na cabeça, sobre o chapéu também negro e de abas largas. A ave é grande, mas não se distingue do conjunto, como se traço cinza sobre fundo negro. Sombrio é o homem, sombrio é o pássaro. Perfeitamente acoplados, um embaixo do outro, humano e bicho compõem um poste totêmico de vigia sobre o *petit-pavé*. De costas para o fluxo dos habitantes, mantêm uma distância estratégica, para poder espiar de esgueira, sem serem notados, as cenas que se armam nos becos sombrios da Paris pré-guilhotina.

O poste guarda um ângulo privilegiado de observação, de onde as ruelas agitadas se abrem para o espectador-totem e para nós que contemplamos o quadro, na condição de vigias e vigiados. Em um canto se distinguem as silhuetas femininas de jovens raptadas pela guarda de homens que chega a cavalo. Enquanto isso, em cena paralela no beco ao lado, outro grupo arma o arrombamento de um sobrado. Assistindo ao devir dos acontecimentos, homem e pássaro formam uma presença tão única que já não sabemos se quem espreita a noite é o homem ou a ave e qual dos dois vai contar o que se passou. E logo, na mesma imagem, em um plano simultâneo, já são os dois em um só corpo de coruja sobrevoando a cidade nos intervalos de guerra. E é a dupla que grita, em uma voz meio humana, meio animal: “Quanta coisa para ver quando todos os olhos estão fechados!”. (BRETONNE; MERCIER, 1990, p. 619)¹.

Em meio às páginas amareladas do primeiro de 16 volumes publicados a partir de 1788 em Paris, a exclamação abre o diário das mil e uma noites da vida por baixo do cotidiano às vésperas da Revolução Francesa. Por ela chegam os ecos dos contos-reportagens que nascem da pena bisbilhoteira de um *flâneur* francês, conhecido pela crítica especializada, mas anônimo para as multidões-protagonistas que ele e seus sucessores buscaram. Abstraídos o contexto, a data e o local dessa fala e dessa voz, melhor reverbera o sentido contemporâneo que ela carrega através dos tempos. É esse sentido que perseguimos em um movimento

¹ Excerto da apresentação de *Le nuits de Paris*, conjunto de textos de Bretonne publicado entre 1788 e 1793 a título de compor um mosaico dos subterrâneos da vida noturna da metrópole parisiense. Foram reunidos em *Paris le Jour, Paris la nuit*, junto com a obra de Louis Sébastien Mercier, que escreve *Tableau de Paris*, publicado em 1781, e *Le Nouveau Paris*, com narrativas resultantes de *flanêries* diurnas. Todos os volumes compõem uma brochura da coleção Bouquins, dirigida por Guy Schoeller e publicada pelas Edições Robert Laffont em 1990. Todas as traduções das citações desde livro são nossas.

arqueológico, mas sobretudo cartográfico, atrás de uma poética do olhar de diferentes épocas que dispara com o tropeço no artefato humano-animal que Bretonne inventou para o seu narrador.

A imagem do repórter-coruja opera como um gatilho de origem que enseja a construção da categoria de *narrador-coruja*, aqui chamada também de *narrador do escuro*, homenagem a uma literatura de trânsito que pousa “sobre as coisas do esquecimento e os lugares de passagem” (DELEUZE, 1997, p. 89). Percorridas no modo rizoma, narrativas andarilhas que indicam a permanência de um rastro animal são convocadas para análise mais por interconectividade do que por uma escavação cronológica, naquela proposição benjaminiana de que o presente encobre “fagulhas de muitos agoras” nunca definitivamente perdidos para uma história a contrapelo (BENJAMIN, 1994b, p. 232).

Da voz perplexa emana um duplo sentimento: insatisfação quanto a um modo de visibilidade que deixa enormes regiões a descoberto e o desejo de olhar o que está à sombra. Se todos os olhos estão fechados, há uma cegueira coletiva que tem um duplo sentido: os homens fecham os olhos quando dormem, mas também quando não querem ver ou têm sua acuidade diminuída ou desaparecida. Ao contrário, o sentido da noite para a literatura se instala no silêncio de uma cegueira luminosa que é pura coragem de *ver*-dade.

Uma vontade de potência, a potência de agir com o olhar exclama para o mundo sua utopia e esperança: “Quantas coisas para ver [...]!” Mas a voz-coruja carrega também um lamento, um diagnóstico apocalíptico ou distópico do mundo, abandonado pelas multidões que dormem enquanto o narrador caminha: “todos os olhos estão fechados!” De um lado, uma multidão que anda às cegas, pois delegou para o controle ocularcêntrico e para o progresso – que tudo vigia – a posse do seu olhar. Cegueira dessa ordem produz invisibilidade, desmemória, perda, desaparecimento. Povos não vistos são povos expostos à extinção, ameaçados de morte, avisa Didi-Huberman (2012) em *Peuples exposés, peuples figurants*. O presente é um oceano de povos que não cessam de desaparecer diante dos olhos do narrador. De outro lado, o nascimento, o novo, a esperança: ver é desvelar, tirar um véu, mas é principalmente ver-se e revelar-se. Ver é viver e dar vida: ver o rosto singular do outro e ser visto pelo outro que se expõe. Quem flana pelas ruas e viaja pelo mundo vê o rosto dos povos.

O grito da coruja anuncia sem o saber uma morte: dos coletivos que palpitam no escuro da contemporaneidade. Ecoa em uma sociedade cega que paradoxalmente emerge no Século das Luzes, quando tudo é visto à exaustão; quando os instrumentos óticos avançam as áreas não mapeadas pela visão; bisbilhoteiam e vasculham os interiores dos organismos,

trazendo as partículas mínimas, os átomos, os micróbios ao alcance do olho humano. Reaproximemos por ora essa voz ao seu corpo, ao seu cenário e ao seu tempo.

É o repórter-coruja das ruas da florescente Paris, onde tudo está em ebulição. É o personagem-escritor de Restif de La Bretonne, que caminha para combater a escuridão e a anorexia de ver das novas multidões. Com a perplexidade de pássaro, o narrador-*hibou* de *Les nuits de Paris ou Le spectateur nocturne* começa a descrever sua saga de mil e uma noites. Caminha pelos becos, esquinas, delegacias, igrejas, praças, prostíbulos, salões, enfim, por todo canto de cidade, todo espaço, toda faísca de instante sob a meia-luz de um lampião. Narra um acontecimento por noite, deixando o seu eterno desdobrar para o amanhã, à moda Scherazade.

Em sua *flânerie* noturna, Bretonne era acompanhado no contraturno por um andarilho da espécie diurna: Louis Sébastien Mercier, que se incumbia das andanças à luz do sol. Ainda não traduzida no Brasil, a obra dos dois jornalistas-escritores traz do século XVIII o ponto de intersecção máxima entre literatura e jornalismo, na vertente de uma narrativa que parte da observação do cenário urbano. Se o jornalismo é a “base social da *flânerie*”, conforme Benjamin (1994a, p. 225), a *flânerie* é também a base criativa e ontológica do jornalismo, como mostram a dupla Bretonne e Mercier (1990). Eles se destacam entre uma heterogênea gama de *flâneurs* que os sucedem na Paris pós-revolucionária, eufóricos ou horrorizados com a barbárie do progresso, mais ou menos aderidos às violentas transformações.

Andarilho da noite e andarilho do dia ajudaram a consolidar uma prática de reportagem indissociável da literatura como matéria do cotidiano. Empreendendo sua cruzada a pé por Paris, inventaram a reportagem antes que fosse reconhecida e consolidada como gênero jornalístico, o que só ocorreu em 1853, quando o primeiro correspondente de guerra, o irlandês William Howard Russel, foi enviado oficialmente pelo jornal inglês *The Times* para cobrir a Guerra da Crimeia. Mercier teria inaugurado o emprego do termo repórter entre os franceses, conforme afirma Delon (1990), que assina o prefácio e a introdução de *Paris le jour, Paris la nuit*. Nesse velho-novo modo de narrar² que demanda a criação de um

² Se a ênfase benjaminiana diz que Paris é o berço da *flânerie*, a reportagem hibridizada à literatura não pode ser circunscrita à origem francesa. Nos primeiros anos do século XVI, o inglês Samuel Pepys começa a executar o projeto do seu *The Diary of Samuel Pepys*, uma combinação de narrativa e documental *in progress*. Escrito durante nove anos, *O Diário* não se limitou a relatar fatos, mas construiu um grande painel da vida da alta burguesia inglesa do seu tempo. Projeto semelhante foi empreendido no século XVII por Daniel Defoe, com *A journal of the Plague Year*, um romance de memórias e observações de acontecimentos marcantes no âmbito público e privado, ocorridos em Londres durante a epidemia que matou aproximadamente 20% da população.

vocabulário próprio, a experiência física de observação e o testemunho não se separam da escritura.

“Quando as sombras da noite começam a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva”, anuncia Hegel (1997, p. 39), no prefácio à obra *Linhas fundamentais da Filosofia do Direito*. Com a imagem do voo noturno e tardio, Hegel pretende afirmar que a filosofia só é capaz de “apreender o mundo na sua substância” e fazer o seu trabalho de reconhecimento quando a realidade já “efetuou e completou o processo de sua formação”. Em termos hegelianos, a filosofia espera que a história se faça para compreendê-la, mas Deleuze, aludindo à diferença entre devir e história proposta por Nietzsche, vai objetar em nome de uma “densa nuvem” que não se sedimenta como história: “O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estado de coisa, enquanto o acontecimento em devir escapa à história.” (DELEUZE, 1992, p. 214). Forjado na impaciência, no *continuum* do presente e da ocasião, o narrador-coruja também só voa na irrupção do crepúsculo, mas é para examinar os acontecimentos em curso no contraturno da história.

Literatura e filosofia, territórios onde o homem coloca a linguagem e o pensamento a operar os limites da animalidade. No olhar vigilante e pivotante da coruja se prenuncia o devir-animal. Coruja, escritor, filósofo: seres de uma “terrível existência à espreita”, como anuncia Deleuze em *L’Abécédaire* (1996). “O que é um animal?”, questiona o teórico, para responder com exatidão: “É um ser fundamentalmente à espreita. Um animal jamais faz nada sem estar à espreita. Nunca está tranquilo. [...] Ele deve vigiar se não há alguém em suas costas, se acontece algo atrás dele ou ao seu lado”

Figura 1: “Restif de la Bretonne”, ilustração de Moreau de Jeune para a primeira edição de *Les nuits de Paris*, 1788.



Fonte: Societé Rétif de La Bretonne (2013)

Em 1776, Thomas Paine, um imigrante inglês nas Treze Colônias, publica *Common Sense*, livro anônimo produzido a partir da reunião de panfletos e de técnicas clandestinas de reportagem.

Derivar as possibilidades de sentido advindas da relação secreta entre esses três seres a ponto de encontrar nas suas dobras uma categoria de narrador ensejada pelo emblema da coruja. Não se examina a *flânerie* como gênero ou formato, mas como potência cartográfica marcada desde sempre por esse traço animal. Ignorada pelos comentaristas de Bretonne, a imagem da ave diz mais sobre o seu modo de narrar do que todo o conjunto da obra em separado. O escritor a encarnava com insistência, como nesta gravura famosa (Figura 1), em que Jean-Michel Moreau ilustra a capa da primeira impressão de *Les nuits de Paris* (1788), seguindo as prescrições do próprio escritor.

Muito dessa imagem diz como nela o narrador vê a si próprio. A “imagem de si”, nos termos propostos por Didi-Huberman (1998, p. 61), apresenta o que resiste ao processo normatizador de identidades. Portadora do que no narrador extravasa em seu devir-pássaro, a coruja liberta-o do processo arbitrário de representação. Uma ave noturna que simboliza o conhecimento acorda a percepção noturna de um filósofo do escrutínio das ruas, esse narrador do imperceptível à espreita dos acontecimentos. O homem tomando emprestado do bicho a acuidade que ele perdeu...

Arrebatado pelo devir-animal da escrita-reportagem, Bretonne se anuncia como o narrador capaz de apontar o que as famílias e os distraídos passantes humanos não veem na metrópole do alvorecer da revolução em seu movimento paradoxal de acolher e expulsar as hordas de camponeses desembastados dos tempos do império. No prólogo que abre a longa miríade de narrativas encaixilhadas, o repórter se apresenta em terceira pessoa como o “Hibou-Spectateur”, que “descreve somente o que viu”. O “Espectador-Coruja” explica aos leitores que durante vinte anos, a partir de 1767, observou por mil e uma noites o que se passa nas ruas de Paris e recolheu histórias que “instruirão de espanto”. Então, passando a narrar na primeira pessoa, ele mostra, ao modo desse barroco tardio, no paradoxo da cautela e do excesso, o instante em que a obra vem à luz e ganha vida no acontecimento da escrita:

Era onze horas da noite: eu vagava sozinho nas trevas, recordando de tudo o que havia visto nos últimos trinta anos. De repente, uma ideia me arrebatava. Nessa desordem de ideias, eu avanço, me perco; e me encontro na ponta oriental da ilha Saint-Louis. É um bálsamo da cura, que querido lugar! Parece-me que renasci: minhas ideias começaram a clarear; sentei-me sobre a pedra, e, à luz tremulante da lua, escrevi rapidamente: (BRETONNE; MERCIER, 1990, p. 619-620).

E das trevas, dirigindo-se à coruja que o habita como se fora um leitor intuído, o herói moderno, errante e solitário que trafega pelas sombras para “desvelar as profundezas do coração humano” quando todos estão dormindo ou, mesmo acordados, parecem dormir, inicia, sem interromper o fluxo metalinguístico anterior, o relato que anuncia pelo título:

“Primeira noite. Plano”. Ouça-se o pio do “Espectador-Coruja” que voa nas trevas com sua dicção barroca, amante dos contrastes de luzes e sombras, desconstruindo o perspectivismo dado e substituindo o quadro natural pelo engenho enigmático e artificioso. Ouça-se a voz do homem prestes a tornar-se pássaro, fora da dualidade entre essência e a aparência, questionando a desvitalização dos sentidos no espaço urbano:

Coruja! Quantas vezes teus gritos fúnebres me fizeram tremer nas sombras da noite! Triste e solitário, como tu, eu vago só, em meio às trevas, nesta capital imensa; o brilho das luzes públicas, em contraste com as sombras, não as destrói, ele as torna mais salientes: é o claro-escuro dos grandes pintores! Errante e sozinho, saio para conhecer o homem [...] Quantas coisas para ver quando todos os olhos estão fechados! (BRETONNE, 1990, p. 619-620).

Aves de hábito noturno, as corujas caçam ao escurecer, turno em que têm sua melhor potência de visão, e suas presas, em geral, dormem ou pouco enxergam. Um grito sinistro prenuncia perigo fúnebre quando a coruja pia nas sombras silenciosas da cidade. Anunciando os últimos desaparecimentos nos escombros da noite, proclama seu próprio apocalipse. “Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar”, escreve Hegel (1997, p. 39). Mistério dessa sabedoria de pássaro a ensinar à visão e ao pensamento que o claro está mergulhado no escuro.

Ave de rapina noturna e solitária, a coruja recebe a classificação *hibou* em francês e mocho em português para registrar seu diferencial: dois tufos compridos e estreitos de penas localizados no alto do cocuruto, à semelhança de um par de orelhas ou cornos. Por seu grito inquietante e seu modo de viver contemplativo e reservado, a coruja é alvo de numerosas superstições, tanto de bom quanto de mau agouro. Na simbologia mística, o mocho é, segundo *A linguagem dos pássaros*, do mestre Soufi Attar, o mensageiro do invisível. Associada ao ocultismo e também à bruxaria e à magia negra, a coruja teria a faculdade de ver os mortos no além-túmulo³.

Ao contrário da águia, que recebe a luz do sol com os olhos abertos, a coruja relaciona-se com a lua e não suporta a claridade. Essa visão tardia do mundo, de quem chega para ver os restos da história, aproxima-a da obscuridade, da vida solitária e melancólica. Guardiã de cemitérios, simboliza o deus dos infernos entre os astecas. Para os romanos, seu grito pressagia uma morte próxima, e no Egito está ligada ao frio, à noite e, igualmente, à morte. No material funerário das tumbas do povo peruano Chimú, pré-civilização inca, ela comumente aparece na forma de uma divindade metade humana, metade animal, conforme

³ Ver a respeito Prieur (1986).

pesquisa de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 293).

Enquanto a maioria de suas presas está cega, a coruja caça à noite, quando alcança a potência máxima de visão e pode voar em lugares de muito pouco acesso para outras criaturas. Por isso, ver uma coruja durante o dia é mau presságio. Polissemia contraditória: o signo alude a significados sinistros ao mesmo tempo em que evoca tudo que é bonito, perfeito, bacana ou agradável, conforme sintetiza a expressão *chouette* da língua francesa. Na bipolaridade do claro-escuro, que reintegra o apolíneo e o dionisíaco, a acuidade noturna da coruja fez dela um grande símbolo da sabedoria e do conhecimento no mundo antigo. “Ela está ligada à deusa grega Atena, à qual Homero já associava o epíteto de glaukopi (‘aos-olhos-de-coruja’), talvez por sua visão nas trevas.” (PRIER, 1986, p. 197, tradução nossa).

Admiramos a potência do olhar da coruja. De fato, sua cabeça pode pivotar 270° e, com ela, seus enormes discos arredondados. Todavia, esses olhos salientes só lhe permitem ver em um raio de 70° sobre um campo de visão total de 180°. É a capacidade de audição deste pássaro, associada à visão móvel, seu maior trunfo, o que faz dele um grande caçador. As orelhas, situadas em posições diferentes da cabeça (uma mais alta que a outra), captam as variações de tempo da chegada de ondas sonoras de outros corpos, permitindo-lhe localizar sua presa sem necessidade de vê-la. É dessa forma sinestésica que a coruja enxerga no escuro e acaba, no imaginário simbólico, evocando o valor dos grandes sábios cegos, como Homero, Milton e Borges, aqueles que sabem dizer o que os olhos não veem.

A maior parte das aves de rapina noturnas desapareceu das áreas urbanizadas e zonas periurbanas. Para elas, que amam paisagens antrópicas, os meios de transporte se transformaram em armadilhas ecológicas. Atropelamentos por veículos são a causa corriqueira de extermínio das corujas, que têm nas margens das rodovias sua área potencial de caça aos animais que a atravessam (GUINARD; PINEAU, 2006). Ofuscadas pelos faróis e luzes, não conseguem evitar os automóveis. Como o *flâneur*, a coruja também é uma espécie ameaçada de extinção nas cidades pelo que João do Rio (2008b, p. 47) chamou de “a era do automóvel”. A coruja é um quase-invisível.

* * *

Paris, Nova York, Londres, Rio de Janeiro, São Paulo... Metrôpoles são cenários recorrentes de mudanças abismais e desorganizadoras, de choque de valores e embates de projetos político-sociais. Gênero híbrido entre jornalismo e literatura, a *flânerie* emerge no intervalo entre tradições e modernidades em eterno movimento de continuidade e ruptura. Traz a experiência de um narrador deambulante que testemunha no seu corpo-cidade as

inscrições violentas do progresso. De Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier, passando por Edgar Allan Poe, Baudelaire ou João do Rio, o narrador das ruas vive em uma suspensão do seu tempo. Sua época se faz de intervalos entre Império e República, quando estão em embate uma modernidade contínua contra uma também líquida tradição: mercantilismo e capitalismo; província e metrópole; rua e viaduto. Períodos de transição que nunca se reduzem a uma síntese acabada são a mola-propulsora desse narrador que não pertence ao passado nem adere à ideologia do futuro.

Crises sociais acarretadas por acontecimentos contíguos, como a expansão das cidades, crescimento demográfico, inchamento do espaço urbano e industrialização fertilizam o espaço urbano para o agir dos repórteres-coruja, que perseguem na mancha escura do olhar a narrativa do cotidiano clandestino. No conceito de época de Agamben (2009), o que há de mais precioso no exame do contemporâneo é a possibilidade de não ser nem passado, nem presente, nem futuro, mas produzir a tensão entre o aqui agora, e a história. Para essa noção que Agamben vai buscar no conceito de história de Benjamin, o contemporâneo é o que fica, o que se atualiza eternamente, mas só se mostra na defasagem e no anacronismo. Tecida nesse fio anacrônico, a literatura guarda uma poética de olhar capaz de reincidir no atual e pressagiar os perigos em curso no mundo sombrio.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo. (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Território do narrador andarilho, uma cidade acolhedora e perigosa se ergue no intervalo entre o dia e a noite, a luz e a sombra. Eternamente à espia do que se encontra ameaçado, o narrador-coruja encontra nas calçadas os escombros, os cadáveres da modernidade. A cidade deixa entrever os futuros possíveis, mas o progresso faz dela também um túmulo dos devires, onde só se pode conceber o nascimento da nova metrópole pelos ferros que destroem o passado. Ao mesmo tempo em que reclamam contra os arcaísmos, Mercier e Bretonne temem que Paris se torne um campo de ruínas, como as antigas *polis* gregas. Escrevem assim sob o signo da destruição e da morte que vai caracterizar a modernidade baudelairiana. “A ruína os obseda como uma lembrança de que tudo não é mais do que uma poeira e que o progresso passa pela morte”, anota Delon (1990, p.16).

Bretonne vê e escreve a cidade como um horizonte interceptado por malditos, anônimos, despercebidos. Bêbados, prostitutas, cegos, lavadeiras, sapateiros, sobretudo novos

e pequenos comerciantes que se engendram na configuração das cidades, vigaristas de toda a sorte, vigias noturnos, violadores de sepulturas, leiloeiros e trapeiros – que virão a ser, na literatura de Baudelaire, personagens emblemáticos da modernidade.

Descontínua, a trilha *flâneur* se faz na marcha de um olhar animado e animal, de quem vê com os pés, com o faro, com o corpo inteiro, de quem gira e faz o mundo girar e se deslocar a sua volta. Charles de Wailly (apud DELON, 1990, p. 6) chama esse modo de ver do alto de “visões de pássaro” que é uma aproximação pelo todo para chegar ao detalhe. Mercier se inclinava à abstração voyeurística em sua escrita sobre o cotidiano da cidade que observava de longe, do alto do seu retiro bucólico na montanha. Já o coruja Bretonne, amante da ficção, preferia se ocupar das particularidades e singularidades, farejando de perto as ruas de Paris. Conjugava uma visão aérea, de sobrevoos políticos e filosóficos, a uma visão principalmente rasteira, de ave de pouso e de rapina, à caça de pormenores.

O primeiro, ativista convicto da Revolução Francesa, nascido em Paris, aprende com Bretonne a valorizar a linguagem de rua, que vai dar vida e movimento à linguagem clássica; o segundo, imigrante da província, transforma sua inferioridade social em superioridade literária, misturando ao erudito neologismos que surgem a serviço da narrativa para responder às necessidades linguísticas criadas pelo ritmo das mudanças e intervenções urbanas. Novas linguagens se instauram nas ruas, na velocidade das construções e destruições no cenário natural e antropomórfico da cidade. A diferença entre esses olhares instituídos por diferentes planos, que cruzam distintos movimentos de corpo e de espírito é assinalada por Delon (1990, p. 13): “Um fosso social separava o *Tableau* que permaneceria aquele de uma capital burguesa e *Les Nuits*, que fariam o quadro de uma Paris proletária. Restif transforma em superioridade literária sua deficiência social.” Marcadas essas diferenças, contudo, tanto o narrador do dia quanto o narrador da noite atuam nas sombras, percorrendo os subterrâneos da cidade.

Restif, à noite, só percebe os escombros de cadáveres e lixo espalhados, violências sexuais e assaltos, mas cada aventura pode resultar em um acomodamento das coisas com a sua intervenção. O *Tableau de Paris* é também invadido pelas sombras: o narrador vê através dos muros, através da terra os esgotos, as latrinas, as sepulturas, por toda a parte ameaçam a doença, os miasmas, a morte. (DELON, 1990, p.13).

Mas é *Les Nuits de Paris* que vai enegrecer a cena da cidade, enfraquecendo a normalidade diurna nas cenas que o coruja vai recontar à marquesa, sua leitora imaginária, em uma recriação invertida de Sherazade. Personagens sobreviventes da força e da roda dos expostos contornam os esgotos e os perigos nos caminhos do andarilho. Nos efeitos do claro-escuro, aparecem as contradições entre um projeto de cidade moderna que quer tudo iluminar

e projetar e uma realidade onde a podridão, as doenças e os cadáveres se acumulam pelas ruas estreitas. “Toda esta literatura da cidade não cessa de descrever os dejetos e as marginalidades que a sociedade produz sem querer assumi-las.” (DELON, 1990, p. 20).

Desde o repórter-coruja, o narrador noturno demonstra sua preferência pelos povos infames do espaço urbano, escolha que recai sobre “uma Paris completamente desprezível para o mundo das Belas Artes e da cultura”, uma Paris popular, “regada a aguardente barata”, conforme anota Flávia Nascimento (2002). A preciosa reconstituição etnográfica de comportamentos, costumes e sabedorias de seu tempo resulta dos esforços para edificar a história ao mesmo tempo comum e extraordinária da vida urbana. Os 16 volumes do compêndio parecem advir do afã de salvar a cidade da iminência de sumiço de cenários e gestos da cultura que subsistem como ruínas.

A sensibilidade moderna ao urbano é assim feita da descoberta de que a cultura não é simples acumulação, que a pedra é ela mesma efêmera. O progresso só se faz pelo modo de devoramento do campo pela cidade, da destruição das casas medievais para daí reconstruir novas. (DELON, 1990, p. 16).

À espreita dos aparecimentos e desaparecimentos que se alternam na modernidade, os narradores noturnos observam o impacto da passagem dos corpos e das paisagens que vêm abaixo no mesmo ritmo que se erguem. Justamente quando algo precioso está prestes a deixar o campo de visibilidade, avançam solitários, à procura da “alma das ruas”. São eles que vão traduzir a surpresa com as novas profissões noturnas, a atração pelo alarde dos vendedores ambulantes ou pelo mistério irrecusável dos meliantes. Como João do Rio fará dois séculos mais tarde, inventariam as carolices religiosas renitentes no espaço do comércio, a arte das calçadas, a poesia dos becos, enfim, as singularidades que emergem dos princípios definidores da vida moderna, segundo Baudelaire (2010, p. 35): “a instantaneidade, o contingente, o fugidio, o transitório”, de onde o artista tira a outra metade da arte, que é “o eterno e o imutável”.

E o que é a rua para o *flâneur*? “A rua é para o homem urbano o que a estrada foi para o homem social”, diz João do Rio (2008a, p. 44). Meio principal do contemporâneo, ela é a vitrine onde desaguam todas as construções de poder e contrapoder em torno dos regimes de identidade. Caminho para uma cidade que está sempre no caminho, a rua faz um apelo irresistível de lançamento ao incógnito para o homem que flanando narra. Lugar de se perder classificações identitárias, a rua é o rio que atravessa esta época: “a rua é o que fica”, assinala também João do Rio (2008a, p. 28) na célebre declaração de amor às ruas.

Uma força de *polis* tenta controlar o devir-vagabundo da rua, sobrepondo toda alusão

à selva da urbe como um porvir de civilidade. Operando como pátio de demarcação de territórios e estandartes sociais, a rua é também rio onde todas as tipificações podem vir a se perder. Mãe e madrasta, doméstica e política, a cidade chama, seduz e assusta, acolhe e expulsa o bicho-homem. “Instintivamente, quando a criança começa a engatinhar, só tem um desejo: ir para a rua! Ainda não fala e já a assustam: se você for para a rua, encontra o bicho!” (RIO, 2008a, p. 40). A rua vicia e alicia, atrai, corrompe e contamina. “Foi feita para ajuntamentos”, segundo o africano eubá, esperanto das hordas selvagens. “Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua!”, grita ainda o cronista das calçadas. Rua é, pois, lugar de cachorros vagabundos e gente vira-lata!

Porque insinua a nudez da Gênese, atraindo todos para fora de suas tocas, de suas ocas, para exporem-se ao olho público, a rua evoca a infância do mundo. “A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.” Zona de indiscernibilidade entre homem e bicho, civilização e barbárie, “a rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo” (RIO, 2008a, p. 41). O convite da rua é para a criança o que a floresta é para o tigre ou a liberdade é para os pássaros.

Em *Crítica e Clínica*, Deleuze (1997) opõe-se ao modo pelo qual a psicanálise freudiana interpreta a travessia da rua pelo pequeno Hans, como se ela fosse um meio neutro que levaria a um lugar previsível do qual ele deverá inexoravelmente regressar para o seio da mãe. Desejo de rua tem força própria, advoga o filósofo: Hans quer mais do que sair do apartamento da família para ir ao restaurante e retornar ao lar. No caminho, ele passa pelo entreposto de cavalos onde muitas cenas podem acontecer e o trajeto torna-se um lugar em si que, produzindo afetos em quem o transita, “se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio.” (DELEUZE, 1997, p. 83).

Lugar potencial de devires imprevistos e plenos de libido política, social, filosófica, poética, rua é lugar do fora: ao mesmo tempo em que mapeia, desterritorializa o conteúdo civilizado e familiarizado, desorganizando e confundindo pessoas e objetos fixados em favor de cartografias afetivas. Trajetos são possibilidades de retorno transformado para o qual os pais não são modelo, mas interdito. Trajetos são devires, mapas de intensidade e densidade, define Deleuze (1997, p. 86-87). Fábrica de produção de agenciamentos, atrações, deslocamentos, devires, o inconsciente de rua não se deixa controlar como um palco de representações civilizatórias. Delirar, não interpretar o seu impacto: “Era a chegada da rua, a chegada na rua, o acontecimento da rua, sangrento, tudo isso...” (DELEUZE, 1996).

Tomada como acontecimento, a “visão de rua” não se produz na extensão de uma

imagem prévia, mas é capaz de formar um agenciamento perturbador até o fundo. Por isso quando analisa as saídas de Hans, Deleuze (1997, p. 87) refuta a interpretação de Freud de que ao ver o cavalo cair, ser chicoteado, debater-se, mexer as patas, o menino reencontraria a cena do pai fazendo amor com a mãe: “beira o grotesco e implica um desconhecimento de todas as relações do inconsciente com as forças animais”. Como se a visão de um animal sendo maltratado não tivesse força própria para enlouquecer, afetar a libido e arrastar qualquer menino para fora de casa em qualquer rua do mundo. Deleuze evocará o “caso Nietzsche” que, depois de assistir a um *acontecimento de rua* semelhante em Turin, mergulhou em um sofrimento moral avassalador até a morte.

Baudelaire (2010, p. 28) já intuía essa aliança de devires ao rastrear o narrador da vida moderna em *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe (1993) e a obra do pintor-répórter Constantin Guys. O arrebatamento do *flâneur* por um devir-animal e um devir-criança ocorre imediatamente após um período de convalescença como uma “infância controladamente recuperada.” A criança interior sorri para o deambulista das ruas justamente quando há no seu olhar um inebriamento infantil, que o crítico descreve como sintoma do conceito de “congestão” para a arte: espasmo nervoso a que se segue a visão e o “pensamento do sublime”. Estupor que lhe reaviva a perplexidade diante do mundo, como se ele o olhasse pela primeira vez e recobrasse o gênio da infância, para o qual “nenhum aspecto da vida está embotado”. Devir-criança sucedendo um devir-velhice, quando a infância e a morte se reaproximam. Segue-se a essa quase-morte um renascer, o acometimento de uma “curiosidade profunda e alegre a que se deve atribuir o olhar fixo e irracionalmente extático das crianças diante do novo, qualquer que seja ele, rosto ou paisagem.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28).

O selvagem e a rua

Caminhos entre a casa e a estrada levam o homem ao encontro com a criança e o indomável. Conduzem ao aberto dos que escapam, como bichos, como selvagens, à ordem de domesticação - da família, da escola, do trabalho. Por todo esconderijo de rua não cessa de acontecer o reencontro irresistível do homem urbanizado com o que Viveiros de Castro (2011) chamou, em referência a Claude Lévi-Strauss, de “a alma selvagem”. Ruas levam para casa, mas também afastam dela, oferecendo possibilidades de desistência, ao mesmo tempo sedutoras e assustadoras, do complexo de sistemas: viário, bancário, operário e identitário, o mais invisível e silencioso dentre os sistemas opressores.

No percurso noturno de quem ao sair de casa pode estar fora de si, a rua reconduz aquele que flana sem destino e sem horário a um estado de consciência que Lévi-Strauss

(2010) chamou de “pensamento selvagem” para diferenciar do “pensamento domesticado” do homem ocidental civilizado. Percepção concreta – e visual –, traduz um modo de raciocínio predominante entre os povos ameríndios que influenciou a arte moderna ocidental. Implica um deslocamento da lógica abstracionista, pela qual as coisas só fazem sentido se remetem a um conceito antes de existirem, em favor de uma percepção contemplativa da realidade que se fortalece como inteligência sensível.

Confundindo a fantasmagoria da memória com as impressões recolhidas pelo caminho e dando sobrevivência a um “saber sentido”, a narrativa-coruja processa o pensamento selvagem⁴ e o abstrato. Embalado pelo que Benjamin chama de “embriaguez anamnésica”, o cão *flâneur* pensa com o corpo, misturando o que vê, fareja, sente, à experiência ouvida. “Não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, dos dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite sobretudo por notícias orais.” (BENJAMIN, 1994a, p. 186).

Tributária do jornalismo e da literatura e também do sonho recorrente da arte de alcançar “um olho em estado selvagem” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77), a narrativa andarilha mobiliza uma percepção multissensorial que desafia os limites da domesticação do humano. Porque leva para trás, a rua transforma a visão pela sinestesia dos cheiros, das texturas, dos sons, e reinventa o olhar com o seu estranhamento do mundo. Uma escrita que alia o sensível ao inteligível atua no reatamento entre ciência e pensamento mágico.

Potencializada pela deambulação, a escrita inumana provoca o descentramento do olhar. Na ausência de ponto de vista ou foco fixo, desperta uma percepção estrangeira do cenário, capaz de devolver ao campo do visível o desconhecido, o bizarro, as coisas despercebidas, anônimas, esquecidas. Em seus primeiros tempos esse projeto de narrador tropeça, entre os transeuntes e o mobiliário urbano, nos bichos, nas coisas e nos acontecimentos das zonas de sombra da cidade. Em *Os foguetes*, Baudelaire (apud BENJAMIN, 1994b, p. 218, grifos do autor), refez muitas vezes a analogia entre a selva e a urbe:

O homem está sempre [...] em estado selvagem! O que são os perigos da floresta e da padaria comparados aos choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace

⁴ A lógica selvagem opera em grande medida a inteligência das sociedades extraocidentais, mas também o mundo do sensível e das artes. Lévi-Strauss (2010) mostrou que embora esse raciocínio não se valha de termos abstratos, como no modo ocidental, dispõe de outras ferramentas específicas para atingir os mesmos fins de produzir conhecimento e, por isso, não pode ser usado para justificar uma inferiorização do homem “primitivo” em relação ao “civilizado”.

sua vítima no bulevar ou trespasse sua presa em florestas desconhecidas, não é ele [...] o mais perfeito predador?

Sob a insígnia do clandestino, do escondido, do contraventor, do selvagem, caminham os heróis dessa modernidade a contrapelo, que vestem as máscaras do *flâneur*, do apache, do dândi, da prostituta ou do trapeiro. Para o poeta, heroico não é o que tem fama e o que vem à luz mas, ao contrário, tudo que resiste e resta. O que sobrevive na penumbra dos subúrbios o trapeiro-poeta baudelairiano recolhe e salva do lixo como tema verdadeiramente heroico.

O que ele seleciona? “Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo que destruiu” (BENJAMIN, 1994b, p. 78). Dos cacos da história faz sua poesia. O poeta pode tornar-se ilustre, mas deve à máscara do vulgar e ao alimento da delinquência. No papel de apache, ele renega as virtudes e as leis em troca do incógnito. “Rescinde de uma vez por todas o contrato social. Assim se crê separado do burguês por todo um mundo.” Apache não é o grande marginal de Balzac, nem o virtuoso de Vitor Hugo: precisamente é o que não se sabe herói, o delinquente pequeno, sem notoriedade. “Antes de Baudelaire, o apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande, não tem lugar algum na literatura.” (BENJAMIN, 1994b, p. 78).

Mas quem pode enxergar a rua? Trânsito de uma coletividade, passagem de um impessoal, linha de fuga do doméstico, devir-vagabundo: a rua é invisível para olhos humanos ou apenas humanos. Cidade despercebida, cidade esquecida, cidade sitiada: se existe uma cidade oculta é porque o clandestino trafega no contrafluxo do progresso. Outra cidade desponta no horizonte quando a noite acorda a vida da infâmia que caracteriza a literatura moderna, nos termos de Foucault (2010). Para vê-la é preciso um olhar que transgrida a via de mão única dessa linha de expressão civilizatória, um olhar por assim dizer inumano, como o do “Hibou-Spectateur” de Bretonne.

A associação do “posto de observação” dessas narrativas a diferentes totens animais adquire assim uma consistência estética e ontológica. Baudelaire (2010, p. 32) atribui ao artista filósofo e observador um papel de ver, inspecionar e analisar favorecido por seu “olho de águia”, que considera um privilégio entre os poucos homens dotados da faculdade da visão e da expressão. Mas o narrador que olha como animal e se vê como tal também enxerga na massa caminhante o devir de uma grande besta. “E eis que sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como um só animal.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32).

Nas primeiras páginas de “O flâneur”, Benjamin já falava de um animal abnegado, que esgota suas energias físicas em uma perambulação obsessiva e exaurida dos quarteirões

da cidade. “Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.” (BENJAMIN, 1994b, p. 186).

Um oxímoro traduz a expressão “animal ascético”: como animal, o *flâneur* está entregue ao imediatismo de seus sentidos, sempre exacerbados, mas paradoxalmente perde o sono e se sacrifica para o máximo ver e aproveitar, sem aplacar o sono e a fome, da mesma forma que os ascetas e estoicos. Em reconhecimento ao seu trabalho como “cronista da vida ordinária”, mais de uma vez o manifesto baudelaireano da modernidade resiste a dar a ele o título de filósofo, melhor atribuível aos que buscam a nobreza do duradouro e impalpável. Prefere designá-lo como “artista-repórter” ou “pintor da circunstância” e de tudo que ela possa sugerir como eterno a partir do tangível.

Na sua esteira, Benjamin considerava importante pontuar as nuances entre os dois personagens. E procurava, no traço animal do andarilho metade homem, metade lobo que persegue o caminho da multidão, no conto de Poe, a distinção entre o *flâneur* urbano e o filosófico, geralmente associado às paisagens rurais, como no exemplo clássico de Rousseau. “O caso em que o *flâneur* se distancia por completo do tipo do filósofo que passeia e em que assume as feições do lobisomem irrequieto a vagar na selva social foi fixado, primeiro e para sempre, no conto *O homem da multidão*, de Poe.” (BENJAMIN, 1994b, p. 187).

Abrindo caminho para lá e para cá, por entre compradores e vendedores, sem plano, nem objetivos de deambulação, o andarilho de Poe causa arrepios por onde passa com seu “olhar ausente e desvairado”. Procura a multidão e é movido por ela como um lobisomem é atraído pela lua cheia; esmaece quando os aglomerados se dissipam e só se recobra da palidez quando os reencontra. Ele é pura pulsão de descoberta, instinto de perseguição. É, pois, o devir homem/animal, esse estado híbrido de civilidade e vida selvagem, e não o casamento entre a divagação do poeta e a racionalidade do pensador que caracteriza o típico *flâneur* moderno. Como um “cão doméstico” (BENJAMIN, 1994b, p. 41) que ronda o homem a certa distância, ele acompanha a multidão sem de fato pertencer a ela.

Uma segunda mudança de direção nos trouxe a uma praça esplendidamente iluminada e transbordante de vida. O antigo jeito do desconhecido reapareceu. Seu queixo caiu sobre o peito, enquanto seus olhos se moviam desvairadamente por baixo das sobranceiras franzidas, para todo lado, para os que o cercavam. Ele apressou seu passo firme e obstinadamente. (POE, 1993, p. 37).

No soneto “O albatroz”, Baudelaire (2008, p. 216) reconhece o poeta nesses enormes pássaros do mar, “reis do azul”, que se transformam em viajantes mutilados, “tristes e

desajeitados” quando capturados para divertir os marinheiros no convés do navio. Tão belo e majestoso quando “príncipe do ar”, tão cômico e feio quando preso para o espetáculo e o olhar dos medíocres: “Exilado no solo, em meio à mediocridade/ As suas asas de gigante o impedem de andar”. O repórter da noite também se reconhece na solidão e no olhar da coruja. Baudelaire e o albatroz: “A mesma visão do assunto – a mesma viagem”, diria Benjamin (1994b, p.77).

A afirmação do que Didi-Huberman (2011, p. 67) chama de “antropologia da sobrevivência” reenvia, por sua vez, a uma *flânerie* imagética inspirada nos vaga-lumes. Trata-se de uma viagem ao mesmo tempo fúnebre e ressuscitadora. Nela o teórico identifica um novo tipo de narrador entre uma lavra de fotógrafos, documentaristas e cineastas que sai a campo para inventariar a imagem dos povos em desaparecimento. Toda base discursiva dessa estética da resistência se inspira na obra cinematográfica e na “crítica ecopoética” de Pier Paolo Pasolini ao fascismo. Pasolini escreveu poesia e prosa sobre a extinção dos vaga-lumes, que brilham no escuro com sua luz própria e morrem quando atraídos pelas luzes dos “ferozes holofotes do fascismo”. Viu nessa imagem uma metáfora da destruição das culturas e arcaísmos pelo capitalismo no processo que chamou de “genocídio cultural”. Os povos vaga-lumes podem ser vistos em seus últimos lampejos como uma “força do passado” na floresta da modernidade.

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Didi-Huberman (2011) retoma a imagem de Pasolini para associar esses insetos *noctambulistas* ao gesto do escritor. Com suas lanternas delicadas, em contraposição ao espetáculo barulhento da mídia, poetas, fotógrafos, pintores, cineastas, filósofos se voltam para as reminiscências dos povos que não cessam de morrer diante dos olhos do presente. Sobreviver se relaciona à gravidade que a aparência e a exposição assumem na contemporaneidade, ao que implica ser olhado. A poética do rosto, singularidade nua do universal, contrapõe-se à exceção do espetáculo: “Aparecer: ser – nascer ou renascer – ser para o olhar de outrem”, propõe Didi-Huberman (2012, p. 45).

Muitas vezes o narrador foi associado a uma sintaxe animal desde que Em *Les Nuits de Paris*, Bretonne selou a identificação entre o repórter-narrador e uma ave no grito da noite:

Pais, mães de família! Preparem uma coroa! É por vós, é por vossos filhos que eu me fiz coruja! O frio, a neve, a chuva, nada me deteve; eu queria tudo ver e vi [...] Quase tudo, pois não se pode estar em toda parte [...] Que outros pintem o que acontece de dia; eu vou esboçar as iniquidades noturnas [...] Eu vi o que ninguém além de mim viu. Meu império começa ao cair da noite e termina no crepúsculo da manhã, quando a aurora abre as portas do dia... (BRETONNE, 1990, p. 620).

Observemos que o narrador afirma “é por vocês, é por seus filhos que eu me fiz

coruja”, quando poderia dizer “é por vocês que eu andei pela cidade como uma coruja”. Por que na pele de um animal ele deposita o desejo e a esperança de um “quase tudo” ver? Coruja, lobisomem, vaga-lume: o que de comum há nesse traço animal na escrita – encorajada por um olhar inumano – que vai além da figura de linguagem? O pássaro é uma presença, um corpo na narrativa; muito mais que um símbolo. À diferença da comparação, a presença não opera um retorno do mesmo para o mesmo, como na metáfora ou na prosopopeia, em que o homem fala do animal para falar do homem. Antes ela traduz uma vontade de devir, de incorporação literária da acuidade do outro, baseada na intuição da relativa superioridade animal que está dentro e fora do homem. Desprovido de conceitos, o outro-pássaro pode ver o que os humanos não veem.

A condição de coruja, animal sonâmbulo, vigilante incansável, anima o gesto do narrador andarilho. Em 1866, nos *Les heures parisiennes*, Alfred Delvau (apud BENJAMIN, 1994b, p. 47) se manifestava categoricamente sobre esse princípio irrevogável do narrador em inconformidade com a condição humana: “O ser humano pode, de tempos em tempos, repousar; pontos de paradas e estações lhe estão franqueados; não tem, contudo, o direito de dormir.” Na vigília eterna, o espectador-coruja é um mensageiro do invisível; ele anuncia uma notícia que os clarões do espetáculo e as câmeras de vigilância fazem também inaudível. Em um mundo fadado à perda da experiência, ele se recolhe para, na escassez de luz, saber que, ao modo de cada época, a humanidade continua no escuro.

De tempos em tempos, a narrativa-coruja desaparece para reaparecer em cada cidade onde haja um andarilho provocado pela mancha de invisibilidade no olhar humano. As multidões caminham desatentas, ofuscadas pela proliferação de signos e propagandas, marcham para um porvir sem olhar para trás. O narrador andarilho não; ele retém o tempo para pressentir os desvanecimentos e entrever o que a história do presente diz de mais secreto, pois como ensina Benjamin (1994b, p. 231), “pensar não inclui apenas o movimento de ideias, mas também sua imobilização”.

Não basta ter uma experiência reveladora e guardá-la em si para passar à condição de narrador, argumenta Benjamin (1994b): é precisamente o desejo – e a atitude – de compartilhar essa experiência para torná-la coletiva que o caracteriza.⁵ Bretonne, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, João do Rio e Walter Benjamin são ao mesmo tempo sujeitos e objetos de estudo dessa prática. Junto com o personagem andarilho e observador da modernidade que eles investigam, nasce um narrador muito peculiar, indissociável desse

⁵ “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes.” (BENJAMIN, 1994a, p. 2001).

corpo deambulante. Conceitos são relações entre os traços intensivos dos corpos que compõem uma “sineidesia”, um arranjo de gestos heterogêneos abstraído em sobrevoo: “O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos”, escrevem Deleuze e Guatarri (2005, p. 32).

Essas cartografias dos primeiros *flâneurs* mostram que o coruja inaugura não apenas a si próprio, mas um modo de narrativa que é também uma poética do olhar para os escombros. A deambulação física o caracteriza, mas não determina a escrita, assim como não determina a viagem, o deslocamento interior. É antes a pulsão de olhar o desconhecido que desperta outras potências obscurecidas e reintegradas à percepção dos movimentos urbanos que impulsiona a narrativa: caminhar, ouvir, cheirar, sentir.

Lançado ao devir da história, ao acontecimento do intempestivo, o traço do narrador do escuro permanecerá, afetado pela natureza de um olhar-coruja ou de um olhar-cavalo. Em *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, a frágil luminosidade da madrugada na escritura revelará, para outras análises e cartografias, cavalos, éguas, galinhas, tordilhos em “aparição” e assombro. Bestas de fina percepção, espiando de lado, na cidade noturna. “Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado – nada precisava ser visto de frente por eles, e essa era a grande noite.” (LISPECTOR, 1999, p. 40).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nikasto Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal; o amor segundo Charles Baudelaire*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. *O Pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I).

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b. p. 9-101. (Obras escolhidas, v. III).

BRETONNE, Restif; MERCIER, Sébastien. *Paris le jour, Paris la nuit*. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990. (Coleção Bouquins).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*: documentário com Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Sodaperaga; La Femis. 450 min. França, 1996. Disponível em: <<http://vimeo.com/10192065>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munhoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DELON, Michel. Introduction e Préface générale. In: BRETONNE, Restif; MERCIER, Sébastien. *Paris le jour, Paris la nuit*. Organização de Guy Scoeller. Paris: Robert Laffont, 1990. (Coleção Bouquins).

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Éditions de Minuit, 2012.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, Poder-Saber*. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 203-222. (Coleção Ditos & Escritos IV).

GUINARD E.; PINEAU C. *Mesures de limitation de la mortalité de la chouette effraie sur le réseau routier*. Paris: Services d'études techniques des routes et autoroutes (SETRA), 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NASCIMENTO, Flávia. Notas sobre o mito literário de Paris: de Restif aos surrealistas. *Revista de Cultura*, Fortaleza, n. 25, 2002. Disponível em: <<http://WWW.revista.agulha.nom.br/ag25nascimento.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

POE, Edgar Allan. *O Homem da multidão*. Tradução de Dorothée Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993.

PRIEUR, Jean. *L'âme des animaux: les aventures de l'esprit*. Paris: Robert Laffont, 1986.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem; e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

Owl, werewolf, firefly: Animal trace narrator

Abstract: The route by a network of narrators from different eras finds a trace of animality in the look and in the flâneur writing, since Restif de La Bretonne proposed, in the eighteenth century, the similarity between the reporter/narrator and a night bird. This track permits that one proposes the category of the *owl-narrator*, which puts into practice an inhuman method of looking at the shadow areas of the cities. Here considered as *narratives of the dark*, this cartography runs several textualities intertwined by the desire to see what is beneath the everyday life – from Bretonne and Mercier, through Poe, Baudelaire, João do Rio and arriving to Clarice Lispector. Sometimes, the owl narrative disappears to resurge in every city where there is a stubborn wanderer who overcomes the invisibility spot on the human eye. The crowds go ahead inattentively, overshadowed by the proliferation of signs and advertisements, they march to the future without looking back. The owl does not; it retains the time to envision the disappearance of singularities and to foresee what the today story points out as more clandestine. As claims Benjamin (1994, p. 231), “thinking not only includes the movement of ideas, but also their immobilization”. The walk by the early writer-reporters allows us to consider that the owl-flâneur inaugurates not only himself, but also this kind of narrative based on a poetic of looking to the rubble. The physical roaming characterizes it, but does not determine the narrative, as it does not determine the trip, the inner displacement. Mostly, the impulse to see the unknown awakens other obscured powers, reintegrating them to the perception of the urban movements and driving the narrative to walk, to hear, to smell, to feel. In the nightly flight by means of a pivoting look, literature announces the survivals that do not cease to disappear in front of the contemporary life.

Keywords: Animality. Modernity. Urban cartography. Narrator-owl. Flânerie



O PERCURSO DOLOROSO ENTRE A PRÁTICA E A TEORIA: REFLEXÕES SOBRE A PERSONAGEM URANIA EM “A FESTA DO BODE”, DE MARIO VARGAS LLOSA

*Eduardo Marks de Marques**

*Raíssa Cardoso Amaral***

Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Este artigo irá apresentar reflexões sobre a personagem Urania do romance *A Festa do Bode*, publicado originalmente em 2000, pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa. Para esta análise, utilizou-se o conceito de metaficção historiográfica, cunhado por Linda Hutcheon ([1998] 1991) para abordar a relação entre literatura e história no romance. No que concerne à análise da personagem Urania (foco primordial do artigo) será demonstrado o entrelaçamento de memória e trauma no eixo narrativo de Urania, já que a personagem passou por uma experiência traumática em um período limite da República Dominicana: a ditadura da Era Trujillo (1930-1961). No percurso entre a teoria e prática, isto é, a vivência histórica e o conhecimento histórico, eis que surge Urania e o poder de recriar ficcionalmente as consequências que a ditaduras podem deixar nos indivíduos. Além disso, é justamente no movimento entre teoria e prática que a reconstrução da identidade dominicana de Urania torna-se possível.

Palavras-chave: Urania. Memória. Experiência traumática. Mario Vargas Llosa

Este artigo irá abordar a relação entre literatura e história no romance *A Festa do Bode* (Título original: *La Fiesta del Chivo*) do escritor peruano Mario Vargas Llosa,



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Possui graduação em Licenciatura em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999), mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2002), doutorado em Australian Literature and Cultural History - University of Queensland (2007) e pós-doutorado em Estudos Literários, ênfase em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014). Atualmente é Professor Adjunto nível 4 da Universidade Federal de Pelotas Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Australiana e estudos de distopias, pós-humanismo e transumanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: história australiana, estudos culturais australianos, estudos australianos, história cultural e teorias literárias e culturais, literatura distópica, transumanismo e pós-humanismo. E-mail: <eduardo.marks@mandic.com.br>.

** Mestranda na área de Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, com bolsa CAPES. Graduada no curso de Licenciatura em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Pelotas (2014). E-mail: <issa.amaral@hotmail.com>.

publicado originalmente em 2000¹. O recorte específico desta análise é o eixo narrativo da personagem Urania e seu entrecruzamento com a memória e o conhecimento teórico adquirido, isto é, como ocorreu o processo de percepção da vivência em um período limite da história da República Dominicana – a ditadura da Era Trujillo (1930-1961) – e o quanto isso afetou sua vida ao longo dos anos.

A estrutura da narrativa é formada por eixos em paralelo que estão organizados da seguinte maneira: inicialmente nos é apresentado o eixo com maior teor literário (eixo de Urania) e nos outros dois eixos há uma aproximação maior com os dados históricos oficiais (eixos de Trujillo e dos revolucionários que planejam a morte do ditador, respectivamente). Outra informação relevante a respeito dos eixos é a seguinte: o eixo de Urania é o único situado no tempo presente que equivale ao ano de 1996 na narrativa, já os outros dois eixos estão situados nos últimos dias da ditadura de Trujillo, entrelaçados pelo dia 30 de maio de 1961 que corresponde à data do assassinato do ditador.

Os meandros existentes entre realidade e ficção estão emaranhados em *A Festa do Bode*. Em uma entrevista concedida a Isabel Vieira via telefone para uma revista brasileira, ao ser questionado se Urania realmente existiu, Vargas Llosa afirmou “Urania é imaginária, um personagem simbólico².” Esse tipo de confirmação de que estamos no campo literário é sintomática, pois significa que *A Festa do Bode* causou desconfiança ao leitor comum sobre o gênero no qual se encaixaria o que foi lido.

No texto “Considerações sobre o Romance Histórico” (1994), Marilene Weinhardt considera György Lukács como essencial para a compreensão deste tipo específico de romance e, conforme as ideias do filósofo húngaro, a origem do romance histórico está situada no início do século XIX, com Walter Scott. A visão marxista de Lukács explicita que a importância não reside na noção de história como pano de fundo da narrativa, mas no impacto dos dados históricos no homem comum e, por isso, defende a ideia de que o romance histórico é necessariamente social.

A visão defendida por Marilene Weinhardt (1994) vai ao encontro da afirmação mencionada acima de Lukács: no romance histórico há um impacto poético que surge dos personagens que vivenciaram as experiências históricas. Na apresentação intitulada “A história e as formas” para a tradução de *O romance histórico* de György Lukács para o português (Editora Boitempo, 2011), Arlenice Almeida da Silva comenta que

¹ A edição do romance *A Festa do Bode* utilizada neste ensaio é do ano de 2011 (Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht), publicada pela Editora Objetiva, com selo da Alfaguara.

² Disponível em: <http://isabelvieira.com.br/?articles=ditadura-nunca-mais>. (Janeiro de 2001)

Do ponto de vista da história da literatura ou da crítica de arte, o esquema lukacsiano sugere que as obras que coincidem com mudanças históricas significativas formam um fluxo que as interliga aos acontecimentos, que é constituído em momentos ontológicos da evolução da humanidade. (SILVA, 2011, p.22).

No entanto, os critérios de romance histórico propostos por Lukács na publicação do livro *O romance histórico* (1936-1937 em russo; 1954 em alemão) já não conseguem dar conta de toda a ficção contemporânea. Surgem, então, novas propostas de olhar para a relação entre literatura e história como, por exemplo, o livro *Meta- História: A Imaginação Histórica do Século XIX* de Hayden White ([1973] 2008) e o termo “metaficção historiográfica” cunhado por Linda Hutcheon no livro *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção* ([1988] 1991).

Na introdução do livro de Hayden White intitulada “A Poética da Histórica” o autor afirma que as possíveis formas de aproximação entre literatura e história ocorrem a partir de técnicas linguísticas e, a partir desta constatação, desestrutura o próprio discurso histórico e questiona o objetivo e status da história como disciplina, afinal, “[...] as disputas sobre o que a “história” deve ser refletem de igual modo variadas concepções daquilo em que deve consistir uma correta explicação histórica e diferentes concepções, portanto, da tarefa do historiador.” (WHITE, 2008, p. 28). No capítulo “Verdade e memória do passado” do livro *Lembrar Escrever Esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin também solicita que lembremos a “[...] preciosa ambiguidade do próprio conceito de *história*, em que se ligam, indissociavelmente, o agir e o falar humanos: em particular a criatividade narrativa e a inventividade prática.” (GAGNEBIN, 2006, p. 43, grifos do autor).

Na leitura proposta neste ensaio, *A Festa do Bode* é considerada uma metaficção historiográfica. A justificativa para o uso desta terminologia está relacionada aos romances que “[...] são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Marilene Weinhardt afirma que a metaficção historiográfica “[...] já não se confunde com a ficção histórica por comportar uma aguda autoconsciência de seu processo de constituição.” (1994, p. 58). Sobre este viés, *A Festa do Bode* é um romance que se apropria do discurso da história oficial³ da República Dominicana (e de *personas* históricas também) para discutir outras questões, no campo literário, tais como a construção/reconstrução de uma identidade dominicana.

Urania – o foco principal de análise – faz um movimento de sair da prática para a

³ O termo “história oficial” utilizado neste artigo refere-se àquela construção histórica suportada pelo regime ditatorial na República Dominicana.

teoria, ou seja, após experiência traumática vivenciada em sua adolescência na Era Trujillo (período ditatorial da República Dominicana), ela realiza um autoexílio existencial e viaja aos Estados Unidos, com o auxílio de uma freira, *sister Mary*. É lá, distante de Santo Domingo⁴, sua terra natal, que Urania estuda intensamente o período de exceção da República Dominicana indo à minicursos, lendo livros e artigos, entre outras atividades voltadas para o estudo teórico deste momento específico da história dominicana. Urania age apenas como observadora/ouvinte, sem jamais dar seu testemunho e seu pai, Agustín Cabral, aparece como personagem nas leituras que realiza:

Meu apartamento em Manhattan está cheio de livros [...] Mas no meu quarto, só livros dominicanos. Depoimentos, ensaios, memórias, muitos livros de história. Adivinhe de que época. Da era Trujillo, que outra podia ser. A coisa mais importante que nos aconteceu em quinhentos anos. Você falava isso com tanta convicção. [...] Em alguns desses livros você aparece, como personagem. Secretário de Estado, senador, Presidente do Partido Dominicano. Há alguma coisa que você não tenha sido, papai? Eu me tornei especialista em Trujillo. (LLOSA, 2011, p. 59-60).

Desse modo, a personagem renega seu envolvimento pessoal em uma época de autoritarismo, apenas mantém o contato com Santo Domingo e a história oficial por meio dos textos. Pode-se considerar que Urania está suspensa no tempo, seu vínculo com a noção de República Dominicana é exclusivamente acadêmico e o retorno é emblemático: a demora de trinta e cinco anos para “colocar os pés” em Santo Domingo é significativa. Carla Rosane da Silva Tavares afirma, em sua tese, que

[...] o romance de Llosa, no decorrer de suas páginas, permite um duplo retorno: o da cidadã dominicana, afastada da pátria há trinta e cinco anos, e o de Trujillo com as personagens e acontecimentos que determinaram sua morte. Abrem-se, assim, duas páginas: uma literária e uma histórica. (TAVARES, 2007, p. 163).

Kathryn Woodward ressalta que “As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades.” (2014, p. 16). Nesse sentido, percebemos o quanto há um esfacelamento da identidade dominicana de Urania e uma tentativa de reconciliação com esta cultura, justificada principalmente pelo retorno a Santo Domingo, depois de vários anos afastada, sem dar notícia alguma para os familiares. A tese de doutorado intitulada *A perspectiva da mulher como resistência às configurações ideológicas do ditador latino-americano: o romance de Julia Alvarez e de Mario Vargas Llosa*⁵ reconhece que

⁴ Entre 1930 e 1961, Santo Domingo era denominada “Cidade de Trujillo”.

⁵ O corpus literário da tese de Doutorado citada são os romances *No Tempo das Borboletas* (1994), de Julia Alvarez e *A Festa do Bode* (2000), de Mario Vargas Llosa.

[...] há uma articulação plena da verdade histórica e da composição poética nas narrativas de Alvarez e de Vargas Llosa. [...] os textos promovem um diálogo com a História, revelando, em sua construção, formas de engendramento das identidades sociais de um país ferido pela opressão política. (TAVARES, 2007, p. 198)

O próprio repensar sobre a área da história está vinculado ao fato de visualizar o discurso histórico como algo da criação humana e acessado na forma textual: “O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39, grifos do autor). A partir dessa visão pós-moderna, o acesso ao entendimento da história está relacionado à ideia de que tanto a história como a ficção são discursos e possuem em comum a linguagem, traduzida em vestígios textuais.

Ao propor uma poética do Pós-Modernismo e o termo “metaficção historiográfica”, Linda Hutcheon argumenta que “A metaficção historiográfica não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos.” (HUTCHEON, 1991, p. 198). Em conformidade com as ideias de Hutcheon, Cláudia Paulino de Lanis também defende que o romance de Vargas Llosa é pós-moderno, pois “*La Fiesta del Chivo* questiona e repensa não só a ditadura da República Dominicana, mas também todas as ditaduras da América Latina, intertextualizando, representando o híbrido, o plural e o heterogêneo deste tema.” (LANIS, 2005, p. 31).

No romance de Mario Vargas Llosa aqui analisado, há o entendimento de que vivência histórica e conhecimento histórico são noções completamente diferentes. Urania possuía a vivência, mas renunciou sua própria existência como cidadã dominicana. O retorno de Urania após sua diáspora é impactante, afinal, após trinta e cinco anos de contato com Santo Domingo apenas pelo meio textual, ela retorna a Santo Domingo “de carne e osso”: “Fecha os olhos, dominada por uma inércia que não era comum nela, acostumada a estar sempre em atividade, a não perder tempo fazendo aquilo que, desde que pôs os pés em terra dominicana, ocupa sua mente noite e dia: lembrar.” (LLOSA, 2011, p. 13)

No pai de Urania, Agustín Cabral (Craninho), ocorre um processo de morte em vida por duas vias: uma referente ao derrame (AVC) e uma morte simbólica no período ditatorial, quando Trujillo o retirou de seu círculo de amizade sem justificativa alguma, possivelmente por fofocas de outros seguidores de Trujillo. Urania caracteriza a morte dos pais da seguinte forma: “[...] sua mãe estava no céu e o pai, morto em vida.” (LLOSA, 2011, p. 11). Urania, em uma espécie de monólogo para acertar pendências do passado, enfrenta o pai, impossibilitado de falar (devido às consequências do derrame) e questiona fatos que poderiam

ter acontecido como, por exemplo, se sua mãe havia sido “visitada” por Trujillo⁶:

O Chefe visitou a minha mãe? Antes de eu nascer? Quando era pequena demais para lembrar? Ele fazia isso quando as esposas eram bonitas. [...] As boas dominicanas ficavam até gratas se o Chefe se dignava a comê-las. Acha isso uma vulgaridade? Mas era esse o verbo que o seu querido Chefe usava. Sim, esse mesmo. Urania sabe, tinha lido na sua vasta bibliografia sobre a Era Trujillo [...] (LLOSA, 2011, p. 64).

No eixo dos revolucionários, cada homem que planeja a morte de Trujillo⁷ possui uma justificativa pessoal⁸ para o ato. Amadito não pôde casar com Luisa Gil porque Trujillo se opôs “Embora nunca mais a tenha visto, não a substituíu no coração.” (LLOSA, 2011, p. 44) e, cruelmente, ainda fez com que Amadito carregasse a dúvida se havia ou não matado o irmão de Luisa; Antonio de La Maza quer vingar a morte do irmão “Depois do que aconteceu com Tavito, ele perdera todas as ilusões, todo o entusiasmo, todo o amor por esta vida ou outra. Era a ideia de vingança que o mantinha ativo [...]” (LLOSA, 2011, p. 104). Amadito, Antonio de La Maza, Antonio Imbert, Salvador Estrella Sadhalá eram infiltrados no governo de Trujillo e o plano para “cercar” Trujillo na estrada era o maior objetivo de suas vidas. O trecho abaixo (Capítulo IX, narrado por Antonio Imbert⁹) é um fragmento do pensamento de Imbert que passara a vida trabalhando para Trujillo:

Quanta coisa havia acontecido na República Dominicana, no mundo e na sua vida pessoal. Muita coisa. As prisões em massa de janeiro de 1960, quando caíram tantos rapazes e moças do Movimento 14 de Junho, entre os quais as irmãs Mirabal e seus maridos. O rompimento de Trujillo com sua antiga cúmplice, a Igreja Católica, a partir da Carta Pastoral dos bispos, denunciando a ditadura, de janeiro de 1960. O atentado de junho de 1960 contra o Presidente Betancourt, da Venezuela, que mobilizou tantos países contra Trujillo, inclusive o seu grande aliado de sempre, os Estados Unidos, que, em 6 de agosto de 1960, na Conferência da Costa Rica, votaram a favor das sanções. E, em 25 de novembro de 1960 [...] o assassinato das três irmãs, Minerva, Patria e María Teresa Mirabal [...] (LLOSA, 2011, p. 159).

Aliás, as narrativas dos eixos do romance se interconectam diversas vezes, pois Urania rememora os fatos que ocorreram nos outros dois eixos do romance como, por exemplo, neste fragmento do Capítulo X:

Então também foi preso [Agustín Cabral], após a morte de Trujillo. Pensaram que

⁶ Trujillo não era apenas o detentor do poder em Santo Domingo, mas também possuía os corpos femininos de Santo Domingo. Os homens se sentiam honrados quando Trujillo desejava suas esposas e filhas, mas alguns cidadãos dominicanos conscientes temiam este desejo do “Chefe”.

⁷ Esta ação, no romance, ocorre em 30 de maio de 1961, dado histórico que condiz com a data do assassinato do ditador Rafael Leonidas Trujillo Molina.

⁸ A intenção deste ensaio não é descrever minuciosamente as motivações que levaram os sete homens envolvidos no complô a desejarem a morte de Trujillo. Para fins de exemplificação, apresentamos as justificativas de Amadito e Antonio de La Maza, pois elas demonstram que a crueldade da ditadura atingia a vida pessoal, amorosa e familiar dos indivíduos.

⁹ No trecho selecionado do pensamento de Antonio Imbert percebe-se a extrema relevância dos dados históricos para contextualização do leitor que está nas páginas de *A Festa do Bode*.

era um dos trujillistas que conspiraram com Antonio de La Maza, o general Juan Tomás Díaz e seu irmão Modesto, Antonio Imbert e companhia [...] Ela soube que seu pai tinha sido preso muitos anos depois, por uma menção de passagem, num artigo sobre acontecimentos dominicanos de 1961. (LLOSA, 2011, p. 183).

Dessa forma, os episódios importantes ocorridos tanto na família Cabral como, por exemplo, o período que Agustín Cabral passou na prisão de *La Cuarenta*, e os fatos da história oficial de Santo Domingo só eram acessados por Urania a partir de textos. Aliás, a notícia sobre o assassinato de Trujillo chega até Urania através de uma manchete de jornal, pois ela já estava morando na cidade de Adrian (Michigan): “[...] a *sister* encarregada do *dormitory* entrou no quarto que Urania dividia com quatro colegas e lhe mostrou a manchete de jornal que trazia a mão: *Trujillo killed*.” (LLOSA, 2011, p. 185).

A proposta do título *A Festa do Bode* possui consideráveis leituras interpretativas. Uma possível leitura do título possui relação com a história pessoal da personagem Urania e outra se encontra disponível, logo no início do romance, na epígrafe “O povo festeja com grande entusiasmo a Festa do Bode em trinta de maio” *Mataram o Bode* – merengue dominicano. Esta via interpretativa é uma alusão à festa histórica da morte do “Bode”, ou seja, comemoração da libertação. Outro paratexto evidente é a imagem da capa *Alegoría del mal gobierno* (fragmento) retratar um demônio, figura emblemática associada ao bode.

No capítulo II (primeiro capítulo do eixo Trujillo), há um intertexto bíblico explícito do poder que emana de Trujillo em comparação a Jesus Cristo, uma entidade que possui poderes não explicáveis: “Trujillo podia fazer água se transformar em vinho e pães se multiplicarem, se lhe desse na telha.” (LLOSA, 2011, p. 26). Poder mistificado que deriva de Trujillo, mas não condiz com sua decadência corporal evidenciada pela incontinência urinária, causada por uma doença na próstata: “Lá estava: a mancha escura se estendia pela braguilha [...] Podia dominar os homens, pôr de joelhos três milhões de dominicanos, mas não podia controlar o próprio esfíncter.” (LLOSA, 2011, p. 145).

Entretanto, é a leitura do título do romance com a narrativa pessoal de Urania que nos interessa: Urania sofre uma violência real nas mãos do mantenedor do regime ditatorial. Em sua inocência, Urania acredita nas palavras de seu pai e, por isso, aceita a ideia de ter sido convidada para uma festa pelo ditador Rafael Leonidas Trujillo. O encontro com o ditador é um evento limite: o estupro extermina a identidade dominicana de Urania, a desfigura culturalmente. Para o encontro com o “Chefe”, Urania está sexualizada, com as joias da mãe, praticamente uma oferenda a uma entidade de poder, no caso, Trujillo: “Naquela noite, fiz um monte de coisas pela primeira vez: beber xerez, usar as joias da mamãe, dançar com um velho de setenta anos [Trujillo] e receber meu primeiro beijo na boca.” (LLOSA, 2011, p. 437-438).

Gabriela Maldonado e Marta Rezende Cardoso em artigo dedicado ao conceito de trauma comentam sobre as particularidades de uma memória traumática: “[...] ela é literal (repete o mesmo), imemorable (passado é presente), inumana (da ordem das marcas, e não dos traços significativos). [...] No imemorable do trauma, o tempo passado é “cristalizado” no tempo presente [...]” (2009, p. 5). A partir das ideias de Freud, expostas no artigo citado, o trauma é um evento que desconstrói nossa posição de ser humano e a superação pode ser buscada através do discurso.

No livro *Lembrar Escrever Esquecer*, o conceito de trauma refere-se a uma “[...] ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). O narrador onisciente, nos diálogos metaficcionalizados que estabelece com Urania, adverte que ela “Poderia ter feito terapia, recorrer a um psicólogo, um psicanalista. Eles têm remédio para tudo [...] Mas você nunca quis se curar.” (LLOSA, 2011, p. 185).

Urania não consegue falar sobre o ocorrido por trinta e cinco anos e o monólogo com o pai é seu único modo de confronto. Para Urania, a historiografia, isto é, o acesso textualizado à história dominicana, funciona como superação do trauma, mas é apenas uma superação parcial. A tentativa de superar de uma vez por todas o trauma é no confronto com o pai doente, sem possibilidade de conversar com ela. Aliás, Urania deixa claro que não deseja uma conciliação nem irá perdoar o pai:

E o que aconteceu comigo, conosco, apagou [da memória] também? Eu não. Não deixei de pensar nisso um só dia. Nestes trinta e cinco anos, papai. Nunca esqueci, nem o perdoei. [...] Sabe por que eu nunca pude perdoá-lo? Porque você nunca se lamentou de verdade. Depois de tantos anos servindo ao Chefe, havia perdido os escrúpulos, a sensibilidade, qualquer vestígio de retidão. (LLOSA, 2011, p. 121).

O mistério que justificaria o abandono (local e familiar) de Urania só nos é exposto nos últimos capítulos do eixo de Urania em *A Festa do Bode*, porém há indícios interpretativos do que havia acontecido de tão grave com ela, afinal, o monólogo citado acima está inserido justamente no meio da narração do estupro coletivo de Rosalía Perdomo, filha de um coronel do Exército:

Em vez de jogá-la numa vala, no meio do campo, como teriam feito se Rosalía não fosse uma Perdomo, menina branca, loura, rica e de respeitada família trujillista [...] eles agem com consideração. [...] Parece que o pobre coronel Perdomo nunca se recuperou do trauma de saber que sua adorada filha tinha sido tranquilamente ultrajada por Ramfis Trujillo e seus amigos entre o almoço e o jantar, como quem mata o tempo vendo um filme. (LLOSA, 2011, p. 120).

Para Jeanne Marie Gagnebin, a memória estabelece uma “[...] tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). Sobre a representação da importância da memória para compreendermos a personagem Urania, temos a seguinte passagem “Urania sempre foi fascinada por esses estranhos meandros da memória, as geografias que ela constrói em função de estímulos misteriosos, de associações imprevistas.” (LLOSA, 2011, p. 124). Logo adiante, Urania admite o quanto suas lembranças lhe causam desconforto: “Isso que estou fazendo aqui, divagar, cavar lembranças, é uma coisa que não faço nunca. [...] Não tenho tempo para ficar monologando sobre a história dominicana.” (LLOSA, 2011, p. 128).

No reencontro com a prima Lucinda, Urania relembra o final de maio de 1961, os quatro anos de estudo em Michigan, na Siena Hights University e *sister* Mary “[...] a única pessoa com quem Urania se abriu, que teve a luminosa ideia de tirá-la de lá [Santo Domingo] e mandá-la para Adrian [...]” (LLOSA, 2011, p. 175). No capítulo XVI, temos a descrição do momento em que Urania decide contar para sua tia Adelina e as duas primas (Lucindita e Manolita), a experiência traumática que a fez sair de Santo Domingo às pressas e não responder nenhuma carta ou manter contato com algum familiar: “Essa história me incomoda e me dá náuseas [...] Sempre me enche de ódio e de nojo. Nunca contei a ninguém. Talvez me faça bem livrar-me disso, de uma vez por todas.” (LLOSA, 2011, p. 296).

O leitor atento irá lembrar que apenas *sister* Mary¹⁰ sabia o motivo pelo qual Urania abandonou Santo Domingo. Portanto, ao afirmar que nunca havia contado a ninguém, duas hipóteses especulativas aparecem: ou os lapsos da memória estão presentes em Urania ou a personagem opta por não contar para as mulheres de sua família que já havia contado para *sister* Mary.

Manuel Alfonso é um dos homens que aliciam mulheres para Trujillo e é ele quem incentiva Agustín Cabral a oferecer a virgindade de Urania para recuperar a confiança do “Chefe”. Ao comparar Trujillo com um Deus e compará-lo com Carlos Magno, Napoleão e Bolívar, Manuel Alfonso diz que “nada [o] daria mais satisfação, mais felicidade, que ver o Chefe fazer uma filha [sua] gozar, e gozar com ela.” (LLOSA, 2011, p. 299). Agustín Cabral aceita este cruel conselho, porém o sacrifício é em vão, afinal, entrega sua única filha ao “Chefe” para tentar retornar ao regime, mas isso não acontece.

Para convencer a filha de quatorze anos a comparecer em um encontro sexual com

¹⁰ Ver a citação da p. 175 do romance *A Festa do Bode*, transcrita nesta página do ensaio.

Trujillo, Agustín Cabral inventa que Trujillo havia convidado apenas Urania para uma festa, sem dar muitas explicações, o que deixa Urania confusa, pois na época ela ainda era inocente: “[...] ela era uma menina normal e saudável – o último dia que você seria assim, Urania – devoradora de romances e, de repente, essa festa [...]” (LLOSA, 2011, p. 306). Ao relatar para as mulheres da família o que realmente aconteceu, Urania “vomita” toda a sua angústia de ter passado pela experiência repulsiva, três décadas passaram e ela não digeriu nada: “– Quem mais convidaram para essa festa? – Olha para tia Adelina, Lucindita e Manolita: – Só para ver o que ele [Manuel Alfonso] respondia. Eu já sabia que não íamos a festa nenhuma.” (LLOSA, 2011, p. 431).

Trujillo, na época, com setenta anos e com uma doença na próstata, coloca a culpa em Urania por sua impossibilidade de realizar o ato sexual, mas resolve a estuprar com os dedos, como seu irmão Petán fazia: “Os mesmos dedos das mãos que assinavam papéis presidenciais invadiam destrutivamente, sem piedade e pudor, as partes íntimas de uma menina [Urania].” (TAVARES, 2007, p. 182). Trujillo deixa Urania sair viva da Casa de Caoba (local onde ele realizava seus encontros sexuais), mas antes de sair, Urania presencia Trujillo fragilizado, chorando por não ter o poder sexual que todos os dominicanos pensavam que ele possuía. Porém, o olhar de Trujillo, após ter chorado, ainda permanece na memória de Urania: “Eu tenho quarenta e nove anos e, quando penso nisso, ainda tremo. Passei trinta e cinco anos tremendo, desde aquele momento.” (LLOSA, 2011, p. 443).

No artigo intitulado “O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias” já utilizado nesta análise, há comentários sobre

[...] o duplo aspecto que o trauma comporta: a impossibilidade e a necessidade de sua representação. Diante do traumático, um testemunho se assenta necessariamente sobre a experiência-limite de um narrador que perfurou a barreira entre a vida e a morte. (MALDONADO; CARDOSO, 2009, p. 6).

A ideia do título do artigo mencionado acima faz referência ao livro *Lembrar Escrever Esquecer* de Jeanne Marie Gagnebin (2006) no qual a autora argumenta sobre “[...] as narrativas – simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). A narrativa de Urania sobre o estupro cometido pelos dedos do “todo-poderoso” Chefe, Benfeitor da Pátria, sua Excelência – entre tantos outros apelidos que Trujillo recebeu – é, neste ensaio, considerada uma narrativa impossível, mas necessária, afinal, o sofrimento de Urania representa ficcionalmente o sofrimento de todos os indivíduos que sofreram consequências nas ditaduras que aconteceram na América Latina e, por isso, precisa ser ouvido/registrado, para que períodos

históricos como esses não se repitam.

Há uma necessidade de ouvir a voz de Urania, ela não pode ser considerada apenas uma “versão” da história oficial. Urania recria ficcionalmente as diversas vítimas do regime autoritário e coube a ela (central no aspecto histórico da narrativa) contar o sofrimento de ter passado pela experiência traumática do estupro: “Outra pessoa poderia ter superado, talvez. Eu não quis, e nem pude.” (LLOSA, 2011, p. 445). Ao falar sobre os sobreviventes de Auschwitz (mas podemos estender para os sobreviventes de regimes ditatoriais), Gagnebin ressalta que “É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição.” (GAGNEBIN, 2006, p. 99).

No artigo “Literatura e história: os discursos da memória” a Prof. Dra. Rosani Ketzer Umbach afirma que “O ato de narrar imprime a marca do narrador e atualiza o tempo passado: tornando-o tempo vivo e pleno de significado.” (UMBACH, 2010 p. 110), ou seja, a decisão de Urania de contar para as suas familiares o que aconteceu, faz com que elas percebam (e nós, leitores, também) o quanto aquela memória permanece intacta para Urania: “[...] em *A festa do Bode* a personagem feminina protagonista tem um propósito: resgatar e, de certa forma, exorcizar a história do ditador em sua vida.” (TAVARES, 2007 p. 205).

A reconstituição discursiva de Urania assemelha-se a tarefa de um historiador ao reconstruir os dados oficiais da história, mas no que concerne à personagem Urania é a sua história pessoal e como os tentáculos da ditadura dominicana impregnaram sua existência (e a de todos os dominicanos):

Talvez não entrassem tantos ladrões nas casas, nem houvesse tantos assaltantes nas ruas roubando bolsas, relógios e colares dos transeuntes. Mas se matava, espancava, torturava, e muita gente desaparecia. Inclusive as pessoas mais próximas ao regime. Por exemplo, o filhinho, o belo Ramfis, quantos abusos cometeu. (LLOSA, 2011, p. 114).

Em outra passagem do romance, Urania relembra as palavras de seu colega de trabalho, Steve Duncan, cansado de propor casamento, em uma noite de 1985 ou 1986 (a personagem não lembra exatamente o ano):

“Você é um bloco de gelo. Nem parece dominicana. Eu sou mais dominicano que você”. [...] Uma acusação que ofenderia a qualquer dominicana Nós temos reputação de mulheres quentes, de imbatíveis no amor. Eu ganhei fama de ser o contrário: afetada, indiferente, frígida. (LLOSA, 2011, p. 184).

Como foi possível perceber na citação acima, na construção feminina de Urania não se pode deixar de considerar as seguintes ideias: Urania rejeita o papel de vítima do sistema (ela participa de encontros sobre a ditadura da República Dominicana nos Estados Unidos,

mas não dá seu testemunho), também renuncia a sensualidade, característica marcante para a cultura dominicana, e a própria vida amorosa, pois a experiência traumática sofrida aos quatorze anos a marcou de uma forma extrema: “Nunca mais um homem voltou a botar as mãos em mim, desde aquela vez. Meu único homem foi Trujillo. [...] papai e Sua Excelência me transformaram num deserto.” (LLOSA, 2011, p. 445).

É no último capítulo¹¹ que Urania começa a reposicionar seu papel na família e na cultura dominicana (trinta e cinco anos de afastamento é um tempo considerável). A reconstrução de Urania só é possibilitada pela desconstrução de Agustín Cabral que a havia entregado para Trujillo sem pensar no ato cruel que havia realizado: “[...] uma criança que se tornou mulher pela violência de seus dois pais: o biológico e o de todos os dominicanos.” (TAVARES, 2007, p. 183).

Nas páginas finais do romance, Urania ainda questiona se foi correto ter falado sobre o sofrimento daquele momento passado que ela reviveu integralmente ao contar para a tia e as primas e se irá ou não reaproximar-se mais vezes “[...] daqueles resíduos de família que lhe restam?” (LLOSA, 2011, p. 447). Nesse sentido, o romance finaliza com Urania pensando em escrever para a sobrinha ““Se Marianita me escrever, vou responder a todas as cartas dela’, decide.” (LLOSA, 2011, p. 450), ou seja, um indício de que a reaproximação poderá seguir adiante.

Urania carrega consigo o fardo da história oficial e as consequências do período ditatorial em sua vida, isto é, as práticas destrutíveis do estupro e do engano, pois ela acreditou no que seu pai havia inventado para persuadi-la a ir a “festa” de Trujillo. Ao rememorar os fatos dolorosos do estupro que lhe retirou tudo, inclusive à identidade dominicana, Urania realiza um processo de “[...] não se esquecer do passado, mas também agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Sendo assim, através da vivência histórica e do conhecimento histórico/teórico de Urania, a história passa a ser vista não apenas como um discurso fechado em si mesmo, institucionalizado, mas sim como algo que integra a vida, perpassa a existência dos indivíduos.

Referências

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

¹¹ O eixo de Urania inicia e fecha o romance *A Festa do Bode*. A leitura interpretativa condiz com o fato da voz de Urania ser a única que permanece, já que os protagonistas dos outros dois eixos não sobrevivem (eixo de Trujillo e dos revolucionários). O legado da ditadura dominicana permanece vivo na família Cabral, principalmente na memória de Urania.

LANIS, Cláudia Paulino. *A obra de Mario Vargas Llosa, La Fiesta del Chivo, e a multiplicidade de máscaras*. 2005. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas, Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp020242.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

LLOSA, Mario Vargas. *A Festa do Bode*. [Título original: *La Fiesta del Chivo*] Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2011.

_____. “Ditadura nunca mais!”. Entrevista concedida a Isabel Vieira para (Janeiro de 2001). Disponível em: <<http://isabelvieira.com.br/?articles=ditadura-nunca-mais>>. Acesso em: 20 jun. 2015

MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Rezende. *O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias*. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v. 21. n. 1, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652009000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 jun. 2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SILVA, Arlenice Almeida da. A história e as formas. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 9-26.

TAVARES, Carla Rosane da Silva. *El Chivo: um contraponto com Las Mariposas*. In: *A perspectiva da mulher como resistência às configurações ideológicas do ditador latino-americano: o romance de Julia Alvarez e de Mario Vargas Llosa*. 2007. 230 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2007. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12752>>. Acesso em 10 jun. 2015.

UMBACH, Rosani Ketzer. *Literatura e história: os discursos da memória*. Fragmentos, Florianópolis, n. 39, p. 105-119, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o Romance Histórico. *Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo: EdUSP, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 7-72.

[Recebido em setembro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

The painful pathway between theory and praxis: reflections on the character Urania in Mario Vargas Llosa's *The Feast of the Goat*

Abstract: The following article will present reflections about the character Urania in the novel *The Feast of the Goat*, originally published in 2000 by Peruvian writer Mario Vargas Llosa. To this analysis, the concept of historiographical metafiction, coined by Linda Hutcheon ([1998] 1991) was used to discuss the relations between literature and history in the novel. In what concerns the analysis of the character Urania (core of this article), the latching of memory and trauma is central, since the character suffered a traumatic experience in a difficult era of the Dominican Republic: the Trujillo Era (1930-1961). On the pathway between theory and practice, that is, the historical living experience and the historical knowledge, stands Urania and the power to recreate, using fiction, the consequences that dictatorships can have upon individuals. Besides, it is exactly in the movement between theory and practice that the reconstruction of Urania's Dominican identity becomes possible.

Keywords: Urania. Memory. Traumatic experience. Mario Vargas Llosa.



GREGÓRIO DE MATOS, NOSSO PRIMEIRO ANTROPÓFAGO

*Samuel Anderson de Oliveira Lima**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: A figura exponencial de Gregório de Matos tem sido, ao longo dos anos, motivo de muitas discussões teóricas. Nesse panorama, ainda existem dois lados antagônicos quando se trata da poesia de Gregório de Matos, os que o defendem e os que o acusam. Os primeiros defendem a posição de que o poeta baiano foi a primeira voz literária no Brasil alçada sob as bases do Barroco, e os outros o acusam de ser ele um mero imitador dos poetas espanhóis do século XVII, sem, portanto, ter contribuído significativamente para a formação da Literatura Brasileira. Este artigo, que é fruto de uma pesquisa de doutoramento, segue o pensamento daqueles que defendem o poeta como barroco-antropofágico, devorador de culturas, com participação ativa no processo de formação da nossa identidade cultural e literária. Ancorado pelo pensamento crítico dos irmãos Campos, nosso trabalho busca observar e discutir a hipótese de que Gregório de Matos foi nosso primeiro antropófago, sendo possível enxergar em seus poemas as características intrínsecas do movimento antropofágico, idealizado por Oswald de Andrade no século XX.

Palavras-chave: Antropofagia. Gregório de Matos. Barroco.

Introdução

Em 1974, Augusto de Campos afirmava que nosso primeiro antropófago foi Gregório de Matos, o poeta que devorou a cultura europeia, sabendo digeri-la para ressignificar a nossa identidade, “o primeiro antropófago experimental/da nossa poesia” (CAMPOS, 1986, p. 90). É Gregório quem sabiamente inicia a festa antropofágica, devorando, muitas vezes, a palavra do pai, transformando-a noutro discurso, destituído da oficialidade, transgressora, por vezes, enigmática. Como num baile de máscaras barroco, Gregório vai construindo um labirinto, com percursos tortuosos, fechado, mas festivo. Vale ressaltar, neste contexto, que Gregório de Matos não tinha a intenção consciente de ser antropofágico nos termos da devoração cultural, mas ele antecipa o movimento idealizado por Oswald de Andrade que será marca de sua investida modernista. Portanto, nosso objetivo,



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Mestre e doutor em Estudos da Linguagem/UFRN, área de concentração em Literatura Comparada. Professor Adjunto II do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. E-mail: <sanderlima25@yahoo.com.br>.

neste artigo, é discutir a assertiva de Augusto de Campos sobre a configuração antropofágica do poeta baiano, partindo das premissas elaboradas por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, passando pelo pensamento teórico de Haroldo de Campos que ratifica a palavra de seu irmão, até confluir nos poemas que exemplificarão as afirmações aqui expostas.

Antropofagia tropical

Acertadamente, Haroldo de Campos (2010, p. 209) considera que “GM soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical”. O Barroco brasileiro é a imagem desse discurso de Haroldo de Campos. O transplante do Barroco para a América provocou essa mistura na linguagem. A viagem pelo Atlântico admitiu ao Barroco ser perfurado pelo intenso jogo tropical da abundância das frutas, das paisagens, das flores.

Em Gregório de Matos, seu texto poético traz traços dessa miscigenação cultural, na tradução do processo antropofágico, como “uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti” (ANDRADE, 1978, p. 17). Como exemplo da devoração linguística, o poema que se segue já a indica na didascália “Disparates na língua brasílica a huma cunhaã, que ali galanteava por vicio”:

Indo à caça de tatus
encontrei Quatimondé
na cova de um jacaré
tragando trezes Teiús:
eis que dous Surucucus
como dous Jaratacacas
vi vir atrás de umas Pacas,
e a não ser um Preá
creio, que o Tamanduá
não escapa às Gebiracas.

De massa um tapiti,
um cofo de Sururus,
dous puças de Baiacus,
Samburá de Murici:
Com uma raiz de aipi
vos envio de Passé,
e enfiado num imbé
Guiamu, e Caiaganga,
que são de Jacaracanga
Bagre, timbó, Inhapupê.

Minha rica Cumari,
minha bela Camboatá
como assim de Pirajá
me desprezas tapiti:

não vedes, que murici
sou desses olhos timbó
amante mais que um cipó
desprezado Inhapupê,
pois se eu fora Zabelê
vos mandara um Miraró. (MATOS, 1999, p. 863-864)

Esse poema serve para observarmos a linguagem antropofágica de devoração presente nos versos. O poema traz elementos (vocábulos) que nos remetem especialmente à linguagem indígena, do ameríndio. A devoração, nesses versos, está associada à assimilação dos valores culturais dos índios, uma vez que Gregório de Matos se alimenta da cultura indígena, praticando a mestiçagem textual, isto é, promovendo um caldeamento tropical. Segundo Haroldo de Campos (2010, p. 209) Gregório tem o “mesmo hibridismo que se encontra no nosso barroco plástico”. Essa mistura dos vocábulos portugueses e tupis é a representação da antropofagia oswaldiana, no sentido de que há uma amalgamação, uma miscigenação entre as línguas, que nem é mais portuguesa nem tupi-guarani, por isso, Evando Nascimento (2011, p. 331) afirma que “a devoração real ou metafórica acarreta a morte do outro”. Nesse sentido, devorar aqui é sinônimo de destruir, mas uma destruição que é também reconstrução, pois o sujeito devorado agora faz parte do corpo do que devorou, como na Eucaristia, em que o corpo de Cristo é transubstanciado a fim de ser vida no corpo dos fiéis. Assim como o rito antropofágico, Gregório também é seletivo, e como poeta ele sabe que termos escolher, que expressões usar. Evando Nascimento (2011, p. 338) ainda considera sobre o processo de devoração antropofágica: “o que nos identifica é o selo da deglutição do outro civilizado”, lembrando a data da morte do bispo Sardinha pelos canibais brasileiros. Sob este aspecto, o poeta Gregório de Matos é quem primeiro promove em solo brasileiro a absorção dos valores do outro, não sem razão foi considerado o primeiro antropófago.

O ritual antropofágico

O ritual antropofágico, num ato desmedido de devoração, instaura no cenário brasileiro o resgate daquilo que formaria nossa identidade como povo, como gente. Gregório é o príncipe que retoma seu trono perdido no século XVII e renova as forças *desmistificantes* do substrato apoteótico da palavra, ele é a parte perdida do todo que foi achada pelo século XX. O objetivo da antropofagia rezado por Oswald de Andrade era “resgatar os valores nacionais para divulgá-los em todo o mundo, fazendo com que o europeu aceitasse a cultura estrangeira não apenas pela perspectiva excêntrica, mas pelos critérios da diferença e da autenticidade” (BITARÃES NETTO, 2004, p. 63) e Gregório foi o porta-bandeira desse pensamento, o

primeiro antropófago barroco-brasileiro.

O interesse da metáfora antropófaga se concentra no outro – eu mordo o que posso -, devora-se o outro. Nesse sentido, a primeira frase do *Manifesto Antropófago* “a antropofagia nos une” demonstra esse pensamento de que o que me interessa é o outro e não aquilo que é meu, ao contrário, “só me interessa o que não é meu”. Por isso, conclui João Almino (2011, p. 55):

A cultura brasileira não é, portanto, insular e voltada unicamente para suas raízes, para o solo nacional, [...] nem, por outro lado, se insere, de forma secundária ou subordinada, numa civilização universal centrada na Europa. Está não apenas aberta ao outro, mas preparada para devorá-lo.

Essa é uma ideia altamente coerente com aquilo que pregou Oswald de Andrade em seu *Manifesto*, pois descarta o que se diz sobre o nacionalismo ufanista apregoado nas malhas da modernidade. O movimento de vanguarda no Brasil surgiu a partir de uma viagem de Oswald de Andrade à Europa, que ali foi influenciado pelas ideias futuristas. O Brasil, nesse sentido, realizou o processo de imitação, que se compara ao ato antropofágico de devoração como nos ritos canibais. Oswald foi antropófago mesmo antes de produzir o *Manifesto*. Foi devorando o outro, absorvendo-lhe o melhor que a Europa tinha para ruminar aqui no Brasil. Essa é a razão pela qual Gregório de Matos é considerado o nosso primeiro antropófago, pois devorou a cultura do outro (Gregório de Matos era simultaneamente o outro e ele mesmo, devorando e devorando-se) para regurgitá-la aqui, formando a cultura brasileira. Quando o Modernismo se volta para o passado na busca da origem de nossa identidade, o faz pelo processo antropofágico, sendo o poeta baiano a expressão antropofágica brasileira. Rever o passado significa digeri-lo na tentativa de assimilar o outro que há nele. Nessa perspectiva, considera Viviana Gelado (2006, p. 32): “praticar a antropofagia cultural é digerir simbolicamente a tradição cultural para poder ser capaz de ultrapassar o modelo que ela impõe e criar, a partir de uma atitude criativa e dessacralizadora, um modelo próprio [...]”.

A teoria da antropofagia em si aponta para o rito canibal¹ de devoração do inimigo,

¹ Um dos autores que influenciam diretamente Oswald de Andrade para a formulação do *Manifesto Antropófago* foi Michel de Montaigne. O ensaísta francês, num ensaio chamado “Sobre os Canibais”, vai discorrer sobre o mau selvagem, o homem que vivia do outro lado do Atlântico, o canibal. A partir de relatos sobre essa terra e sobre seus habitantes, Montaigne conclui que eles nada têm de bárbaros, “acho que não há nada de bárbaro e de selvagem nessa nação”, pensa assim porque ser bárbaro é ser alheio aos costumes do outro, e nesse sentido, os europeus também poderiam ser considerados bárbaros desde o campo de visão dos canibais. E baseado nesse pensamento, o ensaísta defende o canibal considerando que não há diferença em comer um vivo de comê-lo morto, isto é, faz uma crítica para as atrocidades das guerras, das torturas inquisitoriais, etc.: “penso que há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, em dilacerar por tormentos e suplícios um corpo ainda cheio de sensações, fazê-lo assar pouco a pouco, fazê-lo ser mordido e esmagado pelos cães e pelos porcos (como não apenas lemos mas vimos de fresca memória, não entre inimigos antigos, mas entre vizinhos e

realizado não como produto da fome, mas como representação metafórica da absorção da força, do poder. O uso do canibalismo para explicar a antropofagia foi indigesto para a sociedade da época porque lembrava o ato de comer a carne humana. A intenção era esta: provocar estranhamento. Num outro poema gregoriano, o poeta faz menção ao rito canibalesco:

A Cosme Moura Rolim insigne mordaz contra os filhos de Portugal

Um Rolim de Monai Bonzó Bramá
Primaz do Greparia do Pegu,
Que sem ser do Pequim, por ser do Açú,
Quer ser filho do Sol nascendo cá.

Tenha embora um Avô nascido lá,
Cá tem três para as partes do Cairu,
Chama-se o principal Paraguaçu
Descendente este tal de um Guinamá.

Que é fidalgo nos ossos, cremos nós
Que nisto consistia o mor brasão
Daqueles, que comiam seus avós.

E como isto lhe vem por geração,
Tem tomado por timbre em seus teirós
Morder, aos que provém de outra Nação. (MATOS, 1999, p. 641-642, v. 1)

A cartilha da antropofagia ditava o repúdio ao elemento estrangeiro, mas o pai dessa mesma teoria foi ao estrangeiro buscar sua fonte inspiradora. Disso resulta a essência do *Manifesto Antropófago*, uma vez que o repúdio se dá no nível da submissão aos ditames estrangeiros. O que é bom é para ser devorado. O inimigo mais forte era devorado a fim de que sua força fosse assimilada pelo canibal, o que ocorre também na metáfora da eucaristia, onde o corpo e o sangue do herói imolado são ingeridos como representação da união entre os dois corpos, formando um só. Oswald de Andrade colheu do estrangeiro aquilo que era mais saudável e aqui, em solo brasileiro, soube aproveitar esse maná, dando-o fractalmente à sociedade brasileira. Em suma, rezava o *Manifesto* que a cultura brasileira não era inferior; podíamos exportar nossa cultura sem ter vergonha do olho alheio. Não parece lógico, mas o *Manifesto* é o avesso do discurso lógico, configurado num receituário para curar a peste que assolava o país no campo das artes. É o que afirma Benedito Nunes (1978, p. xxvi): “e esse remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro”. Para ratificar essa informação, Augusto de Campos (1978, p. 124) nos afirma: “atitude crítica, posta em prática

compatriotas, e, o que é pior, a pretexto de piedade e religião) do que em assá-lo e comê-lo depois que está morto”. (MONTAIGNE, 2010, p. 150).

por Oswald, que se alimentou da cultura europeia para gerar suas próprias e desconcertantes criações, contestadoras dessa mesma cultura”.

Se a História do Brasil se inicia com a devoração do bispo Pero Fernandes Sardinha, em 1554, significa que, desde então, vivemos sempre no ato antropofágico, expressamo-nos constantemente com a assertiva “Tupi or not tupi”, a grande dúvida do homem barroco. A dúvida do príncipe Hamlet. Na verdade, Oswald de Andrade provoca essa conexão com o eterno processo de crise existencial, que é bem marcante no Barroco seiscentista e respinga na modernidade, no brado ecoante das vanguardas em solo brasileiro. A todo instante, os aforismos retomam o passado a fim de seduzi-lo e comê-lo. A esse respeito, Oswald de Andrade (1978, p. 77), citando Colombo, afirma:

Na expressão de Colombo, *comían los hombres*. Não o faziam porém, por gula ou fome. Tratava-ve de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a idéia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade.

Comer a carne do outro, antes da antropofagia, era sinônimo de barbárie, selvageria, portanto, não servia como símbolo da cultura brasileira. Contra esse pensamento Oswald de Andrade se insurge pregando o contraponto, isto é, devolvendo ao mau selvagem, com seu rito canibalesco, o lugar de origem, ressignificando o pensamento sobre a cultura que deu origem ao Brasil. Para o colonizador, nós éramos a cultura do homem selvagem, da bestialidade e a teoria oswaldiana quer rebater esse preconceito, pois como afirma Nascimento (2011, p. 347) “a antropofagia designa preferencialmente o assim chamado latino-americano, como outro absoluto do europeu”. Por isso, o teórico tenta superar o ufanismo romântico e o pessimismo idealista que tomou conta dos intelectuais. Com o intuito de resolver esses impasses, o olhar para o passado contribuiu para compreender todo o processo de formação da nossa identidade, principalmente rompendo com todos os modelos de colonização.

Nesse percurso teórico, “a operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é o da transformação do tabu em totem” (CAMPOS, 1978, p. 122). Com influência de Freud, Oswald de Andrade traz para a teoria da antropofagia o percurso do parricídio canibalesco, que corresponde à morte do pai tirânico pelos filhos rebeldes e sua consequente devoração. E isso está aliado ao tema central da antropofagia, a redescoberta da identidade nacional. Ora, na sociedade primitiva evocada pelo antropófago Oswald de Andrade não havia um deus supremo, mas um homem totêmico que servia de ponte com o âmbito sagrado. Essa sociedade não vivia conflitos e contradições, não estava preocupada em dar explicações para as coisas

da vida sob a intervenção de um Deus. O que nela havia era a crença na verdade que se sustentava pelos mitos. Por isso, prega-se a devoração dos tabus, aos quais está submetida a sociedade colonizada, que passou a querer explicar tudo, principalmente no estado agônico no qual o cristianismo vinha deixando o homem. Era preciso libertá-lo do sentimento de culpa do pecado do mundo, livrando-o da moral e da lógica do discurso religioso; em tese, prega-se o retorno à natureza. Uma natureza original, paradisíaca, *abençoada* por Pan. A proposta da antropofagia considera, nesse sentido, o estado natural da existência.

Ao inverter os papéis antropológicos do canibal, de bom a mau selvagem, Oswald de Andrade totemiza o tabu. Isto é, o mau selvagem, na devoração cultural, passa a ser objeto de culto, divinizado, sacralizado. O objeto proibido (canibal) é consagrado como símbolo brasileiro, que representará a discussão sobre a nacionalidade cultural brasileira, no sentido que está incutido na antropofagia, qual seja, a ideia de ancestralidade. Daí a necessidade de totemizá-lo, sobretudo, para romper com a cultura europeia que vinha deturpando a nossa, no sentido de explicar a verdadeira origem da nossa identidade nacional.

A antropofagia também é comunhão, que se reflete na conjugação do ato de comer, mastigando as partes para formar o bolo salutar que é a cultura brasileira. Ou seja, não é a antropofagia um elemento meramente desconstrutor, mas ressignifica o alimento digerido. Na metáfora moderna do liquidificador de significados se concentra essa comunhão. No liquidificador unem-se as partes díspares num todo ressonante, unicolor, o que facilita a digestão. Isso coloca Gregório de Matos na cena da produção poética imitativa que ele encenou nas ruas da Bahia barroca. Paul Valéry (apud BITARÃES NETTO, 2004, p. 28) diz que “nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados”. Gregório de Matos é um pouco de Gôngora, Quevedo, Cervantes, Camões, Lope de Vega, porque cada um desses, sendo partes digeridas, são integrados ao corpo que o absorveu.

A vida do poeta baiano é o reflexo do ato antropofágico. Tudo nele converge para o desregramento, para a ruptura, para o impacto. Seus versos satíricos, por exemplo, demonstram a dessacralização do tabu a fim de totemizá-lo. Exemplo disso são os muitos poemas em que a *persona poética* destroniza o poder instituído, exaltando o marginal. A linguagem empregada para ridicularizar os atores da cena poética está em perfeita consonância com a pregação da antropofagia. É, ademais, uma desconstrução alegórica do institucionalizado; das ruínas dessa destruição constrói-se a identidade brasileira. É como nos considera Bina Maltz (1993, p. 11) “destruir para construir em cima. Deglutir para, de posse

do instrumental do ‘inimigo’, poder combatê-lo e superá-lo. Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria-prima do novo”. Se bem que a ideia de destruição é algo moderno e Gregório não estava preocupado com essa noção.

No percurso do *Manifesto*, Oswald de Andrade consagra o desnudamento do homem, a sociedade de roupas precisa despir-se das vestes “sagradas” do tabu para totemizar o corpo “sagrado” do homem, “o que atrapalhava na verdade era a roupa”. Simbolicamente, Oswald dignifica o rompimento da mentira metaforizada pelas vestes do Velho Mundo e exalta a revelação da verdade que se vê estampada no corpo nu. A máscara da civilização deve cair diante do canibal. Observe-se como os jesuítas, no processo de catequese, *deseducam* os índios, fazendo-os vestirem roupas para as encenações ritualísticas. O jesuíta encobre o corpo nu do homem primitivo, encobrindo com isso a cultura, os costumes, as crenças, que, com a antropofagia, propõe-se descobrir, a fim de deixá-la exposta à verdade. Era justamente a nudez do indígena que causava estranhamento aos olhos do colonizador, que na descrição dos cronistas tem particular ênfase. Não há um texto em que não se perceba o tom de estranheza mediante a nudez primitiva. Por exemplo, Jean de Léry (1982, p. 64) assim considera: “coisa não menos estranha e de difícil de crer para os que não os viram, é que andam todos, homens, mulheres e crianças, nus como saírem do ventre materno. Não só não ocultam nenhuma parte do corpo, mas ainda não dão o menor sinal de pudor ou vergonha”. É nítido observar o juízo de valor que o europeu tem da vida do homem primitivo. Portanto, quando esse tipo de descrição chega ao continente europeu, causa rebuliço e interpretações que não poderiam ser diferentes das que nominam o nosso índio de selvagem. Lendo as descrições desses viajantes, encontramos a todo instante o índio sendo chamado de selvagem, isso porque observam pelo viés da religião católica, da moral cristã, dos costumes, da governança, da política, das artes. Daí o caráter preconceituoso com relação ao canibalismo. Esse preconceito também é observado em relação ao termo *antropófago* pelo filósofo francês, educado pelos jesuítas, nascido no fim do século XVII, Voltaire. O antropófago de Oswald de Andrade é bem diferente do de Voltaire. O filósofo comunga do pensamento de que o Velho Mundo é a nação civilizada e o Novo Mundo a selvagem. Seu discurso está cheio de ranços dessa visão pré-concebida pelos europeus. A culpa é dos homens que primeiro enxergaram nosso continente e nossa gente, nossa terra. Foram eles quem primeiro ajuizaram a cultura ameríndia de bestial. Voltaire (2008, p. 91) assim discorre sobre as duas nações antagônicas:

As nações que chamamos civilizadas têm plena razão em não assar no espeto os inimigos vencidos, pois, se fosse permitido comer os vizinhos, logo devorariamos nossos compatriotas, o que seria grande inconveniente para as virtudes sociais. Mas

as nações que hoje são civilizadas não o foram sempre; todas elas foram durante muito tempo selvagens; e por causa do número infinito de revoluções por que tem passado este mundo, o gênero humano tem sido ora numeroso, ora raro.

Chamamos a atenção para aquilo que afirma o filósofo sobre as nações que antes eram selvagens e agora são civilizadas. A resposta do antropófago ao colonizador europeu veio com o parricídio canibalesco. Embora a visão do mau selvagem tenha sido levada ao Velho Mundo pela pena dos viajantes e cronistas, eles mesmos, nas suas descrições, apresentam o real motivo do ritual de canibalismo encontrado no solo americano, isto é, devora-se o inimigo para obter suas forças. E não era simplesmente matar para comer, para saciar a fome da tribo. Pelo contrário, a morte do inimigo seguia todo um ritual, que durava um certo tempo. Havia uma solenidade em que todos participavam, que ia desde a captura do guerreiro inimigo, passando pelo bom tratamento dado, até o ato em si de comê-lo. Quem descreve bem esse episódio é Jean de Léry (1982, p. 65): “Quando vão à guerra, ou quando matam com solenidade um prisioneiro para comê-lo, os selvagens brasileiros enfeitam-se com vestes, máscaras, braceletes e outros ornatos de penas verdes, encarnadas ou azuis, de incomparável beleza natural, a fim de mostrar-se mais belos e mais bravos”. Bastava ter olhado com perspicácia para o caráter ritualístico da cena e não teríamos sido chamados de selvagens, negativamente, ou antissociais, bestas; seríamos vistos como Oswald de Andrade afirma na sua teoria da antropofagia.

Diante do que estamos discutindo, Gregório de Matos apresenta esse ideal de ruptura, muito embora conviva num ambiente ideológico marcado pela censura religiosa e pelo abuso de poder. Mas como antropófago, o poeta promove, estilisticamente, o amálgama linguístico e cultural. Em seus poemas, existe um diálogo permanente entre as línguas que havia na época: escreve em tupi, em português, em espanhol e também, em latim. A língua tinha um papel importante e ao se juntar às formas do falar ameríndio, aos termos castelhanos, aos vocábulos afronegroides, às ladainhas latinas em homenagem à Virgem, provoca um estado de tensão, um choque. É o recurso que o poeta barroco utiliza para, de forma especial, contribuir para a formação da identidade brasileira. A poesia do século XVII promoveu uma renovação da linguagem renascentista, como exemplifica Segismundo Spina ([1980?], p. 68), dizendo que “a frase seiscentista é a frase solta, curta ou desconjunta, subversiva das leis de gravidade do pensamento estabelecidas pela prosa do Renascimento”.

Sob a metáfora do caldeirão ardente (a sociedade brasileira formada sob bases heterogêneas), Affonso Ávila (1994) afirma que essa sociedade assimila toda essa heterogeneidade que está presente no jogo poético de Gregório de Matos. Os elementos tão

dísparos dessas culturas em solo ameríndio são *derretidos* poeticamente a fim de fornecer dados à homogeneidade aparente da nova cultura. Gregório de Matos utiliza-se desse recurso, ou seja, do vocabulário inter/intra/entre línguas liquefeito para o barroco tropical, como bem explora Segismundo Spina ([1980?], p. 71): “no Brasil apenas incorporou ao seu vocabulário lexicográfico a contribuição tupi e africana, vivificada pelo caudal gírico e chulo do tempo e por uma linguagem figurada que aqui e ali fazia despontar o barroco tropical”. Como exemplo desse *caudal gírico*, como num festejo alegórico, exalta a voz poética:

AOS PRINCIPAIS DA BAHIA CHAMADO OS CARAMURUS

Há cousa como ver um Paiaia
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobé pá.

A linha feminina é carimá
Moqueca, pititinga caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Piraguá.
A masculina é um Aricobé
Cuja filha Cobé um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.

O Branco era um marau, que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré
Cobé pá, Aricobé, Cobé Paí. (MATOS, 1999, p. 640)

As escolhas lexicais que compõem a cena poética fazem parte essencialmente do alfabeto colonial tupi-guarani, que para sua compreensão necessitará o leitor de uma vivência maior com esse universo semântico ou a ajuda de um dicionário técnico. Não há um verso no soneto que não tenha, pelo menos, um termo da língua tupi e/ou africana. Esse poema parece ser uma explicação da gramática tupi, porque a segunda quadra e o primeiro terceto falam de substantivos femininos em um e masculinos em outro.

Nesse poema, portanto, revela-se o rito antropofágico na devoração alegórica dessas palavras oriundas de línguas diferentes. Surge, mais uma vez, a metáfora tão usada pelo Tropicalismo do liquidificar os significados que, nesse caso, correspondem ao universo de palavras de línguas diferentes sendo liquefeitas, resultando num todo orgânico possível pelo trabalho poético com o qual está bem familiarizado Gregório de Matos. Razão perfeita para, mais uma vez, asseverar que Gregório de Matos é a expressão antropofágica brasileira.

Conclusão

Partindo das prerrogativas teóricas dos irmãos Campos, em especial, de Augusto de Campos, quem afirmou ser Gregório de Matos nosso primeiro antropófago, é que este artigo

tomou forma, seguindo o prumo da teoria elaborada por Oswald de Andrade, a antropofagia, entendida como um processo sob o qual se concentra a deglutição do outro, no sentido da absorção dos valores alheios para inseri-los no universo cultural que o absorve. Baseando-se no rito canibalesco, em que o sangue e o corpo do guerreiro inimigo são *devorados* com o fim de absorver suas forças, Oswald de Andrade elabora uma teoria vanguardista que explica perfeitamente a formação da sociedade brasileira. O rito antropofágico também está presente, nessa perspectiva, na Eucaristia, em cujo simbolismo se concentra a absorção do corpo e do sangue do cordeiro imolado, portanto, compatível com o canibalismo.

A poesia barroca de Gregório de Matos está em perfeita consonância com o teatro da vida, fazendo encenar juntos, antropofagicamente, o índio, o negro, o português, o espanhol. É uma poesia que reflete o barroco tropical, um barroco das simbioses, das mutações, no qual os elementos dos trópicos se mesclam aos europeus; portanto, é uma poesia antropofágica.

O caráter polivalente dos versos gregorianos, nos quais podemos enxergar um período muito importante para a formação da identidade literária no Brasil, é a fonte para defender a hipótese de que ele foi nosso primeiro antropófago, que soube unir os elementos díspares de uma sociedade barroca, amalgamando-os para resultar no que hoje chamamos Brasil.

Referências

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 55-62.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas VI)

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. atual. comp. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2t.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. Arte final para gregório. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 85-93.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

LERY, Jean de. Viagem à Terra do Brasil. In: CRONISTAS e Viajantes. São Paulo: Abril, 1982. p. 63-84. Sel. de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos e exercícios por Carlos Vogt. e José Augusto Guimarães de Lemos.

MALTZ, Bina Friedman. Antropofagia: rito, metáfora e Pau-brasil. In: FERREIRA, Sérgio et al. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993, p. 9-39.

MATOS, Gregório de. *Crônica do Viver Baiano Seiscentista*. Obra poética completa, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. 2v.

MONTAIGNE, Michel de. Sobre os Canibais. In: _____. *Os ensaios*. Trad. De Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 139-157.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p. 331-361.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. XI-LIII. (Obras Completas VI)

SPINA, Segismundo. *A língua literária no período colonial: o padrão português*, Gregório de Matos. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 22, USP, [1980?], p. 61-75.

VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Trad. De Ciro Mioranza e Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Editora Escala, 2008.

[Recebido em janeiro de 2016 e aceito para publicação em abril de 2016]

Gregório de Matos, our first anthropophagus

Abstract: The exponential figure of Gregório de Matos has been subject of many theoretical discussions through the years. This survey, there are yet two antagonist points of view linked to Gregório de Matos, on one side, there some researchers who defend him, on the other, some of them attack him. The first ones say this poet from Bahia was the first literary voice in Brazil, from the Baroque basis, while the last ones say he is a merely plagiarist of the Spanish poets from the 17th century, without a real contribution to the development of Brazilian Literature. This article, which is the result of a doctoral research, follows the perspective this poet is an anthropophagus-baroque, devouring cultures, with an active participation in the process of our cultural and literary identity. Anchored by the critical thinking of brothers Campos, our work seeks to analyze and discuss of the hypothesis that Gregório de Matos was our first anthropophagus, and you can see in his poetry the intrinsic characteristics the anthropophagus movement, designed by Oswald de Andrade, during the 20th century.

Keywords: Anthropophagy. Gregório de Matos. Baroque.



IMAGEM-PALAVRA: A ICONICIDADE DA ESCRITA EM “RELATO DE UM CERTO ORIENTE”, DE MILTON HATOUM

*Daiane Carneiro Pimentel**

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O presente artigo propõe-se a demonstrar que o romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum (1989), explicita a afinidade entre o ler e o ver, afinidade essa que remonta à origens icônicas da escrita. Apesar de não apresentar nenhuma imagem material em suas páginas nem explorar a dimensão gráfica das letras com que é composta, a obra em questão procura restabelecer os elos entre o verbal e o visual por meio da referência ao alfabeto árabe, à leitura da borra de café, às formas expressivas de Soraya Ângela e ao cometa escrito/desenhado por Dorner. Dessa maneira, o romance de Hatoum, ao abordar a iconicidade da escrita, não apenas sugere a semelhança entre os gestos dos artistas da palavra e dos artistas da imagem como também corrobora a crítica ao “alfabetocentrismo”, o qual, conforme Roland Barthes (2004), negligencia o aspecto criptográfico, ritualístico e simbólico que caracteriza a prática da escrita.

Palavras-chave: Iconicidade da escrita. Alfabetocentrismo. Milton Hatoum.

Um romance imagético

Na primeira frase do romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, sobressai-se o sentido da visão: “Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança” (HATOUM, 1989, p. 9), afirma a protagonista, cujo nome não é revelado. Em seguida, essa narradora anônima oferece mais detalhes do ambiente onde se encontra:

As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Possui Licenciatura Plena em Letras/Português (2011), Bacharelado em Letras/Português com ênfase em Estudos Literários (2011) e Mestrado em Estudos Literários - Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada (2014) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, cursa, nesta mesma instituição, Doutorado em Estudos Literários – Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. E-mail: <d.cpimentel@yahoo.com.br>.

mangueiras perfiladas no outro lado da rua (HATOUM, 1989, p. 9).

A valorização do olhar e do aspecto plástico de corpos, de objetos ou de espaços caracteriza não só o trecho acima, mas toda a narrativa. Assim, ver, observar, visualizar são verbos que se repetirão ao longo do romance e que, aliados a uma descrição atenta a elementos como luminosidade, volume e cor, ajudarão a conferir ao texto um forte aspecto imagético. Com base no apresentado, acredito que *Relato de um certo Oriente* estabelece um entrecruzamento do verbal e do visual, da palavra e da imagem, de modo que o ler e o ver tornam-se ações afins. No presente trabalho, objetivo demonstrar que esse entrecruzamento é ratificado pelo fato de haver, no romance em questão, alusões à iconicidade da escrita.

O visível e o (i)legível

Embora seja integralmente redigido em português, *Relato de um certo Oriente* não deixa de abordar a diferença entre sistemas de escrita. O personagem Hakim, por exemplo, apresenta seu contato afetivo com a língua dos pais: o árabe, que lhe é ensinado por sua mãe, Emilie. Hakim, já habituado a conviver com dois idiomas, um em casa e outro na rua (HATOUM, 1989, p. 52), interessa-se em aprender árabe depois que viu Emilie escrever “uma caligrafia dançante, enigmática como os hieróglifos” (HATOUM, 1989, p. 48). Além da sonoridade, o alfabeto estrangeiro exerce “um fascínio, uma curiosidade desmesurada” (HATOUM, 1989, p. 49) no personagem, que percebe a acentuada visualidade das letras árabes, as quais constituem, para ele, um verdadeiro desenho: “[...] desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia [...]” (HATOUM, 1989, p. 50). Escrever torna-se, portanto, sinônimo de desenhar, como é corroborado pela passagem em que Hakim também destaca seu empenho durante as lições ministradas por Emilie, lições essas que acabam por aproximar, ainda mais, mãe e filho:

Eu copiava tudo, esforçando-me para escrever da direita para a esquerda, desenhando inúmeras vezes cada letra, preenchendo folhas e folhas de papel almaço pautado. [...] Passei cinco ou seis anos exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras [...] (HATOUM, 1989, p. 51-52).

Em tal passagem, Hakim salienta como o corpo participa da escrita manuscrita, que, de acordo com Roland Barthes, é uma ““escrificação [...], gesto pelo qual a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apoia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas” (BARTHES, 2004, p. 174-175).

Sendo, pois, um gesto manual, a escrita guardaria estreitos laços com a prática de artistas plásticos, o que é atestado pelo fato de Hakim assemelhar o escrever ao esculpir: a mão do personagem teve que ser domada para sulcar, com o lápis-cinzel, o papel-mármore, fazendo surgirem, neste, letras-imagens tão curvilíneas quanto os caracóis, as goivas e as cimitarras.

O alfabeto árabe, conforme se depreende a partir dos comentários de Hakim, apresenta um caráter visual que, por sua vez, sugere uma estreita articulação entre escrita e imagem, ler e ver. Essa articulação, bastante notável também nos ideogramas chineses, normalmente é negligenciada no Ocidente, cujo alfabeto desenvolveu-se em direção à abstração, levando muitos linguistas e arqueólogos a ignorar a importância da imagem para a invenção da escrita e a argumentar que a escrita surgiu com o objetivo prático de representar a fala. Nos artigos “A imagem enformada pela escrita” e “Da imagem à escrita”, tal teoria é contestada, de modo pertinente, por Anne-Marie Christin, para quem a escrita “nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela [a imagem]” (CHRISTIN, 2006, p. 64). Assim, Christin considera os papéis desempenhados tanto pela língua verbal quanto pela imagem no contexto de criação da escrita. A pesquisadora esclarece que não houve uma simples fusão de dois *media* cujos funcionamentos se opõem – enquanto o suporte da imagem é visual e gráfico, o da língua é oral e sonoro (CHRISTIN, 2004, p. 279). Pelo contrário, a escrita seria decorrente de uma transgressão desses *media*: “A escrita não depende de um processo que se poderia julgar natural, de evolução ou de mutação: ela nasce de uma revolução, de uma des-ordem, da subversão das normas tradicionais da comunicação social” (CHRISTIN, 2004, p. 280).

Ainda de acordo com Christin, a primeira etapa decisiva para a constituição da escrita foi o desenvolvimento do “*pensamento da tela*”, pelo qual os homens tomaram consciência do suporte (CHRISTIN, 2004, p. 283, grifo da autora). As superfícies, como as paredes de cavernas, passaram então a ser analisadas e entendidas como lugar de criação, ganhando, em seguida, grafismos. Esses grafismos possuem uma origem compósita, pois se encontram juntos de “representações figurativas, mas também [de] formas simbólicas, ou ainda [de] traços de valor abstrato e rítmico” (CHRISTIN, 2004, p. 285). Se, por um lado, há uma heterogeneidade temática e gráfica, por outro, os elementos se contaminam, posto que dividem um mesmo suporte. Nesse sentido, a noção de intervalo passa a ser determinante:

Na medida em que os intervalos de uma imagem são também figuras, mas figuras implicadas em uma apreciação do espaço – a ser contemplado ou percorrido – estranha ao código narrativo ou a qualquer ficção linguageira, o olhar do espectador, passando de uma figura a outra, interroga-se sobre suas relações e, tentando adivinhar o alcance da associação delas, acaba por dominá-las (CHRISTIN, 2004, p.

O intervalo representa, portanto, uma abertura da imagem à escrita (CHRISTIN, 2004, p. 285). Em relação a esse aspecto, é bastante esclarecedor o artigo de Barthes “Variações sobre a escrita”, no qual o teórico francês, após caracterizar a escrita como um sistema de ausências e presenças, chega à seguinte conclusão: “a escrita precisa do descontínuo, o descontínuo é de algum modo a condição orgânica de seu aparecimento” (BARTHES, 2004, p. 213). Para melhor compreender que a escrita provém da imagem, é necessário ainda ressaltar o fato de que o intervalo, sendo um espaço em branco dotado de significado e formador da descontinuidade, não apenas salienta a importância do suporte, como também solicita uma leitura dos signos traçados nesse suporte. Segundo Christin, a princípio ler equivalia a adivinhar o sentido das mensagens enviadas por Deus, as quais, uma vez desenvolvidos o pensamento da tela e a consciência gráfica, eram identificadas no céu estrelado (CHRISTIN, 2004, p. 290)¹.

Em *Relato de um certo Oriente*, Hakim refere-se à prática de adivinhar o destino nos traços e desenhos deixados na xícara pela borra de café. Essa prática, apesar de não estar propriamente relacionada com a invenção da escrita, aproxima-se, no meu entender, do ritual arcaico de depreender o sentido de uma mensagem divina cifrada no céu. Hakim lembra-se que Emilie “pedia para que todos emborcassem a xícara na bandeja, e depois examinava o fundo de porcelana para decifrar no emaranhado de linhas negras do líquido ressequido o destino de cada um” (HATOUM, 1989, p. 31). Acredito que, no trecho citado, “decifrar” e “emaranhado de linhas negras” aludem respectivamente às duas últimas noções que, segundo Christin, foram fundamentais para o nascimento da escrita: “a da *leitura* – a função social do adivinho era decifrar textos e não mais contemplar enigmas – e a de um *sistema de signos* que transformava esses enigmas em textos” (CHRISTIN, 2004, p. 291, grifo da autora). A partir de então, foi possível transpor o sistema da língua para o novo sistema gráfico, o que implicou que a comunicação entre os homens assemelhasse-se àquela estabelecida com Deus.

Christin ressalta que, na China, o casco de tartaruga, inicialmente suporte de mensagens divinas, tornou-se modelo para o estilo do grafismo da escrita (CHRISTIN, 2004, p. 291). O casco de tartaruga era entendido como reflexo do céu, mas se diferenciava desse suporte por possuir a dimensão de um objeto e por ser consultado por meio de um sacrifício.

¹ Vale mencionar que Emilie costumava contemplar o céu, como se pudesse encontrar nele alguma mensagem cifrada: “Ela [Emilie] interrompia as atividades, deixava de dar ordens à Anastácia e passava a contemplar o céu, pensando encontrar entre as nuvens aplastadas contra o fundo azulado e brilhante a caixa negra com uma tampa de cristal, os números dourados em algarismos romanos, os ponteiros superpostos e o pêndulo metálico” (HATOUM, 1989, p. 35).

No ritual sacrificial, o fogo era utilizado para obter signos-traços no casco, os quais falavam do “além”, ou seja, representavam a escrita divina, e serviram de base para o nascimento dos ideogramas chineses: “A filiação dos signos da escrita com relação aos da adivinhação não deixa dúvida: o surgimento da escrita ideográfica na China é bem próximo ao surgimento dos signos da adivinhação, e são gravados de forma a se assemelhar a eles” (CHRISTIN, 2006, p. 70).

Há, novamente, uma consonância entre as reflexões de Christin e Barthes acerca da escrita. À semelhança da pesquisadora, Barthes explicita o aspecto visual, gestual e gráfico da escrita, definida pelo teórico francês como uma “*gretadura*”, posto que “trata-se de dividir, sulcar, descontinuar uma matéria plana, seja ela folha, pele, argila, muro” (BARTHES, 2004, p. 213, grifo do autor). Ademais, para sustentar seu ponto de vista, Barthes também recorre à invenção dos ideogramas na China antiga, contexto em que se liam, “para fins divinatórios, as gretas formadas pelo fogo em carapaças de tartarugas” (BARTHES, 2004, p. 213).

Esse ritual milenar que envolvia o casco de tartaruga é referido, no *Relato*, na cena que a pequena Soraya Ângela escreve o nome da avó Emilie no casco da tartaruga Sálua:²

[...] na véspera daquele natal, Anastácia Socorro entrou correndo na copa, gritando “a menina já é letrada” e quase todos acorreram ao quintal [...]. Emilie chegou depois, e todos se afastaram para que ela visse Soraya Ângela sentada entre os tajás brancos e com um giz vermelho à mão esquerda rabiscando no casco da tartaruga Sálua a última letra de um nome tão familiar (HATOUM, 1989, p. 13-14).

Além da escolha do suporte, o qual remete diretamente ao contexto de criação da escrita chinesa, o significado do nome Soraya Ângela é outra evidência de que o ato da personagem se aproxima do ritual divino realizado há milênios: “Soraia”, em árabe, é a “estrela da manhã” (GUÉRIOS, 1981, p. 202); “Ângelo” é, em latim, o “anjo” e, em grego, o “mensageiro” (GUÉRIOS, 1981, p. 55). Nesse sentido, a menina é o anjo, a estrela a quem cabe anunciar, pelo casco da tartaruga, uma mensagem divina. Tal mensagem, por ser cifrada no nome sagrado de Emilie, reveste de afeto o gesto de escrita empreendido por Soraya, um gesto que, assim como o praticado por Hakim durante as lições de árabe, lembra que “a escrita manuscrita continua sendo miticamente depositária dos valores humanos afetivos; ela soma desejo à comunicação, porque é o próprio corpo” (BARTHES, 2004, p. 222).

A mensagem parece atestar aos personagens o papel fundamental exercido pela matriarca naquele núcleo familiar. Já para o leitor, a mensagem, referida logo no início do romance, transforma-se em prenúncio de que Emilie será o eixo estruturador da narrativa, o

² Além de Soraya, Emilie também se identifica com a tartaruga Sálua: “Sálua é meu espelho vivo” (HATOUM, 1989, p. 152), afirma a matriarca.

centro para o qual se voltam todas as memórias. Ao final do romance, o leitor pode reinterpretar o fato de Soraya ter escrito, com um giz vermelho, o nome da avó no casco da tartaruga. Isso porque Hindié Conceição conta que, no dia em que Emilie faleceu, Sálua foi encontrada suja de sangue: “Era o único bicho que parecia estar vivo, tinha a carapaça manchada de pintas encarnadas [...]” (HATOUM, 1989, p. 138). Assim, o destino da matriarca parece ter sido grafado no casco de Sálua. O próprio nome da tartaruga carrega sentidos que apontam para uma aceitação desse destino, uma vez que “Sálua”, em árabe, denota “resignação” e “consolação” (GUÉRIOS, 1981, p. 194). Ademais, como “Sálua” também significa “esquecimento” (GUÉRIOS, 1981, p. 194), sugere-se que a memória não se desvincula do esquecimento. Lembrar de Emilie implicará, pois, esquecer alguns aspectos relacionados à matriarca.

Ainda em relação a Soraya e ao simbolismo de seu ato de escrever no casco da tartaruga, é preciso ressaltar que a personagem nasceu surda-muda. Portanto, a escrita de Soraya não reproduz o som da palavra Emilie, e sim deriva de um gesto gráfico e visual, o que está em consonância com a ideia de que a escrita nasceu da imagem. Defender que a escrita não é, desde a sua invenção, mero registro da língua significa defender que a escrita surge com uma função não comunicativa. Essa dupla defesa é realizada por Barthes:

Não, não é assim tão óbvio que a escrita sirva para comunicar;³ é por um abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, comunicação e registro, e que censuramos o simbolismo que move o signo escrito (BARTHES, 2004, p. 182).

Guiados por uma postura que Barthes denomina “ilusão alfabética” (BARTHES, 2004, p. 193) ou “alfabetocentrismo” (BARTHES, 2004, p. 201), muitos cientistas classificam as escritas segundo as três articulações da linguagem (frase, palavra e som). Tal classificação sugere que houve uma evolução que partiu do pictograma (escrita de frase), passou pelo ideograma (escrita de palavras) e chegou ao alfabeto grego (escrita de sons) (BARTHES, 2004, p. 180). De acordo com Barthes, uma classificação nesses termos é perigosa:

[...] pois, por um lado, abona a ideia de que, assim como houve – dizem – progresso do pictograma ao alfabeto grego (o nosso), um único movimento, o da Razão, organizou a história da humanidade, o desenvolvimento do espírito analítico e o nascimento de nosso alfabeto; por outro lado, ao reduzir as unidades da linguagem (falada) a certos tipos de mônadas “opacas”, cujas inúmeras vibrações simbólicas somos obrigados a ignorar em favor apenas de sua natureza distintiva e

³ Vale salientar que Barthes utiliza o termo “comunicar” para se referir ao ato de produzir e receber textos cujo *sentido* seja único, estável, verdadeiro e definitivo (BARTHES, 2004, p. 261). Dessa maneira, ao criticar a concepção de que a escrita serve à comunicação, Barthes se opõe a toda uma tradição filosófica que prezava pela razão e que acabava por restringir as possibilidades interpretativas.

comunicante, o que se reforça é o mito cientificista de uma escrita linear, puramente informativa [...] (BARTHES, 2004, p. 181).

Na base da minha análise das alusões à origem icônica da escrita presentes no *Relato*, está a concepção de que a escrita nem sempre se guia por um movimento racional ou se presta a fins informativos. A seguinte passagem do romance ratifica essa perspectiva:

Soraya, que parecia uma sonâmbula assustada, começou a abstrair; desenhava formas estranhas, geralmente sinuosas, na superfície de pano que cobria a mesa da sala; reproduzia formas idênticas nas paredes, nos mosaicos rugosos que circundavam a fonte, e na carapaça de Sálua onde o nome de Emilie ainda não se apagara (HATOUM, 1989, p. 15-16).

Enquanto o nome de Emilie pôde ser lido, as formas estranhas e sinuosas são visíveis mas não inteligíveis – o adjetivo “sinuoso” é entendido tanto na acepção denotativa de “ondulante, curvilíneo”⁴ quanto na acepção conotativa de “pouco claro”. Na esteira de Barthes, acredito que esses signos explicitam a soberania do significante, cujo aspecto visual passa a ser ressaltado, e a possibilidade de uma escrita ser ilegível (ser, acrescento, “apenas” visível):

Pode-se até dizer que, a partir do momento em que o significante [...] se desliga de qualquer significado e abandona vigorosamente o álibi referencial, aparece o texto (no sentido atual da palavra). Pois, para compreender o que é texto, basta – mas isso é necessário – *enxergar* a ruptura vertiginosa que permite que o significante se constitua, se organize e se expanda sem ser sustentado por nenhum significado. Essas escritas ilegíveis dizem-nos (apenas) que há signos, mas não sentido⁵ (BARTHES, 2004, p. 206, grifo do autor).

Ademais, para ratificar a dimensão ritualística e não prática que desde sempre caracterizou a escrita, Barthes argumenta que esta não raramente é criptográfica, ou seja, serve antes para esconder do que para revelar: “A criptografia seria a verdadeira vocação da escrita. A ilegibilidade, em vez de ser um estado malogrado, monstruoso, do sistema escritural, seria, ao contrário, sua verdade [...]” (BARTHES, 2004, p. 190). A associação entre ilegibilidade e monstruosidade também é referida, no *Relato*, por meio da construção da personagem Soraya, menina que, segundo Brandão, “é uma espécie de livro sem palavras, ou no qual todas as palavras são radicalmente ilegíveis” (BRANDÃO, 2005, p. 126).

Conforme discuti anteriormente, Soraya é vista como um monstro, pelo fato de ser

⁴ Além disso, o adjetivo “sinuoso” poderia ser corretamente empregado para caracterizar o alfabeto árabe.

⁵ Reitero que o termo “sentido” é associado por Barthes aos ideais de unicidade, estabilidade, verdade e definição. Esses ideais vão de encontro à teoria do texto preconizada pelo pensador francês, a qual “afasta-se do texto-véu e procura perceber o tecido em sua textura, na trama dos códigos, das fórmulas, dos significantes, em cujo interior o sujeito se situa e se desfaz, tal como uma aranha que se dissolvesse em sua teia” (BARTHES, 2004, p. 276-277). O sujeito mencionado por Barthes, em vez de atribuir um só sentido ao texto, estaria envolvido em um infinito trabalho de significância (BARTHES, 2004, 278).

surda-muda e só comunicar-se, de modo espalhafatoso, por meio de gestos e de expressões faciais. A personagem deixa de ser considerada monstruosa apenas por um momento, a saber, quando escreve o nome de Emile: “Samara Délia ficou radiante naquele momento porque os irmãos pela primeira vez reconheceram em Soraya um ser humano, não um monstro” (HATOUM, 1989, p. 14). Como destaca o pesquisador Denis Leandro Francisco, “um acontecimento inexplicável envolvendo a linguagem devolve à criança seu caráter humano” (FRANCISCO, 2007, p. 46). Entretanto, trata-se de um episódio isolado, e a menina logo se dedicará a grafar apenas formas estranhas e sinuosas nas mais diversas superfícies, formas essas que, como os espetáculos por ela encenados, só poderão ser contemplados “com esforço e comiseração” (HATOUM, 1989, p. 16). A personagem exerce, assim, o papel de contradizer o pressuposto de que uma plenitude comunicativa subjaz à linguagem, seja esta corporal, escrita ou mesmo oral.

Analisando, por fim, o episódio de *Relato de um certo Oriente* em que a valorização da iconicidade da escrita é ainda mais evidente. Trata-se da cena em que Dorner transcreve em uma folha branca um dístico alemão há pouco declamado pela mulher anônima, a qual cultivava “o prazer em recitar palavras e sons que desconhecia” (HATOUM, 1989, p. 129):

Do amontoado de cadernos e livros [Dorner] retirou uma folha branca e um lápis Faber. Com um olhar enviesado vi a sua caligrafia nascer quase no centro da folha branca e, ondulando, declinar para a extremidade do papel. Ele transcrevia os versos [em alemão] que eu recitara há pouco. Depois, passou a rabiscar palavras esparsas, em português, e pareceu-me um tanto aleatória a posição dessas palavras na superfície branca: um céu diminuto pontilhado de astros cinzentos, formando uma espessa teia de palavras que às vezes desaparecia, pois o grafite de ponta finíssima desenhava letras invisíveis, sulcos sem cor, linhas d’água. E, de repente, a inclinação do grafite ou o atrito deste com o papel fazia ressurgir volutas pardacentas ou escuras, criando paisagens bruscas e inesperadas do invisível ao legível.

Era curioso observar as ranhuras e os riscos concentrados numa região delimitada do papel, a metade do retângulo branco sendo devastado por manchas, como se uma figura caótica formasse um limite dentro dos limites do retângulo. Naquela região as palavras proliferavam como uma explosão de fogos de artifício: reordenação de palavras, inversão e alteração de frases ou pedaços de frases, até o momento em que a mão estancou no ar e o lápis foi repousado sobre o mármore (HATOUM, 1989, p. 131-132).

A escrita de Dorner, na passagem acima, guarda algumas semelhanças com a proposta de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Segundo Márcia Arbex, esse poema restitui “a plenitude ativa da escrita, reintegrando sua parte visual e espacial” (ARBEX, 2006, p. 19), posto que confere um valor significativo ao espaço em branco, propõe uma leitura simultânea sobre duas páginas e explora a plasticidade das letras (ARBEX, 2006, p. 26-27). De fato, em vez de simplesmente transcrever o dístico alemão proferido pela mulher anônima, Dorner opta por uma caligrafia ondulante – dançante e sinuosa, como o

alfabeto árabe e os traços de Soraya – que nasce no centro da folha e vai até a extremidade, de modo a explicitar a plasticidade das letras e romper com a configuração tradicional dos versos. A dimensão visual da escrita é ainda intensificada depois que o personagem acrescenta palavras em português, as quais, além de serem visualmente distintas das alemãs,⁶ foram dispostas de maneira esparsa e aleatória. A superfície da folha, cujo espaço em branco foi explorado, é, então, comparada a um céu pontilhado de astros-palavras, o que, por sua vez, remete ao ato simbólico de ler o céu: “*O céu se escreve*; ou ainda: passando por cima da linguagem, a escrita é a linguagem pura dos céus” (BARTHES, 2004, p. 218, grifo do autor), afirma Barthes, a partir de Mallarmé.⁷

A leitura do “céu” composto por Dorner, contudo, deve pautar-se não no significado verbal, e sim na visualidade de uma “teia de palavras” que é descontínua, ou seja, “oscila entre o compacto e o espaçado, a soldadura e a ruptura” (BARTHES, 2004, p. 214). Afinal, o grafite tanto “desenhava letras invisíveis, sulcos sem cor, linhas d’água” quanto “fazia ressurgir volutas pardacentas ou escuras”. O brusco e inesperado movimento que vai do “invisível ao legível” também se dá devido ao fato de as frases, além de invertidas e alteradas, estarem em pedaços, impossibilitando o acesso ao suposto sentido originalmente presente nelas. Ademais, como a mulher anônima não domina o alemão, as palavras grafadas nesse idioma são para ela pura imagem. A personagem chega a tentar proceder a uma leitura linear e sonora da “figura caótica” elaborada por Dorner, mas logo percebe que seu esforço era inútil:

Ele [Dorner] contemplou demoradamente a folha de papel e, antes de me entregá-la, pediu, com uma ironia que fingia humildade e seriedade, que eu buscasse o tom e o ritmo adequados. Enquanto lia, tentando captar o percurso pelo qual ele havia encontrado a versão definitiva, acendeu um cigarro e pôs-se a mirar a gruta iluminada.⁸ Guardei a folha de papel e disse que nada devia acrescentar ou suprimir, e que sentia alguma coisa estranha porque agora, depois de tantos anos, aqueles dois versos já não eram mais uma diversão de sons, uma brincadeira com um idioma desconhecido; sabia que de agora em diante, antes de recitar para mim o dístico, presentiria o eco da versão de Dorner, como uma sombra viva e repleta de imagens. Também não me sairia da cabeça a configuração gráfica concentrada no meio do retângulo. A imagem que eu havia fixado era a de um cometa atravessando diagonalmente o espaço branco (HATOUM, 1989, p. 132).

Se os dois versos em alemão são a princípio “uma diversão de sons” para a mulher anônima, essa dimensão puramente sonora será doravante associada à versão visual dos

⁶ Em relação à importância da visualidade das palavras, vale citar a seguinte afirmação de Michel Butor: “A ortografia é, em francês, algo de quase sagrado; desconfia-se muito dos escritores que a perturbam, pois a compreensão é retardada pela menor modificação do aspecto visual da palavra” (BUTOR, 1974, p. 234). Apesar de Butor se referir especificamente ao francês, é possível inferir que a visualidade das palavras é determinante na leitura de textos escritos em qualquer idioma.

⁷ A intertextualidade que Barthes estabelece com Mallarmé foi identificada por Arbex (ARBEX, 2006, p. 26).

⁸ Os personagens estão no interior de uma igreja, por isso a referência a uma gruta. Tal comparação não parece ser gratuita, já que as paredes de grutas/cavernas constituíram o primeiro suporte da escrita.

dísticos proposta por Dorner. Tal versão inclusive parece ser mais apreciada pela personagem anônima, que afirma enxergar naquela “configuração gráfica” a imagem de um cometa – como se provasse que, de fato, “o céu se escreve”. Assim, além de Dorner salientar a plasticidade de cada letra e explorar o espaço da página, explicitando que o escrever é bastante próximo do desenhar, o personagem acaba por produzir um texto verbal que é também uma imagem, ou uma imagem que é constituída por palavras.

O cometa composto por Dorner é bastante representativo para uma abordagem do *Relato* baseada na articulação entre o verbal e o visual. Além de demonstrar como, na prática, o desenhar e o escrever podem se imiscuir, o cometa é ponto de partida para uma reflexão sobre a tradução. Conforme se verifica na passagem seguinte, Dorner interpreta o cometa como uma imagem da tradução:

- É uma imagem possível para evocar uma tradução: a cauda do cometa seguindo de perto o cometa, e num ponto impreciso da cauda, esta parece querer gravitar sozinha, desmembrar-se para ser atraída por outro astro, mas sempre imantada ao corpo a que pertence; a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade que toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso...
Desviou os olhos da estátua para mim e acrescentou num tom de brincadeira, quase rindo:
- Ou de um mesmo dilema (HATOUM, 1989, p. 133).

Nos Estudos Interartes, o conceito de tradução⁹ designa, de modo amplo, a passagem de um sistema sógnico a outro, por exemplo, da imagem à palavra. Como sugere Dorner, o “original” (o cometa, as imagens visuais) e a “tradução” (a cauda, as imagens verbais) fazem parte de um só percurso e de um só dilema. O comentário de Dorner adquire, portanto, um aspecto metalinguístico, na medida em que expressa uma reflexão sobre algo que é recorrente no *Relato*, a saber: e as relações entre os signos verbais e visuais.

Uma certa escrita

Os episódios de *Relato de um certo Oriente* analisados corroboram a ideia de que os gestos de artistas plásticos e de escritores não são tão distintos, conforme argumenta Barthes em “O espírito da letra”:

No Oriente, nessa civilização ideográfica, o que é traçado é o que está *entre* a escrita e a pintura, sem que uma prevaleça sobre a outra: o que permite desmentir esta absurda lei de filiação, que é nossa lei, paterna, civil, mental, científica: lei segregacionista em nome da qual separamos grafistas de pintores, romancistas de poetas; mas a escrita é *uma*: o descontínuo que é sua característica maior faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos, um único texto (BARTHES, 1990, p. 96, grifo do autor).

⁹ Atualmente, há um debate sobre a adequação do termo “tradução” e alguns pesquisadores têm preferido utilizar o termo “transposição”. A esse respeito, ver Hoek (2006).

Enquanto no mundo oriental a escrita preservou um forte caráter icônico e a literatura e as artes visuais sempre estiveram intrinsecamente articuladas, no mundo ocidental consolidou-se, segundo Barthes, uma postura segregacionista. Essa postura passou a ser amplamente questionada por grande parte dos artistas do século XX, que, na esteira de Mallarmé, revelaram que a escrita, mesmo no Ocidente, apresenta uma dimensão visual, bem como realizaram um produtivo trânsito entre palavra e imagem. É possível incluir *Relato de um Certo Oriente* – romance cujo título já aponta para uma aproximação com o mundo oriental – dentre as obras que contestam o “alfabetocentrismo” daqueles que negligenciam tanto o caráter icônico da escrita quanto todo o simbolismo que a constitui.

Referências

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: _____. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 17-62.

BARTHES, Roland. O espírito da letra. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 93-98.

_____. Variações sobre a escrita. In: _____. *Inéditos I: teoria*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 174-255.

BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas. In: _____. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e identidade nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, p. 111-134.

BUTOR, Michel. A literatura, o ouvido, o olho. In: _____. *Repertório*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 231-242.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. Tradução Julio Castanon Guimarães. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent/Casa Rui Barbosa, 2004, p. 279-292.

_____. A imagem enformada pela escrita. Tradução Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 63-105.

FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas*. 2007. 122f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: Por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

Image-word: the iconicity of writing in Milton Hatoum's *Relato de um Certo Oriente*

Abstract: This article intends to demonstrate that Milton Hatoum's novel *Relato de um Certo Oriente* (1989) explains the affinity between the acts of reading and seeing, such affinity dates back to the iconic origins of writing. Despite not presenting any material image in yours pages or exploiting the graphic dimension of letters in which is composed, the work in question reestablishes the links between the verbal and the visual by reference to arabic alphabet, coffee grounds reading, Soraya Ângela's expressive forms and comet written/drawn by Dorner. Thus, Hatoum's novel, when addressing the writing iconicity, not only suggests the similarity between the gesture of writers and visual artists but also confirms the critique of "alphabet-centrism", which, selon Roland Barthes (2004), neglects the cryptographic, ritualistic and symbolic aspect that characterizes the writing practice.

Keywords: Iconicity of writing. Alphabet-centrism. Milton Hatoum.



IMPRESSÕES RUSSAS DA MODERNIDADE: DOSTOIÉVSKI EM VIAGEM PELA EUROPA

*Paulo Mendonça**

Universidade Federal Fluminense

Resumo: No presente ensaio, analiso o texto não ficcional que Fiódor Dostoiévski (1821-1881) escreveu ao longo de suas viagens pela Europa em 1862, *Notas de inverno sobre impressões de verão* (1863) – obra de caráter aparentemente desprezioso e que não obedece ao rigor formal de nenhum gênero literário específico. Em princípio e de forma breve, importa-me destacar a origem da palavra modernidade à luz da investigação etimológica do termo empreendida pelo teórico alemão Hans Robert Jauss (1921-1997) e da concepção elaborada pelo poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867), especialmente em seu poema *À une passante*. Em seguida, alguns dos principais trechos de *Notas de inverno...* referentes às descrições físicas das cidades serão comentados de modo a pôr em evidência, sobretudo, o olhar crítico com o qual Dostoiévski observava as transformações pelas quais passava a Europa (notadamente as capitais Paris e Londres) durante a segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Dostoiévski. Modernidade. Europa.

Na extensa bibliografia crítica sobre a obra de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), pouca atenção se dá a um texto não ficcional de sua autoria escrito durante a primeira viagem que o escritor russo fez pela Europa na década de 1860, mais precisamente durante o verão de 1862. *Notas de inverno sobre impressões de verão* (1863), embora não apresente a genialidade do Dostoiévski romancista, merece a atenção daqueles que estiverem interessados em um olhar crítico acerca do desenvolvimento urbano-cultural de algumas das principais cidades europeias do século XIX. Trata-se de um período de grande importância para o entendimento do conceito de modernidade, que seria elaborado e utilizado pela primeira vez pelo poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867). Aliás, antes de nos debruçarmos nas anotações de Dostoiévski que constituem as *Notas de inverno...*, é fundamental que elucidemos brevemente qual era a visão de Baudelaire a respeito do próprio sentido da



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense e graduado em Letras, Português e Literaturas, pela mesma instituição. Contemplado com a Bolsa de Excelência Acadêmica da UFF em 2015, estudou Língua Francesa e Literaturas Francófonas na Université de Sherbrooke (Québec - Canadá). Atualmente, cursa sua segunda graduação em Letras, Português/Francês, e participa do grupo de pesquisa “Leitura, Literatura e Formação do Leitor” (UFF). E-mail: <paulo_plana@hotmail.com>.

palavra modernidade. Afinal, o que Dostoiévski observa pelas cidades que passa, sobretudo Paris e Londres, é o surgimento de novas metrópoles em que coexistem beleza e uma inexplicável desordem – características essas tão caras à noção prosaica de modernidade que se costuma atribuir às capitais do século XXI.

A modernidade só pode ser entendida enquanto conceito se nos ativermos à etimologia do termo original. Como percebe Hans Robert Jauss, a palavra latina *modernus*, cuja origem remonta ao século V, não significa somente o novo, mas também o atual, o que nos permite relacioná-la ao neologismo francês *modernité*, em que o sentido de transitoriedade (*mode*) significará exatamente a renovação, a atualidade relacionada a algo perene (*éternité*). Essa é a definição paradoxal que Baudelaire busca pôr em evidência. Para ele, a modernidade é o atual, sim, mas não somente na acepção latina do termo. Trata-se de uma atualidade em que também podemos enxergar o eterno, o extremo oposto do efêmero; em outras palavras: o clássico. Em um dos poemas mais conhecidos de *Les fleurs du mal* (1857), “À une passante”, o poeta francês apresenta, em versos, de maneira metafórica, o conceito de que estamos tratando: “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; / Agile et noble, avec sa jambe de statue” (BAUDELAIRE, 2011, p. 88)¹. Embora fugaz, a mulher inominável à qual o poema faz referência tem como uma de suas características marcantes a perna de estátua (clássica?), que representaria, simbolicamente, a antiguidade, isto é, o passado de que a modernidade também se constitui. Portanto, moderno seria aquilo capaz de conjugar os dois extremos: o antigo e o novo.

Voltemos a décadas passadas, mais precisamente a uma ou duas gerações anteriores à de Baudelaire. Nelas, entreveremos reminiscências do que se entende hoje por modernidade. Em especial, interessa-me destacar a ruptura experimentada pela sociedade ocidental a partir da Revolução Francesa. Senão, vejamos: “La Revolution a rompu le fil entre présent et passé. La société moderne est séparée de L'Ancien Régime non seulement par une constitution nouvelle, des habitudes de vie et des idées différentes, mais aussi par un autre goût, une autre relation à la beauté” (JAUSS, 1978, p. 196)². O crítico alemão Hans Robert Jauss (1921-1997) chama atenção para o fato de que a ruptura não se verificou apenas no âmbito político-social,

¹ A rua em torno era um frenético alarido. / Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido. / Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina. (Tradução de Ivan Junqueira).

² A Revolução rompeu a linha entre presente e passado. A sociedade moderna separa-se do *Ancien Régime* não apenas por uma nova constituição, hábitos de vida e ideias diferentes, mas também por um outro gosto, uma nova relação com a beleza (Tradução livre).

mas também no estético. Afinal, uma revolução, como é sabido, é motivada por reivindicações de diversas ordens. Dessa forma, estabeleceram-se, desde a negação do *Ancien Régime*, novas relações entre o homem e as artes. Em outras palavras, a partir de um dado momento, novas concepções no âmbito artístico puderam se configurar. O neoclassicismo deu lugar ao romantismo, que pôde, à época, representar os hábitos de uma sociedade que leu inúmeros romances como se estivesse diante de um espelho, reconhecendo-se nas obras lidas e, por conseguinte, identificando-se com o mundo da ficção. A literatura era percebida, pois, como o atual, ainda que a relação entre os artistas das letras e seus admiradores não fosse de todo harmoniosa. Escritores como Stendhal (1783-1842), para citar apenas um dentre tantos exemplos, souberam expor em suas obras os costumes nem sempre louváveis de uma sociedade pequeno-burguesa da qual o herói literário ambicionava fazer parte. Vide *O vermelho e o negro*.

Não podemos saber se Dostoiévski compreendia aquilo que observava em suas viagens como a ascensão da modernidade, pois é quase impossível lançar um olhar preciso e consciente sobre o próprio tempo em que vivemos. De toda forma, na condição de estrangeiro, o escritor russo não estava alheio às novidades e às transformações, que ele pôde identificar exatamente por encontrar-se fora de seu “habitat natural”. No primeiro dos sete capítulos em que se subdividem as suas notas, “Em lugar de prefácio”, já é curioso observar o tom irônico com que Dostoiévski trata o próprio trabalho que terá a seguir: “Quem de nós, russos (pelo menos dos que leem revistas), não conhece a Europa duas vezes melhor que a Rússia?” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 69). Escrever impressões sobre as cidades europeias seria algo quase inútil, porquanto todos os russos já possuiriam largo conhecimento sobre o assunto. Continua Dostoiévski: “... nada tenho de especial para contar, e ainda menos para anotar ordenadamente, pois nada vi em ordem, e, se cheguei a ver algo, não tive tempo de examiná-lo” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 69). Ao afirmar que nada viu em ordem, o escritor chama atenção para o caráter desprezioso de suas anotações, que seriam diametralmente opostas a uma observação científica, fundamentada em bases sólidas (o que justifica o uso do termo “impressões” no título da obra em questão). As notas não têm compromisso algum com a investigação formal de um expedicionário, o que, nesse caso específico, parece ser algo positivo, haja vista que confere certa liberdade a seu autor.

Como foi dito no início deste texto, *Notas de inverno...* trata das viagens que Dostoiévski fez pela Europa no ano de 1862. Certamente, ao leitor mais atento, tal passagem pode ter parecido algo estranha. Afinal, a Rússia também integra o continente europeu. Com

efeito, é no mínimo curioso mencionar a Europa como se a Rússia dela não fizesse parte. Tal tratamento nos remete à problemática identitária russa que nunca pôde ser definitivamente resolvida (mesmo nos dias de hoje). Confluência de diversas culturas, a Rússia é europeia, asiática ou um país único que precisa ser observado fora dos padrões geográficos e/ou geopolíticos que se apresentavam à época em que Dostoiévski produziu seu escrito? Não desenvolverei esse debate aqui, que por si só já mereceria um texto exclusivo em que poderíamos discutir as ideias eslavófilas e ocidentalistas à luz do século XIX. Por ora, lembremos apenas o que o próprio escritor diz a respeito do tema:

Somos realmente russos? Por que a Europa exerce sobre nós, sejamos quem formos, uma impressão tão forte e maravilhosa, e tamanha atração? [...] Toda a nossa vida se dispôs em moldes europeus, já desde a primeira infância. Será possível que algum de nós tenha podido resistir a esta influência, a este apelo, a esta pressão? Como foi que ainda não nos transformamos definitivamente em europeus? (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 79).

Nessa passagem, Dostoiévski explicita um sentimento comum do povo russo de então: o sentimento de não pertencimento à Europa. Talvez exatamente por isso a visão das modernas cidades europeias como algo “maravilhoso”, especialmente Paris e Londres, tenha se arraigado de maneira tão profunda no “pensamento russo” daquela época. É notável que Dostoiévski não faça afirmações nessa passagem, mas apenas perguntas, o que demonstra que ele mesmo não era capaz de compreender como a Rússia não se tornara “europeia”, ou seja, como aquele país ainda não se tornara moderno. Em meados do século XIX, a Rússia era uma nação majoritariamente camponesa, e mesmo nas primeiras décadas do século XX o cenário não se modificara de maneira significativa. Angelo Segrillo (2012) observa que em 1913, não obstante o país figurasse como quinto maior produtor mundial da indústria bruta, isto é, um produtor industrial em grande escala, não havia hegemonia produtiva se se considerasse a produção *per capita* – um país pequeno como a Bélgica, por exemplo, possuía produção muito mais significativa para a sua economia interna do que a da grandiosa Rússia, cuja modernização somente se consolidaria, de fato, após a industrialização advinda da revolução bolchevique em 1917.

Sem dúvida, Paris e Londres foram as cidades que mais impressionaram Dostoiévski em suas viagens. A primeira representava um mundo justo no sentido estético do termo: a cidade perfeita na qual cada elemento parecia estar em seu lugar adequado; cidade que marchava harmoniosamente em um progresso contínuo (o que não deixa de ser visto com certa dose de ironia pelo escritor). Contudo, Dostoiévski não faz questão de esconder o espanto diante da grandeza da metrópole, capital cultural do mundo àquela época e que, ainda

hoje, mantém esse status: “Sim, Paris é uma cidade assombrosa. [...] Realmente, mais um pouco e a Paris de um milhão e meio de habitantes vai transformar-se numa cidadezinha professoral e germânica, pretrificada em ordem e calma, a exemplo de alguma Heidelberg” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 114). Assim, vê-se que o sentimento de Dostoiévski diante da Paris de meados do século XIX era de admiração e espanto. O caráter ambíguo desse sentimento se coaduna sobremaneira com o próprio conceito de modernidade que já observamos: algo que nos encanta devido a sua beleza alegórica, mas que, concomitantemente, se afasta de nós por uma espécie de exagero desproporcional que não somos capazes de mensurar. Para os “habitantes do século XXI” não é difícil gerenciar essa contradição. Mesmo que não estejamos nas cidades mais modernas do mundo, podemos saber como elas são e mesmo vê-las através dos recursos tecnológicos atuais. À época em que Dostoiévski escreveu suas notas, não havia como travar contato com as grandes metrópoles do mundo de maneira significativa senão indo até elas, o que certamente pode explicar o deslumbre que, em um primeiro momento, as cidades parecem ter provocado no escritor.

Mas se Paris impressionou o autor de *Crime e Castigo* por sua ordenação, ainda que esta se configurasse dentro de uma assombrosa e grandiosa megalópole, a cidade de Londres encantaria Dostoiévski por se tratar do extremo oposto:

Que diferença em relação a Paris, mesmo exteriormente! Esta cidade que se afana dia e noite, imensurável como o mar, com o uivar e ranger de máquinas, estas linhas férreas erguidas por cima das casas (brevemente, serão estendidas também por debaixo delas), essa ousadia de iniciativa, esta aparente desordem, que em essência é a ordem burguesa no mais alto grau... [...] Sente-se uma força terrível, que uniu num só rebanho todos estes homens inumeráveis, vindos do mundo inteiro (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 115).

Convém lembrarmos que na Inglaterra, durante os séculos XVIII e XIX, ocorreu a primeira grande revolução industrial. Enquanto Dostoiévski “flaneava” pelas ruas da capital inglesa, estava em curso um processo de industrialização que reconfiguraria a relação de trabalho na sociedade burguesa. Não é difícil entrever na passagem acima um olhar assustado diante do pretensioso progresso da modernidade. A grandiosidade da capital inglesa e a consequente impossibilidade de mensurá-la impressionam Dostoiévski. O olhar crítico do escritor russo observa que a ordem burguesa é, paradoxalmente, a ausência de qualquer ordenação. O espírito dessa nova sociedade que surgia diante de seus olhos se materializaria décadas depois, durante o século XX, com a consolidação do capitalismo. No entanto, já era possível perceber, no momento em que Dostoiévski escreve suas notas, que o “progresso” sobrepujara as construções humanas. As casas foram “invadidas” por linhas férreas; nas ruas,

ouviam-se o ranger e o uivo das máquinas a vapor. Se naquelas turbulentas décadas alguém se trancasse em sua casa por um ano, após o que novamente ganhasse as ruas da grande cidade, provavelmente seria tomado pelo espanto e, talvez, fosse capaz de enxergar as transformações com os olhos de um estrangeiro, tal como os de Dostoiévski em suas viagens.

O relato de uma habitante da capital inglesa que, no início do século XX, também estava atenta à implacável ascensão da modernidade em Londres merece ser lembrado aqui. A comparação, ainda que sucinta, nos ajuda a verificar que os apontamentos feitos por Dostoiévski se consolidariam adiante de maneira inexorável. Em seu texto “A maré de Oxford Street”, Virginia Woolf (1882-1941) anota: “O encanto da moderna Londres está em ser feita para não durar, mas para passar. [...] Nós não edificamos para os nossos descendentes, que tanto poderão vir morar nas nuvens como debaixo da terra, mas para nós próprios e para as nossas necessidades” (WOOLF, 2005, p. 40-41). Nessa passagem, a escritora inglesa destaca a efemeridade londrina, em que nada é feito para durar, em que as coisas, as pessoas e as relações podem ser tão céleres quanto um trem sobre trilhos cortando o centro da cidade. O que Virgínia Woolf observa é a definição, hoje consolidada, das grandes metrópoles ocidentais. Assim, vemos que nas primeiras décadas do século XX, exato momento em que a romancista redigia seu texto, começava a se consolidar o conceito de modernidade na acepção baudelairiana: a bela mulher que anuncia o novo, mas que guarda em si os vestígios do passado; que nos ignora, mas a quem somos capazes de dedicar um poema.

De fato, seria impossível não perceber que, mesmo se apresentando como algo novo, nunca antes visto, a sociedade moderna não pode livrar-se totalmente dos elementos de um passado do qual se erigiu. Na cidade moderna, a contradição *deve* necessariamente estar presente. Referindo-se ao bairro High Market, escreve Dostoiévski: “É o bairro no qual, em algumas ruas, se acotovelam de noite milhares de mulheres da vida. [...] A cada passo, há magníficos cafés, com dourados e espelhos. Ali são os pontos de reunião e também de refúgio. Dá até medo penetrar nessa multidão” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 119). Detrás das luzes ofuscantes e da beleza encantatória que cega o *flâneur*, observador atento, escondem-se as impurezas e imperfeições intrínsecas ao disforme mosaico da metrópole.

Outro aspecto de suma importância quando tratamos do surgimento das modernas cidades em meados do século XIX, diferentes quase em tudo daquilo com que nos habituáramos nos séculos anteriores, é a possibilidade de, em um mesmo espaço, coexistirem as mais díspares nacionalidades. Pessoas que antes jamais imaginaram se encontrar agora trocam cordiais apertos de mão. A propósito dessa temática, escreve Dostoiévski:

Olham-se estas centenas de milhares, estes milhões de pessoas que acorrem docilmente para cá de todo o globo terrestre, pessoas que vieram com um pensamento único, que se aglomeram plácida, obstinada e silenciosamente neste palácio colossal, e sente-se que aqui se realizou algo definitivo, que assim chegou ao término (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 116).

O palácio a que o escritor faz referência, segundo Boris Schnaiderman, tradutor da edição brasileira de *Notas de inverno...*, era na verdade um grande edifício de vidro, com armação de ferro, construído em 1851, quando da Exposição Internacional de Indústrias. O que impressiona Dostoiévski não é somente a grandiosidade da obra arquitetônica, que seria destruída durante a Segunda Guerra Mundial, mas, especialmente, a heterogeneidade das pessoas que visitavam o local: “... em Londres pode-se ver a massa humana em tal dimensão e ambiente como não se encontra em parte alguma do mundo, a não ser em sonho” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 117). Na assombrosa cidade europeia, milhares de pessoas de todo o mundo travavam contato umas com as outras já com alguma naturalidade, como se isso não fosse mais excepcional, mas algo corriqueiro em uma cidade desenvolvida como aquela. Sem dúvida, os novos meios de transporte, as vias férreas cujo nascimento fora ensejado pela modernidade tecnológica, permitiram um contato mais próximo entre pessoas e culturas antes tão distantes. Atentemos ainda, no trecho em destaque, para o que Dostoiévski diz sobre o Palácio de Cristal, onde “algo definitivo” acontecera. Ato contínuo nos perguntamos a que o escritor russo faz referência ao mencionar este “algo definitivo”. Se considerarmos que o escritor russo se refere à direção que escolhemos seguir, a opção pelo moderno seria um caminho sem volta, o que hoje parece ser algo óbvio e indiscutível.

Nos capítulos finais de *Notas de inverno...*, Dostoiévski dará atenção especial às relações sociais surgidas com o advento da modernidade e a conseqüente modernização dos meios de produção. No *Manifesto do Partido Comunista*, Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820 – 1895) já haviam notado que todas as revoluções nos meios de produção implicam, necessariamente, transformações nas relações sociais entre os indivíduos (MARX; ENGELS, 2007). Sem afirmar que Dostoiévski está fazendo uma leitura calcada no pensamento do filósofo alemão, que não sabemos se chegou a ler, é interessante perceber como o escritor enxergava a figura do homem burguês nessa nova sociedade emergente em meados do século XIX: “Este burguês é uma pessoa estranha: proclama francamente que o dinheiro constitui a suprema virtude e a obrigação humana, e, ao mesmo tempo, gosta terrivelmente de aparentar a mais elevada nobreza de caráter” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 128-129). Mais uma vez, o olhar de Dostoiévski desnuda uma contradição, desta vez de caráter. A partir do que nos diz o escritor, é possível compreender que o dinheiro como virtude humana

não se coaduna com a nobreza de caráter que o burguês ambiciona exibir como mais um de seus incontáveis pertences. Portanto, o burguês é um sujeito essencialmente paradoxal e, por isso mesmo, um dos “melhores” representantes da moderna sociedade burguesa: “Acumular fortuna e ter o maior número possível de objetos transformou-se no principal código de moralidade no catecismo parisiense” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 128). As características do parisiense do século XIX assemelham-se sobremaneira as dos habitantes de inúmeras capitais contemporâneas, já que a modernidade, embora tenha uma origem mais ou menos precisa, ainda não parece ter chegado ao fim nem é exclusiva de um único país ou cultura. A modernidade é, ao contrário, a desconstrução das diferenças entre as grandes metrópoles; verdade gritante para os dias de hoje. Com esforço, alguns buscam manter a arquitetura e cultura que diferenciam os espaços urbanos, mas estes desde há muito se assemelham em diversos aspectos. Os arranha-céus, as lanchonetes *fast-food*, o trânsito intenso de veículos e pessoas sempre atrasadas para seus compromissos, tudo isso parece fazer parte da genérica capital moderna que se configurava em meados do século XIX.

Considerando a crítica ao homem burguês empreendida por Dostoiévski, não seria despropositado acreditar que o escritor voltasse um olhar mais complacente ao pensamento oposto, o que significa dizer: ao pensamento de esquerda, socialista. Não é demais lembrar que o próprio Dostoiévski fora preso e condenado à morte por participar do círculo de Petrachévski, em que se discutiam ideias da esquerda socialista europeia, em especial as dos chamados socialistas utópicos como Charles Fourier (1772-1837) e Saint-Simon (1760-1825). Entretanto, as observações presentes em *Notas de inverno...* não são nada condescendentes em relação aos socialistas: “... o que pode fazer o socialista, se o homem ocidental não possui o princípio fraterno, e se, pelo contrário, o que existe nele é um princípio individual, pessoal, que se debilita incessantemente, que exige de espada na mão os seus direitos?” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 136). Aqui, merece destaque o fato de que, na visão de Dostoiévski, nem o burguês com sua sociedade liberalizante, nem o socialista pregando uma suposta igualdade entre os indivíduos poderiam superar as contradições do homem daquele tempo, já de todo afetado por um novo mundo que via erguer-se diante de si.

Os três capítulos finais de *Notas de inverno...* são dedicados a uma explanação teórica acerca das sociedades europeias que Dostoiévski então visitava. Em lugar das descrições urbanas que observamos anteriormente, o texto passa a abordar questões de caráter filosófico. Porém, é forçoso voltarmos uma vez mais aos relatos sobre a metrópole física, pois não ficou claro por que podemos considerar Dostoiévski um verdadeiro *flâneur* da ascendente

modernidade. Naturalmente, é preciso que relativizemos a questão, já que o escritor russo não se enquadraria no estereótipo de *flâneur* descrito por Walter Benjamin: “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1995, p. 35). Se consideramos tal característica destacada pelo filósofo alemão, a de um sujeito que se compraz em vaguear em meio a uma cidade cujos prédios cada vez mais ocupam o espaço azul do céu, não poderemos chamar Dostoiévski de “*flâneur* clássico”, tendo em vista que as observações do escritor russo demonstram a lucidez de um sujeito atento ao que o circunda. O que diferencia as notas do romancista russo é seu olhar crítico, que não se contenta em apenas descrever imparcialmente aquilo que vê, como alguém que escreve para um jornal. Havia a necessidade, por parte de Dostoiévski, de relatar as sensações, as experiências *pessoais* de sua viagem, daí o caráter pouco organizado do texto, daí também as “escusas iniciais” com que o escritor principia a obra. E que nesta não se queira encontrar a verdade sobre o que acontecia naquele suntuoso mundo em que a Rússia gostaria de se ver transformada. Aos que estiverem dispostos a ler *uma* versão da história, *Notas de inverno...* poderá ter alguma serventia, eis o que Dostoiévski nos anuncia desde o início.

Partindo de suas desorganizadas anotações sobre as cidades pelas quais passa, Dostoiévski se permite abordar temas filosóficos e políticos, já nos capítulos finais do texto. Tais debates não deixam de ter relação direta com as metrópoles modernas da Europa, haja vista que era no “velho mundo” onde se debatiam calorosamente algumas das questões mais importantes da filosofia daquele tempo. Em alusão à *Crítica da razão pura*, por exemplo, escreve Dostoiévski:

[...] a razão revelou-se inconsciente ante a realidade e, além disso, os próprios homens de razão, os próprios sábios, começam a ensinar agora que a razão pura nem existe no mundo, que não existem as conclusões da razão pura, que a lógica abstrata é inaplicável à humanidade, que existe a razão de Ivan, de Piotr, de Gustave, mas que a razão pura nunca existiu; que tudo isto não passa de uma invenção do século XVIII, destituída de fundamento (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 131).

Na passagem acima, destaca-se a menção feita ao século XVIII. A propósito do pensamento filosófico de Immanuel Kant (1724-1804), observamos em Dostoiévski a consciência de que certa concepção que se tinha a respeito da razão entre os homens era algo passado e, portanto, já não poderia mais ser a do homem do século XIX, isto é, a do homem moderno que então se edificava. Essa passagem de *Notas de inverno...* é emblemática, uma vez que apresenta de maneira muito clara a liberdade que o homem do “novo mundo” emergente via diante de si. O “novo homem” moderno, aparentemente livre, seria capaz de

criar maravilhas que superariam de longe as pirâmides do Egito e os aquedutos romanos, para citar Marx e Engels ainda uma vez (MARX; ENGELS, 2007). Todavia, há que recordamos das contradições intrínsecas ao conceito de modernidade abordado em princípio. Contradições que não passam ao largo das *Notas de inverno sobre impressões de verão*, em que não lemos apenas um relato descritivo, mas uma visão crítica e ácida de algumas das principais capitais do mundo. Com efeito, a despreziosa obra de Dostoiévski é um interessante retrato, em cores vivas, de um tempo que não vivemos *in loco*, mas do qual somos herdeiros desgarrados.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Librio, 2011.

_____. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. 4ª ed. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.

JAUSS, Hans Robert. La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui. In: _____. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. p. 173-220.

SEGRILLO, Ângelo. *Os russos*. São Paulo: Contexto, 2012.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Tradução de Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

WOLFF, Virgínia. A maré de Oxford Street. In: *Londres*. Tradução de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

[Recebido em janeiro de 2016 e aceito para publicação em abril de 2016]

Russian impressions of the modernity: Dostoyevsky traveling through Europe

Abstract: in the present study, I analyze the non-fictional text written by Fyodor Dostoyevsky (1821-1881) during his travels through Europe in 1862, *Winter notes on summer impressions* (1863) – work apparently unpretentious and that does not obey the formal rigor of any specific literary genre. At first and briefly, it matters to me highlight the origin of the word “modernity” in light of the etymological research of this term undertaken by the German theorist Hans Robert Jauss (1921-1997) and the conception elaborated by the French poet and critic Charles Baudelaire, especially in his poem *À une passante*. Subsequently, some of the main excerpts from *Winter notes...* regarding the physical descriptions of the cities will be commented to emphasize, mainly, the critical look with which Dostoyevsky viewed the

transformations that were undergoing in Europe (notably the capitals Paris and London) during the second half of the nineteenth century.

Keywords: Dostoyevsky. Modernity. Europe.



A EXPERIÊNCIA REVISITADA: AS ARTIMANHAS NATURAIS DA NARRATIVA ROSIANA

André Rocha Leite Haudenschild*

Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: O artigo pretende elaborar considerações sobre a narrativa do poeta e romancista Guimarães Rosa à luz das teorias de Walter Benjamin sobre o narrador e as transformações da *experiência*, mediadas pelas análises críticas de José Guilherme Merquior e Davi Arrigucci Júnior. Assim almeja-se compreender como que a prosa poética de Guimarães Rosa transita com autoridade da *Erfahrung* à *Erlebnis* benjaminiana, subindo e descendo os degraus da experiência entre os universos culturais do “sertão” e da “metrópole” ao deslocar-se entre a oralidade sertaneja e o romance de formação. Trata-se de entender essa tensão civilizatória como uma chave interpretativa que nos permite adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade (WILLIAMS, 1989): uma antinomia crucial que está atrelada ao próprio modo de produção capitalista que vem transformando a vida social brasileira desde as primeiras décadas do século XX. Para tanto, foram elencadas algumas das principais obras da produção literária rosiana, como *Grande sertão: veredas* e alguns contos pertinentes para exemplificarem as argumentações propostas neste trabalho.

Palavras-chave: Experiência. Foco narrativo. Walter Benjamin. Guimarães Rosa.

Introdução

O material foi colhido diretamente na memória duma infância sertaneja, despreocupada e livre. Os livros, opúsculos, manuscritos, confidências, o que mais se passou posteriormente, vieram reforçar, retocando o “instantâneo” que meus olhos haviam fixado outrora. É o que fielmente se continha em minh’alma. Dou fé. [...] Vivi no sertão típico, agora desaparecido. A luz elétrica não aparecera. O gramofone era um deslumbramento. O velho João de Holanda, de Caiana, perto de Augusto Severo, ajoelhou-se no meio da estrada e confessou, aos berros, todos os pecados quando avistou, ao sol se pôr, o primeiro automóvel. [...] A transformação é sensível e diária. As estradas de rodagem aproximaram o sertão do agreste. Anulando as distâncias, misturaram os ambientes (CASCUDO, 1984, p. 15).

O depoimento de Câmara Cascudo serviu como base da introdução de sua obra,



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Pesquisador com doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, realizando estágio de pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, com apoio do CNPq. Atua em projetos de pesquisa voltados ao universo da Cultura Popular, da História Social e da Música Popular Brasileira do século XX, sendo autor de *Alegria selvagem: a lírica da natureza em Tom Jobim* (Olho D'Água, 2010) e coorganizador de *Orfeu do Vinicius & Cia.* (EdUFSC, 2015). E-mail: <arsolar@gmail.com>.

Vaqueiros e cantadores, em 1937, reunindo quinze anos de sua pesquisa em leituras e observações presenciais da oralidade dos cantores e dos poetas populares do Norte e Nordeste do país, em suas cantorias, desafios e narrativas sertanejas. Uma obra que já diagnosticava o impacto dos anos frenéticos da “Era Vargas” no Brasil, cujo processo de expansão industrial e cosmopolita emanado através das duas principais metrópoles da região Sudeste – Rio de Janeiro e São Paulo –, contribuiria paulatinamente para a acentuada transformação da vida social sertaneja: “O sertão se modifica rapidamente. Uniformiza-se, banaliza-se... O cantador recuou ante a radiola, a vitrola, o cinema, a revista ilustrada” (CASCUDO, 1984, p. 16). Interessante observarmos que, quase simultaneamente ao pesquisador nordestino, apenas um ano antes, Walter Benjamin escreveria:

O ócio é o pássaro onírico a chocar o ovo da experiência. Basta um sussurro na floresta de folhagens para espantá-lo. Seus ninhos – as atividades, ligadas intimamente ao ócio – já foram abandonados nas cidades e no campo estão decadentes. Assim a capacidade de ouvir atentamente se vai perdendo e perde-se também a comunidade dos que escutam. [...] Quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido (BENJAMIN, 1975, p. 68).

A confluência de ambos os pensadores é latente em relação a uma profunda tensão civilizatória que vai se instaurar entre os universos culturais do “campo” e da “cidade”, como resultado do implacável processo de modernização ocorrido nos dois lados do Atlântico. Em território nacional, teremos a eclosão de um fecundo campo de forças entre os mundos do “sertão” e da “metrópole” (a nossa tão propalada antinomia entre o “arcaico” e o “moderno”), que, além de modificar os modos de recepção das representações orais dos cantadores, vai fertilizar os modos de narrar e representar os dilemas existenciais e sociais de nossa cultura em boa parte da literatura modernista do século XX¹. Se para Câmara Cascudo, a vida no sertão se “banaliza”, para Walter Benjamin, no campo a experiência adquirida coletivamente está cada vez mais escassa e “decadente”: um paradigma civilizatório pontual frente ao impacto da modernidade que também não escapou à lente investigativa do pensador galês, Raymond Williams, ao investigar as narrativas literárias dos séculos XVIII e XIX em âmbito britânico, pois “o contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais

¹ Em tempo, deve-se relativizar a crítica essencializante do “arcaico” e do “moderno” no Brasil, como nos mostra o sociólogo Francisco de Oliveira sobre as especificidades de nossa modernização: “No plano teórico, o conceito do subdesenvolvimento como uma formação histórico-econômica singular, constituída polarmente em torno da oposição formal de um setor ‘atrasado’ e um setor ‘moderno’, não se sustenta como singularidade: esse tipo de dualidade é encontrável não apenas em quase todos os sistemas, como em quase todos os períodos. Por outro lado, a oposição na maioria dos casos é tão somente formal: de fato, o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’, se se quer manter a terminologia” (OLIVEIRA, 1972, p. 7-8).

maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade (WILLIAMS, 1989, p. 387). Sendo que essa antinomia está atrelada ao próprio modo de produção capitalista que vem transformando a paisagem cultural do mundo há alguns séculos e, como aqui veremos, será através desta tensão civilizatória que a narrativa rosiana irá transitar entre a oralidade sertaneja e a “forma mesclada” do romance de formação (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 01).

Desenvolvimento: o sertão como *lugar da experiência*

Ao constatar o declínio da arte narrativa na modernidade associada à crescente incapacidade de compartilharmos nossas experiências autênticas, no ensaio “O narrador”, Benjamin realiza uma apologia das narrativas orais, principalmente das antigas formas épicas, em oposição ao romancista moderno, onde o processo de assimilação das narrativas pela memória de seus ouvintes necessita de um relaxamento íntimo cada vez mais raro nos tempos atuais (o referido “pássaro onírico” do “ócio”, capaz de “chocar” sem pressa “o ovo da experiência”). Ou seja, graças a uma certa distração desinteressada é que retemos na memória as narrativas que ouvimos e com a qual nos identificamos:

Só raramente nos damos conta do fato de o interesse de guardar na memória as estórias narradas ser dominante no relacionamento ingênuo entre ouvinte e narrador. O ouvinte desapaixonado interessa-se antes de tudo, pela possibilidade de assegurar para si a retransmissão daquilo que lhe contem. Sendo assim, a memória é, em primeiro lugar, a capacidade épica (BENJAMIN, 1975, p. 73).

Deste modo, Benjamin opõe a “recordação interessante do narrador” à “memória eternizante do romancista”: a primeira “dedicada a um herói e uma viagem ou uma luta”; e a segunda, “consagrada a muitos eventos esparsos”. Segundo a crítica de José Guilherme Merquior a partir deste conhecido ensaio benjaminiano, o narrador tradicional pode ser entendido como aquele “que conjuga o relato do maravilhoso – do extraordinário, ‘das cousas nunca vistas’ que justificam a narrativa como novidade e mistério – com capacidade de tirar uma lição do narrado, uma regra de vida para si e para os ouvintes” (MERQUIOR, 1969, p. 123). Ou seja, sua narração oral conjuga “valor artesanal” (“assim como a mão do oleiro deixa sua marca no vaso de argila”) e “valor exemplar” (“assim como os antigos provérbios são ruínas de velhas histórias”). Neste sentido, o pensador berlinense irá denominar a “autoridade” e a “sabedoria” do narrador como um “aspecto épico da verdade”, e como a daquele que é capaz de, por intermédio do vínculo de sua narrativa com sua própria experiência individual, recolher, elaborar e compartilhar múltiplas experiências coletivas, em franca oposição ao romancista moderno, como afirma:

O local de origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não sabe discutir, de forma exemplar, os assuntos mais prementes, que precisaria de ajuda, sem tê-la, e que ele próprio não sabe transmitir conselhos de qualquer natureza. Escrever um romance significa chegar ao ponto máximo do incomensurável na representação da vida humana (BENJAMIN, 1975, p. 66).

Podemos, assim, entender o romance moderno como uma “procura de valores autênticos na sociedade inautêntica, (que) aspira àquela comunhão ética que ressoava no mundo do epos”, e que se insere naturalmente “entre o antigo universo da *sagesse*” da narração e “o moderno império da ‘neutralidade’ noticiosa” da informação (MERQUIOR, 1969, p. 126). Um processo histórico-social que também vai perpassar a lírica moderna ocidental, como já bem observada por Hugo Friedrich a partir do estudo das obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé².

No ensaio “O mundo misturado, romance e experiência em Guimarães Rosa”, Arrigucci Júnior (1994) descreve a singularidade desta obra intrinsecamente relacionada ao “mundo misturado” que tanto desconcerta o narrador rosiano. Um narrador sagaz cujo desejo de saber vai além da sabedoria prática do narrador tradicional, pois envolve questões do sentido da experiência individual, típicas do romance de formação, voltado para o espaço urbano do trabalho e da vida burguesa. Assim, Arrigucci Júnior vai analisar a pluralidade das formas narrativas em *Grande sertão: veredas*, que oscila entre a sabedoria do narrador tradicional e o engenho do romancista moderno:

Esse quadro do narrador tradicional se arma logo nas primeiras páginas: Riobaldo se apresenta como homem que, tendo acumulado longa experiência na ação e no convívio com outros homens – a vida de aventuras do jagunço – agora assentado na condição social e travado pela doença, se põe a narrar, como se deixasse a chama já tênue de sua narração ir consumindo a mecha de vida que lhe resta, conforme a imagem modelar do narrador tradicional que nos legou Benjamin no ensaio célebre. Nele, a mobilidade do marinheiro e o sedentarismo do agricultor – protótipos do narrador, para Benjamin – se reúnem de modo exemplar. Tendo acumulado “um saber de experiências feito”, pelas muitas andanças através do sertão, agora, já imobilizado e doente, o expõe a um interlocutor letrado da cidade, a fim de compreender o sentido do que viveu (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 18).

De modo que podemos compreender a travessia narrativa de Riobaldo como a busca da autenticidade e da individuação de um herói jagunço. Uma travessia que parte de uma

² A hipótese do romanista Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna* (1956), é de que a transformação da sociedade moderna como consequência das mudanças do mundo a uma vida regida pela vacuidade da vida burguesa citadina da segunda metade do século XIX, gerou uma transformação da sensibilidade lírica romântica (pautada na linguagem poética enquanto um estado da alma e de uma intimidade épica comunicativa), para uma nova poética fundada em “uma polifonia e em uma incondicionalidade da subjetividade pura” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Características tipológicas desta “anormalidade” da lírica moderna, definidas como “categorias negativas”, são enumeradas pelo autor a partir dos conceitos estéticos de Novalis e Lautréamont, como por exemplo “o domínio da exceção e do extraordinário”; “as degradações, as angústias e os lampejos destrutivos”; “a incoerência e a desorientação”; “a inclinação ao Nada”; “a dilaceração em extremos opostos” e “a poesia despoetizada”.

tradição oral, coletiva e quase épica, que irá desaguar em seu próprio destino individual³.

Cada vez mais, Riobaldo se desgarrará da origem e do absoluto a que aspira: por isso, cada vez mais será o desterrado transcendental que Lukács viu no herói problemático e demoníaco do romance moderno: o homem desterrado de sua verdadeira pátria, errante numa travessia solitária, sem retorno possível – homem moderno, descentrado e sem volta a uma verdadeira casa, que já não pode existir (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 29).

Partindo da *Erfahrung* à *Erlebnis* benjaminiana⁴ – pois a narrativa autobiográfica de Riobaldo irá percorrer, de certo modo, esse caminho narrativo –, há em *Grande Sertão* uma “situação de diálogo virtual” que se instaura desde o início da obra como um eficiente esquema técnico de narração: “A relação entre esse destinatário em primeiro plano estabelece a comunicação entre o universo do sertão e o mundo citadino, entre o universo da cultura rústica de base oral e o mundo da cultura escrita, preservando, no entanto, o modo de ser do *outro*, que fala ao interlocutor, com quem o leitor culto de algum modo se identifica” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 19). Aqui temos, então, a possibilidade da concretude discursiva de um “lugar da experiência”: um espaço definidor da voz narrativa que se tensiona entre esses dois mundos distintos – a cultura oral e a letrada –, e cujos procedimentos vem compactuar com o conceito de “alteridade” que se espraia amplamente na narrativa rosiana, pois “a construção do sujeito é algo inerente à construção dos outros”, ou melhor, o reconhecimento da “outremização” refere-se ao conhecimento do outro (BONNICI, 2005, p. 15). Ora, poderíamos elencar inúmeros exemplos desse “diálogo virtual” que se desdobra para muito além do monólogo interior em outras obras de Guimarães Rosa, afinal, a sabedoria desta estratégia narrativa “parece derivar, em primeiro lugar, da imitação do quadro real do escritor em busca do outro, ou seja, em busca desse que ele deseja conhecer e de alguma forma representar literariamente” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 19)⁵. Como, por exemplo, no

³ A etimologia da palavra alemã *Erfahrung* tem em sua raiz a palavra “*fahr*”, que significa “passagem”, “viagem” e “travessia”. A palavra é derivada de *Gefahr* (“perigo”) e *Gefährden* (“pôr em perigo”), e, tanto nas línguas germânicas como nas latinas, ela contém a dupla dimensão de “travessia” e “perigo” (LARROSA, 2002).

⁴ Walter Benjamin entende a *experiência* “apoiando-se na idéia psicanalítica de que ela é um ‘escudo protetor’ do organismo, uma defesa contra os estímulos provenientes da realidade exterior, de modo que a experiência individual moderna (a *Erlebnis*) está cada vez mais apartada de uma experiência coletiva (a *Erfahrung*), sendo esta transfigurada pelo “choque” do mundo moderno que, ao empobrecer nossa capacidade de transformá-la em memória, acaba automatizando nossa forma de responder a esses mesmos estímulos” (GARRAMUÑO, 2009, p. 121). Esse conceito baseia-se no estreito vínculo entre memória involuntária e consciência, desenvolvido por Freud, em *Além do princípio de prazer* (1920), pois “os resíduos da memória são, frequentemente, mais intensos e mais duradouros quando o processo que os depositou (na mente) não chegou a atingir o limiar da consciência, [...] para o organismo vivo, é quase mais importante proteger as sensações que recebê-las. [...] A ameaça representada por essas energias externas se faz sentir sob a forma de choques. Quando estes são registrados pela consciência, seu efeito traumatizante fica reduzido. O choque vira estímulo. A ausência deste estímulo pode levar à neurose” (MERQUIOR, 1969, p. 119).

⁵ Em uma entrevista para a *Revista Realidade*, Guimarães Rosa nos brinda com um instigante depoimento que aparenta aludir às *experiências* benjaminianas (*Erfahrung* e *Erlebnis*) que atravessaram sua vida: “Não gosto de

conto “Antiperipléia”, de *Tutaméia* (1967), que se inicia com a seguinte narrativa:

– E O SENHOR quer me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta. Em qualquer ofício, não; o que eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me apraz. E termina assim: E o senhor ainda quer me levar, às suas cidades, amistoso? / Decido. Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar para fim de ida. Repenso, não penso. Dou de xingar o meu falecido, quando saudades me dão. Cidade grande, o povo lá é infinito. / Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido (ROSA, 1985, p. 18-21).

Assim como, na voz do narrador-meio-onça do conto “Meu Tio, o Iauaretê”, em *Estas estórias* (1969)⁶:

– Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo ta manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui (ROSA, 1976, p. 126).

Uma linguagem ancestral cuja “prosa incorpora o momento mágico ou da metamorfose, como queria Pound, [...] ela se faz no âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato. Então, não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (CAMPOS, 1976, p. 48). Uma voz narrativa que se alimenta da fonte original “onde beberam todos os narradores”, diria Benjamin. Afinal, esse “eu” narrador que se transmuta em face do “outro”, representa igualmente o embate entre a civilização e a barbárie no assassinato da própria personagem onça. Entre a cultura e a natureza, na frieza singular do homem que observa esse “outro” estranho, que sente o cheiro das onças, lambe suas feridas e dorme entre elas abandonando intencionalmente o manto de proteção do humano.

Mas talvez o melhor exemplo deste “diálogo virtual” para entendermos como opera esse estratagema da narrativa rosiana, pode ser encontrado no conto “O espelho”, de *Primeiras estórias* (1962), cujo personagem-narrador principia:

– Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que

falar em infância. É tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, a modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope, e nem mesmo eu, ninguém sabia disso. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-se num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas” (apud PEREZ, 1981, p. 15).

⁶ Esse conto foi publicado originalmente na edição de número 25 da *Revista Senhor* (Rio de Janeiro: Editora Senhor), em março de 1961.

induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. [...] O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 1981, p. 61).

Um narrador que aparenta provocar o ouvinte com suas reflexões aparentemente mirabolantes sobre o caráter científico e, ao mesmo tempo, transcendente do fenômeno sobre o funcionamento dos espelhos, com um grande teor de racionalidade intelectual e filosófica: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” (ROSA, 1981, p. 61). “Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo...” (ROSA, 1981, p. 62). Eis aqui um narrador que pode ser entendido como a metonímia exata da “mistura de vozes” da narrativa rosiana, pois sua voz desliza entre o “lugar da experiência” sertaneja coletiva e as inquietações da experiência individual do mundo urbano – entre a sabedoria ancestral (do conselho e da superstição, por exemplo) e a racionalidade da filosofia moderna (como suas dúvidas e seus devaneios existenciais):

[...] Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho nas horas mortas... [...] O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora (ROSA, 1981, p. 63).

Tomando como “ponto de partida” a experiência da reflexão das imagens, esse narrador especular (que aparentava inicialmente ser um típico narrador benjaminiano e que opera um jogo de afirmação e negação da sua própria identidade), chegará ao final do conto com sua voz contaminada por expressões eruditas (“impressões atávicas”, “modelo subjetivo”, “esquema perspectivo”, etc.), estrangeirismos e termos latinos (“fácies”, “modus”, “reliquat bestial”, “salto mortale”), mimetizando com excelência a linguagem da cultura letrada, entretanto, sem nunca abandonar o lugar da sua própria experiência: “[...] À medida que trabalhava com maior maestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e em mosaicos, e francamente cavernoso como uma esponja” (ROSA, 1981, p. 66). Uma literatura permeada pela milenar doutrina das semelhanças com os pés ainda fincados no sertão, mas com a cabeça civilizada da cidade grande. Um movimento que se confunde com a própria formação intelectual de Guimarães Rosa: do jovem médico do interior a uma carreira diplomática e acadêmica internacional. A vivência da erudição atravessando sua própria experiência de vida: entre o viajante navegador e o camponês sedentário (os dois protótipos

do narrador tradicional, segundo Benjamin em “O narrador”).

Conclusão

O que aqui nos interessa das narrativas rosianas citadas é a tensão fecunda entre o “narrar de dentro” do sertão e o “ouvir de fora”, como leitores e interlocutores do mundo urbano e, pretensamente civilizado, ao qual pertencemos: “reproduzindo mimeticamente a situação do pesquisador que busca o acesso a outra cultura, como um etnólogo improvisado, e, por esse meio, se funda uma espécie de *antropologia poética*, em que a penetração na alma do rústico se encena, ao mesmo tempo, enquanto processo dialógico de esclarecimento” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 19). E como história do esclarecimento individual destes narradores, personagens, e agentes rosianos, é que podemos encontrar as pistas das veredas de nossos próprios esclarecimentos. Pois, ao seguirmos as pegadas da *Teoria do romance*, de Lukács, entenderemos que:

[...] apenas no romance aparece uma recordação criadora, que atinge e modifica o objetivo. A dualidade do mundo interior e exterior pode aqui ser abolida para o sujeito apenas, se perceber a unidade de toda sua vida... da corrente existencial passada, condensada na memória. O conhecimento que permite abranger esta unidade... tornar-se-á a compreensão perceptivo-intuitiva do sentido existencial não atingido e, por isso inexprimível (apud BENJAMIN, 1975, p. 74).

Afinal, a prosa poética de Guimarães Rosa transita com autoridade da *Erfahrung* à *Erlebnis* benjaminiana, subindo e descendo com maestria os degraus da experiência ao restaurar a memória coletiva ou, então, daquilo que ainda resta da nossa própria “capacidade épica” em pleno século XXI:

E isto, considerando que todos os grandes narradores se movem com a mesma facilidade nos degraus de suas experiências como numa escada, para cima e para baixo. Uma escada que atinge o centro da terra e que no outro extremo se perde nas nuvens, representando a imagem de experiências coletivas, para as quais mesmo a morte, o choque mais profundo de qualquer experiência individual, não constitui impedimento ou barreira (BENJAMIN, 1975, p. 76).

Devemos retomar o depoimento inicial de Câmara Cascudo sobre a mistura dos mundos do sertão com os da cidade – distintos lugares da experiência - no cenário nacional, nos anos 30: “A transformação é sensível e diária. As estradas de rodagem aproximaram o sertão do agreste. Anulando as distâncias, misturaram os ambientes” (CASCUDO, 1984, p. 15). Essa complexa antinomia entre o campo e a cidade nos trópicos nos ajuda a entender a potência do pensamento pós-benjaminiano de Marshall McLuhan, sobre o papel do artista em meio ao turbilhão da modernidade:

Os novos meios e tecnologias pelos quais nos ampliamos e prolongamos constituem vastas cirurgias coletivas levadas a efeito no corpo social com o mais completo desdém pelos anestésicos. [...] Nenhuma sociedade teve um conhecimento suficiente de suas ações a ponto de poder desenvolver uma imunidade contra suas novas extensões ou tecnologias. Hoje começamos a perceber que a arte pode ser capaz de prover uma tal imunidade. [...] O artista apanha a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes que ocorra seu impacto transformador. Constrói então modelos ou arcas de Noé para fazer frente à mudança iminente. “A guerra de 1870 não teria ocorrido se as pessoas tivessem lido *A Educação Sentimental*”, disse Gustave Flaubert (MCLUHAN, 1969, p. 84-85).

Talvez precisássemos ouvir com mais atenção a polifonia das vozes do sertão rosiano com seus narradores de carne e osso e viva-alma. Como a sabedoria do vaqueiro Mariano, que sabia decifrar o mugido de cada rês de sua boiada, conforme narrada em “Com o vaqueiro Mariano”, de *Estas estórias* (ROSA, 1976). Ou como a “tresloucada” Joana Xaviel: uma Sherazade sertaneja cujos olhos faiscavam quando se enredava a contar suas velhas histórias no meio da noite, em “Uma estória de amor – Festa de Manuelzão”, de *Corpo de baile* (ROSA, 1977).

Se Walter Benjamin tivesse conhecido algumas dessas narrativas acima, certamente teria incluído Rosa entre Lescov, Poe e Stevenson em seu celebrado ensaio “O narrador”, pois o narrador rosiano produz uma fusão peculiar do lugar da experiência do campo – sua matriz original – com a vivência da cidade que ainda está por conhecer: uma outra “terceira margem do rio” – seu devir existencial – como nos ensina Rosa no conto homônino. Afinal, foi assim que o menino Miguilim se despediu de sua casa materna para ser levado para viver na cidade (em “Campo geral”, de *Corpo de baile*). Basta querermos colocar os óculos para enxergarmos melhor os íngremes “degraus da experiência” rosiana: “ela está em toda parte...”.

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Erwin Theodor Rosental. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 63-81.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: EDUEM, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARRAMUÑO, Florência. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19. Campinas: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped), 2002, p. 20-28.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. São Paulo: 1972. In: Biblioteca virtual do CEBRAP. Disponível em: <<http://www.cebrap.org.br/files/upload/bibliotecavirtual/aeconomiabrasileira.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2015.

PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981, p. XII-XIX.

ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1985.

_____. *Primeiras estórias*. 12.ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1981.

_____. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 8.ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1977.

_____. *Estas estórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1976.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

The revisited experience: the natural cunning of Guimarães Rosa's narrative

Abstract: The paper intends to elaborate considerations on the narrative of the novelist Guimarães Rosa to the theories of Walter Benjamin about the narrator as well as on the “experience” transformations mediated by critical reviews of José Guilherme Merquior and Davi Arrigucci Júnior. Thus aims to understand how that poetic prose of Guimarães Rosa moves with authority between Benjamin's *Erfahrung* to *Erlebnis*, going up and down the experience stairs with between the cultural universes of “hinterland” and “metropolis” moving between the hinterland's orality and the *Bildungsroman*. It is understood that civilizatory tension as an interpretive key that enables us to acquire awareness a central part of our experience and the crisis of our society (WILLIAMS, 1989): a critical antinomy which is linked to the capitalist mode of production that has transformed the Brazilian social life since the early decades of the twentieth century. For that, we listed some of the principal narratives

of Rosa's works as *Grande Sertão: Veredas* and some of his relevant stories to exemplify the arguments proposed in this paper.

Keywords: Experience. Narrative focus. Walter Benjamin. Guimarães Rosa.



WALLACE STEVENS: O HERMETISMO COMO LEITURA DO REAL

*Maria Luísa Fumaneri**

Universidade Federal do Paraná

Resumo: A poesia de Wallace Stevens (1879-1955) é sempre considerada um desafio à interpretação, coerente com a tradição do modernismo de Stéphane Mallarmé em *Um lance de dados*, graças à sua obscuridade e conteúdo filosófico. O objetivo deste trabalho é mostrar como esse paralelo entre a obra dos dois poetas pode elucidar alguns problemas que assombram a interpretação de poesia moderna, a saber: as ligações entre linguagem e realidade e o papel da poesia no conhecimento. Primeiramente, há uma análise do significado do problema, da forma como aparece na obra-prima de Mallarmé. Depois, uma tentativa de demonstrar, em alguns poemas do autor americano, como o problema é formulado em outros termos em sua teoria da poesia como Ficção Suprema. Para estes fins, os poemas escolhidos foram “Treze maneiras de olhar para um melro” e “O homem da guitarra azul”, na medida em que eles demonstram duas formas diferentes de abordar a questão da relação entre representação poética e realidade.

Palavras-chave: Poesia Moderna. Hermetismo. Mallarmé. Wallace Stevens. Poesia e Realidade.

[...] não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las.
“Fragilidade”, Carlos Drummond de Andrade

Introdução

A atração exercida por poetas como Wallace Stevens, em um primeiro momento, deve-se muito à dificuldade de suas obras, que aparecem ao leitor como enigmas cuja tentativa de decifração muitas vezes é frustrante. O problema evidente ao se analisar o hermetismo (ou a obscuridade) na poesia é sempre parecer que perdemos algo ao tentar transpô-lo para o discurso analítico. A escolha, em um poema particular ou em um projeto poético, de cifrar significados tem como objetivo primeiro resistir à análise – eis uma obviedade, porém a mais difícil de lembrar. A mente tende a buscar o significado, temos fé em um significado, nosso horizonte é a decifração. Entretanto, quando um poema escolhe



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná. Professora do Instituto Superior de Educação Nossa Senhora de Sion, Curitiba, PR. E-mail: <marifumaneri@gmail.com>.

deliberadamente escapar do uso cotidiano da linguagem, de sua função essencialmente comunicativa, tem-se de respeitar que “the greatest danger in explicating [...] is perhaps that of rigid over-interpretation” (SUKENICK, 1967, p. 72). A princípio, afinal, nenhum poema é obscuro à toa. Se o fosse, não despertaria interesse maior. O poema difícil, portanto, aponta tanto para o significado cifrado quanto para o significado de cifrá-lo. Assim, é necessário extrair algo de um poema difícil, considerando que sua dificuldade é parte de seu construto – é um traço estilístico *motivado*. O outro caminho, o mais fácil e menos compensador, é simplesmente admitir que ele não diz nada e não quer dizer nada.

No caso da poesia chamada modernista, se acreditamos em analistas como Hugo Friedrich (1978) ou Theodor Adorno (1980), tal dificuldade não é simples questão de estilo individual, mas uma vantajosa saída histórica para um problema histórico: essa poesia se opõe, e se defende, de certa facilitação do discurso.

Em outro sentido, o sociológico, soma-se a interpretação de Pierre Bourdieu. Embora o hermetismo não seja a característica mais saliente de sua análise, ele aparece como consequência de um estado de autonomização do discurso poético. Entre as razões históricas para a conquista da autonomia, estariam a Revolução Industrial, o paradigma romântico, o crescimento do público leitor e o início da Indústria Cultural. A resistência da arte ao mercado, à competição, à transformação dos bens culturais em mercadoria e ao caráter amorfo (diversificado tanto em termos de estrato social quanto de capital cultural) do novo público teria erigido uma nova condição da arte. Na guerra em que se vê com o mundo moderno, o campo de produção erudita se formaria e declararia sua autonomia, sustentado pela nova ordem europeia. Tais condições históricas teriam influenciado não só o que se diz sobre a arte na era da autonomia, mas marcariam fortemente a própria produção material.

Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, antes sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do ato de produção artística (BOURDIEU, 2009, p. 110-111).

Dessa forma, a autonomização dos recursos estilísticos é sustentada por um mundo em que a arte se dirigirá a uma nova classe: aquela propriamente artística, participante de um grupo seletivo em que “existir é diferir” (BOURDIEU, 1996, p. 271) – o hermetismo, portanto, é mais uma manifestação daquele “prazer aristocrático de desagradar” identificado por Friedrich em Baudelaire como resistência a um mundo demasiadamente unívoco e banal. O choque ocasionado pelo hermetismo não difere tanto da “estética do feio”, pois é uma estética da incomunicabilidade como ideologia, como marcação de um lugar no mundo.

Antes, porém, de considerarmos a produção artística autônoma (e, como consequência, o hermetismo) como simples reação que levaria a um encastelamento, em última análise, cínico – problema, aliás, que atormenta Bourdieu ao escrever sobre Mallarmé (1996, p. 308-311) – é necessário perguntar: seria uma ilusão de um grupo suficiente para sustentar mais de um século de arte modernista? É claro que o elitismo (no sentido de elite que detém um capital cultural) constitui parte de sua natureza, e a hipocrisia (cega ou não) dessa posição foi largamente denunciada não só por Bourdieu, mas por Edgar Wind em um livro interessantemente furioso (WIND, 1985). Entretanto, é inegável que a *permanência* do hermetismo como recurso não é seta que aponte para um lado só.

Nesse sentido, é de muito valor a curta conferência “A psicanálise e a história da arte” de Gombrich. Devido provavelmente ao contexto da enunciação (a palestra para psicanalistas), a pergunta de Gombrich é diferente: por que “achamos repulsivo aquilo que oferece uma satisfação óbvia demais, infantil demais” (GOMBRICH, 1999, p. 39-40)? Para Gombrich, a evolução histórica (que não pode ser lida simplesmente como progresso positivo) da arte levaria a uma nova forma de apreciação artística, em que o Impressionismo aparece como “divisor de águas entre dois modos de satisfação” (GOMBRICH, 1999, p. 42). Trata-se de uma reposição do conceito de arte que, ainda que possa e deva ter raízes nas condições históricas sustentadas por Bourdieu, aparece como uma conquista de ordem psicológica, em que a dificuldade tem compensações psíquicas (GOMBRICH, 1999, p. 43).

A não facilitação do discurso, a dificuldade em integrar elementos fragmentários que não se referem a uma tradição em que x é igual a y , trazem um prazer muito moderno, construído na “interação entre expectativa e observação” (GOMBRICH, 1986, p. 51) que fundamenta a existência de toda a arte segundo *Arte e ilusão* (GOMBRICH, 1986). A participação, nossa capacidade “de reconhecer identidades através das variações da diferença, de ‘dar o desconto’ por condições que se alteraram [...]” (GOMBRICH, 1986, p. 45), é não só a essência da arte, como a base sobre a qual trabalha o hermetismo. Afinal, “cada vez que nos vemos diante de um tipo de transposição alheio à nossa experiência, há um breve momento de choque e um período de ajustamento – mas é um ajustamento para o qual existe um mecanismo em nós” (GOMBRICH, 1986, p. 45).

É nesta linha que se pretende ler o hermetismo da “poesia da poesia”, em uma análise comparativa entre Stéphane Mallarmé e Wallace Stevens: considerando a diversidade dos dois contextos, mas tendo sempre em mente que a principal influência do primeiro sobre o segundo é o significado fugaz que brilha ao longo do prazer do jogo.

Mallarmé: as “subdivisões prismáticas da Ideia” e o “terceiro aspecto de fusão”

Os desafios colocados pela obra de Mallarmé são exemplares de como o hermetismo é seta que aponta para si e para fora. É sintomático disso que sua poesia seja constantemente usada como metáfora não só para a situação da poesia posterior a ele, mas mesmo como fim a ser projetado na leitura da história da poesia anterior. Friedrich chega mesmo a afirmar que os problemas colocados em sua obra resumem “a situação primordial da poesia moderna”, o que explicaria “tanta veneração” (FRIEDRICH, 1978, p. 139).

O próprio Mallarmé parece sentir o espírito da época como saturado de uma problemática primordial. Em “Crise do verso”, já o segundo segmento anuncia que a época “encontra pausa ou consciência” (MALLARMÉ, 2008, p. 150). Tal pausa parece, ao longo do truncado texto, uma situação de reflexão diante de um problema que parece simples (a não sujeição do gênero à tradição do verso), mas se mostra bem mais complexo. É fácil para Mallarmé superar a discussão da questão da versificação: o verso é convenção que “remunera o defeito das línguas” (MALLARMÉ, 2008, p. 155), mesmo desaparecendo parece se colocar como modelo – “a reminiscência do verso estrito é o fantasma desses jogos oblíquos” (MALLARMÉ, 2008, p. 153) – e não precisa ser levado tão a sério, já que o que contaria como critério é uma unidade da arquitetura, algo que lhe estrutura enquanto obra, pois “toda alma é uma melodia, que se deve reatar, e para tanto, existem a flauta e a viola de cada um” (MALLARMÉ, 2008, p. 154).

Se o problema é simples do ponto de vista da proclamação de uma liberdade diante da tradição, rapidamente se percebe que o objetivo do texto é outro. Afinal, a pergunta que amedronta é: o que seria essa estruturação que vem substituir o verso como a saída para o problema do defeito das línguas? A apresentação feita pelo poeta no texto é uma chave de leitura bastante importante para o choque diante do poema “Um lance de dados” e, embora evidentemente não esgote suas possibilidades de interpretação, aponta para o tipo de projeto que baseia a construção desse poema, considerado por tantos como fundador de uma poética moderna – não foram poucos autores, afinal, que tiveram de se posicionar frente à tradição fundada por Mallarmé.

O que será defendido, por assim dizer, em “Crise do verso”, é que a estruturação das partes transpostas (a transposição, para Mallarmé, busca antes a sugestão que a declaração taxativa, visto que esta reduziria a realidade, enquanto aquela a iluminaria) leva a um projeto que elimina o *eu poético*. É no “desaparecimento elocutório do poeta” que a obra em si surge, e das relações entre as partes, os fragmentos aludidos, emana a estrutura não-casual (ou seja,

que “elimina o acaso”), uma “ordenação [...] de modo algum inata”. O *eu poético* e o verso deixam de ser a amarração da obra, sendo substituídos pela estrutura, que “voa, para além do volume, inscrevendo [...] o almagre amplificado do gênio, anônimo e perfeito como uma existência de arte” (MALLARMÉ, 2008, p. 158). A “obra pura” é, portanto, consciente da maior das consciências de época – que a poesia serve-se da “noção pura”, contrária ao uso banal do discurso, a “flor” que se sabe palavra, “ideia em si mesma e suave, ausente de qualquer buquê” (MALLARMÉ, 2008, p. 160).

Essa poesia seria, portanto, extremamente racional e amarrada. Não seria necessário submeter-se às exigências do verso, mas, e aqui já podemos nos concentrar no “Prefácio” de “Um lance de dados”, as “subdivisões prismáticas da Ideia” seriam exigidas antes pelo “fio condutor latente”, a “verossimilhança que se impõe” (CAMPOS, 2010, p. 151), em resumo, o pensamento, pois: “não é das sonoras unidades dos metais, das cordas, das madeiras, mas da fala intelectual em seu apogeu, que deve resultar, com plenitude e evidência, no conjunto das relações existentes em tudo, a Música” (MALLARMÉ, 2008, p. 159).

Poder-se-ia, portanto, demonstrar como todas essas pequenas unidades da Ideia se unem ao todo da estrutura-pensamento, como as pequenas estrelas se juntam na constelação, porém, para os fins deste trabalho, convém manter-se na própria estrutura-pensamento, a fim de compreender, posteriormente, como essa concepção de poesia-estrutura reaparecerá, transformada, na obra de Wallace Stevens.

O problema da projeção direta de “Crise do Verso” sobre “Um lance de dados” é que ela parece redutora demais. A fórmula seria: a organização matemática do poema, o Pensamento, como o lance de dados, abole o acaso, sendo a constelação que se coloca como saída. Porém poesia não é discurso taxativo. A constelação é saída *possível*, embora todo o pensamento emita um lance de dados, um lance de dados não abole (“jamais abolirá”) o acaso. Se é saída, é saída possível, por um momento, e sempre tensa, equilibrada sobre a fragilidade de um jogo de azar. Além disso, o tom do poema é tudo menos ameno. Como lembra Haroldo de Campos: “a procura do absoluto, fadada por definição à falência, entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um *talvez*: a obra-constelação, evento humano, experiência viva e vivificante – véspera de um novo lance [...]”. Assim, “do ponto de vista de uma teoria da composição, a consequência duma tal hermenêutica do *Un Coup de Dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo” (CAMPOS, 2010, p. 190).

Essa leitura essencialmente poética pode ser projetada ainda sobre outra leitura

comum da estrutura de “Um lance de dados”: a ontológica. Friedrich afirma que a grande contribuição de Mallarmé para a história da poesia seria exatamente esta: ao contrário de Rimbaud, cuja poesia opera no caos, sua poética é construtiva e fundadora de uma ontologia (FRIEDRICH, 1978, p. 96). Segundo José Guilherme Merquior, “Um lance de dados” é formado sobre a consciência de que, “do ser, só é possível falar por analogia”. É graças, portanto, ao não substancialismo da estrutura do poema que ele atinge uma figura de comparação – “a noção do análogo, do não-idêntico que, no entanto, admite a comparação” – na qual o que está em jogo é o embate entre ato humano (existência) *versus* totalidade do universo, “no limite entre universo e sua localização analógica” (MERQUIOR, 1997, p. 38). Assim, a constelação aparece, de acordo com Merquior, como em Walter Benjamin, como “uma arrumação das estrelas ao gosto do limitado alcance do olhar humano”, como “tão-somente a transitória configuração do dado num sistema de interpretação fadado a recair” (MERQUIOR, 1997, p. 38-39).

Por outro lado, o poema de Mallarmé não é a teoria da História de Benjamin, e o ensaio de Merquior (que na realidade é sobre Rilke), intui um problema sem se demorar sobre ele. Por que afinal o poema de Mallarmé só pode falar do Ser, de uma ontologia, por analogia? Há um aspecto do poema facilmente obscurecido pelo que ele diz, porém, se aprendemos a ler, com o poeta, os brancos, uma lacuna se impõe. Ocorre que o acaso mesmo, o curso da História ou da Natureza (antes de sua nomeação como História ou Natureza), da realidade em si, anterior a nomes, é essencialmente inominável. A linguagem, ao falar, não atinge exatamente o real físico historicamente constituído – e isso porque ela é uma realidade que não se confunde com o referente. Como muito bem nos lembra Friedrich:

A poesia pode e quer tocar o absoluto só no futuro e de forma hipotética, assim como só pode tocar as ausências (o Nada), tornando o sentido enigmático. Se quisesse assumir plenamente o absoluto da ausência de tempo e da ausência do concreto, não poderia, de forma alguma, subsistir como poesia [...] (FRIEDRICH, 1978, p. 130).

A “graça”, por assim dizer, desse poema de Mallarmé é fundada no fato de que sua ontologia trabalha sobre uma ironia. O hermetismo, construído sobre as alusões, sugestões que criam um “clima”, antes de um sentido, serve a essa ironia – o poema não pode chegar ao absoluto, porque, se chegasse, deixaria de ser linguagem. Frutos da existência única, marcada no tempo, só conhecemos em existência (só somos capazes de nomear a partir de) o lance de dados, que se repete enquanto existências linguísticas se repetirem. O acaso só existe como função hipotética, visto que ele não é linguístico, porque nem é humano, já que é um absoluto para além da concepção humana (vá lá, um “indizível”). Dá no mesmo, é claro, dizer que

chamá-lo de acaso, conceber sua existência, tocá-lo, ainda que por meio das “subdivisões prismáticas da Ideia”, é o maior exemplo da capacidade da linguagem de criar o mundo. O poema de Mallarmé pode, assim, ser lido como uma obra que não fala do acaso, afinal, mas da experiência, muito humana, do desconhecido, de estar diante da imensidão do tempo e espaço que existe para além da nossa mortalidade, mas que só intuimos e só podemos simbolizar a partir de esquemas humanos. Por isso ele está no limite da poesia (entendida aqui como linguisticamente construída), ainda que ironicamente seja um construto de linguagem.

A angústia suscitada por essa condição da poesia moderna, uma poesia cuja problemática baseia-se fortemente na palavra como um não-idêntico diante da natureza, é, afinal, a angústia do relativismo linguístico¹. E, ao menos para mim, parece angústia pelo forte caráter de relativismo niilista. Mallarmé não chega a responder (nem negando, nem, é bom que se diga, afirmando o relativismo linguístico como abismo “maligno”), mas é inegável que funda uma poesia que, como aponta Costa Lima, ao não basear na *physis*, “cria a sua verossimilhança” ou, mais precisamente, cria seus próprios “quadros de referência”, seu dicionário, ao invés de apoiá-los no real. Daí sua incomunicabilidade e dificuldade, além de sua aparência de autorreferência (COSTA LIMA, 1980, p. 223).

É dessa situação aflitiva que Wallace Stevens é herdeiro e é a partir dela que ele irá propor, ao longo de um projeto poético tão ou mais espinhoso que o de Mallarmé, seu “lance de dados”: a sugestão de uma poesia que pode dizer tudo, a poesia que é atividade positiva, a ideia de poesia como “ficção suprema”.

“Things seen are things as seen. Absolute real”: a poesia como ficção suprema

A obra de Wallace Stevens já foi lida como neorromântica. De fato, Harold Bloom chega a projetar sobre o poema “Notes toward a supreme fiction” a resolução daquela que seria a maior das tensões românticas: tentar apreender a natureza a partir da imaginação (BLOOM, 1963, p. 78).

É fácil perceber, no entanto, que Stevens é um poeta que lida com as mesmas questões que vêm de uma tradição, embora em um tempo distinto e de forma distinta, que não pode ser resumida apenas como romântica (ainda que considerando que o termo, em Bloom, extrapola o senso comum). O que interessa aos limites deste trabalho, portanto, é levantar como o projeto da poesia como “ficção suprema”, que perpassa toda a obra do poeta, coloca-se como uma alternativa, uma proposta, à poesia da linguagem como abismo, identificada a

¹ E que se perpetuou na ideia de significado da linguagem literária como engodo, de Roland Barthes (especialmente 1986 e 1988) a Stanley Fish (1993).

partir do poema de Mallarmé (ao menos, em boa parte de sua recepção). Acredita-se que, antes de imputar à obra de Stevens uma “resolução” de Mallarmé, o mais interessante ao colocá-los em paralelo é ver como ambos lidam de forma diferente com a mesma questão, que é “a situação primordial da poesia moderna” identificada por Friedrich (1978, p. 179). O que se pretende é, portanto, antes, fazer uma leitura “friedrichiana” de Stevens que o ler como um profeta da poesia. Como se verá em breve, a própria noção de ficção suprema impede que se projete sobre um só poeta, ou sobre um só ser humano, a verdade sobre qualquer coisa.

Inscrito dentro da tradição de uma poesia que é essencialmente linguagem e, por isso, remete-se àquela tradição autorreferente identificada por Costa Lima, Wallace Stevens tem, seja como figura que emana de seus poemas, seja como ensaísta, plena consciência de que sua discussão se coloca na problemática diferenciação entre imaginação e realidade. Imaginação, aqui, deve ser compreendida como o trabalho da mente, fundado sobre a linguagem, que interpreta o mundo sem dominá-lo completamente. Assim, as artes em geral pertenceriam ao campo da imaginação. O mundo, por consequência, é a realidade, compreendida às vezes como natureza, às vezes como a vida em si (que inclui as relações humanas, tudo o que existe para além da mente, enfim²). Assim, “we live in the mind. [...] If we live in the mind, we live with the imagination” (STEVENS, 1951, p. 140). A primeira barreira a ser quebrada para Stevens, portanto, é opor “imaginativo” a “racional”. A razão opera a partir da imaginação (pressupondo-se que não se sai da mente ao estar no mundo), embora ela seja uma imaginação de natureza diferente, com objetivos distintos³. Se o limite entre razão e imaginação é obscuro, talvez seja porque “[...] reason is simply the methodizer of imagination” (STEVENS, 1951, p. 153).

A imaginação, irmã da razão, aparece, conseqüentemente, nos ensaios, como a condição inescapável do homem diante do mundo. Mas não se trata de uma condição de simples passividade, visto que a imaginação é atividade produtiva, que efetivamente influi sobre a realidade. Talvez uma das primeiras grandes tematizações da questão em sua poesia seja o estranho “Anecdote of the jar” (STEVENS, 1987, p. 36).

A primeira estranheza causada pela leitura do poema é exatamente ser ele identificado como uma “anedota”. Se, de fato, trata-se de um “causo”, certamente escapa ao poema qualquer sentido, seja ele exemplar, seja chistoso. A palavra aparece em outros títulos

² “[...] reality is not that external scene but the life that is lived in it. Reality is things as they are” (STEVENS, 1951, p. 25).

³ Segundo Northrop Frye, a diferença entre “razão” e “imaginação”, no sentido de imaginação poética, nos ensaios de Stevens é que a imaginação tende ao particular (obra, entendida, aristotelicamente, como representação de particulares), enquanto a razão tende ao universal (conceito) (FRYE, 1963, p. 163).

de *Harmonium* (a anedota do jarro é a última de cinco), sempre com o mesmo uso algo decepcionante, como o de uma piada cujo sentido se espera, mas não se entende (STEVENS, 1973). Atendo-se, porém, ao possível significado alegórico dessas anedotas, há um sentido comum, que são maneiras diferentes de se pensar como a relação entre x e y modifica x . No caso do jarro, temos um artefato humano assentado em meio a um ambiente natural. O jarro em si não tem nenhuma serventia que se esperaria de um jarro, mas, colocado sobre a colina, ele se torna uma colina sobre a colina, uma forma diante da natureza amorfa, que intensifica (e “enforma”) essa natureza. Assim, um jarro postado sobre a natureza bárbara a civiliza – “The wilderness rose up to it,/ And sprawled around, *no longer wild*”. O uso da primeira pessoa apenas no início do poema “*I placed a jar in Tennessee*”, evitando a forma eventual (“*there was a jar in Tennessee*”) reforça a ideia de que a atividade humana transforma a natureza (ao torná-la uma forma), porém não se pode desconsiderar que a transformação só pode ocorrer na interdependência entre a atividade de pôr o jarro e o crescimento desordenado (ou, ao menos, não ordenado pelo humano) da grama. A famosa proposição de William Blake, “Where man is not nature is barren” (BLAKE, 1988, p. 38), afinal, só existe se se admite que *há* uma natureza para ser vista pelo olhar humano. Como defende em “Imagination as value”, a imaginação, para Stevens, “is the power that enables us to perceive the normal in the abnormal, the opposite of chaos in chaos” (STEVENS, 1951, p. 153).

É importante notar, porém, que a ideia da imaginação como “enformadora” da realidade não se confunde nem com uma espécie de panteísmo, ou de uma correspondência simplesmente *existente* entre as coisas, tampouco com o seu contrário – uma relação simplesmente arbitrária entre tudo. A tensão entre esses dois extremos é, afinal, típica do problema do símbolo modernamente entendido: é difícil ver nas “Correspondências” de Baudelaire⁴ ou nas “Vogais” de Rimbaud tanto um caráter simplesmente religioso quanto uma convenção despótica. A ideia de aliar as coisas pode ser criada ficcionalmente pela obra, mas ela serve a uma causa que, declaradamente, no caso de Stevens, influi sobre a vivência diante do mundo. Nesse sentido, pode-se afirmar que Stevens revisa a ideia de correspondência. O fato de esses esquemas não serem engessados (não estarem na natureza mesma, mas na linguagem) não os torna essencialmente mentirosos, mas uma necessidade de ver significado na realidade – “the instinctive integrations which are the reason for living” (STEVENS, 1951, p. 155) –, ainda que o sentido que dela emane possa até ter, para um poeta, uma *aparência* caótica. O caos como conceito, afinal, é apenas mais uma leitura humana do que cerca o

⁴ Segundo William York Tindall, a ideia de ficção suprema é inspirada pela “plus haute fiction” que Baudelaire cunhou para falar da religião (TINDALL, 1963, p. 30).

sujeito.

Segundo os ensaios de Stevens, a forma por excelência da criação-que-intensifica a realidade é a “resemblance” (semelhança). Para ele, “all things resemble each other” (STEVENS, 1951, p. 71), mas tal semelhança nunca é identidade, pois “identity is the vanishing point of resemblance”, seja na natureza ou na metáfora (STEVENS, 1951, p. 72). O caso é que a identidade acachaparia as relações entre as coisas, enquanto a semelhança, ao aproximar elementos que não são *exatamente a mesma coisa*, opera em um duplo sentido: mostra tanto a semelhança quanto a diferença. É por isso que, para o Stevens ensaísta, a defesa da semelhança aparece como defesa da metamorfose: ao apontar para uma semelhança, uma ambiguidade é criada (STEVENS, 1951, p. 78-79).

Esse princípio, que é lógico-linguístico, tem um duplo efeito⁵ na poesia de Stevens. O primeiro, identificável em muitos dos mais famosos poemas de *Harmonium*, é o do hermetismo de sentido aparentemente místico. A aproximação do dessemelhante pela relação de paralelismo (na metáfora ou no símile) cria um mistério que se materializa em um estado de ânimo. O segundo é a ideia de metamorfose como interpretação do ser diante do mundo (natural e social), e que se aproxima mais de uma ontologia como aquela identificada por Merquior em Mallarmé: uma teoria poética que fala do ser sempre por analogia, e aparece essencialmente nos poemas longos e discursivos (especialmente em “Notes toward a supreme fiction”), embora o efeito de mistério nunca se apague realmente em nenhum poema de Stevens – o sentido, afinal, nunca é evidente, pois a identidade reduz, enquanto a ambiguidade intensifica. Começemos por *Harmonium*, mais especificamente por “Thirteen ways of looking at a blackbird” (STEVENS, 1987, p. 40-45).

Em sua leitura do poema (extraordinária, por sinal) em *Musing the obscure* (SUKENICK, 1967, p. 70-77), Ronald Sukenick propõe que a interpretação dele não pode ser limitada pela tentativa de estabelecer um sentido fixo para a figura constante do melro. O melro está lá em todas as treze seções, mas o que haveria de enganador no título é que o melro não importa – ele não teria significado estável, mas uma função constante (SUKENICK, 1967, p. 72), visto que, ao ser colocado nos mais variados contextos, tem o objetivo de focalizar o contexto, não a si mesmo. Seguindo essa leitura, creio ser possível afirmar que as treze maneiras de olhá-lo são treze sugestões sobre o funcionamento do olhar humano sobre a

⁵ Creio ser possível relacionar esses dois “modos” de criação poética em sua obra com aqueles identificados por William York Tindall: o “estranho e imagístico” seria relacionável ao tom místico, enquanto o “corrido e discursivo” seria mais aproximável da discussão teórica. Como lembra o autor, Stevens nunca abriu preferiu completamente uma dessas opções em detrimento de outra, embora possa haver uma *tendência* em enfatizar uma ou outra em cada livro específico. (TINDALL, 1963, p. 22).

realidade. Assim, o foco do título no melro enfatiza a ideia de linguagem atividade como mediadora, em que a imagem real não é recebida passivamente, como se fosse possível (ou útil) atingir um absoluto natural bruto. Qualquer apreciação sobre o mundo é realidade mediada, também ela completamente real. Como defendido no aforismo de “Adagia” presente no subtítulo desta seção, “things seen are things as seen” (STEVENS, 1957, s/p), e esse é o único real com que podemos realmente lidar, visto que não escapamos de nossa posição única de uma mente que interpreta o mundo. É nessa chave que pretendo reler o poema, fazendo referência a algumas das excelentes sugestões de Sukenick, embora considere que, muitas vezes, a fim de sustentar o tipo de leitura que está fazendo, o autor “puxe” a interpretação para um lado ou outro – o que, aliás, é impossível não fazer, provavelmente, na leitura desse poema, devido à sua forte tendência declarada à obscuridade.

De início (seção I), é apresentado o primeiro contraponto entre melro e a realidade: “Among twenty snowy mountains, / The only moving thing / Was the eye of the blackbird” (STEVENS, 1987, p. 40). A imagem é simples: focaliza-se o olho movente do melro na paisagem estática. Este primeiro melro parece estar, de primeira, em sentido literal, porém, quando se lê o poema algumas vezes (e se percebe que é inútil tentar ler o melro somente de forma denotativa), fica claro que se trata de um simples termo de comparação. Sukenick sugere que o melro aí é um “centro de composição”, um ponto a partir do qual se forma, como numa pintura paisagística, a imagem completa (SUKENICK, 1967, p. 73). Do ponto de vista da teoria stevensiana da metáfora, o melro movendo os olhos *torna* a paisagem estática, pois ele funciona como estabelecimento de uma diferença. Nesse caso, o caráter relativo (no sentido de conceituação compreendida como uma realidade relacional, não substancialista) aparece em um tom misterioso, porém ainda pacificado. Não é isso que acontece em outros casos, como em XI.

Ocorre que esse sentido misterioso da realidade como relação construída a partir da mente, frequentemente de tom francamente místico, assume muitas vezes, neste e em outros poemas, outro tipo de inquietação pouco serena. Há um estado de ânimo, um *mood*, que é frequente em alguns poemas de Stevens, e parece ser aquele que ele descreveu em seus ensaios como o início da percepção metafórica (lembrando que a semelhança é a metáfora básica) e é aqui lido como a ideia de linguagem atividade: uma proliferação caótica de semelhanças que são percebidas como angustiantes. O exemplo evidente deste estado de ânimo é “Domination of Black” (STEVENS, 1987, p. 18-21), em que o *eu lírico*, ao relacionar instintivamente a cor dos açafreões, o grito dos pavões e o giro dos planetas (a

relação, obviamente, é menos lógica que emocional) sente medo. Como não sabemos do que ele tem medo, ficamos com medo também. Tudo gira e, por girar, parece assemelhar-se de forma confusa, enquanto a noite cai furiosamente e predomina o negro – que é o próprio símbolo do desconhecido, instintivamente ameaçador. A dificuldade em atingir um sentido fixo, nesse caso, serve à construção de um estado incômodo na leitura de que há algo que não dominamos propriamente na percepção do mundo e na interpretação do poema. Esse estado de primeira percepção das semelhanças gritantes entre as coisas aparece, outras vezes, como especialmente doentio. É o caso da seção III de “Six significant landscapes”: “I measure myself/ Against a tall tree. / I find that I am much taller, / For I reach right up to the sun, / With my eye; / And I reach to the shore of the sea / With my ear. / Nevertheless, I dislike / The way the ants crawl/ In and out of my shadow” (STEVENS, 1973, p. 74).

Ora, o que importa aqui é mostrar como um pressuposto coerente pode causar um problema lógico, expresso pelo “dislike”, por um incômodo que parece menor, mas é aqui essencial. Eu sou superior a (“muito mais alto” que) uma árvore, pois uma árvore não pode, como eu, alcançar a costa e o sol. Entretanto (e aqui a adversativa é tudo, pois constrói a autoironia), se eu considero essa afirmativa como verdadeira, preciso assumir que uma formiga é superior a mim, pois ela alcança o que me é inacessível: ela pode penetrar a minha sombra.

O que pode parecer puro relativismo, entretanto, é aqui mais uma exemplificação de como, da perspectiva da ideia de poesia como ficção suprema de que parecem nascer os poemas de Stevens, uma realidade relacional é sempre mutável: “Perhaps / The truth depends on a walk around a lake”, nos diz em “Notes” (STEVENS, 1987, p. 126). Como lembra Harold Bloom, a ficção suprema nos permite partilhar da compreensão do mundo, mas “partilhar” nunca poderá ser “nos apropriar”, pois só há compreensão do humano como ser condenado a indagar sempre a partir de sua realidade única como “breve evento relacional” (BLOOM, 1963, p. 78).

Voltando, portanto, à seção XI de “Thirteen”, estamos diante da variação doentia da percepção metafórica. Sukenick lê essa passagem como a simples interrupção do mundo natural (o bando de melros) no mundo da fantasia (o homem que observa a sombra de sua carruagem) (SUKENICK, 1967, p. 76). Porém, como se viu, a sombra aparece frequentemente em Stevens como símbolo do aspecto angustiante (porque uma associação ou logicamente equivocada – caso de “Six significant landscapes” – ou caótica de tudo com tudo que leva a uma perda da apreensão das relações metafóricas – caso de “Domination of

Black”). O homem que cruzava Connecticut na carruagem é atingido, como numa dor física, pelo medo (“a fear pierced him”): ele se equivoca ao tomar a sombra do tálburi por melros. O que, parece, complica esse trecho é que, embora a relação de semelhança seja errônea (a sombra de um tálburi *não é* a mesma coisa que um bando de melros – “he *mistook*”), qualquer leitor que perca alguns minutos imaginando a sombra de um tálburi de vidro (no mais, creio que tálburis de vidro sequer existam) não terá dificuldade em aceitar que ela *pareceria* ou, melhor, *poderia ser associada* a melros. Sukenick aposta na arbitrariedade do material (para ele, a questão é que é um material artificial), porém parece certo que há uma especificidade na sombra do vidro: a passagem da luz torna essa sombra movente *como* um bando de melros. O fato de o tal homem estar cruzando Connecticut (em um estado *de passagem*) intensifica a ideia da percepção como momentânea e fugaz. Assim, tomar sombras de carruagens de vidro por melros é falso, ainda que haja uma semelhança *possível* entre os dois elementos. A falsidade, porém, não está na relação entre uma coisa e outra, mas na *identidade* entre elas. E isso porque a identidade é redutora, enquanto a relação intensifica a diferença. Sombras não são melros, mas parecem melros – o que diz algo sobre sombras e melros, mas também sobre como olhamos para as duas coisas.

Nesse sentido, vale observar como é nessa linha que Northrop Frye lê um trecho especialmente misterioso deste poema (a seção IV), o que nos faz lamentar que ele não tenha feito uma leitura integral:

When metaphor says that one thing “is” another thing, or that a man, a woman, and a blackbird are one, things are being identified *with* other things. In logical identity there is only identification *as*. If I say that the Queen of England “is” Elizabeth II, I have not identified one person with another, but one person as herself. Poetry also has this type of identification, for in poetic metaphor things are identified with each other, yet each is identified as itself, and retains that identity. When a man, a woman, and a blackbird are said to be one, each remains what it is, and the identification heightens the distinctive form of each. [...] A world of total simile, where everything is like everything else, would be a world of total monotony; a world of total metaphor, where everything is identified as itself and with everything else, would be a world where subject and object, reality and mental organization of reality, are one. [...] Yet it is through the particular and discrete that we reach the unity of imagination, which respects individuality, in contrast to the logical unity of the generalizing reason, which destroys it (FRYE, 1963, p. 170).

A obsessão de Frye pela ideia de particularidade, base da ideia de *mimesis* aristotélica, cabe bem para se pensar como Stevens compreende a ficção suprema – a relação abstrata entre particulares *criada* pelo olhar poético, e que é essencialmente linguística – como um conhecimento de mundo. Sukenick lê “Thirteen” como fortemente ligado à tradição francesa, de Baudelaire e Mallarmé, no sentido de achar um ideal na linguagem independentemente de referente, e de Valéry, no sentido de entender a linguagem como

ordenação que reflete a própria gênese poética (SUKENICK, 1967, p. 77). Claro que essas questões estão presentes no poema, porém, parece-me, apenas o tangenciam. O otimismo de Stevens quanto às possibilidades da linguagem como conhecimento são, afinal, bem mais norte-americanas que francesas, e seu amor a Mallarmé não obscurece sua linhagem whitmaniana, para quem “The eternal equilibrium of things is great, and the eternal overthrow of things is great,/ And there is another paradox” (WHITMAN, 2008, p. 208). O matiz de Stevens, nesse sentido, é o de homens como o William James de “The will to believe”, para quem não há angústia nenhuma em encarar que não há conhecimento apriorístico, fora da existência relativa (JAMES, 1912).

Assim, o que aparece como erro, ou como estado estéril, em “Thirteen” é perder a possibilidade de intensificação da diferença produzida pela comparação. Para os limites da discussão a que nos propusemos aqui, portanto, cabe ainda um olhar para um terceiro aspecto – ou terceiro *mood* – presente no poema. Vimos que temos um estado de interpretação (de ordenação do mundo, em I e IV) a partir da semelhança descoberta e um estado de angústia (em que tudo se confunde com tudo, descrito em XI). O terceiro aspecto compete à questão da ideia de que a ordenação não domina *para sempre*, como notado por Bloom. Sabe-se que a ideia de mudança é extremamente importante para Stevens (uma das proposições de “Notes” é que uma ficção suprema “deve ser mutável”), pois ela preserva um aspecto que, se perdido, pode recair na mentira de um mundo completamente descritível – o que, além de perder o mistério, elemento caro ao poeta, leva à monotonia de que tudo é só repetição, de que a mudança é sempre uma cópia de algo que já aconteceu.

Tal proposição pode ser ilustrada pelo contraste entre VI, IX e XIII. Começando por IX, Sukenick observa que o limite que o melro marca é aquele da visão: ao voar para fora do alcance da vista, o melro fecha uma “área inteligível” (SUKENICK, 1967, p. 74), demarcada pelo olhar (limitado), mas, poderíamos também dizer, pela existência igualmente limitada. Por extensão, pode-se entender que, em XIII, o melro está imóvel – pois a percepção do espaço-tempo está imóvel (“it was snowing / And it was going to snow”). O melro estático é a melancolia do monótono, que não apreende as metamorfoses que dão sentido às coisas particulares e únicas. É curioso perceber que, enquanto na primeira seção o movimento dos olhos do melro cria a estaticidade da paisagem, no último o melro, já compreendido francamente como mediação da leitura do mundo, assume uma função não contrastiva: criando um efeito bem diferente, ainda que seja uma variação sobre o mesmo tema. O objetivo, enfim, é esgotar as possibilidades. Em VI ainda no mesmo esquema, a sombra do

melro que se move – e que não é ele, mas sua extensão – marca “uma causa indecifrável”. O sentido do mistério é a sombra do melro cruzando uma janela tampada por “barbaric glass”, apontando para a fronteira do entendimento. Relaciona-se, aqui, o gelo “bárbaro”, com tudo para o que esse adjetivo aponta (selvagem, incivilizado, primitivo), com a aceitação de que há limites, e que estes são marcados a partir do contexto. Finalmente, em VII, bem no centro das treze maneiras de olhar⁶, temos o tom único da exaltação do melro “que anda em torno dos pés das mulheres”. Haddam, segundo Sukenick, refere à cidade em Connecticut (SUKENICK, 1967, p. 75). O melro, numa palavra precisa de Sukenick, “o mundano” é a ficção mais alta: não os pássaros dourados e ideais (a imaginação voltada para além do mundo), mas uma ficção que desvenda as relações do banal, podendo assumir o tom místico e religioso aqui deslocado para uma espécie de “religião do real”.

A esse respeito há uma defesa, no ensaio-poema “Three academic pieces”, de que a grande ilusão seria a de que ultrapassamos o ideal. Para Stevens, a constante impressão de que resistimos ao ideal é sempre vencida por outro ideal, do qual a metáfora é parte (STEVENS, 1951, p. 81-82). A arte aparece, ainda, em “The relations between poetry and painting”, como um substituto para a perda, ou para a desconfiança, da crença (STEVENS, 1951, p. 170-171). A arte moderna, portanto, tem a função de revelar verdades que “are not the revelations of belief, but the precious portents of our own powers” (STEVENS, 1951, p. 175), pois, como defende em um dos aforismos de “Adagia”, “it is the belief and not the god that counts” (1957). Assim, a grande poesia, chamada em seus ensaios de “poesia central” (STEVENS, 1951, p. 115-116), deve concentrar-se no problema da realidade, assumindo que um objeto é “the sum of its complications, seen / And unseen” (STEVENS, 1951, p. 87). O mistério do melro anda por nossos pés e, ao superar oposições tantas vezes ditatoriais entre ideal *versus* real, ou entre ficcional *versus* verdadeiro, assume um *caráter sagrado que é terreno*.

Resta, por último, um olhar para aquele segundo aspecto da poesia de Stevens, que se aproxima mais enfaticamente da discussão teórica. Em seus poemas mais longos, comuns depois de *Harmonium*, Stevens por vezes constrói grandes comentários a respeito da atividade poética. O ponto alto desse tipo de produção é “Notes toward a supreme fiction” (de *Transport to Summer*), no qual ele divide trinta segmentos (mais um, não numerado) em três partes cujos títulos são as três proposições para a teoria da ficção suprema: “deve ser abstrata”, “deve mudar” e “deve dar prazer” (STEVENS, 1987, p. 116-169). Apesar da

⁶ Sukenick acredita que a ordem das seções é arbitrária – posição que, creio, deve ser relativizada.

importância deste poema para a obra de Stevens⁷, pretendo concluir este trabalho fazendo uso de alguns trechos de outro poema longo: “The man with the blue guitar” (STEVENS, 1987, p. 62-99). A escolha se justifica por acreditar que esse poema já levanta, com dez anos de antecedência, a ideia que florescerá em “Notes”. Além disso, creio que ele considera de perto a questão do abismo entre linguagem e mundo, que perpassa o problema da ficção (e da poesia) como embuste ou ilusão, limitada por uma verdade inatingível. Em suma, o poema tematiza a tensão moderna de uma poesia autorreferente, sem lugar no mundo. O espaço não permite uma análise exaustiva das trinta e três partes, portanto, recorrerei ao poema como ilustração da defesa de uma poesia que é conhecimento de mundo.

A primeira afirmação da ficção suprema já aparece no início de “The man with the blue guitar” (seção I): o homem do violão azul⁸ (com o duplo sentido próprio de “blue”), o artista, é inquirido de saída. O violão não toca as coisas como são, pois, na transposição, algo é perdido. Logo, porém, que o homem do violão assume os limites de seu instrumento, aqueles que colocaram sua arte em dúvida lhe pedem que toque, pois “uma melodia além de nós ainda somos nós”. Não há aqui paradoxo. Uma representação tem uma estrutura reconhecível de combinações, mas tal estrutura existe antes na *relação* harmônica que na natureza do som. A ideia de abstração exigida pela ficção suprema tem, portanto, relação com o poder de seleção a partir de um meio limitado. Não é por o violão azul apresentar uma parte, limitada pelos meios, da realidade, que ele não a atinge, ainda que sempre a atinja de forma oblíqua, podendo recuperar apenas algumas estruturas dessa realidade. A questão é que a canção do violão *ainda* somos nós, pois é nossa. A generalização do violão é uma generalização no sentido peirceano de que “o que é geral tem o seu ser nos casos concretos que determina” (PEIRCE, 1972, p. 102).

O problema continua em IV: “So that’s life, then: things as they are?[...] // A million people on one string? [...] // The feelings crazily, craftily call, / Like a buzzing of flies in autumn air, // And that’s life, then: things as they are, / This buzzing of the blue guitar” (STEVENS, 1987, p. 64). Ora, se não é possível a generalização completa (“a million people on one string”), o que resta é preservar a diferença. Assim, criar uma abstração da variedade só é possível *construindo uma variedade*, como o violão precisa zumbir para representar o zumbido das moscas, embora dois zumbidos não sejam a mesma coisa – o zumbido, afinal, tem três graus: da multidão, das moscas e do instrumento. “The man with the blue guitar” é,

⁷ A leitura de Harold Bloom é bastante eficiente em demonstrar não só a importância do poema para uma tradição, mas como ele ilustra a própria teoria metafórica de Stevens (BLOOM, 1963, p. 76-95).

⁸ A referência a Pablo Picasso é reconhecida por Stevens, segundo Sukenick, embora o poeta afirmasse que não se remetia a uma obra específica do artista (SUKENICK, 1967, p. 82).

como muitos poemas modernos, um poema que assume essa variedade em sua forma, ao unir diversos trechos com tons diferentes, que apresentam estados distintos de ânimo, exatamente com o objetivo de recriar a variedade. Sua dificuldade emula a dificuldade de tentar emular qualquer coisa, sabendo que algo sempre se perde. Por outro lado, assumir que essa perda é mais essencial que o que se ganha é só ponto de vista. O problema é que afirmar a irredutibilidade do mundo à criação artística faz com que se percam duas coisas. Nos diz o poema, em XIX, que o objetivo seria “Being the lion in the lute / Before the lion locked in the stone” (STEVENS, 1987, p. 82). Como lembra Sukenick, o segundo leão é irredutível, preso à sua condição de verdade inatingível (SUKENICK, 1967, p. 94). Isso, sem dúvida, leva a poesia a ser autorreferente, porém sua autorreferência não nasce do nada, mas de uma realidade, parte mental, parte social, de existência linguisticamente mediada.

XXII

Poetry is the subject of the poem,
From this the poem issues and

To this returns. Between the two,
Between issue and return, there is

An absence in reality,
Things as they are. Or so we say.

But are these separate? Is it
An absence for the poem, which acquires

Its true appearances there, sun's green,
Cloud's red, earth feeling, sky that thinks?

From these it takes. Perhaps it gives,
In the universal intercourse (STEVENS, 1987, p. 84-86).

Assim, o poema adquire, mas também alcança, algo da realidade, ainda que seja esse estado de ser o leão tocado diante do leão real. O fato de não se confundirem é, aqui, antes um rendimento que um prejuízo. O intercuro universal não é só *tomar* da realidade, mas *dar* a ela, no sentido de que todo poema é um construto *no* real. De fato, para o Stevens ensaísta: “There is always an analogy between nature and the imagination, and possibly poetry is merely the strange rhetoric of that parallel [...]” (STEVENS, 1951, p. 118).

A inapreensibilidade do mundo não seria, portanto, obstáculo se fosse integrada na própria estrutura do poema. A raiz, acredito, da dificuldade da poesia de Stevens é exatamente o fato de que o hermetismo, nas associações estranhas, na imagem que escapa antes de a entendermos, é o modo como ele representa a multiplicidade, as “Parts of a world”, título de um de seus livros. E essa variabilidade não aparece só na dificuldade em apreender um mundo

estável, mas no fato de que o próprio mundo se transforma. A ideia de metáfora que aproxima o dessemelhante buscando a metamorfose é também tirada da estrutura do real. Assim, a poesia, ficção suprema, “deve mudar”, pois o mundo muda. Em XXVII: “The sea is a form of ridicule. / The icebergs settings satirize // The demon that cannot be himself, / That tours to shift the shifting scene” (STEVENS, 1987, p. 90). O mar está no ar, no iceberg, na neve. O conceito de mar é uma abstração problemática, na medida em que o mundo se transforma, na medida em que a definição comum o torna mais raso, enquanto a poesia o torna complexo.

O problema da transformação das coisas é essencial em praticamente todos os poemas de Stevens. Em “Notes” ele insiste na ideia de que seria pior acreditar que as coisas se repetem, como se a abelha de hoje fosse a repetição da abelha do passado: “[...] this beginning, not resuming / this booming and booming of the new-come bee” (STEVENS, 1987, p. 136). A estabilidade dos conceitos, como já se disse, esgota o mundo, enquanto a flutuação deles recria sempre a sua temporalidade essencial. Uma poesia que estabilize totalmente o mundo aproximar-se-ia da desolada imagem da religião apresentada em “Sunday morning”, na qual o Paraíso aparece como uma cópia mal feita da realidade, na qual a fruta madura nunca cai e os rios nunca chegam ao mar. Por isso, enfim, o conhecido verso: “Death is the mother of beauty” (1987, p. 31-32).

A condição, portanto, de uma poesia moderna basear-se-ia, segundo essa ideia, no reconhecimento de uma temporalidade que é intrínseca à condição humana *como* à natureza. A tentativa de sair dessa condição se revela uma aporia sempre, como em XXXII:

XXXII

Throw away the lights, the definitions,
And say of what you see in the dark

That it is this or that it is that,
But do not use the rotted names.

How should you walk in that space and know
Nothing of the madness of space,

Nothing of its jocular procreations?
Throw the lights away. Nothing must stand

Between you and the shapes you take
When the crust of shape has been destroyed.

You as you are? You are yourself.
The blue guitar surprises you (STEVENS, 1987, p. 96-98).

A condição humana só aparece, portanto, como prisão, ao se recair no erro de acreditar que ela é uma prisão. Não há como lutar com armas que não se tem. A poesia pode

questionar sua validade, mas apenas a partir de si, *de dentro* – aí repousa sua condição e sua ironia. Se ela pode, em suma, chegar ao seu limite, é só a partir de si. A revelação, dada ao artista pelo violão azul, é que só se concebe o que está fora da linguagem de dentro da linguagem, como só se concebe o que está fora da existência de dentro da existência, mas não há aí mentira, ou perda. Daí o tom relativamente otimista da seção final do poema:

XXXIII

That generation's dream, aviled
In the mud, in Monday's dirty light,

That's it, the only dream they knew,
Time in its final block, not time

To come, a wrangling of two dreams.
Here is the bread of time to come,

Here is its actual stone. The bread
Will be our bread, the stone will be

Our bed and we shall sleep by night.
We shall forget by day, except

The moments when we choose to play
The imagined pine, the imagined jay (STEVENS, 1987, p. 98).

O fragmento é bem autoexplicativo. A ideia de sonho, trabalhada duplamente no trecho, contém em si o resumo das três proposições de “Notes”. O primeiro sonho, figurado, a quimera, abstração que se esgota no tempo, coloca em jogo a superação do homem pela morte. “O único sonho que eles conheceram” se esgota com a transformação temporal da geração que se perde, e se reconhece sempre como tempo final. O segundo sonho, literal, é aquele noturno, fabricado pela mente, e esquecido durante o dia da vida das coisas como são. Mas há algo a mais: vive-se e morre, não tem jeito, mas há momentos em que se *escolhe* tocar, em que o arbítrio permite olhar para a configuração das coisas a partir da imaginação. Desistir, acusar a imaginação de falseamento da realidade, é, claro, uma opção. Mas, no final do poema, essa desistência é um esquecimento. O que se esquece, enfim, é o poder da mente de criar mundos imaginados, mas ainda assim que criam algo no mundo. Assim, se, como nos diz em “Adagia”, “realism is a corruption of reality”, é porque “poetry increases the feeling for reality”, já que “to read a poem must be an experience, like experiencing an act” (STEVENS, 1957, s./p.).

O tipo de conhecimento, associável ao prazer da poesia, parece bem parecido com aquele descrito por James M. Redfield:

Aristotle ground imitative poetry on the most primitive sort of recognition: the child who looks at a picture book and says “cow”. Aristotle says that the child thereby has some share of the philosophical pleasure of learning.

But here we have a problem. What does the child learn? [...] the child does not point and say “picture of a cow”; he says “cow”. He recognizes, not the imitation, but the original. And the original – cow – he already knew; otherwise he would not have recognized it in the imitation. So in what sense can he be said to learn anything?

The key word in Aristotle’s passage is *sullogizesthai*; Aristotle says that “we reason out” what each thing is. The learning occurs in this process of reasoning out, which itself occurs because the imitation presents us with a problem. A picture of a cow is really very little like a cow. In fact, an imitation must be unlike the original to be an imitation; an imitation cow which was just like a cow would be a cow. Imitation implies certain likenesses in a context of unlikeness. A picture of a cow shares with a cow certain common features; by these features we recognize the model. [...] That is the syllogism: we say, “everything with these features is in some sense a cow. This thing has those features. Therefore this thing is in some sense a cow.” The content of our learning is not “cow” but “features-of-cow.” (REDFIELD, 1994, p. 53-54).

Negar à poesia esse poder é um desserviço, além de ser redutor. Ainda que as características importantes de uma vaca mudem com o tempo – o verossímil, afinal, é cultural e historicamente variável, e certamente um poema de Stevens seria inverossímil para Aristóteles (1979) –, nada se perde. E isso porque a temporalidade da existência recupera essas configurações anteriores, reinterpreta-as infinitamente. Diz-nos Stevens: “All history is modern history” (1957). Um lance de dados não se perde no acaso se vemos a História como a via Walter Benjamin: como um “tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229), pois o fato histórico “se transforma em fato histórico postumamente” (BENJAMIN, 1994, p. 232). A faculdade mimética – a capacidade de ver semelhanças –, afinal, nos diz Benjamin, pode ter se perdido na leitura dos astros, mas preserva-se na leitura profana.

[...] a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas da percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas [...].

Porém o ritmo, a velocidade na leitura e na escrita, inseparáveis desse processo, seriam como o esforço, ou o dom, de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida. Assim, mesmo a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica a característica de ter que submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias (BENJAMIN, 1994, p. 112-113).

Parece ser esse o convite de leitura que nos faz a obra de Stevens. Por meio do hermetismo, ele tenta nos fazer entrever um hino a um mundo vário e mutável, ainda que como a percepção fugaz de uma imagem projetada no céu. Mas essa imagem, parece nos dizer, é o único céu que temos.

Referências

ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLAKE, William. *The complete poetry & prose of William Blake*. New York: Anchor Books, 1988.

BLOOM, Harold. Notes toward a supreme fiction: a commentary. In: BORROFF, Marie (Org.). *Wallace Stevens: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963, p. 76-95.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, Augusto et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. *Palavra*. Rio de Janeiro: PUC, n. 1, p. 156-165, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. The realistic oriole: a study of Wallace Stevens. In: BORROFF, Marie (Org.). *Wallace Stevens: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963, p. 161-176.

GOMBRICH, Ernst H. A psicanálise e a história da arte. In: GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 30-44.

_____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JAMES, William. *The will to believe: and other essays in popular philosophy*. Longmans, Green, and co., 1912. E-book. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/26659/26659-h/26659-h.htm>>. Acesso em: 09 maio 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. *Inimigo rumor*: revista de poesia, São Paulo, n. 20, p. 150-164, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

REDFIELD, James M. Imitation. In: REDFIELD, J. M. *Nature and culture in the Iliad*: the tragedy of Hector. Durham: Duke University Press, 1994.

STEVENS, Wallace. Adagia. In: *Opus Posthumous*: poems, plays, prose, 1957. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=qztUqewMpa0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 13 fev. 2014.

_____. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *The collected poems of Wallace Stevens*. New York: A. Knopf, 1973.

_____. *The necessary angel*: essays on reality and the imagination. New York: Vintage Books, 1951.

SUKENICK, Ronald. Wallace Stevens, Musing the obscure: readings, an interpretation, and a guide to the collected poetry. New York: New York University Press, 1967. Disponível em: <<http://davidlavery.net/feigning/wsrq/Musing/index.htm>>. Acesso em 13 fev. 2014.

TINDALL, William York. *Wallace Stevens*. São Paulo: Martins, 1963.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. USA 3rd edition: Northwestern University Press, 1985.

[Recebido em fevereiro de 2016 e aceito para publicação em abril de 2016]

Wallace Stevens in the Hermetic tradition

Abstract: Wallace Stevens (1879-1955) poetry was always reputable as a challenge to interpretation, coherent with the tradition of the modernism of Stéphane Mallarmé's *A throw of dice* thanks to its obscurity and philosophical content. The aim of this work is to show how this parallel can elucidate some problems that round the interpretation of modern poetry, namely: the links between language and reality and the poetry part in knowledge. First of all there is an analysis of the meaning of the problem as it appears in Stéphane Mallarmé's masterpiece. Afterwards, an attempt to demonstrate in some poems of the American author how the problem is formulated in other terms in his theory of poetry as Supreme Fiction. For these purposes the poems chosen were "Thirteen ways of looking at a blackbird" and "The man with the blue guitar", insofar they demonstrate two different forms of approaching the question.

Keywords: Modern Poetry. Hermetic Tradition. Mallarmé. Wallace Stevens. Poetry and Reality.



DESASTRE, DESTRUIÇÃO, CRIAÇÃO: DO NADA ÀS CINZAS

*Juan Manuel Terenzi**

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este artigo propõe discutir, de maneira sucinta, acerca do nada, do fogo, das cinzas e do poder de criação que deles deriva. Para levar a cabo esta discussão, inicialmente nos valeremos de alguns conceitos filosóficos abordados por Martin Heidegger. Em seguida, discutiremos a leitura efetuada por Jacques Derrida sobre o conceito de Geist (Espírito) em Heidegger. Derrida irá investigar o uso desta palavra e suas variantes ao longo da obra filosófica de Heidegger, identificando possíveis leituras que estariam ocultas e que descortinariam um teatro heideggeriano em torno desta palavra. A leitura do filósofo da desconstrução tece importantes considerações e permite ao leitor novas aproximações à obra heideggeriana. Com estes dois eixos definidos, elaboramos uma leitura que põe de manifesto a relação entre os seguintes conceitos: o nada, o fogo e as cinzas, relacionados com o ato de criação. Ao longo do artigo destacamos outros escritores e filósofos, tais como Heráclito, Habermas, Wittgenstein e Beckett.

Palavras-chave: Heidegger. Derrida. Fogo. Nada. Criação.

Le soleil brillait, n'ayant pas d'alternative, sur le rien de neuf.
Samuel Beckett

ὁ ἥλιος οὐ μόνον, καθάπερ ὁ Ἡ. φησι, νέος ἐφ' ἡμέρη ἐστίν, ἀλλ' αἰεὶ νέος συνεχῶς.
[O Sol não apenas é novo a cada dia, mas sempre e continuamente.]
Heráclito

Diante de todos os acontecimentos que abalam o mundo atual, parece inevitável o caráter de destruição – entendida em sua gama plural de significados – que configura este cenário e se apodera do cotidiano. Destruição não apenas física dos entes que habitam o mundo, mas igualmente destruição da relação moral, da comunidade, dos vínculos entre os seres humanos, e destes para com o seu entorno, seja este humano ou não (vide os recursos naturais, por exemplo). Portanto, estamos diante de um novo questionamento, que nunca deixou de estar presente nas especulações filosóficas, literárias e científicas dos homens de



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Graduado em Engenharia Química pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2007), em licenciatura e bacharelado no Curso de Letras-Espanhol – UFSC (2011). Mestre em Literatura (2014). Pesquisador do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos – UFSC. Atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura (CNPq) orientado pela professora Dra. Liliana Reales. E-mail: <jmterenzi@hotmail.com>.

espírito crítico. Ou seja, novamente nos enfrentamos com o avassalador surgimento do nada, do mais fundo dos fundamentos, o qual habita os abismos e que não deixa de afundar. O próprio Heidegger, no Posfácio ao ensaio “Que é Metafísica?” tece esta consideração: “A metafísica se move, em toda parte, no âmbito da verdade do ser que lhe permanece o fundamento desconhecido e infundado”. (HEIDEGGER, 1979, p. 47).

Desde Hesíodo, passando pelo pensamento cristão, e chegando até nós, a origem do cosmo mantém-se oculta. Afinal, esta é a questão cujo fundamento desconhecemos, mas cuja dignidade mantém-se a mais alta. Com esta introdução não queremos vincular os conceitos de nada e destruição, embora entre estes haja uma intimidade que insiste em ser desconhecida para nós. Igualmente, trata-se de uma questão que concerne ao espírito, e para isto analisaremos, posteriormente, a leitura que Derrida efetua de alguns termos que giram em torno da palavra *Geist*, utilizada por Heidegger em alguns de seus escritos. Começemos, então, com o nada.

Heidegger afirmara que o Nada – aqui entendido na sua acepção com maiúscula – configura-se como a “primeira de todas as questões” (HEIDEGGER, 1978, p. 33), vindo a elaborar uma longa argumentação acerca do nada em “Que é Metafísica?”, verificando que a ciência o rejeita, mas que a filosofia deve discorrer sobre a sua posição enigmática. O pensador da floresta negra posiciona este nada antes mesmo da negação lógica, pois esta só existe através do nada mais originário: “Nós afirmamos: o nada é mais originário que o “não” e a negação.” (HEIDEGGER, 1978, p. 37). Heidegger problematiza e indaga sobre o império da lógica, a questão que se faz é muito mais *profunda*, seu fundo mesmo é desconhecido. Entretanto, se pensar é sofrer, permaneçamos na dor ao invés de nos conformarmos com a leitura feliz da vida. Afinal, para citarmos alguns nomes que de certa maneira lidaram e efetuaram a destruição da Filosofia, podemos citar desde Nietzsche e seu martelo, passando por filósofos mais contemporâneos como Wittgenstein, Heidegger e Derrida, estes dois últimos objetos do presente trabalho. Por sua vez, no campo da literatura, um dos que mais se debruçou e enfrentou o espanto do abismo foi Samuel Beckett, que da mesma forma que Wittgenstein amparou-se fortemente no jogo de xadrez para fornecer-lhe material de escrita.¹

¹ Se para o filósofo vienês o jogo de xadrez (*Schachspiel*) é recorrente ao discutir os jogos de linguagem (*Sprachspiel*), a semelhança de família, a noção de seguir regras, a linguagem como uso, entre outros conceitos elaborados nas *Investigações Filosóficas*, o escritor irlandês escreve uma peça cujo título é uma alusão a uma das etapas do jogo, *Fin de partie* (*Endgame*), além de uma novela *Murphy*, que alguns críticos interpretam como uma alusão ao jogador estadunidense Paul Morphy. Inclusive, em *Murphy* há uma partida anotada – por sinal, absurda de ser jogada, pois são lances extremamente inverossímeis em uma partida disputada por dois jogadores que saberiam jogar, ao menos, em um nível iniciante. Contudo, o que queremos deixar claro é a importância que o xadrez exerce nestes dois pensadores, um jogo de forte caráter bélico, mas que conserva também uma beleza

Dizemos isto, pois podemos pensar a relação que há entre o xadrez, a destruição e a criação. Ao jogarmos, enfrentamos um adversário, o qual queremos vencer – excetuando casos em que um empate pode ser acordado entre ambas as partes – caracterizando um aspecto destrutivo no tabuleiro, mas ao mesmo tempo, criam-se jogadas, além de outras tantas variantes que ocorrem apenas em potência e que não se realizam concretamente no jogo, como é o caso quando um jogador pondera sobre qual lance realizar antes de efetuar o lance com sua mão. Veja como a mão é importante no jogo, pois a partir do momento em que se toca a peça não há a possibilidade de retornar ou anular o lance, *toucher jouer!* é uma das regras do jogo. Enfim, este excursus serve para adentrar no âmbito do nada, trazendo para o debate um detalhe que poderia passar despercebido – o xadrez – e como pode-se associá-lo ao enfrentamento com o vazio, o sem sentido, o nada que nos assombra. A questão que guia toda a discussão de Heidegger não é uma questão qualquer, obviamente. Conduzi-la assemelha-se a entrar numa floresta sem nenhum mapa, viajar num barco mar adentro sem nenhuma bússola. *Erramos*, no sentido etimológico que a palavra nos oferece. Eis o que nos diz Heidegger: “O nada é a plena negação da totalidade do ente.” (HEIDEGGER, 1978, p. 38). O filósofo prossegue sua especulação, interrogando acerca dessa totalidade do ente, como seria possível abarcá-la e experienciá-la. É aqui que entra em cena o tédio e a angústia. Por um lado, o tédio profundo que “como névoa silenciosa desliza para cá e para lá nos abismos da existência, nivela todas as coisas, os homens e a gente mesmo com elas, numa estranha indiferença. Este tédio manifesta o ente em sua totalidade.” (HEIDEGGER, 1978, p. 38). Porém, para que possamos entrar em contato com o nada originário, outra tonalidade afetiva (*Stimmung*) deve fazer-se presente. Trata-se da angústia, pois é ela que, de acordo com Heidegger, manifesta o nada. O nada, por sua vez, representaria a liberdade *radical* do ser, já que “Sem a originária revelação do nada não há ser-si-mesmo, nem liberdade.” (HEIDEGGER, 1978, p. 41). Interessante notar que há uma oscilação entre a totalidade e o nada, pelo fato de que a presença de um aniquila o outro. Esta contradição também marcara o escritor irlandês que citamos anteriormente, quando ele discute as suas possibilidades de continuar escrevendo em inglês – sem esquecermos que Beckett é posterior a James Joyce, grande revolucionário da língua inglesa: “E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele.” (apud ANDRADE, 2001, p. 169).

Neste pêndulo entre as coisas e o nada oscila a nossa existência. Ou, empregando o vocabulário das tonalidades afetivas em Heidegger, entre o tédio profundo e a angústia.

única, pois há jogos que se destacam por ser dignos de uma obra de arte. Logo, xadrez e destruição também dialogam.

Entretanto, não devemos considerá-los como meros opostos, entendendo que o nada é aquilo que possibilita a revelação do ente, seguindo a esfera especulativa do filósofo alemão². De fato, as ciências exatas também se deparam com o nada quando buscam orientar as suas pesquisas na direção daquilo que seria o começo do universo, da explosão inicial, de um ponto extremamente denso que continha em si a totalidade da matéria. No entanto, por mais que se colidam prótons, ou o que quer que seja, no acelerador de partículas localizado na Suíça, ainda estaremos distantes desse nada primordial que permanece enigmático, e que justamente por esta característica, impulsiona as nossas atividades diárias. Mas, como dissemos antes, pelo pensar temos acesso também ao sofrimento, ao fragmentário, revelando nosso distanciamento com o todo e o Uno, tão desprezado na pós-modernidade. Dizer que há o Um ou que o Todo pode ser acessado soaria ofensivo aos ouvidos de alguns, mas o escopo da Filosofia nunca pode abandonar a pretensão do todo, caso contrário, seria apenas uma ramificação, um fragmento solitário que nada pretenderia, exceto a sua falível posição soberana. Porém, tampouco devemos nos enganar a nosso respeito, pois Heidegger nos recorda, por meio de Nietzsche, o lugar e o tempo que ocupamos no universo:

Em sua superfície vive, rastejando em profusão um punhado entorpecido de animais pretensamente astutos, que por um instante descobriram o conhecimento (Cfr. Nietzsche, *Sobre a Verdade e a Mentira no sentido extra-moral*, 1873 inédito). E o que significa o espaço de tempo de uma vida humana no curso de milhões de anos? Mal uma pulsação do ponteiro de segundos, um sôpro de respiração. Dentro da totalidade do ente não há razão para se privilegiar este ente, que se chama homem e ao qual pertencemos por acaso. (HEIDEGGER, 1978, p. 35).

Logo, o nosso questionar, a procura pelo por que, por algo que fundamente decisivamente toda a nossa cadeia de pensamentos, torna-se frágil. Heidegger mesmo, denomina esta atividade da filosofia de loucura, ou melhor, a questão que ele propôs, consiste em uma loucura para a fé.

Após falarmos do nada, discutamos acerca do fogo, das cinzas e do espírito. Todos estes conceitos estão atrelados de alguma forma com esse nada originário heideggeriano. Afinal, a questão de Heidegger indaga igualmente acerca do fogo, desse elemento que consome em si todas as coisas, deixando delas apenas *traços*, *cinzas*, para utilizarmos o vocabulário derrideano. Antes de mergulharmos na filosofia de Derrida e na sua leitura de Heidegger, a qual podemos ver em *De l'esprit. Heidegger et la question*, convém refletir um pouco acerca destes conceitos trabalhados já nos tempos antigos. Se retornarmos aos

² Nas palavras de Heidegger: “O nada é a possibilidade da revelação do ente enquanto tal para o ser-ai humano. O nada não é um conceito oposto ao ente, mas pertence originariamente à essência mesma (do ser). No ser do ente acontece o nadificar do nada.”. (HEIDEGGER, 1978, p. 41).

pensadores da Antiguidade, veremos que alguns deles desenvolvem alguns argumentos dignos de consideração sobre o fogo. Escolhemos dois fragmentos de Heráclito para iniciarmos este caminho pelo ardor do fogo. No fragmento 14 lê-se:

[¿Para quiénes precisamente profetiza Heráclito de Éfeso?] Para hechiceros nocturnos, magos, bacantes, ménades, iniciados; [a éstos amenaza con lo que está después de la muerte, a ellos profetiza el fuego (*toútois manteúetai tò pyr*)]. Pues los que se consideran misterios entre los hombres son celebraciones sacrílegas. (PRESOCRÁTICOS, 2008, p. 187).

Por sua vez, o fragmento 30 é mais direto em revelar a relação do universo e do fogo: “A este mundo, el mismo de todos, no lo hizo ni uno de los dioses ni uno de los hombres, sino que siempre era, es y será fuego siempre viviente (*ên aeì kai éstin kai éstai pyr aeízoon*), que se enciende según medida y se extingue según medida.” (PRESOCRÁTICOS, 2008, p. 201).

Portanto, nestes dois fragmentos de um dos filósofos mais estimados por Heidegger, ressoa o ruído do fogo e suas labaredas tocam nosso pensamento. Fogo e destruição, fogo e criação, fogo e tudo, fogo e nada. Um fogo sempre vivente – *aeízoon*. Ao longo dos fragmentos de Heráclito, o fogo (*pyr*) exerce uma função dominante e conduz o seu pensamento. Lembremos que a biblioteca de Alexandria, casa do saber durante séculos, fora incendiada. Livros queimaram, o papel incendiou-se e boa parte de nossos conhecimentos desenvolvidos até então extinguiu-se nas chamas. Entretanto, o mesmo fogo que destruiu pode ser pensado como metáfora para descrever o que ocorre no pensamento. Wittgenstein, em *Zettel* (1967), dedica três parágrafos (§125, §126, §127) para associar a atividade mental com a atividade do fogo. No primeiro, ele nos convida, por meio de uma exclamação, a associar dois fenômenos: o pensar e o queimar (*Phänomen des Denkens mit dem Phänomen des Brennens!*). Ambos possuiriam um mistério, um enigma (*Rätsel*) para Wittgenstein, deixando em suspenso como resolver o enigma do pensamento: deveríamos solucioná-lo como aquele da chama? (*Und wie sol nun das Rätsel des Denkens aufgelöst werden? – Wie das der Flamme?*). No parágrafo seguinte, ele considera o fato de que a chama é impalpável, fazendo com que ela se torne misteriosa, e que nosso desejo é *agarrar* as coisas, torna-las *palpáveis*. (*Außer, weil wir es greifen wollen*). Finalmente, no parágrafo §127, aparece a palavra *Geist*, cara à discussão que se desenvolveu ao longo do curso. Esta *aparição* encontra ecos na conceitualização wittgensteiniana do uso de uma palavra: “Zeige mir, wie du das Wort “seelisch” gebrauchst, und ich werde sehen, ob die Seele “unkörperlich” ist, und was du unter “Geist” verstehst.” (WITTGENSTEIN, 1967, p. 23)

Selecionamos estes três parágrafos de Wittgenstein apenas com o intuito de demonstrar que o fogo não só amparou, mas ainda mantém acesa a chama do pensamento em

várias etapas da Filosofia. Se nestes dois pensadores, distanciados cronologicamente em mais de 24 séculos, o fogo e suas chamas vieram em auxílio, isto mostra que nele há uma força que hipnotiza. Com base nesta potência das chamas, entraremos na lareira de Derrida³, em sua leitura de alguns usos da palavra *Geist* e seus derivados em diversos momentos da obra de Heidegger. As palavras iniciais do livro anunciam o que está por vir: “Je parlerai du revenant, de la flamme et des cendres.” (DERRIDA, 1987, p. 11).

Serão estas três palavras que irão guiar a conferência proferida por Derrida no dia 14 de março de 1987. Palavras evitadas por Heidegger – *vermeiden*⁴. Antes de aprofundar nesta análise, é importante destacar que Derrida é um filósofo que seguindo as trilhas abertas por Heidegger, no que concerne ao método de destruição da metafísica discutida no §6 de *Sein und Zeit*, cunhou seu próprio pensamento de desconstrução. O ataque é dirigido a toda pretensão da filosofia de fundamentar sua atividade na fala, no logos: “A fórmula derridiana, como veremos, resume-se assim: logocentrismo = fonocentrismo, ou então: ontologia = otologia.” (HEBECHE, 2006, p. 3). O grande inimigo de Derrida é a filosofia desenvolvida por Platão e levada adiante por seus seguidores. Na concepção desconstrutiva, opera-se outra leitura da Antiguidade: “[...] Derrida, partindo de Saussure, faz uma outra leitura dos filósofos gregos: não é a imagem ou a representação visual, mas a representação sonora a fonte do logocentrismo.” (HEBECHE, 2006, p. 8). Todavia, seu método não esteve isento de objeções, uma vez que se valia da Literatura e da Linguística para dar conta da sua tarefa de desconstruir tudo que tinha sido edificado na tradição metafísica. Habermas discute criticamente esta via dupla trilhada por Derrida – poesia e filosofia – “Na práxis desconstrutiva prova-se a fragilidade da diferença de gênero entre filosofia e literatura” (HABERMAS, 2000, p. 267), dois campos do saber trilhados desde os pré-socráticos, inclusive alguns deles, como Empédocles, Parmênides e Xenófanes, utilizavam-se da métrica para escrever. Eis uma das inúmeras críticas de do filósofo de Düsseldorf em seu excuroso:

Derrida procede antes à maneira da crítica estilística, extraindo o excedente retórico de significado das camadas literárias de um texto que se apresenta como não-literário, algo como mensagens indiretas com as quais o próprio texto desmente os

³ Sobre o aconchego junto ao fogo e os debates que ele proporciona, vale a pena recordar um fragmento de Xenófanes, cuja beleza estética e profundidade manifestada pelas questões levantadas, ilustra o que aqui se desenvolve: “Junto al fuego conviene decir estas cosas, en la estación invernal, mientras uno está reclinado en un blando lecho, satisfecho, bebiendo dulce vino y comiendo garbanzos; “¿Quién eres tú entre los hombres? ¿De dónde vienes? ¿Cuántos años tenías cuando llegó el medo?” (JENÓFANES, 2008, p. 137). Atualmente, os curdos dizem ser os descendentes dos medos. Espirituosamente, podemos associar este povo com a palavra “medo” em português, gerando uma pergunta peculiar: Quantos anos você tinha quando chegou o medo? Pergunta não destituída de fundamento, uma vez que os medos eram tidos por um povo de potencial bélico elevado.

⁴ De acordo com Derrida: “Et de ce que, pour Heidegger, *éviter* veut dire.” (DERRIDA, 1987, p. 11).

seus conteúdos manifestos. Dessa maneira, Derrida força os textos de Husserl, de Saussure ou de Rousseau a depor contra a opinião explícita dos seus autores. (HABERMAS, 2000, p. 267)

Ironicamente, Habermas denuncia a mudança do jargão levada a cabo por Derrida em relação a Heidegger: “De início imperceptível, a metamorfose da “destruição” da tradição filosófica em “desconstrução” transfere a crítica radical da razão para o domínio da retórica [...]” (HABERMAS, 2000, p. 267). O debate demandaria um tempo superior ao aqui permitido, mas fica aqui exposta a crítica ao método – ou melhor, a *errância*⁵ – utilizado por Derrida.

Seguindo a crítica aberta por Nietzsche, a qual também se valia de notórias características literárias, a discussão de Derrida não se preocupa em revelar uma única verdade, um ponto fixo que daria sentido a todos os demais através de deduções lógicas e racionais. Derrida defende o pensamento do traço, da arqui-escritura, de um signo diferente do proposto até então pelos esforços dos pensadores. Entretanto, tal empreendimento não se mostra fácil, pois como bem observa Hebeche: “Todos os discursos destruidores da metafísica fazem um “círculo”, pois dependem daquilo que pretendem destruir, alimentam-se dele, pois foi com os conceitos herdados da metafísica que Nietzsche, Heidegger e Freud operaram [...]” (HEBECHE, 2006, p. 11). Os filósofos aqui levantados pertencem à linhagem dos destruidores, e aos quais poder-se-iam somar igualmente Wittgenstein e Heráclito, para retomarmos estes dois filósofos separados por um lastro temporal gigantesco. Transcrevamos outros fragmento de Heráclito, o de número 66: “[En efecto, dice,] el fuego (*tò pýr*), después de venir sobre todas las cosas (*pánta*), las juzgará (*krínei*) y condenará (*lépsetai*).” (PRESOCRÁTICOS, 2008, p. 235). Novamente o fogo e a destruição. Mas, afinal de contas, o que é que eles destroem? Trata-se, *no fundo*, de afundar a pergunta cada vez mais em seu abismo, de não resgatá-la artificialmente, com a pretensão de dominá-la. Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Derrida, e ainda Heráclito, são questionadores do fogo que destrói e cria cinzas. Filosofia das cinzas, filosofia do defunto⁶.

Voltando a Derrida e à sua afirmação de que aquilo de que ele falará concentra-se na aparição, no fogo e nas cinzas, percebe-se que *há aí*⁷ destruição, pois para obtermos cinzas

⁵ Se a palavra método conserva em si a palavra grega *hodós*, Derrida permanece na errância de sua desconstrução, que ressoa na palavra *différance*.

⁶ Numa bela passagem de *Feu la cendre*, lemos: “Non, la frase ne dit pas ce qu’elle est, mais ce qu’elle fut, et comme ce vocable fut employé par vous déjà tant de fois depuis tout à l’heure, n’oubliez pas qu’il reste en **mémoire de feu**, du mot feu dans l’expression feu un tel ou feu une telle. Cendre de toutes nos étymologies perdues, *fatum, fuit, funcuts, defunctus*.” (DERRIDA, 2009, p. 21).

⁷ Em 1987, no mesmo ano que Derrida profere sua conferência, é lançado o livro *Feu la cendre*, que entre outras coisas discutirá a oração *Il y a là cendre*, em que o acento em “a” pode ser apenas lido e não ouvido, causando

algo deve ser queimado, algo deve ser lançado ao fogo. O holocausto far-se-á presente no discurso, os corpos mortos da segunda guerra, os espectros de mais de 30 anos atrás. O filósofo argelino lembra-nos que o espírito não é nem uma palavra de destaque na filosofia heideggeriana, nem nos seus comentaristas⁸: “[...] l’esprit, voilà du moins l’apparence, ce n’est pas un grand mot de Heidegger. [...] Personne ne parle jamais de l’esprit chez Heidegger.” (DERRIDA, 1987, p. 15-16). O discurso de Derrida muitas vezes nos escapa, mas percebe-se uma crítica pesada a Heidegger em determinados momentos, sobretudo quando aparece a noção do *Führer* e de *Geschlecht* – palavra que Derrida aponta como sendo de difícil tradução. Derrida identifica no discurso de Heidegger, quando assume a Reitoria em 1933, a inflamação do espírito. *Le Geist est flamme*. A autoafirmação de que o Espírito é chama está presente neste discurso, cujas palavras conservam uma ambiguidade inevitável. Inclusive o próprio desenrolar do texto de Derrida torna-se complexo, emaranhado de referências e subtextos. Porém, do último parágrafo do quinto capítulo podemos extrair algumas palavras que acompanham o que desejamos expor aqui:

Mais la géopolitique nous reconduit encore de la terre et de la planète au monde et au monde comme monde de l’esprit. La géopolitique n’est autre qu’une *Weltpolitik* de l’esprit. Le monde n’est pas la terre. Sur la terre advient un obscurcissement du monde (*Weltverdüstierung*): la fuite des dieux, la destruction de la terre, la massification des hommes, la prééminence du médiocre. (DERRIDA, 1987, p. 73)

Finalmente, tudo se transforma em cinzas, o fogo de Heráclito ainda hoje se faz sentir, flamejando. Nas últimas palavras de Derrida, ouvimos ressoar novamente as três palavras, como um longínquo aceno bíblico, como o resto da dialética hegeliana, cuja síntese são as cinzas. Cinza síntese: “L’esprit qui veille en revenant fera toujours le reste. A travers la flamme ou les cendres, mais comme le tout autre, inévitablement.” (DERRIDA, 1987, p. 184). Uma vez acesa a fogueira, as cinzas tomam o lugar da palavra.

Heidegger, 20 anos após ter escrito “Que é Metafísica?”, ou seja, imerso no clima de destruição após os estragos causados pela segunda guerra, escreve que a questão levantada por Leibniz, “Pourquoi il y a plutôt quelque chose que rien?”, que encontra eco nas epígrafes, aparentemente contraditórias, que selecionamos, pois esse *nada de novo (rien de neuf)* narrado por Beckett, o qual retoma os versos presentes no Eclesiastes⁹, vincula-se tragicamente aos entes iluminados pelo Sol – o sol brilhava (*le soleil brillait*), – essa aparente

essa ambiguidade que deleita Derrida. Pois a frase pode ser ouvida tanto como “Há *ai* (*là*) cinza” como “Há cinza (*la cendre*)”

⁸ No final do segundo capítulo, Derrida ensaia uma definição de *Geist*: “*Geist* est peut-être le nom que Heidegger donne, au-delà de tout autre nom, à cette possibilité inquestionnée de la question.” (DERRIDA, 1987, p. 26).

⁹ “Nihil sub sole novum”. Versão latina da Bíblia (Vulgata), 1:9.

repetição dos dias, contraposta ao Sol sempre novo de Heráclito, conserva em si uma simplicidade enigmática que Leibniz elucida: “Car le rien est plus simple et plus facile que quelque chose.”

Agradecimentos:

Ao professor e escritor Luiz Alberto Hebeche.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

DERRIDA, Jacques. *De l'esprit. Heidegger et la question*. Paris: Galilée, 1987.

_____. *La difunta ceniza [Feu la cendre – 1987]*. Trad. de Daniel Álvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. de Luiz Sérgio Repa Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEBECHE, Luiz. *Considerações sobre Derrida*. Florianópolis: EdUFSC, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Trad. e notas de Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. “O que é Metafísica”. Trad. de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PRESOCRÁTICOS. *Fragmentos I*. Introd., trad. e notas de Ramón Cornavaca. Buenos Aires: Losada, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Zettel*. Los Angeles: California University Press, 1967.

[Recebido em janeiro de 2016 e aceito para publicação em abril de 2016]

Desaster, destruction, creation: from nothing to ashes

Abstract: The aim of this article is to briefly discuss about certain notions as nothing, fire, ashes and the creative power that derives from them. To reach this aim, first of all we chose some philosophical concepts extracted from Heidegger's philosophy. Then, we are going to discuss the book *De l'esprit: Heidegger et la question* from Jacques Derrida, in which he pays attention to the use of the word *Geist* (mind/spirit). Derrida will investigate the use of this word and its variants in Heidegger's philosophical work, identifying potential readings that could be hidden, uncovering a huge heideggerian theatrical scenery around this word. The philosopher of deconstruction's reading makes important contributions and allows the reader new approaches to Heidegger's philosophy. This two axes will aid our own reading in order

to show the relation between those notions: nothing, fire, ashes, related to creative act. In this article other names will also appear, as Heraclitus, Habermas, Wittgenstein and Beckett.

Keywords: Heidegger. Derrida. Fire. Nothing. Creation.



LA CENSURA LITERARIA: DESARROLLO CONCEPTUAL Y TEÓRICO, LOS EFECTOS DE SU ACCIÓN Y SU FUNCIONAMIENTO

*Gabriela de Lima Grecco**

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Por censura hay que entender el conjunto de actuaciones del Estado o de grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor supresiones o modificaciones contra la voluntad del autor. Consecuentemente, la censura condiciona los trabajos de los escritores, impidiendo la libre expresión de sus ideas – requisito imprescindible para la creación literaria o artística. No obstante, en un análisis minucioso de las relaciones de poder que se dan en toda sociedad, muchos escritores fueron capaces a lo largo de la historia de llevar a cabo una crítica indirecta a través del lenguaje ambiguo, cuando no contradictorio, que tácitamente conducía a una denuncia en contextos represivos. Es en este sentido que este artículo se propone analizar la temática del fenómeno censorio, exponiendo el desarrollo teórico del concepto de censura y buscando insertarlo en los análisis históricos. Se busca comprender teóricamente lo que significa el control censorio y sus diversas facetas. Algunos conceptos de Pierre Bourdieu o de Michel Foucault resultan extremadamente útiles a los fines de este estudio, los cuales subrayan los sistemas represivos que determinan y moldean la constitución de sujetos controlados.

Palabras clave: Censura. Historiografía Literatura.

Fundamentos del fenómeno censorio

*Los pueblos sometidos a gobiernos opresores que
no les permiten hablar libremente tienen la viveza
de los mudos para entenderse por señas.*

Blanco White



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Personal investigador contratado FPI y Doctoranda en Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la censura y promoción cultural en las dictaduras de Getulio Vargas y Francisco Franco (1936-1945). Fue visiting researcher en cuatro Universidades: University of California, Los Ángeles, en el Center for Brazilian Studies (EEUU); Freie Universität de Berlin; Universidade de São Paulo/USP, São Paulo (Brasil); y Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro (Brasil). Tiene un Máster Interuniversitario en Historia Contemporánea en la Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Complutense de Madrid (2011-2012). Posee una formación interdisciplinar por haber estudiado Licenciatura y Profesorado en Historia por la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul y Letras con doble titulación Portugués/Español (y sus respectivas Literaturas) en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. En 2011, estudió Filología en la Facultad de Letras y Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid, a través de una beca del Programa de Intercambio UAM-Grupo Santander CEAL (Centro de Estudios de América Latina). E-mail: <gabriela.lima@uam.es>.

¿Qué es la censura? Desde una visión etnográfica desarrollada en el libro *Censors at work* del historiador Robert Darnton (2014), la censura corresponde a un sistema de control, que impregna las instituciones, las relaciones humanas, y alcanza el lado oculto del alma. La censura está conectada a los abusos de poder que impone restricciones a todos los aspectos de la vida literaria, donde ésta corresponde a un subsistema dentro del orden social. Tal como señala Darnton (2014, p. 235), la censura es esencialmente política y es ejercida por el Estado, lo que determina las relaciones entre autor-censor, ya que éstas son construidas desde las fronteras de las instituciones oficiales. Frente a esa constatación, el fenómeno censorio debe ser tomado en serio, como elemento que forma parte de los sistemas culturales y que opera en circunstancias específicas y que, a la vez, delimita la naturaleza de la literatura producida en los diferentes sistemas políticos opresivos.

En este sentido, el fenómeno censorio, su fundamento, la historia de su origen, su actuación y los efectos de su operación vienen despertando notable interés entre los historiadores, a raíz de ser una nueva clave para comprender el «poder» y los problemas inherentes a éste. Esto ha permitido el desarrollo de nuevas investigaciones que posibilitaron una mejor comprensión a respecto de las manifestaciones más recientes de la censura, a partir de una visión procesual y que no limita este hecho histórico solamente al pasado. Sin embargo, las investigaciones sobre censura implican una construcción del pasado bastante difícil, insegura y problemática, por causa de que muchas de las documentaciones, obras o testimonios han desaparecido. Sólo en raras ocasiones encontramos archivos adecuados, «debido a que la censura se lleva a cabo en secreto, y los secretos generalmente permanecen ocultos o fueron destruidos» (DARNTON, 2014, p. 14). Éste es el caso de la documentación referente al órgano censor brasileño del *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), que probablemente es el detentor de la más elevada tasa de desaparición de documentación de la historia de la dictadura de Getulio Vargas según la historiadora Heloisa Paulo (1994)¹.

A pesar de estas dificultades, en los últimos años la historia de la lectura y de la circulación y restricción de libros ha avanzado en Brasil, aunque haya aún necesidad de un vasto y detallado trabajo a ser efectuado. Además, como ha señalado Robert Darnton, para llevar a cabo la construcción histórica en su complejidad intrínseca, no basta solamente localizar las fuentes y detectar los procedimientos de censura, es necesario identificar las obras censuradas, clasificarlas y proceder a su lectura. Las fuentes documentales relativas a la censura literaria están muy lejos de haber sido agotadas o suficientemente utilizadas. El

¹ A pesar de esta afirmación, los archivos CPDOC, que custodian el acervo personal de Getúlio, se encuentran abundantes documentos interceptados por la censura.

interés de los investigadores incidió sobre todo en la censura inquisitorial, dejando de lado los efectos de la censura al filo de la restauración del absolutismo monárquico y durante el periodo de la transición del absolutismo al régimen liberal. Los estudios referentes al fenómeno censorio, además, privilegian el esfuerzo en comprender los aspectos concernientes a la prensa revolucionaria y liberal, no dando espacio a un examen más minucioso de la censura de libros y literatura.

Desde este enfoque, Roger Chartier (1999) destaca que la historia de la cultura escrita es inseparable de gestos violentos que la reprimen. Siguiendo esta premisa, la censura puede ser vista como una *coextensión* de la literatura. En todo caso, el control censorio se ha presentado históricamente como un eficaz instrumento de coerción y control social, cuya utilización fue práctica corriente incluso en sistemas políticos democráticos. Ha integrado el proyecto político de diversos gobiernos, pudiéndose afirmar que en Brasil hay una tradición censora – aunque su vigencia en regímenes autoritarios la tornó más explícita y sistemática.

En esta óptica, la censura implica el control de lo que se entiende o se hace accesible al público. En general, ésta puede definirse como una forma de restricción. Esta acción de restringir o prohibir una publicación, a través de una supresión deliberada o de la total prohibición de su circulación, altera el flujo normal de la información, lo que conlleva la limitación de la opinión pública o la incapacidad de acción de los agentes sociales. Ante todo, la censura impide la comprensión de la vida social, en su diversidad y complejidad, en términos tales que fomenta un ocultamiento de los embates producidos en el tejido político como obstáculo al desarrollo de voces disidentes.

El fenómeno censorio, como subraya Darnton², se exhibe de variadas formas según el sistema cultural que la instituye y según sus valores, presupuestos y principios organizacionales. Al mismo tiempo, los diferentes sistemas políticos ponen en juego diferentes concepciones de la propia literatura y de su valor como tal. Por ello es que las comparaciones entre diferentes sistemas de censura son proficuas, ya que nos ayudan a abrir caminos para una visión más flamante del significado de la censura como fenómeno histórico. Su historia es un registro de conflicto y de tiempos nebulosos en un terreno siempre en mutación; pertenece, frecuentemente, a la zona crítica del control cultural, donde el censor se convierte frecuentemente en colaborador de un sistema represivo, y el censurado, la *víctima* de este procedimiento; pero también puede cimentarse una relación de complicidad y colaboración entre ellos. Por ello es que el historiador debe buscar los matices, las disputas

² Disponible en <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_18/rbcs18_01.htm>. Consultado el 19 de abril de 2013.

simbólicas, las ambivalencias que pueden revelar intereses, compromisos o consensos dentro de esta relación.

Esto puede ser explicado a través de dos ejemplos. El primero es el del escritor irlandés James Joyce, perseguido por la censura durante toda su vida. En una edición de 1000 copias de su obra *Dubliner* (1912), 999 libros fueron quemados, ya que se consideró que su obra «no tenía un lenguaje apropiado» (BÁEZ, 2004, p. 234). El segundo ejemplo viene del Iluminismo, durante el cual había muchas brechas en el sistema censorio estamental, y la flexibilidad y complacencia entre censores y autores fue evidente. De hecho, si por un lado, muchos de los censores eran escritores, como Fontenelle y Crebillon; por el otro, escritores como Voltaire conocían a los censores o a autoridades que podrían facilitar la aprobación de sus obras³. Sin duda ahí radica la complejidad del fenómeno censorio, cuya historia no puede ser reducida a una lucha entre opresión y violencia, ya que puede haber también cierta flexibilidad, complicidad y colaboración en la relación autor-censor.

Es a partir de esta idea que Homi Bhabha (1990, p. 162) sugiere que siempre existieron estrategias textuales y de representación que, a menudo, crean espacios por donde circular a través de la *negociación* con las autoridades políticas. Tal y como indica Darnton (2004, p. 233), la negociación se produce en todos los niveles, pero especialmente en las primeras etapas, cuando el texto comienza a tomar forma. La negociación puede darse directamente con los censores, con superiores o a través de intermediarios influyentes. Creemos, no obstante, que la negociación puede darse desde otras formas, más bien ambiguas y silenciosas, como puede ser la articulación de nuevos significados no identificados por la clase dominante, la tolerancia hacia algunos autores, el valor literario de una obra, los *espacios libres*⁴, o a través de estrategias discursivas, en el cual muchos escritores son capaces de llevar a cabo una crítica indirecta a través del lenguaje ambiguo – cuando no contradictorio – que tácitamente puede conducir a una denuncia en contextos represivos.

Dicho de otra forma, la diferencia cultural en sí misma representa la posibilidad de protesta y resistencia cultural a los discursos dominantes. Bhabha llama la atención para el acto discursivo en el cual las instancias contradictorias y antagónicas interactúan, abriendo espacios híbridos y de lucha sin, para eso, fundamentarse en un discurso redentor. La literatura «disidente» o «resistente» también actúa de modo en que los recursos de la retórica literaria realizan la diseminación de los signos – de modo más sutil y menos manifiesto – de

³ Disponible en http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_18/rbcs18_01.htm. Consultado el 19 de abril de 2013.

⁴ Variedad de espacios donde transcurre la vida cotidiana de los individuos que, por ciertas razones, están protegidos de la dominación. *Vid.* al respecto (Scott, 2003).

lo no permitido. Y es precisamente en este contexto donde el lector necesita manejar una suerte de códigos semánticos y de lecturas entre líneas, para que logre el acceso a la multiplicidad de elementos discursivos. Según Josep Maria Castellet,

para poder publicar [...] nos habíamos, pues, autocensurado, siguiendo la vieja costumbre, en la cual no solamente éramos más o menos hábiles, sino que formaba parte del juego al que nos había obligado el Poder [...] a lo largo de los años, habíamos conseguido establecer un código, incomprensible quizá para un lector extranjero o, simplemente, para un lector ingenuo, pero que construido sobre una serie de complicidades familiares para nosotros, bastaba para entendernos (CASTELLET, 1977, p. 15-16).

De ahí que muchos escritores son capaces de hacer críticas a través de una «estética de la censura», como llama Sánchez Reboledo (1988), una estética que se articula en un contexto represivo y que, por ello, posee unos códigos semánticos propios. De acuerdo con este concepto de la producción del texto literario, los escritores necesitan disfrazar sus pensamientos – muchas veces autocensurándolos –, darles otra apariencia menos conflictiva, buscar la aprobación del lector por medio de rodeos expresivos, aprovechar los sobreentendidos que estaban en la mente de todos, utilizar las figuras retóricas con el objetivo, por un lado, de eludir la censura y, por otro, de proporcionar al lector una visión crítica. En los dominios de la «estética de la censura» se podrían utilizar mecanismos como el del tratamiento espacial, es decir, crear un espacio en los textos donde criticar las contradicciones de la sociedad sometida a una dictadura o procedimientos narrativos (como escasos diálogos, que sirven en las novelas para intentar engañar a la censura y criticar el «silencio» forzoso; o los tipos sociales, que representaban la hostilidad entre las clases sociales).

Las zonas de resistencia, por lo tanto, siempre están presentes dentro de la red de poder. La resistencia es ella misma coextensiva al poder, y necesita también estrategias precisas para organizarse y cimentarse dentro de la lucha simbólica. Sin embargo, las acciones de los individuos son determinadas tanto por su posición social como por la manera que su posición social haya sido discursivamente conceptualizada. En particular, el sociólogo Pierre Bourdieu (2010) propone una teoría de la práctica en la que las acciones sociales son concretamente realizadas por individuos, pero las posibilidades de cometerlas objetivamente están estructuradas dentro de la sociedad global.

De ahí que en el conflicto esencial que subyace a todo acto de censura esté en juego el intento de encubrir, por aquellos que la apoyan, los conflictos sociales (BACON; COLEMAN, 1975). En los más intensos, que pueden llegar hasta una guerra civil, la supresión de las personas – o su eliminación temporal, a través del encarcelamiento – también

es un aspecto central e inevitable del acto censor. Esos castigos podrían ser considerados como limitaciones, obstáculos e inhibiciones que establecen límites a la expresión. A través de estas distintas formas de acción censora, se logra eliminar los portadores potenciales de un pensamiento crítico. Sostener la censura y, por consiguiente, reforzar la dominación, requiere, pues, un esfuerzo continuo de consolidación, perpetuación y adaptación de los discursos y del ejercicio censor y represor.

Control público y clasificación de la censura

La necesidad del control censorio supone que la libre expresión pública de ideas puede hacer peligrar la estabilidad de un gobierno, la armonía social y el carácter moral de los individuos (STEPHANOUS, 2001, p. 12). La censura se produce cuando se impide la libre expresión – material u oral – de cualquier forma de comunicación. Esto también incluye las leyes y reglamentos a nivel estatal y prohibiciones a nivel institucional, en los periódicos, las bibliotecas, las emisoras de radio, las escuelas y universidades. La justificación habitual para este tipo de censura reside en la necesidad de la seguridad nacional o interés nacional (BACON; COLEMAN, 1975). Por el bien común, por el bien del Estado, son necesarios aparatos de regulación y control, y, con ellos, es creada una burocracia especializada en cohibir. Cabe a las autoridades evitar los posibles daños a la sociedad y la amenaza de la degeneración moral. La censura siempre es, a lo sumo, un medio de proteger ciertos valores y suprimir otros.

A partir de esta visión, el Estado trata al ciudadano como un menor de edad, el cual no sabe distinguir la mala lectura de la buena, y al que hay que proteger de las ideas nocivas que quieren inculcar los enemigos de la nación. Con esta actitud, el Estado despoja al ciudadano de su dignidad. Se considera la psicología del pueblo como la *psicología de un niño*, atribuyéndose a éste una extrema inferioridad mental, supuestamente fácil de influenciar e incapaz de reflexión. La inocencia, según el escritor surafricano J. M. Coetzee⁵; en *Essays of censorship* (2003), es el estado en el que tratamos de mantener a nuestros hijos, mientras que la dignidad es un estado que reclamamos para nosotros mismo. Coetze, asimismo, sugiere que la prohibición es una ideología que subyace al pensamiento teológico de las ramas más austeras del Islam, del judaísmo y del cristianismo protestante. Esta visión, a su vez, estaría en desacuerdo con el pensamiento liberal. Desde la perspectiva de la teoría política liberal, la censura es una limitación al estado de libertad de expresión y al libre acceso a la información,

⁵ Disponible em: <<http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/111741.html>>. Consultado el 22 abr. 2013.

así como a la producción de nuevas ideas, publicaciones y difusiones materiales. Petersen (1999, p. 5), asimismo, argumenta que

The theory of this monolithic and leaden type of repression is, of course, much simpler and its practice more straightforward than the diverse modes of censorship public speech and publication in liberal democracies. In the latter, the intentions, instruments and practices of censorship involve an intricate and always controversial balance between the power of government to enforce speech-related prohibitions, on the one hand, and procedural safeguards against the abuse of governmental authority, on the other hand.

La relación entre poder y censura, pues, es evidente, ya que el ejercicio de la segunda siempre está determinado por las estructuras de autoridad. Desde luego, cuando la censura tiene carácter gubernativo, puede afectar a un mayor número de personas. Dentro de las instituciones públicas – tales como bibliotecas, escuelas y universidades –, es necesario seguir los reglamentos obligatorios y directrices acordadas por la coerción gubernamental. Según Petersen (1999, p. 12), las bibliotecas y sus prácticas de selección de libros son un buen ejemplo de ello. Sus políticas de compras, eliminación o fondos limitados suponen la exclusión de circulación de ciertos libros, revistas, y periódicos. Esto afecta a diferentes categorías de personas de diferentes maneras. Uno de estos grupos son los autores y editores, cuyo acceso a los lectores y cuyos beneficios se reducen. Otro grupo está formado por los usuarios que no puedan obtener el material de su elección, es decir, las posibles lecturas dentro de la amplia variedad existente. El filósofo Fernando Báez (2004, p. 210) nos ejemplifica hasta dónde puede llegar esta política, la cual fue llevada a cabo durante los años treinta del siglo XX en España:

La Biblioteca Universitaria de Asturias, cuyo depósito de manuscritos era admirado por otras instituciones de los pueblos vecinos, desapareció entre las llamas el día 13 de octubre de 1934. El rector de la Universidad de Oviedo, Sabino Álvarez Gendín, y un grupo de notables creó una Comisión para la Depuración de Bibliotecas. A su rigor y celo deben su fin cientos de textos completos hasta 1939. Se incautaron todos los libros definidos como pornográficos, revolucionarios o nocivos para la moral pública. Parte de los escritos fue colocada en una sección a la cual se denominó El Infierno, en la Biblioteca pública de Oviedo, reabierta solo en 1974.

Desde luego, la censura es un acto coercitivo y contundente, que, de diversas maneras y con diferentes disfraces o bloqueos, manipula y controla el establecimiento de la comunicación entre distintas opiniones y culturas. Por un lado, el fenómeno censorio busca orientar la existencia de formas de comunicación estética, ideológica y cultural. Al retener la información producida dentro de ciertos grupos – frecuentemente aquellos dominados y subalternos – en beneficio de los sectores dominantes de la sociedad, la censura procede como un filtro en el complejo proceso de transferencia intercultural. Por otra parte, la censura

funciona, en gran medida, de acuerdo con los conjuntos de valores y criterios específicos que se han establecido por el constructo social y las autoridades. Su actividad, a menudo, se puede identificar en la legislación o en las convenciones sociales que rigen la libertad de elección y expresión, tanto a nivel público como personal (BILLIANI, 2007, p. 3-4)

Ahora bien, la censura de los productos culturales puede definirse y clasificarse de varias maneras diferentes, ya que «la censura implica un modo peculiar de codificación, difusión y recepción del mensaje en el campo de lo que puede leerse» (BLAS, 1999, p. 8). Las acciones censoras suponen, así, una diversidad de «tipos de censura», que pueden ser clasificadas, según Stephanous (2001, p. 42), por su *tiempo de duración* (penal – por tiempo determinado – y preventiva – por tiempo indeterminado); por el *tiempo de acción* (punición por un acto en el pasado, en el presente o bien para impedir un acto futuro). Cuanto a sus formas de control y aplicación, la censura puede ser *previa* (examen de la obra antes de la misma ser publicada o representada) o *a posteriori* (represiva y punitiva, tras la publicación o durante la presentación pública). En cuanto a su alcance, puede ser *parcial* (supresión de partes de la obra, las conocidas *tachaduras*); *total* (prohibición total de la obra); o *clasificatoria* (prohibición por faja de edad o capacidad intelectual).

Además, la censura puede aún ser clasificada, conforme las categorías explicativas de Moacir Pereira (1979), como censura *ideológica* (centrada en una ideología, como el Decreto 4.269 en Brasil, que regulaba la represión contra el anarquismo); *política* (resultado de la acción de un gobierno, con medidas legales que pretenden intimidar, como Leyes de Seguridad Nacional); *económica* (se caracteriza por la interferencia directa de empresas o del Gobierno en la difusión editorial, a través de créditos oficiales o privilegios tributarios; y también puede estar relacionada a la falta de suministro de papel); *social* (cuando la población no tiene acceso – por su alto precio o por falta de educación – al consumo de un tipo de literatura); *técnica* (como la apertura de correspondencia); *legal* (se caracteriza por promover cambios en la legislación); *autocensura* (la censura que un individuo ejerce, conscientemente o no, sobre el mensaje que produce).

No obstante, y aunque este esquema de Moacir Pereira nos ayuda a comprender la diversidad de la acción censora, creemos que es limitado y deja fuera, por ejemplo, la censura *moral* (basada en padrones comportamentales, criterios de adecuación y valores sociales); la *religiosa* (intervención que la religión hace sobre la libertad de expresión, conforme sus creencias); la *valorativa* (a través de la valoración estética y artística de una obra); y la censura, que nombramos, de *efecto limitador* (limitando la circulación o propaganda de los

impresos en los establecimientos públicos – como las bibliotecas – o privados – las librerías). Entendemos que existe una permeabilidad entre los tipos de censura y por esto es difícil ser tan esquemático como propone Pereira. Para ello, Siobhan Brownlie (2007), crea una clasificación bastante más sencilla, en que distingue tres tipos de censura: la *censura pública*, la *censura estructural* y la *autocensura*. Para Brownlie, la *censura pública* supone la imposición de la censura por las autoridades públicas en virtud de leyes explícitas, y puede ocurrir antes de la publicación de una obra, o después de su publicación. La *censura estructural*, a su vez, es un concepto propuesto por Bourdieu (1982). En este caso, es la estructura de la sociedad – o, más específicamente, la estructura del campo donde el discurso circula – que constituye la censura en la forma de control sobre el discurso ejercido sin leyes explícitas. La estructura, para el sociólogo, consiste, por un lado, en posiciones dominantes, cuyos partícipes son autorizados a representar un discurso visual y sonoro dominante, y, por otro lado, las posiciones dominadas, cuyos agentes son silenciados o relegados al discurso rebelde no normativo. Por ello, Bourdieu argumenta que todo discurso es el producto de un compromiso entre los intereses expresivos de un agente y la *censura estructural*. La tercera categoría, la *autocensura*, se produce antes de la publicación, cuando el propio escritor censura su trabajo voluntariamente, con el fin de evitar la censura pública, persecuciones, o de lograr la aprobación por parte del sector dominante de la sociedad. Además, la autocensura puede ser consciente o inconsciente – ésta última se produce cuando el agente cultural ha interiorizado las normas sociales.

Creemos que sea importante señalar que la *autocensura* es la forma más eficiente de represión ya que, al cabo, es el fin último del acto coercitivo. Por ello, gran parte de la eficacia de la censura no viene de leyes ni de prohibiciones directas, sino a través de la autocensura, cuyo elemento principal es el posicionamiento del escritor al lado seguro de la ley. Al emprender la sustitución de ciertas palabras en la búsqueda de representación alternativa, la censura también se mueve en el ámbito de la creatividad. Esto plantea el uso de una gran variedad de expresiones y la elección de cada una dependiendo del contexto particular donde aparece la expresión. El resultado es que este tipo de literatura contiene mucha mayor variedad léxica que la literatura en un contexto democrático. Manuel Arce (apud ABELLÁN, 1987, p. 20) argumenta que, durante la censura bajo la dictadura de Francisco Franco, la autocensura fue decisiva. «Sin autocensura hubieran sido distintos los temas, distinta la actitud ante una idea o un concepto e incluso distinta también la postura ante la vida». Se trata, pues, de una actitud que, por medio de la anticipación, el autor acaba

negando a sí mismo y a su función como autor, con el fin de cumplir con las restricciones del régimen. Este planteo de Manuel Arce pone en evidencia que la uniformidad ideológica y la lucha contra un pensamiento disidente constituyen la base para la centralización y el fortalecimiento del poder autoritario.

Análogamente, Pierre Bourdieu (2010) nos plantea la idea de que una de las formas más elementales de poder político consiste en el poder «casi mágico» de nombrar y de hacer con que las «cosas» existan en virtud de su nombramiento. La existencia de los hechos y su fijación en la memoria se da, pues, mediante el nombramiento: existe una relación esencial entre lenguaje y acontecimiento. Para Roger Chartier (2006), la «realidad» no es una referencia objetiva, exterior al discurso, sino que más bien es siempre una construcción del lenguaje mismo. En virtud de ello, despojar a los poetas y escritores de su principal poder, la palabra, es explicitar la función y el poder simbólico de la censura: controlar totalmente la escena a través de la hegemonía del discurso dominante. Concretamente,

no hay duda de que la frontera entre el discurso público y el secreto es una zona de incesante conflicto entre los poderosos y los dominados, y de ninguna manera un muro sólido. En la capacidad de los grupos dominantes de imponer (aunque nunca completamente) la definición y la configuración de lo que es relevante dentro y fuera del discurso público reside [...] gran parte de su poder. La incesante lucha por la definición de esa frontera es quizás el ámbito indispensable de los conflictos ordinarios, de las formas cotidianas de la lucha de clases (SCOTT, 2003, p. 40).

Anita Novinsky (2002, p. 31) argumenta que, fundamentalmente, la instauración de una verdad oficial sólo se da cuando hay un control *total* de la sociedad, fruto de un estado permanente de guerra y de violencia. Durante la vigencia de los regímenes totalitarios⁶ se dio un punto de inflexión, cuya paradoja consistió en que el gobierno se confundiera con Estado y nación. Los estados totalitarios asumen el papel de juez y buscan anular a quienes disienten de la visión política del grupo dominante, al mismo tiempo que movilizan el imaginario de la población, a través de ritos y símbolos. Para eso, supeditan el ejercicio de la libertad de expresión a la conformidad con la ideología del grupo hegemónico. En el sistema político totalitario solamente existe una verdad, la verdad *oficial*, y ésta no admite cualquier pluralidad de pensamiento. Su verdadero objetivo es dominar cada aspecto de la vida de los individuos. La dominación total supone así la anulación de la libre iniciativa y del libre pensamiento, cuya función consiste en que se construya una sociedad más bien mediocre, donde la *intelligentsia* siempre sea vista como una amenaza.

Recordemos que el 10 de Mayo de 1933, miembros de la SA y los grupos de jóvenes

⁶ Sobre la utilización de este concepto recomendamos la lectura de Gentile (2004) en el apartado *El fascismo como experimento totalitario*.

nazis quemaron públicamente en torno de 20 mil libros en frente de la Universidad de Berlín. Este acontecimiento, donde millares de libros fueron destruidos, fue llamado por el filósofo venezolano Fernando Báez como el *Bibliocausto*. Este autor también señala que, durante la Guerra Civil Española, fueron destruidas en Barcelona 72 toneladas de libros por el bando nacional, «procedentes de librerías, editoriales y bibliotecas públicas o particulares, y todo por sus contenidos comunistas» (BÁEZ, 2004, p. 213). Por ello, durante la contienda existió una preocupación en torno a la destrucción de libros que puede ser ejemplificada por los versos del Batallón Mateotti, «el fascio es vil enemigo de la paz y de la cultura: suprime escuelas y es de la ciencia la tumba».

La quema de libros representó un método de censura que se constituye en un procedimiento potencialmente simbólico y un registro de la intolerancia de regímenes autoritarios y totalitarios. El libro, guardián de la memoria, al ser quemado constituye el intento del aniquilamiento de un patrimonio cultural. La dominación se presenta así de manera marcadamente ritualista, a través de la práctica expresa de erradicación de una cultura disidente. Se trata de enmascarar la dominación presentándola como la única realidad legítima, donde no hay espacio para la crítica, y se legitima la desigualdad, naturalizando la exclusión e imponiendo la violencia y el terror como norma. No es que todos los Estados impongan sanciones de la misma manera; pero, sin duda, la censura es expresión de poder y de sus abusos.

La promoción oficial y el valor autorizador de la pluma censora

La censura ejerce poder a través del esfuerzo de control, disciplina y normalización. Con todo, no basta con decir que la censura es una forma de poder limitadora. La acción censora también «crea objetos de saber, los hace emerger, acumula informaciones, las utiliza» (FOUCAULT, 1992, p. 99). La censura no es siempre un esfuerzo constante para suprimir la libertad de expresión. El ejercicio de poder crea, pues, nuevas formas de saberes, de identificaciones, de expresiones, normaliza conocimientos, controla y construye representaciones de la «realidad» y los efectos de la «verdad». La apuesta está en intentar mantener un discurso «verdadero», ejercido de forma vertical, y que sea estratégicamente eficaz para tener un efecto político-intelectual. Los censores son administradores del saber y a través de su pluma pueden liberar sentidos que inciden en el contexto socio-cultural a través de una labor que también es discursiva. Prestando especial atención a Michel Foucault (1992, p. 182),

si el poder no fuera más que represión, si no hiciera nunca otra cosa que decir no, ¿pensáis realmente que se le obedecería? Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discurso; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir.

Es en la raíz de este dialogo, entre producción y represión de discursos, que se desprende el valor tanto prohibitivo como autorizador de la censura. Premiar y controlar forman parte de un mismo sistema que, de hecho, actúan de tal manera que la sanción disciplinaria es tanto visible como invisible: la sanción, pues, funciona como un sistema doble de gratificación-sanción y tiene como objetivo reducir las desviaciones, normalizando a sus miembros. Para José Andrés de Blas (1999, p. 6), la característica principal de la represión se encuentra en su delimitación clara entre un espacio de lo permitido y de lo prohibido:

La estrategia de control adquiere, por otro lado, un marcado carácter dicotómico: una labor destructiva de la producción cultural anterior considerada inasimilable, y una labor positiva que no consiste tanto en la creación de una “nueva” cultura, como en colmar un espacio previamente vaciado, creando la expectativa de un “resto” genuino, y a la espera de una producción cultural que cubra ese vacío. Se trata de la proclamación de una autoctonía cultural sui generis como pauta interna a seguir, correlativa a un marcado desdén por la producción foránea (BLAS, 1999, p. 9).

A partir de esta premisa, podemos inferir que la dialéctica entre autorización y prohibición subyace a la estrategia discursiva de los sistemas políticos fundamentados en la unificación cultural y en la creación de identidades esencialistas. Su sesgo redentor se basa en la producción útil y verdadera que debe sobreponerse a aquella corruptible.

Sin duda, en este argumento radica lo que consideramos como el proceso de *canonización*⁷ de ciertos textos que también forman parte de la política oficial del libro y de su labor censora. Según el crítico literario Flavio Kothe (1997, p. 108), el canon de una literatura nacional es el conjunto de sus textos consagrados, considerados clásicos y enseñados en todas las escuelas del país. El término «canon» tiene origen religioso, porque desprende el significado de naturaleza «sagrada» atribuida a ciertos textos y autores, que asumen carácter paradigmático y son considerados representantes del espíritu nacional. Cuando el fenómeno de la *canonización* tiene lugar en gobiernos autoritarios, el proceso de invisibilización de obras o grupos de escritores es aún más tajante. Lo externo (es decir, lo social) es importante como elemento estructural del texto, tornándose, pues, un elemento interno de la obra (CANDIDO, 2010, p. 40) y, en este sentido, es evidente que la literatura

⁷ Según el crítico literario Kothe (1997, p. 108), el canon de una literatura nacional es el conjunto de sus textos consagrados, considerados clásicos y enseñados en todas las escuelas del país. El término “canon” tiene origen religioso, porque desprende el significado de naturaleza “sagrada” atribuida a ciertos textos y autores, que asumen carácter paradigmático y son considerados representantes del espíritu nacional.

tiende a consagrar modelos de interpretación según los intereses de las autoridades.

Cuando un gobierno crea categorías de «recompensa», como los Premios y Concursos Literarios, para favorecer cierto tipo de lectura, esto puede resultar en una forma de censura. Estas obras, que reclaman su espacio dentro de un orden social, constituyen un segmento privilegiado, al mismo tiempo que excluyen otras formas de escritura y representación de la realidad. El prestigio concedido o negado conlleva a la elección de una concepción de literatura específica asumida por los evaluadores. Los Premios sirven para atribuir un valor al texto, cobrando una intención promotora y valorativa, y crean un grupo de escritores que protagonizan la «buena lectura». Estos premios configuran una especie de «control social», donde sancionan la continuidad de ciertos grupos en los círculos de actividad cultural o literaria. Se edifica así una «tradición inventada» (HOBSBAWAN; RANGER, 2002), la cual maneja ciertos valores y normas, de naturaleza ritual o simbólica, con el fin de crear una tradición adecuada al *status quo*. Además, Bourdieu (2010) afirma que el poder simbólico, construido a través de la palabra, tiene el poder de consagración o revelación; así pues un grupo social sólo existe en la medida que es reconocido y revelado en una tradición histórica o literaria. La canonización artística, pues, implica siempre la censura y la exclusión (PINTO, 2008, p. 77-78).

La censura es, por lo tanto, esencialmente correctiva: tiene por función reducir las desviaciones. Para ello, utiliza de técnicas que vigila y sanciona, desde una mirada normalizadora que le permite calificar, clasificar y castigar (FOUCAULT, 2008, p. 188-189). La normalización, que vemos como una forma de *canonización*, controla, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza y, sobre todo, excluye. En este sentido, se busca agregar estatutos, privilegios y adscripciones a ciertas obras y a ciertos escritores, creando un cuerpo social y una cultura homogéneas desde mecanismos que buscan clasificar, diferenciar, jerarquizar y distribuir los rangos. En un sentido, «el poder de normalización obliga a la homogeneidad» (FOUCAULT, 2008, p. 188) y es una manera de definir las relaciones de poder, en el cual se somete el campo intelectual y literario a padrones estéticos e ideológicos de organización jerárquica y de canales de poder.

Las editoriales oficiales o que prestan labor a los gobiernos también tienen la función de crear una cultura canónica y poner en circulación libros con contenidos afines a la ideología de los regímenes. Particularmente crean un grupo de intelectuales comprometidos para desarrollar, conforme las insignias oficiales, textos doctrinales que, sin embargo, también pueden ser obras de valor literario y estético. Dentro de este espacio de lo permitido, la

política en relación al libro busca orientar la existencia de formas de comunicación estética, ideológica y cultural. Asimismo, en relación a la perspectiva «positiva» de la pluma oficial, se llevan a cabo reformas legales para impulsar y difundir, mediante premios, ferias y otros, la literatura que se pretende «canonizar».

En todo caso, nos parece importante apuntar esta implicación manifiesta del acto censor: sus prácticas y discursos no se limitan a su valor prohibitivo y, por ende, negativo, sino que también se sustentan desde una perspectiva «positiva». Es decir, los libros «de la nación» se fijan en los círculos literarios desde la exclusión de otros, y es por ello que en torno al acto censor subyace una doble proposición: la de permitir excluyendo. Tal como señala Darnton (2014, p. 29), «censorship was not simply a matter of purging heresies», y por lo tanto es fundamental señalar su faceta *positiva*, como es la invitación oficial a ciertas lecturas, tales como ostentar la concesión exclusiva de reproducción en la portada de un libro: *Con la aprobación y el privilegio del Rey*.

Por último, nos gustaría señalar que los textos literarios canonizados permiten que ciertos grupos de la sociedad sean legitimados a representar la cultura de una sociedad dada y por lo tanto sus valores acaban por «dar forma» a las identidades de esa misma sociedad. Sin embargo, aunque la literatura pueda servir como un discurso legitimador del orden para que no sean «oídas otras voces» a fin de preservar una totalidad inexistente, también tiene la función de ampliar las posibilidades de significación de una identidad colectiva. El enfrentamiento de los cánones, a través de la distorsión de los materiales ideológicos e históricos utilizados en la construcción de ciertos textos, puede acarrear en la dilución entre lo real y lo ficticio y, así, se hace posible la subversión de los discursos, su impugnación y su relectura, representando diferentes perspectivas y dando espacio a la diferencia. Michel Foucault (1992) argumenta que aún bajo condiciones represivas el conocimiento puede ser producido. El saber, porque inasimilable a unos, es empujado para recrear nuevas experiencias y se abre a nuevas perspectivas. Es por esta razón que la efectividad de la censura depende de la manera en que la interacción entre obstáculos y signos organiza los modos de representación de los conocimientos producidos por los textos.

Consideraciones finales

Tras lo expuesto a lo largo de este artículo podemos concluir que la censura, históricamente, se presenta como un eficaz instrumento de control social y constituye una fuente de control del pensamiento y comportamiento social imbricado en las estructuras de poder. Integró el proyecto político de diversos gobiernos, estando presente en toda sociedad y

toda época. Asimismo, se reconoce como un sustrato común e inherente a todas las dictaduras contemporáneas, como fueron las de Franco, de Hitler o de Mussolini. Por esta razón, aún nos resulta extraño el relativo desinterés entre los historiadores y filólogos en relación al tema, y por ello creemos que es de suma importancia profundizar en el análisis respecto del fenómeno censorio, especialmente en términos teóricos para arrojar luz a los mecanismos represivos a lo largo de la historia.

La censura fue, sin duda, un instrumento del Estado para «remover» los obstáculos, es decir, las ideas disidentes, e infiltrar en todos los espacios de sociabilización de la lectura (a saber, la escuela, la biblioteca y las librerías) una cultura, a menudo, homogénea y normalizada. Así, ante el forzoso silenciamiento que se produjo a lo largo de la historia a través de los mecanismos de censura, los textos literarios, aunque reconfigurados por la censura o la autocensura, es inscripción que recuerda un trauma y los efectos traumáticos de un período histórico represivo. Solo comprendiendo a fondo el fenómeno censorio, volviendo al pasado incómodo de manera crítica y poniendo el dedo en la llaga, las sociedades humanas podrán, en definitiva, librarse de estos fantasmas, en cualquiera de las múltiples formas, disfraces o metabolizaciones que puedan adoptar tanto en el presente como en el futuro.

Análogamente, para La Capra (2005, p. 184-185), uno de los objetivos de la historiografía es «el intento de devolver a las víctimas [...] la dignidad que les arrebataron sus opresores. Es un elemento muy importante de la comprensión histórica: tratar de compensar simbólicamente ciertas cosas que nunca pueden compensarse plenamente». La historiografía, por lo tanto, tiene la función de constructor de una narrativa no meramente redentora, sino más bien interrogadora de sí misma y que lleva a la sociedad a interrogarse sobre su pasado. Con la ayuda de la Historia y de la Literatura, la sociedad puede volver a su pasado para reflexionar acerca de ciertos acontecimientos traumáticos (como la Inquisición o la extrema represión y censura literaria en los regímenes fascistas) y, así, contemplar un presente más inteligible y hallar una identidad personal o colectiva. Y es en este sentido que «el pasado [puede convertirse], por tanto, en principio de acción para el presente» (TODOROV, 1992, p. 31).

Referencias

- ABELLÁN, Manuel: *Censura y literatura península*. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- BACON, Wendy Bacon; COLEMAN, Peter. *Censorship*, Victoria: Heinemann Educational Australia, 1975.
- BÁEZ, Fernando; *Historia universal de la destrucción de libros. De las tabillas sumerias a la guerra Irak*. Barcelona: Diagonal, 2004.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. Routledge: London, 1990.
- BILLIANI, Francesca. Assessing Boundaries- Censorship and Translation. In: BILLIANI, Francesca (ed.), *Modes os censorship and translation. National contexts and Diverse Media*. Manchester: St Jeroneme Publishing, 2007.
- BLAS, José Andrés de. El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones. *Historia Contemporánea*, t. 12, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BROWNLIE, Siobhan. Examining self-censorship. In: BILLIANI, Francesca (Ed.). *Modes os censorship and translation. National contexts and Diverse Media*. Manchester: St Jeroneme Publishing, 2007.
- CASTELLET, Josep Maria. “Existe hoy una cultura española?”. In: CASTILLA DEL PINO, Carlos. *La cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1977, p. 7-16.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.
- _____. “A “Nova” História Cultural existe?”. In: LOPES, Antonio Herculeano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 29-43.
- COETZEE, John Maxwell. An excerpt from Giving Offense Essays on Censorship. In: _____. *Giving Offense: Essays on Censorship*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1996, p. 11-15. Disponible en: <<http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/111741.html>>. Acceso em: 08 mayo 2016.
- DONNA, Haraway. Rio de Janeiro: Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra, 2014. Color. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUH0IA8>>. Acceso en: 24 set. 2014.
- DARNTON, Robert. *Censors at work*. New York: N.Y., 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta, 1992.
- _____. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- GENTILE , Emilio. *Fascismo. Historia e interpretación*. Madrid: Alianza Editorial, 2004a.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KOTHE, Flávio R. *O Cânone colonial: Ensaio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LA CAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2005.

NOVINSKY, Anita. Os regimes totalitários e a censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza. *Minorias silenciadas. História da censura no Brasil*. São Paulo: Fapesp, 2002.

PAULO, Heloisa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.

PEREIRA, Moacir. Autoritarismo e censura no Brasil contemporâneo. *Comunicação e sociedade*, São Bernardo do Campo, [n.1], 112-126, jul., 1979.

PETERSEN, Klaus Petersen. Censorship! Ori s it?. In: PETERSON, Klaus Petersen; HUTCHINSON, Allan (Ed.), *Interpreting censorship in Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

PINTO, Rui Pedro. *Premios do Espírito. Um estudo sobre Premios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

REBOREDO, José Sánchez. *Palabras tachadas retórica contra censura*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gill- Albert, 1988.

SCOTT, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta, 2003.

STEPHANOUS, Alexandre Ayub. *Censura no Regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1992.

[Recebido em janeiro de 2016 e aceito para publicação em abril de 2016]

Literary censorship: conceptual and theoretical development, the purposes of action and operation

Abstract: Censorship must understand the set of actions of the state or groups of fact or formal existence able to impose a manuscript or galley proofs of the work of a writer deletions or changes against the will of the author. Consequently, censorship affects the work of writers, preventing the free expression of their ideas for a requisite indispensable literary or artistic creation. However, a detailed analysis of the power relations that exist in every society, many writers were able throughout history to carry out an indirect criticism through ambiguous language, if not contradictory, tacitly led to a complaint in repressive contexts. It is in this sense that this article analyzes the subject of censorial phenomenon, exposing the theoretical development of the concept of censorship and seeking to insert it in an historical

analysis. The article aims to understand theoretically what is the censorial control and his various facets. Some concepts of Pierre Bourdieu or Michel Foucault are extremely useful for the purposes of this study, which underscore the repressive systems that determine and shape the constitution of controlled subjects.

Keywords: Censorship. Historiography. Literature.



“O DESENHO É UMA PRONÚNCIA”: PAULA REGO E AGUSTINA BESSA-LUÍS

Mariana Andrade da Cruz*

Universidade Federal Fluminense

Resumo: O objetivo do presente trabalho é fazer uma análise do livro *As meninas*, no qual a romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís fala sobre vida e obra da pintora Paula Rego, também portuguesa. Embora possua contornos biográficos, focalizando especialmente a infância de Rego e o relacionamento que manteve com Victor Willing, o texto trará reflexões variadas sobre a natureza do fazer artístico em si. Cremos que, ao lê-lo, podemos considerá-lo não só como um relato de apreciação crítica da fortuna artística de Rego, mas também como um livro cujo valor reside em si próprio. Ao apresentar a biografia da pintora, Bessa-Luís encontra pontos de contato com sua própria vivência, e usa-os como ponto de partida para tecer inúmeras reflexões de ordem metalinguística, bem como acerca das relações entre texto e tela. Considerando isso, pretendemos mostrar como o livro muitas vezes indicia um diálogo interartes, além de evidenciar pontos de contato entre a escrita de Bessa-Luís e as imagens que permeiam o volume.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís. Paula Rego. *As meninas*.

Um texto de natureza híbrida

Desde o princípio, pedimos licença à escritora contemporânea portuguesa Agustina Bessa-Luís para roubar de seu livro “*As meninas*” – texto de gênero híbrido, mescla de biografia e ficção, em que ela se debruça por sobre vida e obra da pintora Paula Rego, igualmente portuguesa e contemporânea – a frase que aqui utilizamos à guisa de título: “o desenho é uma pronúncia” (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 17). Ao usar o aforismo em seu livro, Bessa-Luís pretendia evidenciar uma relação entre a vivência e a representação, de modo que a imagem sempre falaria da própria e legítima experiência do artista que a engendrou – é o que demonstra a sequência posterior à máxima, em que a autora discorre:

Onde nascemos, que influência tiveram em nós as primeiras vozes que ouvimos, as corruptelas, o som e a intenção que ele transmite, se de agressão ou carinho, tudo



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), como bolsista CNPq. Mestre em Estudos de Literatura, Subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, como bolsista CAPES, pela mesma instituição (2012). Dedicar-se a estudar, no momento, relações interartes verificáveis na ficção portuguesa contemporânea, especialmente a engendrada por António Lobo Antunes. E-mail: <mariana.and@hotmail.com>.

aparece no desenho da escrita. Não é em vão que os grafologistas se debruçam sobre a caligrafia das pessoas para interpretar a sua mente. A fala é igualmente feita pelos hábitos da infância, está propensa aos mesmos erros de que só se corrige à custa de dolorosos efeitos. O desenho, como a fala, traduz essa experiência inocente da primeira idade. (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 17-18)

O postulado de Agustina é perfeitamente cabível em uma proposta de elaboração textual na qual se observam e avaliam detidamente alguns quadros da carreira de Paula Rego, encontrando como principal fio condutor entre eles a presença feminina, forte e intensa mesmo nas suas frequentes representações em fases mais pueris. Ao longo desta – suposta – análise, flashes da vida pessoal de Rego vão pouco a pouco se espalhando, concentrando-se especialmente em sua infância e nos fatos referentes a seu relacionamento com Vic Willing. Em verdade, é difícil distinguir o propósito exato de um texto que tece uma espécie de biografia ficcionalizada, distante de uma ordem cronológica ou de qualquer outra espécie que não seja aquela imposta pela própria apreciação dos quadros, imiscuída por comentários de Bessa-Luís sobre assuntos variados, bem como por reflexões de natureza metalinguística. Em certa medida, o perfil textual tecido por Bessa-Luís aproxima-se daquele enredado por Alberto Manguel em seu livro *Lendo imagens*, no qual cada capítulo é dedicado à obra de um artista visual, seja este pintor, escultor, fotógrafo ou até mesmo arquiteto. É também Manguel quem nos oferece o subsídio teórico ao qual a obra “As meninas” se alinha, ao dizer, no capítulo introdutório de seu volume, que

Leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens. “Não explicamos as imagens”, comentou com sagacidade o historiador da arte Michel Baxandall, “explicamos comentários a respeito de imagens.”. Se o mundo revelado em uma obra de arte permanece sempre fora do âmbito dessa obra, a obra de arte permanece sempre fora do âmbito de sua apreciação crítica. [...]

Para o bem ou para o mal, toda obra de arte é acompanhada por sua apreciação crítica, a qual, por sua vez, dá origem a outras apreciações críticas. **Algumas destas transformam-se, elas mesmas, em obras de arte, por seus próprios méritos.** (MANGUEL, 2011, p. 29-30, grifo nosso)

Por outro lado, o aforismo de Agustina parece-nos ganhar novas facetas, à medida que o aplicamos à realidade esboçada ao longo das cento e vinte e quatro páginas de *As meninas*. Escritora e pintora se unem por um elo que passa pelo elemento afetivo e desemboca na correspondência entre os trabalhos de uma e de outra, de maneira que a sentença ganha nova significação. Vê-se tantos pontos de contato entre os trabalhos mútuos – estes, derivados de vidas com características similares –, elos inclusive sugeridos pela própria Bessa-Luís em diferentes passagens, como, por exemplo, ao comentar, em um diálogo simulado com Rego nas últimas páginas do livro, que “Eu também gostava de me fantasiar em sonhos, e era uma

vez esta ou aquela heroína. Não no gênero santa, mas até um bocado pecadora.” (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 110), que a relação interartes já se estabelece como inevitável. Nesse ínterim, o imagético converte-se em léxico e vice-versa, e a frase “o desenho é uma pronúncia” ganha contornos de intermedialidade, à semelhança do “ut pictura poesis” de Horácio.

Em primeiro lugar, a fim de se estabelecer tal paridade, note-se que a autoria deste livro é dividida, desde a sua capa, que elenca os nomes de pintora e escritora com as mesmas fonte e tamanho, sem sugerir a superposição do trabalho ora de uma, ora de outra. As assinaturas de ambas estão dispostas na página final do livro, como se autografassem a obra ali engendrada. Valiosas são as imagens, tanto quanto o texto de Bessa-Luís, e a costura existente entre ambos permite que se leia imagem e palavra, em signos identificáveis e comuns. As páginas são pontuadas por quadros de Rego, dispostos aproximadamente em consonância com as referências feitas por Bessa-Luís, que dinamizam o espaço de análise e carregam a missão do livro – uma biografia encomendada – para um campo aprazível, que muito se distancia de uma escrita marcada pela obrigatoriedade.

Com efeito, pensar a “desconcertante Agustina”, para usar as famosas palavras de Eduardo Lourenço, bem como as interseções possíveis entre a sua escrita e as facetas perversas das “pequenas assassinas” que povoam as pinturas de Paula Rego, significa, mais do que tecer considerações de cunho acadêmico, adentrar um espaço de intimidade que vai da artista literária à plástica. Os elementos comuns à infância das duas – a casa povoada por mulheres, a quinta e sua natureza essencialmente portuguesa – unem-nas intrinsecamente, e essa proximidade é referida por Bessa-Luís já nas primeiras páginas do livro, em que a autora menciona o seu primeiro contato com a artista, em 1992, quando esta última já era internacionalmente conhecida e, devido aos múltiplos afazeres decorrentes desse recente descobrimento, recusou um convite para produzir telas destinadas ao teatro que, na ocasião, Agustina comandava.

Ouvi a Paula Rego ao telefone e a voz dela não me agradou. Tinha o mesmo tom enervante e desprendido da Vieira da Silva quando falava das coisas de Portugal. Uma mistura de indiferença e calorosa maneira de receber, como se recebe uma visita, quase uma estranha. Eu perguntei-lhe se queria pintar duas grandes telas, ou quatro, para o salão nobre do Teatro D. Maria onde eu era diretora, e Paula respondeu-me com um prazer que tinha que ver com a sua glória nascente ou já desfrutada em pleno. Um prazer de recusar uma encomenda, por tentadora que ela fosse. Indicou-me outra pessoa para pintar os quadros, e isso impediu que eu quisesse vencer toda a série de obstáculos que se levantavam à minha frente: não tanto a peregrinação de porta a porta, em vista dos patrocinadores, mas sobretudo a mesquinha e surda altercação que se forma em volta dos sonhos de alguém. Eu desisti. Era em 1992, e Paula Rego gozava duma celebridade que a exposição *A*

menina e o cão, de 1987, na Edward Totah Gallery, no West End, Ihe granjeira. (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 9-10)

A impossibilidade de travar maior contato, então, com “essa vida audaciosa e simples com a qual me aparentava” (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 10-11) permite que se abra uma nova via, a da aproximação na e pela arte, viável por intermédio do gesto de levar a mão à pena e, por extensão, encontrar um caminho iniciático que aproxima Bessa-Luís e Rego não apenas por suas produções, mas antes por uma identificação que se sugere mútua, embora leiamos a versão de apenas uma integrante do par.

Era como uma pessoa de família que se tinha esquecido de mandar notícias durante um itinerário cheio de peripécias que resumiam um gigantesco trabalho. Quando pego na pena para escrever sobre Paula Rego, faço-o como se reatasse um antigo encontro. Desde a infância.

Lentamente, desdobro as pregas dessa vida de menina e em muitos detalhes eu estou lá. Na solidão da quinta, na fantástica e humilde marcha doméstica a que não faltam clarins de vozes, bater de portas, tambores de chuvas e fervuras, sangue e água nas pias, os olhos moribundos das galinhas depenadas com água quente. A brutalidade nem sequer envergonhada dos predadores, os comedores de jantares rituais, o afeto repartido entre as crianças, os sabores, os animais. Um mundo perverso e encantado que as histórias de fadas e princesas trazem no ventre e que vão fazer a lauta obra dum artista, se ela se escapa pelas malhas da casa materna e se evade para o mundo. O mundo artista é um prolongamento da infância, dos seus medos e dos seus gritos penetrantes como o que os pavões soltam num parque deserto. Um parque arruinado, não um jardim francês, geométrico e letal. (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 11-12)

Quando fala dessa espécie de infância prolongada que é a obra do artista, Agustina não fala tão somente das telas de Rego, mas também de si própria, participante que foi de um similar universo infantil, compartilhando as duas artistas elementos de contiguidade em seus primeiros anos. Esse talvez seja o núcleo daquilo que se nos afigura como, enfim, o possível mote do livro: interpretar e recontar – ou até mesmo, em certa medida, ficcionalizar – a biografia de Paula Rego, de maneira que a gênese de muitas de suas obras explicar-se-ia por experiências pessoais, a maioria particularmente ligada a memórias precoces. Ao comentar o trabalho dessa artista, Bessa-Luís entra também em contato com suas próprias memórias, recapitulando etapas de seu processo criativo ficcional.

As meninas e suas duras mãos

A capa do livro apresenta um quadro de Paula Rego, *A família* (1988). A imagem, centralizada, posiciona-se abaixo do título do livro e acima do nome das artistas. Ela também se repete, no mesmo tamanho, nas primeiras paginações internas, antecipando-se ao início do texto de Bessa-Luís propriamente dito, que compõe a parte escrita do livro. Nessa aparição iniciática, posterior à capa, o quadro – que domina, sozinho, uma página, quadrado colorido dentro do retângulo branco – faz-se acompanhar por uma citação extraída do texto, e

formatada de tal forma que ocupa, especialmente, uma área similar àquela em que, na página ao lado, a imagem repousa. Em suma, introduzem a obra duas páginas vizinhas: uma, com o texto visual, outra, com o texto redigido; e a própria disposição gráfica desses elementos parece equiparar um e outro, sem ampliar nem a figura, nem o escrito; mostrando, por fim, como são correspondentes, como *desenho* e *pronúncia* estão (são) intrínsecos e equivalentes.

Figura 1: A família (1988)¹



A citação de Agustina, vizinha ao quadro, é esta: “As meninas de todas as idades mostram-se na obra de Paula Rego. Têm o rosto das criadas que andavam pela casa da Ericeira e que tinham duras mãos capazes de assassinar alguém.”. Para o leitor que tem, nessas páginas introdutórias, o seu primeiro contato com o livro, algumas impressões se delineiam: a conversa íntima que se estabelece entre imagem e texto, dentro da proposta interartes, e já se fincam impressões sobre escrita e pintura de meninas enigmáticas e desafiadoras.

A família aparecerá novamente no decorrer do livro, sendo representado, em tamanho maior, na página 35. A representação plural de figuras femininas possivelmente foi o mote para a escolha desta imagem como capa do livro – embora Rego tenha muitas outras obras em que há a presença de jovens, como *Avestruzes dançarinas*, também mencionada ao longo do texto e exposta na página sessenta e sete. Tais figuras, em *A família*, são perversas, quase maquiavélicas. O ambiente é o de um quarto familiar. Ao fundo, no entalhamento de um

¹ Todas as imagens aqui presentes, à exceção da tela *A filha do polícia*, que aparecerá mais adiante, foram extraídas do próprio livro.

móvel, uma garça subjuga o animal que a caça. Acima do móvel, São Jorge atinge o dragão. E, no primeiro plano, duas das meninas dominam a figura masculina, enquanto uma terceira observa a cena, com ar prazenteiro, próxima à janela. Sua sombra estende-se sobre o chão, alcançando o pé da cama; suas mãos estão unidas, como se tramasse alguma coisa. O homem dominado está sentado, seu pulso direito segurado por uma das meninas, a mão crispada. Toda a sensação de intimidade e afetividade que poderia ser sugerida pelo título da obra se esvai ao vermos a tela – ou, no caso, sua representação nas páginas no livro. Ao aludir a essa pintura, Bessa-Luís tece o seguinte comentário:

As Meninas de Paula Rego estão nessa situação. Em todas as atitudes anunciam servilismo, mas estão a comemorar um estado de alma que não é propriamente poético ou idílico. Em 1988, data da morte do marido, Paula pinta *A família*. O homem está praticamente imobilizado como por efeito dum jogo corpo-a-corpo que parece a aplicação dum castigo. Um pouco afastada, uma menina olha a cena assustada e juntando as mãos de maneira talvez aflitiva. Num pequeno *guignol* vemos S. Jorge a matar o dragão, salvando Angélica de ser derrotada. Angélica, no cimo do seu rochedo, parece ter envelhecido enquanto esperava ser libertada. [...] Paula descreve *A família* como uma combinação de luta e heroicidade. A sombra da menina projecta-se no chão e parece assustá-la mais do que a cena que se desenrola no quarto. Trata-se de uma brincadeira ou dum crime? (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 33-34)

Vemos, aqui, que Agustina não faz uma mera leitura descritiva do quadro, ressaltando, ao contrário, a carga heroica camuflada por detrás de um servilismo pretenso, necessário diante da condição de ser mulher em um mundo que a relega apenas ao previamente estabelecido. A dominação da vontade masculina pelo feminino foi um elemento primordial para que Paula Rego vencesse os escrutínios estereotipados de uma família com raízes profundamente tradicionalistas. Ao se mudar para Londres, a pintora rompe – geograficamente e, por extensão, ideologicamente – com um universo que a tentava atar, conforme Bessa-Luís descreve ao comentar outro quadro, *Dois meninas com um cão*, de 1987, em que vemos duas figuras a brincar com um animal, de maneira carinhosa, mas também em ameaça velada: um martelo se dispõe ao alcance de suas mãos, e seus olhares se voltam para o mesmo. As digressões de Bessa-Luís a partir de tal quadro são extensas; recortamos aqui alguns trechos, a fim de tentar transmitir o alcance de suas ideias:

As meninas com o cão. Embora Victor Willing achasse que Paula era especialmente dotada para o desenho, mais do que para a pintura (os ingleses sentem afinidades convencionais com o desenho), ela lançou-se na pintura com ardor. A fase pretensamente fállica exprime uma forma de indignação que atravessa uma aprendizagem do autor. [...] As trevas estão sempre presentes na obra de Paula Rego. Os jogos têm uma parte tenebrosa, e isso está presente nas brincadeiras com o cão. As meninas brincam com o cão como se fosse uma criança. Dão-lhe banho e dão-lhe de comer, barbeiam-no como se fosse um homem, o cão é um homem que se pretende servir e dominar pela servidão. O jogo consiste em fazer da servidão um

poder. O cão, o que significa o cão? O guardião que ronda, grunhe, ameaça, previne da presença de estranhos, o homem, em suma? é preciso tratá-lo com respeito, dar-lhe mimos, pronunciar palavras de encantamento, como Abracadabra, vesti-lo, curá-lo, adormecê-lo até que ele fique inofensivo e seja possível vir pé-ante-pé e estrangulá-lo. As meninas com o cão fazem parte da revelação da obra, da tomada de posição perante a arte. [...]

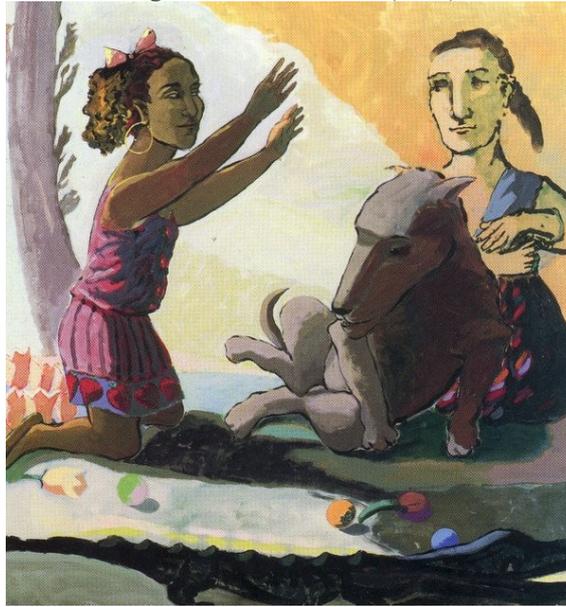
As meninas e o Cão. É, manifestamente, uma alusão a um obstáculo. O cão representa o guarda que tem que ser transformado em brinquedo, que tem que ser reconhecido como tal, se não impede que o dom da menina se apresente. O pai disse: “Este não é um país para mulheres.”. O tutor disse: “A escola de Arte só serve para que as raparigas fiquem grávidas.”. Ela obedece, sai de casa, cede ao desejo dum homem e, na submissão, faz o seu trabalho, cresce em audácia, devora tudo em volta. Gosta de comer, mas isso não é de estranhar. É uma devoradora do que lhe é servido em pratos guarnecidos e prontos a ser saboreados. Mas Paula tem outros propósitos: gosta de destruir, de criar espaço para ela, de impor-se ao mundo. Para isso tem que ser obediente e aceitar o terror. (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 22-27)

Para crescer, avançar na arte, Rego tem de ser devoradora: por debaixo da carapuça de subserviência, tece seu próprio destino apesar das barreiras que encontra nas figuras do pai, do tutor, e até mesmo de Vic Willing, que acreditava que era seu dever investir no desenho, em vez da pintura. Seguindo suas próprias convicções, Paula enreda o obstáculo-cão, toda vez que este se apresenta a ela. Curiosamente, Agustina faz remissão ao uso necessário das “palavras de encantamento”, como se fosse Rego uma nova Sherazade, e a história dita e redita ao longo das noites fosse a sua própria. *Abracadabra* é também o nome de um dos quadros da pintora, este, de 1986, e que – não por acaso – apresenta igualmente duas meninas a lidar com um cão, a entretê-lo: uma ergue as mãos diante da face cabisbaixa do animal, mas o curioso é que o olhar da jovem dirige-se para a sua companheira, posicionada por detrás do bicho, os braços estendidos para diante como se estivesse prestes a desferir um golpe.

Figura 2: *Duas meninas com um cão* (1987)



Figura 3: *Abracadabra* (1986)



Sobre esse quadro, Bessa-Luís comenta: “As meninas exercem um efeito encantatório sobre o cão, como no caso de *Abracadabra*, ou procuram vesti-lo com roupas de criança enquanto a raposa observa de longe com os seus olhos astutos e indomável perfídia” (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 50). Note-se que, embora não citado nominalmente, *Dois meninas com um cão* encontra-se aqui descrito, e a relação entre as obras se estabelece não só pela presença de elementos comuns – notadamente, o animal e a dupla de moças –, mas sobretudo pela forte carga simbólica compartilhada por essas imagens, pela relação dúbia de jogo e desafio que se estabelece entre humano e bicho, que replica a postura incisiva e combatente que Paula Rego teve de adotar para firmar-se como artista.

Aqui, portanto, e mais uma vez, a arte explica-se pela experiência pessoal, tornando-se o cão símbolo. São, no entanto, as meninas também símbolo. A fascinação pelo feminino guarda, similarmente, um elemento identitário e representativo. Muitas vezes, ao longo das páginas, Agustina reitera a infância como uma época contígua às duas artistas, que viveram em ambientes próximos e experimentaram acontecimentos de uma mesma natureza. Não seria equivocado, então, pensar que são ambas as artistas como as meninas do quadro: olhares furtivos e ao mesmo tempo desafiadores por sobre a realidade que as cerca, ousadia para se afirmarem como artistas apesar dos escrutínios amargamente conversadores. Bessa-Luís dirá que a menina permanece na mulher adulta, como um vestígio de utopia: “A utopia é um dado prodigioso para conhecer as mulheres. Um e outras. É por isso que elas seguem os profetas de olhos fechados e mantêm, debaixo das rugas, um rosto de raparigas.” (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 119). Ao comentar tal analogia, Anamaria Filizola menciona que:

O processo biográfico agustiniano, que é sempre o produto de uma dialética vida e obra, adquire neste livro a expressividade mais bem acabada, a meu ver: parte dos quadros que não são autobiográficos e vê neles uma narrativa em que a protagonista é sempre Paula, uma Paula que é um espelho da própria Agustina, na vida e na obra. Talvez por isso, dos livros dedicados às pintoras, esse é o mais conseguido literariamente, porque nele o gênio de Agustina plenamente se revela [...].

O trabalho sobre Paula é delimitado: é relativo aos quadros em que aparecem As meninas. Eu diria que é um trabalho de interpretação desses quadros, mas neles está Paula, daí falar dela. Além da história que lê nos quadros como sendo a vida de Paula transmutada em imagens aleatórias, Agustina compõe uma poética que é a da criação das pinturas e coincide com a dos seus romances e também com a das suas biografias.

Paula Rego, como sujeito biográfico, assim como Vieira da Silva, provoca em Agustina um espelhismo, que, como já dito, é explicitado para o leitor e não interfere no resultado que é dado a ler: a biógrafa é o Outro biografado e é ela mesma. (FILIZOLA, 2009, p. 187-189).

Permanecendo crianças no íntimo, Agustina Bessa-Luís e Paula Rego alimentam suas elaborações com o material que lhes advém das recordações infantis. Assim é necessário fazer diante de um cenário que se afigura, muitas vezes, como hostil. No processo de observar as meninas que se sucedem nos quadros da pintora, a escritora acaba por localizar a ambas dentro de uma representação figurativa, que, de certa maneira, narra suas próprias histórias. O paradigma de uma biografia com contornos tradicionais rompe-se novamente, permitindo que o leitor contemple o espelhamento de que nos fala Filizola.

Uma narrativa das imagens

“Os quadros de Paula Rego são histórias”, diz-nos de maneira enfática Bessa-Luís (2008, p. 36). Assim sendo, contam-nos tramas variadas, permitem que desvendemos e desfiemos hipóteses sobre as imagens que nos são expostas. Pode-se ler imagens, fabular, criar expectativas que vão além do impacto sensorial gerado pela tela e alcançam o status de ficcionalidade. Esse processo, inerente ao espectador, é o que Agustina emprega na composição do livro: o desenho, mais uma vez, torna-se pronúncia, escrita que domina as páginas do volume e tenta descortinar a vivência de cada uma das meninas. As informações que ela agrega para complementar sua leitura são múltiplas: mesclam seu conhecimento teórico às frequentes remissões da memória a que já aludimos aqui; buscam referências de ordem biográfica; aludem a pontos decisivos da carreira de Rego; citam referências literárias fortes para a pintora, em uma sugestão de ponte intertextual – os principais nomes seriam Edgar Allan Poe e Eça de Queirós. O percurso adotado pela autora delineia uma certa narrativa das imagens, em consonância com o discurso de Alberto Manguel:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por

meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. [...]

E no entanto os elementos da nossa resposta, o vocabulário que empregamos para desentranhar a narrativa que uma imagem encerra (sejam os botes de Van Gogh ou o portal da Catedral de Chartres), são determinados não só pela iconografia mundial mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias. Construimos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. (MANGUEL, 2011, p. 27-28)

Além dos quadros aos quais temos acesso explícito, por sua representação impressa nas páginas do livro, há aqueles a que se faz apenas alusão, cabendo ao leitor preencher as lacunas da identificação a partir de seu cabedal, de seu conhecimento acerca da produção da pintora. Talvez resida por detrás dessa prática o estímulo à busca por esses quadros até então obscuros, desconhecidos, que só se insinuam, aqui e ali, por entre o discurso ondulante de Agustina. Surpreende o leitor, por exemplo, encontrar, entre as divagações da autora, a seguinte colocação:

Nem tudo se pode interpretar, nem tudo tem que ter sentido. A filha do polícia que engraxa a bota diante da abertura da janela sem vidros e sem portadas, não quer dizer que ela alude à autoridade que é preciso amansar. Não é uma bota fállica. Porque é que uma bota há-de ser fállica e não aquilo que é? Uma bota alta que exerce fascinação numa criança porque é um tipo de calçado pouco usual. Eu lembro-me de ter tido verdadeiro encantamento perante as botas vermelhas das dançarinas ucranianas. E pela maneira como elas batiam no chão com os calcanhares, denunciando paixão e vigor. Era um ritual fascinante, mas não precisava de ter conotações fállicas. (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 65)

E, algumas páginas adiante (certamente exigindo do leitor um esforço de memória, a voltar as páginas, atarantado, com a vaga sensação de que aquela cena já se descortinara, antes, em algum momento):

A arte é um jogo de linguagem. A arte de Paula Rego é um jogo altamente complexo e que escapa à competência da crítica estética. O rosto está sempre na oposição da representação que lhe é imposta. É um rosto sério, sem nada de diáfano, de acordo com os pés duros e descalços. Entre ambos estão os vestidos e os gestos; gestos de submissão, **como o da menina, filha do polícia, que engraxa a bota**, ou a criada que penteia o rapaz que está de partida. A minúcia distrai a jovem mulher do sofrimento. (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 80, grifo nosso)

Figura 4: *A filha do polícia* (1987)



Fonte: <https://www.pinterest.com/acma765/rego-paula/>

As duas ocorrências referem-se ao quadro *A filha do polícia* (1987), o qual, por sua vez, não foi um dos selecionados para compor o livro – muito possivelmente porque não é citado, nominalmente, por Agustina. Entretanto, essa não-presença nominal e figurativa não significa que a tela de Rego não esteja ali, presente por entre as recordações da autora sobre as dançarinas ucranianas, ou considerações acerca das tarefas cotidianas, de pequeno significado, mas de vulto tranquilizador, das jovens mulheres.

Sempre mantendo a presença das meninas como fio de Ariadne, o texto de Bessa-Luís percorre variados quadros, em sua maioria produzidos no final da década de 1980 e início dos anos 1990. São exibidas obras que, por sua temática, guardam uma relação ainda mais engravada com o universo infantil – *O capitão Hook e o rapazinho perdido* (1982), *A terra do nunca* (1992), explícitas referências ao conto de Peter Pan –; telas de inspiração bíblica – *O sonho de José* (1990) –; imagens da série de quadros que Rego produziu a partir do romance queirosiano *O crime do padre Amaro – Anjo* (1998), que exhibe uma Amélia com espada em punho, rigidamente ameaçadora –; representações de cenas cotidianas – *A capoeira* (1998), *No jardim* (1986). As últimas páginas do livro são, por fim, reservam a apresentação do *Jardim de Crivelli* (1990), que é, para Agustina, a bíblia da vida de Paula Rego, “em que todas as histórias tenham o seu lugar, tanto as divinas como as profanas” (REGO; BESSA-LUÍS, 2008, p. 103).

Durante a apresentação dos painéis esquerdo e direito do *Jardim*, surge um diálogo fictício entre escritora e pintora. Nele, Agustina revela: “Pareço divertida, mas estou disposta a arrancar tudo que sirva para o que escrevo.” (2008, p. 105). Decerto, a autora extraiu das

telas o máximo que podia para a construção deste *As meninas* (e de quantos mais outros textos, anteriores e posteriores?). Entretanto, o dado mais valioso do livro talvez seja o de que o leitor pode, perfeitamente, acrescentar novos significados, particulares, tanto aos quadros quanto à redação. Afinal, conforme diz Silvina Rodrigues Lopes em longo trabalho sobre a ficção de Bessa-Luís, “é esse também mais um dos motivos do inacabamento de qualquer obra, a necessidade de continuar a receber, independentemente do momento em que é escrita, a nossa projeção da realidade, renovando as suas respostas em função dela.” (LOPES, 1992, p. 15). Logo após, Lopes diz que é nesse processo que reside o “intercâmbio entre o efêmero e o eterno”. Conforme essa instrução, a leitura jamais se esgota. Como leitores, sigamos, pois.

Referências

FILIZOLA, Anamaria. É a Paula que está a dizer isto ou sou eu?: *As meninas*, de Agustina Bessa-Luís e Paula Rego. *Revista Literatura em Debate*, Frederico Westphalen – RS, v. 4, n. 5, p. 180-194, jul.-dez., 2009.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Rio Tinto: Edições Asa, 1992.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

REGO, Paula; BESSA-LUÍS, Agustina. *As meninas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2008.

[Recebido em fevereiro de 2016 e aceito para publicação em abril de 2016]

“The drawing is a pronunciation”: Paula Rego and Agustina Bessa-Luís

Abstract: The aim of this text is to analyse *The Girls*, book in which portuguese novelist Agustina Bessa-Luís concerns the compatriot painter Paula Rego's life and work. In spite of its biographic contours, with special focus on Rego's childhood and her relationship with Victor Willing, the text brings various reflexions about the nature of the artistic job itself. It is believed that, by reading the novel, it is possible to consider it not only as a critic appreciation report of Rego's artistic fortune, but also as a book which value indwells in itself. By introducing the painter's biography, Bessa-Luis finds connections with her own experience, and use them as starting points to weave a great number of metalinguistic reflexions, as well as thoughts about the relation between text and canvas. Considering that, it is intended to demonstrate how the book accuses an interartistical dialog, also demonstrating connecting points between Bessa-Luis writing and the images that permeates the novel.

Keywords: Agustina Bessa-Luis. Paula Rego. *The girls*.



OS MISTÉRIOS DE PAULO LEMINSKI

Ricardo Gessner*

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Ademais de recorrências estilísticas na poesia de Paulo Leminski (1944-1989), aspecto até o momento largamente estudado pela crítica especializada, também é possível identificar recorrências temáticas. Nesse sentido, este trabalho propõe-se a analisar e interpretar a temática do mistério, articulada em dois poemas: “rio do mistério”, e “Suprassumo da Quintessência”, publicados, respectivamente, em *Distraídos Venceremos* (1987) e *La vie en close* (1991). Com isso, serão feitos inicialmente uma análise e uma interpretação de cada poema, verificando em que medida há um diálogo entre eles e, desse modo, conseguir subsídios para constituir uma hermenêutica para o que pode significar a recorrência dessa temática e desenvolvê-la na análise e interpretação do poema “Adminimistério”, também pertencente ao livro *Distraídos Venceremos*. Para desenvolver o trabalho, o ponto de partida serão os próprios textos poéticos, sendo que referenciais teóricos serão utilizados como apoio para o desenvolvimento da discussão, enfocando, principalmente, a obra ensaística do próprio Paulo Leminski, sobre o que o poeta pensa e desenvolve acerca da temática do mistério.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Poesia Contemporânea. Paulo Leminski.

Me recuso a viver num mundo sem sentido.
Paulo Leminski

Introdução

Quando folheamos a obra poética de Paulo Leminski, em alguns momentos percebemos a recorrência de certas temáticas. E mais do que isso, parece que há uma retomada de um mesmo assunto em momentos e poemas diferente. Um desses casos se dá entre dois poemas: um sem título, publicado no livro *Distraídos Venceremos* (1987) e outro intitulado “Suprassumos da Quintessência”, publicado no livro póstumo *La vie en close* (1991). Vejamos:

rio do mistério
o que seria de mim
se me levassem a sério? (LEMINSKI, 1987, p. 116)



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Mestre em Teoria e História Literária pelo programa de pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp; doutorando em Teoria e História Literária pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Lopes. Atualmente também é professor colaborador na Universidade estadual do Norte do Paraná, campus de Jacarezinho - PR. E-mail: <rigessner@yahoo.com.br>.

E, respectivamente:

SUPRASSUMO DA QUINTESSÊNCIA

O papel é curto.
Viver é comprido.
Oculto ou ambíguo,
tudo o que eu digo
tem ultrassentido.

Se rio de mim,
me levem a sério.
Ironia estéril?
Vai nesse ínterim,
meu inframistério. (LEMINSKI, 2004, p. 38)

A possibilidade de relacionar os dois poemas não passou despercebida pela crítica. Fabrício Marques, no livro *Aço em flor – A poesia de Paulo Leminski* (2001), identificou e discutiu dentro de sua proposta investigativa, que é explorar as várias facetas estético-poéticas identificáveis na poesia de Leminski, principalmente no que tange o seu referencial intertextual:

Da obra poética, pretende-se apresentar quatro das possíveis dimensões que se descortinam aos olhos do leitor. Assim, articula-se a poesia (enquanto *concisão, invenção, informação e consciência semiótica*) com as ligações de Leminski com uma forma oriental que teve seu auge no século XVII – o *hai-kai*; com a *Tropicália* (1967-68); com a vanguarda concretista (meados dos anos 50 até fins dos 60); e com a semiótica. Esta última dimensão, aliás, está intrinsecamente ligada à anterior, como que complementando-a, pois a Poesia Concreta expressa a “consciência intersemiótica e assimilação, pela criatividade, da Revolução industrial” (MARQUES, 2001, p. 30)

Assim Fabrício Marques constitui o que Maria Esther Maciel, no prefácio do livro, chamou de “faces poliédricas”: cada “face” seria representativa de uma “linha de força” específica, passível de ser identificada nessa poesia “multifacetada”. Importante enfatizar que essas “faces” são interdependentes na poesia de Leminski e tornam-se identificáveis somente pelo corte analítico-crítico, como recurso para compreender como se constitui essa poesia.

Dentro desse contexto, Fabrício Marques apresenta e discute ambos os poemas. Segundo o autor, entre eles há uma “transformação” – o primeiro transforma-se no segundo – que é índice de um aspecto constituinte da poesia de Leminski:

A transformação do poema não deixa dúvidas quanto a uma insistência no aporte metalinguístico, uma necessidade de explicação da poética do autor, acarretando na utilização frequente de recursos tais como a ironia e a metalinguagem enquanto fingimento poético. Como assinalado no poema, o “inframistério” é percebido justamente na ironia (*Se rio de mim/ me levem a sério*). Por outro lado, uma análise superficial levaria a concluir que o fato de ter aumentado o poema nesses dois exemplos seria um abandono do rigor. Na verdade, esse procedimento efetuado por

Leminski pode significar que a concisão não tem a ver apenas com *brevidade*, mas também com *exatidão*: as palavras que explodem, mais-que-perfeitas, no céu dos cinco mil sentidos (MARQUES, 2001, p. 93)

Ou seja, a “transformação” indica uma “insistência metalinguística” implicada numa reescrita. Isto é, o que caracteriza a recorrência do tema “mistério” é que os poemas são reescritos. Essa reescrita, por sua vez, é índice de uma preocupação do próprio poeta Paulo Leminski em constituir com “exatidão” o seu texto poético: utilizar-se das palavras “mais-que-perfeitas” para constituir sua poesia com perfeição. Tal “exatidão”, por sua vez, caracterizaria uma das “faces” dessa poesia “poliédrica”, que seria a face do “rigor”. É uma leitura que responde aos propósitos analíticos de Fabrício Marques, em delimitar a constituição estética da poesia leminskiana. Seu estudo enfoca as relações intertextuais, que são vertidas em “linhas de força”.

Dessa leitura podemos depreender que “rio do mistério” e “Suprassumos da Quintessência” seriam o mesmo poema, aspecto que revelaria uma atitude atenta do poeta ao escrever sua poesia. Por outro lado, não entram em discussão os efeitos de sentido que cada poema pode constituir. Diante disso, é possível problematizar a relação entre eles. Talvez olhando para os efeitos de sentido que cada poema constitui, seja possível levar a discussão para outros caminhos que possam contribuir com outras maneiras de entender a poesia de Leminski. Se há uma recorrência da temática do mistério, o que isso significa em termos de possibilidade hermenêutica?

Dois mistérios

No ano de 1963 Leminski participou da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte sob organização de Affonso Romano de Sant’Anna. Foi quando o curitibano conheceu o trio concretista – os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari – contato que lhe rendeu a oportunidade de estreitar como poeta no ano seguinte, em 1964, na revista *Invenção*, mantida pelos poetas concretos. Daí em diante Leminski passa a se preocupar em constituir sua própria dicção poética. Para tanto, articula um referencial amplo e eclético, que abrange não apenas o Concretismo, mas perpassa o Tropicalismo, contracultura, poesia *Beat*, haikai japonês; a Semiótica de Charles Sanders Peirce, “pensamento” zen, para elencar alguns. Trata-se de um período que se estende de 1964 até o início da década de 1980, quando Leminski publica em edições independentes dois livros: *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase e Polonaises*.

Basicamente é um período de formação, em que o poeta se preocupa em constituir

sua individualidade poética. Isso é identificável nas cartas enviadas a Régis Bonvicino, que compreendem uma extensão de tempo entre meados de 1976 até o início de 1980. Esse período de formação, por sua vez, recebe seu coroamento em 1983, com a publicação de *Caprichos e Relaxos*, seu primeiro lançamento através de uma grande editora: a Brasiliense. Naquele momento o livro lhe rendeu considerável popularidade, ao vender um número expressivo de exemplares e ter sucessivas reimpressões (VAZ, 2001).

Por outro lado, o mesmo êxito de vendas não se deu com *Distraídos Venceremos* (1987) seu segundo livro de poemas editado pela Brasiliense. Quanto a essa divergência, é possível associá-la a uma mudança de perspectiva por parte de Leminski, de um livro ao outro. Enquanto que em *Caprichos e Relaxos* parece ser o momento de conquista e consolidação de sua própria dicção poética – a síntese entre rigor formal e acessibilidade, aspecto largamente explorado pela crítica atual –, em *Distraídos Venceremos* há um propósito bem delimitado:

Nas unidades de *Distraídos Venceremos* (1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos e Relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica [...], acredito ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência através da rarefação (LEMINSKI, 1987, p. 07)

Compreender, explicar e interpretar esse propósito é tarefa realizada noutra ocasião e foge do escopo deste artigo; por outro lado, mostrar e enfatizar essa mudança de foco pode servir como indicativo de que em Leminski as coisas nem sempre são o que parecem. Digo isso tendo em vista do constructo crítico ainda predominante sobre sua poesia, de que é o resultado da ação biográfica do autor: uma *persona* atuante nos meios culturais e midiáticos, que se articula de um repertório cultural e intelectual sofisticado, erudito, eclético, associado a um comportamento debochado, (auto)irônico, muitas vezes humorístico, afeito a cultura *pop*. Nesse sentido Paulo Franchetti constrói seu argumento, de que essa poesia perde atualmente sua força lírica devido à falta da figura biográfica do autor:

Lida hoje, a poesia de Leminski se ressentida da ausência do seu criador. A consideração objetiva dos seus gestos verbais nem de longe permite ter uma ideia da energia que os animava, e que provinha daquilo que não era texto: a construção de uma figura pública de alto poder de sedução, graças ao brilho da inteligência, ao ecletismo de princípios e procedimentos e à eficácia da carreira de poeta *pop*, capaz de transitar à vontade entre os *mass media* e os redutos da cultura erudita. Sua poesia tinha assim um caráter essencialmente performático, que já tornava efetivo aquilo que apresentava como ideal futuro: “vai chegar o dia / em que tudo o que eu diga / seja poesia” (FRANCHETTI, 2007, p. 287-288)

Nota-se a preponderância dada, até o momento, tanto na figura biográfica de

Leminski quanto em sua capacidade de articular um repertório amplo e eclético. Porém permanece em segundo plano as possibilidades hermenêuticas dessa poesia, que talvez aí esteja outra força lírica e possa abrir outros caminhos de estudos. Vejamos o poema seguinte, sem título, publicado em *Distraídos Venceremos*:

rio do mistério
o que seria de mim
se me levassem a sério? (LEMINSKI, 1987, p. 116)

Numa leitura rápida, o poema parece condensar os fatores apontados anteriormente: o eu-lírico zomba de si mesmo indagando sobre a seriedade que não lhe é dedicada. O resultado: um efeito auto-irônico ao ver-se incompreendido, e zomba dessa situação. Mas o poema não se esgota aí. Vejamos com mais atenção.

Há um ludismo anagramático (STAROBINSKI, 1974) que permeia todo o poema: o termo **rio** perpassa pelo termo “mistério” no primeiro verso: **mistÉRIO**; também perpassa pelo segundo verso: “**O** que se**RI**a de mim”; e pelo último termo do poema: “**sÉRIO**”. Isso pode ser compreendido como um recurso icônico (PEIRCE, 2011) ao constituir o movimento de um rio, com o seu percurso. Porém ele, o rio, é ocultado nesses anagramas e por isso se constitui no “rio do mistério”, ao qual no primeiro verso é estabelecido como interlocutor: “você, rio do mistério, o que seria de mim...”. E o que isso significa? Significa que levá-lo a sério pode revelar aspectos menos evidentes, que passam despercebidos sob os olhos que seguem o curso mais evidente da zombaria, incluindo, talvez, o próprio eu-lírico, que se vê como um desconhecido por si mesmo.

Aqui vale lembrar o epíteto cunhado por Leyla Perrone-Moisés, quando chama o poeta de “samurai-malandro”. Podemos visualizar ambas as facetas: o lado “samurai” se enquadraria na sofisticação dos jogos formais, das ambiguidades, que requerem maior atenção por parte do leitor; o lado “malandro” se enquadraria no efeito humorístico e auto-irônico que o poema, de imediato, constitui. Porém é conveniente dar um passo além e indagar: o que isso tudo significa? Mais especificamente: o que isso pode significar tendo em vista a temática do “mistério”?

Vejamos: será que o termo “rio” é utilizado apenas como o substantivo que designa as águas que correm por determinado percurso, fazendo, assim, do “rio” um interlocutor? Ou será o termo empregado como verbo “rir”, na primeira pessoa do singular do tempo presente, fazendo do “mistério” um objeto de riso? Ambos os efeitos são válidos e levam ao mesmo lugar: a indagação final, sobre ser “levado a sério”. E é ela que se sobressai no poema. Se no primeiro verso há uma dubiedade gerada pelo que está dito – o “rio”, que pode ser substantivo

ou verbo –, com a indagação constitui-se uma dubiedade pelo que não está dito: a expectativa de uma resposta: “O que seria de mim se me levassem a sério?”. Abrem-se ao leitor possibilidades de preencher esse “mistério”: não seria nada, pois a jocosidade lhe é inerente e se lhe for retirada anularia sua “individualidade”; ou sua individualidade seria outra, incognoscível ou imperceptível para aqueles que não lhe levam a sério. E, sendo assim, que outra coisa seria? Antes de responder a qualquer dessas perguntas, resolvamos antes um impasse.

Note que, do modo com foi apresentado, o poema possui duas ambiguidades: uma no termo “rio”, outra na expectativa da resposta à indagação. A primeira se constitui no que está dito, a outra se constitui pelo não-dito.

A dubiedade do termo “rio”, como se disse, leva a um mesmo lugar: tomando-o como substantivo ou como verbo, chega-se à mesma pergunta sobre ser “levado a sério”. O ganho hermenêutico em revelá-la é estilístico, pois evidencia a sutileza no manuseio com a linguagem. Por outro lado, a dubiedade gerada pela expectativa da resposta pode mudar o curso de compreensão do poema. Se a resposta for “nada”, isso significa que o eu-lírico continuaria sendo quem ele é, ou melhor, o que ele aparenta ser, resultando numa sobreposição da aparência: o olhar sobre ele não mudaria; se a resposta for “outra coisa”, caberia compreender o que seria essa “outra coisa”. Em suma, cada uma dessas respostas reflete o lugar de onde provavelmente partiram: a primeira corresponde a um olhar externo, que, por sua vez, percebe o que é externo, as aparências, que no poema se manifesta como jocosidade; a segunda resposta corresponde a um olhar interno, que permitiria revelar aspectos até então desconhecidos ou despercebidos, não manifestados na aparência. Em última instância, se a ambiguidade do termo “rio” é irrelevante para uma compreensão mais aprofundada do poema, podemos fazer disso uma espécie de analogia com a pessoa do eu-lírico: essa ambiguidade se manifesta no que está dito, no plano explícito, portanto; o mesmo se dá com o que é aparente a respeito da caracterização da individualidade desse eu-lírico. Ou seja, a ambiguidade do que é aparente não muda o produto final do poema, da mesma forma que a percepção da personalidade manifestada desse eu-lírico não revela o que seria sua “verdadeira” individualidade. Tudo são aparências. Portanto, levar-lhe a sério revelaria outros aspectos menos evidentes, implícitos e, até mesmo, desconhecidos.

A partir daqui é possível dizer que o “mistério” nesse poema é esse “outro eu” que não se revela nas aparências e permanece desconhecido. O “riso” do início do poema não precisa ser, necessariamente, um riso de jocosidade em que o eu-lírico se diverte com a

suposição de ser levado a sério; pode ser um riso que expressa um certo medo ou incômodo diante do desconhecimento sobre si mesmo, ou até mesmo diante do medo em conhecer a si mesmo; ou, ainda, diante da incompreensão dos outros. Portanto, o poema pode revelar uma auto-ironia, mas não se resume a isso.

Por todo o livro de *Distraídos Venceremos* é possível identificar vários poemas que trazem a temática do “mistério”, por exemplo, o poema “Adminimistério, o que pode ser índice de um projeto maior. Porém a discussão torna-se curiosa ao constatar que na obra seguinte, *La vie en close*, livro póstumo publicado em 1991, há um poema que parece ser uma continuação do poema discutido anteriormente:

SUPRASSUMO DA QUINTESSÊNCIA

O papel é curto.
Viver é comprido.
Oculto ou ambíguo,
tudo o que eu digo
tem ultrassentido.

Se rio de mim,
me levem a sério.
Ironia estéril?
Vai nesse ínterim,
meu inframistério. (LEMINSKI, 2004, p. 38)

Os dois primeiros versos da segunda estrofe retomam diretamente o poema anterior: “Se rio de mim, / me levem a sério” é quase um eco do poema “rio do mistério / o que seria de mim / se me levassem a sério?”. Mas a diferença é que, antes, o objeto de riso era o próprio “mistério”, projetando-se numa indagação; agora, o objeto de riso é si próprio constituindo-se numa afirmação: “se rio de mim, / me levem a sério”. Isso gera algumas perguntas: quando o eu-lírico ri de si mesmo é para ser levado a sério, contrariando sua atitude jocosa? Ou o seu riso é que deve ser levado a sério? Ou, ainda, será uma armadilha para o interlocutor se perder numa rede de (im)possibilidades? E ao encarar esses versos como armadilha, qual caminho seria possível seguir?

Em primeiro lugar há uma oposição entre os dois últimos termos de cada estrofe – “ultrassentido” e “inframistério”, respectivamente –, gerada pelo prefixo morfológico de cada um.

“Ultra” designa o que está para além de, que transcende; associado ao termo “sentido”, o neologismo designa dizeres que não se esgotam em sua acepção literal, constituindo outros sentidos que vão além do imediato. “Ultrassentido”, portanto, são as ambiguidades e os sentidos ocultados que possuem os “dizeres” do eu-lírico: “Oculto ou

ambíguo, / tudo o que eu digo / tem ultrassentido” (3º, 4º e 5º versos). São sentidos que vão além do mais imediato e aparente. Esse recurso se constitui para dar conta do descompasso registrado nos dois primeiros versos do poema: “O papel é curto. / Viver é comprido”. O descompasso entre “papel” e “viver” pode ser entendido como sendo a impossibilidade de registro das vivências, das experiências e da própria vida em sua completude, pois não cabem nas restrições exigidas pelo “papel”. Em outras palavras: as vivências abarcam uma multiplicidade de eventos impossíveis de serem registrados exclusivamente pela linguagem verbal, no papel. Por isso “o viver é comprido” em relação ao “papel”, que é “curto”. Para contornar essa limitação, o eu-lírico forja um dizer que tem “ultrassentido”, que permite fixar com inteireza o registro de suas experiências de vida.

“Infra” designa algo que está abaixo de, aquém de. Numa primeira leitura isso tem relação com o descompasso entre o “rir de si mesmo” e o “ser levado a sério”, registrados nos primeiros versos dessa estrofe: “Se rio de mim, / me levem a sério”, como se houvesse uma individualidade aquém das aparências, mais profunda e que não se manifesta na superfície. Com isso retornamos ao mesmo problema levantado no início da análise desse poema: quando o eu-lírico ri, o riso se projeta na individualidade, que deve ser levada sério contrariando sua aparência jocosa, ou é o próprio riso que deve ser levado a sério? Ou será uma armadilha para desviar a compreensão do interlocutor?

Entre o “rir de si mesmo” e o “ser levado a sério” a pergunta que coloco é: quem é, realmente, esse eu-lírico? Esse é o “mistério”. No poema, é “infra”, pois não aparece, não é evidente. O eu-lírico carrega essa pergunta – esse mistério – sem enunciá-lo. E logo na primeira estrofe menciona sentidos ocultos em seus dizeres: “oculto ou ambíguo / tudo o que eu digo / tem ultrassentido” (3º, 4º e 5º versos).

Se o eu-lírico ri de si mesmo, bastaria esse riso para caracterizar sua individualidade? Parece que não, já que o riso é uma percepção exterior e não reflete nem demonstra, necessariamente, quem ele é. Por outro lado será cabível falar em individualidade como algo pronto? Noutros termos, a individualidade existe por si só, se auto-constitui, ou é ela fruto de um olhar externo, de uma “alteridade”? O poema nos deixa sem resposta, pois é justamente nessa alternância, ou seja, nesse “ínterim” (8º verso) que segue seu “inframistério”.

Note que é justamente um movimento de **alternância** (“ínterim”) que perpassa todo o poema: alterna-se o “papel curto” e o “viver comprido”; os dizeres tem “ultrassentidos” que são ambíguos ou ocultos; o “rir de si mesmo” e o “ser levado a sério” em contraposição a dúvida de uma “ironia estéril”, até culminar no 9º verso – nesse “ínterim” –, ou seja, nessa

alternância, que dá seguimento ao seu “inframistério”. Isso nos mostra que é a alternância que fundamenta todo o poema; um movimento de ir e vir, um movimento pulsativo. E a pulsação é o movimento que dá vida. É a alternância que mantém vivo esse eu-lírico. Entre o movimento de alternância, o momento em que se estabelece a relação de um estado a outro é um fator interessante de ser pensado. Ou seja, agora retornando a discussão do poema, a individualidade não se constitui *per se*, assim como não é somente fruto de uma alteridade: a individualidade se constitui na relação alterna entre os dois fatores. É sobre isso que versam os dois poemas: a relação alternada entre o indivíduo visto por si mesmo, em contraposição a um olhar externo: a diferença entre “rir de si mesmo” e “ser levado a sério”, constituindo uma individualidade.

Aqui podemos ressaltar a diferença entre os dois poemas: em “rio do mistério / o que seria de mim / se me levassem a sério?” o eu lírico se coloca no lugar de objeto do riso, o efeito imediato é de que os outros não lhe levam a sério. Talvez isso aconteça por conta do próprio eu-lírico, que se auto-ironiza e permite constituir esse efeito. Mas até que ponto a indagação é ela mesma uma auto-ironia, como pareceu ser numa leitura imediata e superficial? Até que ponto não serve de apelo ou como um meio para realizar uma autorreflexão, que por sua vez se torna mais evidente no poema “Suprassumos da Quintessência”? O “mistério”, portanto, é a busca pela compreensão da própria individualidade.

Os mistérios de Paulo Leminski

A temática do mistério não é algo isolado na obra poética de Paulo Leminski. No livro *Distraídos Venceremos* não são poucos os poemas que versam sobre o assunto, e o mesmo se pode dizer de *La vie en close*. É uma preocupação recorrente e pode indicar que seus poemas não se resumem em exercícios estilísticos, nem numa busca por uma dicção própria. Leminski quando escreve poesia, também pensa na vida, pensa em si mesmo, no lugar que ocupa e sente que ocupa no mundo, como se estivesse à procura de dar sentido à vida, algo natural da condição humana. Não é à toa que seu último livro intitula-se *O ex-estranho*, cuja nota introdutória traz esses dizeres:

Este livro de poemas, que ia se chamar *O ex-estranho*, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *not-belonging*, o mal-estar do fora de foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso, cifra-se, talvez, sua única modernidade. (LEMINSKI, 1996, p. 19).

Ou seja, se os poemas expressam esse sentimento de *not-belonging*, de não pertencer,

de não ser aceito em lugar algum, constituem-se, por outro lado, como possibilidade de delimitar seu próprio espaço e de nele se encontrar.

Aliás, essa temática vai além de sua obra poética e também está presente em sua obra ensaística. A busca ou atribuição de sentido é discutida, por exemplo, no ensaio “O Tema Astral”, publicado no volume *Ensaaios e anseios crípticos* (2012b). Leminski começa falando sobre a associação que muitos poetas fazem entre o céu estrelado e a poesia, em que tentam registrar uma correspondência entre o “céu estrelado” e a “página escrita”. Por outro lado há uma distância, um espaço “entre o mundo físico e o mundo totalmente humano do signo, isto é, da cultura” (LEMINSKI, 2012b, p. 77). Noutros termos, o “céu” corresponde à Natureza; a página, ao signo e, por extensão, ao Humano. O “mundo humano” é o dos significados. Não porque os humanos habitam um mundo que possui significado *per se*, mas é porque os humanos têm a capacidade de atribuir uma significação ao que *a priori* não tem. Dessa forma, a distância entre o “mundo físico” e o “mundo humano” diminui a partir do momento em que há atribuição de significado, pois desse modo passa a pertencer ao “mundo totalmente humano do signo”. “Nenhuma forma existe no céu. Nosso olhar é que organiza as estrelas em constelações” (LEMINSKI, 2012b, p. 78). E mais do que isso:

O céu tem uma mensagem para nós. Mas essa mensagem não vem do céu. Vem do nosso condão de dar significado às coisas, nomes aos bois, formas de constelação e aglomerados de estrela.

Vem do nosso desejo de viver um mundo totalmente humano, cultural, sígnico. A ênfase deve ser colocada num gesto primordial do home levantando o rosto para o céu estrelado, na noite primordial em que se fundaram os significados e uma vida propriamente humana começou.

[...] Logo estão vendo o brilho do signo e do significado contra o fundo indiferente e insignificante do firmamento estrelado (LEMINSKI, 2012b, p. 79-80).

A relação entre a capacidade humana de atribuir sentidos com o mistério reside na analogia entre “céu” e “página”: “Essa comparação céu-página é, misteriosamente, adequada. Misteriosamente quer dizer: essa adequação tem mistério, um demônio dentro dela” (LEMINSKI, 2012b, p. 76). Ou seja, é a categoria de “mistério” que caracteriza e justifica a relação entre “céu” e “página”, entre Natureza e Humano. “Mistério” é o sentido atribuído e constituído entre as duas instâncias. Isso fica mais evidente noutro ensaio, publicado na mesma coletânea supracitada. Vejamos:

BUSCANDO O SENTIDO

O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo.

Relação, não coisa, entre a consciência, a vivência e as coisas e os eventos.

O sentido dos gestos. O sentido dos produtos. O sentido do ato de existir.

Me recuso (*sic*) a viver num mundo sem sentido.

Estes anseios/ensaaios são incursões em busca do sentido.

Por isso o próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação.
Só buscar o sentido faz, realmente, sentido.
Tirando isso, não tem sentido. (LEMINSKI, 2012a, p. 13)

Esse texto é uma espécie de introdução ao volume *Ensaio e anseios crípticos*, porém a reflexão feita pode iluminar e corroborar alguns aspectos que nos interessam. O “sentido” é caracterizado como a **relação** entre “a consciência, a vivência”, e “as coisas e os eventos”, isto é, entre fatores humanos e naturais, como discutido no texto anterior. Por ser uma relação, não se encontra em nenhum desses dois polos: não está nas coisas e o ser humano tem apenas a capacidade de constituí-los. É nessa interação, portanto que deve ser buscado o “sentido”: “ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que faz, realmente, sentido”. Ou seja, o gesto de busca fundamenta a criação de sentidos.

Cada ser humano é livre para traçar a sua própria busca pelos “sentidos”, seja para justificar sua existência, seja para conhecer, constituir sua própria individualidade ou o lugar que ocupa no mundo. No caso de Leminski, essa busca se fundamenta na prática da escrita: “Me recuso a viver num mundo sem sentido. Estes anseios/ensaios são incursões em busca do sentido”. Ou seja, seus poemas também podem ser englobados nesse sentimento de “anseio”, não se esgotando, em termos de análise, em jogos lexicais ou reflexões metalinguísticas. Obviamente é um fator que deve ser problematizado, uma perspectiva não exclui a outra. Tudo deve ser discutido com atenção, considerando as particularidades de cada caso.

É sintomático a maneira como Leminski caracteriza a categoria de sentido: “é a entidade mais misteriosa do mundo”. Ou seja, trata-se de uma “entidade” que, por sua vez, carrega consigo um “mistério”. Lembremos que no texto anterior Leminski disse que a relação entre “céu-página” – Natureza e Humano – era “misteriosa”, pois carregava consigo um “demônio”. O termo “demônio”, por sua vez, advém da língua grega: *daimon*, que significa “divindade”, “espírito” e, por extensão, “entidade”. A caracterização é a mesma nos dois textos. O mistério é a alma do sentido.

Com isso é possível desenvolver uma discussão levando em conta outro poema, pertencente ao livro *Distraídos Venceremos*. Vejamos:

ADMINIMISTÉRIO

Quando o mistério chegar,
já vai me encontrar dormindo,
metade dando pro sábado,
outra metade, domingo.
Não haja som nem silêncio,
quando o mistério aumentar.
Silêncio é coisa sem senso,

não cesso de observar.
Mistério, algo que, penso,
mais tempo, menos lugar.
Quando o mistério voltar,
meu sono esteja tão solto,
nem haja susto no mundo
que possa me sustentar.

Meia-noite, livro aberto.
Mariposas e mosquitos
pousam no texto inserto.
Seria o branco da folha,
luz que parece objeto?
Quem sabe o cheiro do preto,
que cai ali como um resto?
Ou seria que os insetos
descobriram parentesco
com as letras do alfabeto? (LEMINSKI, 1987, p. 19)

Sob um critério didático, o poema pode ser dividido em quatro partes, cada uma correspondendo a um momento específico de como se dá a relação entre o eu-lírico e o “mistério”.

A primeira estrofe engloba três desses momentos. O primeiro se constitui do 1º verso ao 4º verso, constituindo um momento de expectativa: espera-se a chegada do “mistério”: “quando o mistério chegar”. O segundo momento compõe-se do 5º ao 10º versos e retrata o momento em que o “mistério” está presente, implicando numa ação: “quando o mistério aumentar”. O terceiro momento se constitui do 11º verso ao 14º, em que se retrata uma expectativa de retorno do mistério, que já se foi: “quando o mistério voltar”, recobrando um estado similar ao do primeiro momento, também de expectativa, compondo um círculo de “chegar/aumentar/voltar”. O quarto momento corresponde a segunda estrofe, em que se retrata a própria categoria de “mistério”. Vejamos com mais detalhes.

No primeiro momento é estabelecido um ponto de encontro entre o eu-lírico e o “mistério”, mas trata-se de um espaço de tempo: “de sábado para domingo”, do último dia da semana para o primeiro, o que sugere um encerramento de um ciclo ou etapa, e início de outra. Desse modo não é gratuito que no terceiro momento, como vimos, fica em aberto a possibilidade de retorno do “mistério”, compondo o movimento circular. Outro aspecto que chama a atenção é de o eu-lírico estar “dormindo”, isto é, encontra-se noutra estado de consciência cuja percepção não se dá diretamente pelos sentidos, assim como a atuação de suas faculdades intelectuais é restrita. É como se estivesse numa posição meditativa.

O segundo momento é quando o “mistério” encontra-se presente: “Não haja som nem silêncio, / **quando o mistério aumentar.** / Silêncio é coisa sem senso, / não cesso de observar. / mistério, algo que, penso, / mais tempo, menos lugar” (ênfase minha). Fala-se

sobre não haver “som” nem “silêncio”, que são categorias que classificam aspectos da realidade. Ao negar a existência de ambas, o eu-lírico afasta-se do pensamento articulado e constitui um gesto mais sutil, de superar os contrários: tanto “som” quanto “silêncio” são abolidos. É um dado que reforça a suspeita de que esse eu-lírico se encontre num estado de consciência meditativo. Porém em seguida há um paradoxo: “silêncio é coisa sem senso, / não cesso de observar”: para observar é necessário estar atento, noutras palavras, é preciso pensar articuladamente. Talvez represente um momento em que o estado meditativo do eu-lírico é interrompido. Nos versos seguintes, “mistério, algo que, penso, / mais tempo, menos lugar”, também há um paradoxo, agora entre as categorias de “tempo” e “lugar”. Quanto mais o eu-lírico “pensa” – e aqui nossas suspeitas se confirmam: ele pensa articuladamente – mais ele se afasta de uma compreensão sobre o “mistério”, por isso é “algo sem censo”.

No terceiro momento o eu-lírico fala de um “sono solto”, ou seja, um estado de consciência similar ao que encontramos no primeiro, quando estaria “dormindo”: “Quando o mistério voltar, / meu sono esteja tão solto, / nem haja susto no mundo / que possa me sustentar”. Nenhum “susto”, ou seja, nenhuma intempérie poderá interromper seu estado de consciência. Cabe observar um jogo anagramático entre “susto” e “sustentar”: **SUSTo** e **SUSTentar**, compondo uma falsa etimologia, mas constituindo um efeito de correspondência entre os termos. Visto que “susto” é um obstáculo para o pensamento meditativo, o anagrama sugere que o indivíduo “desperto”, que pensa articuladamente, é “sustentado”, isto é, carregado, pelo “susto”, ou seja, pelo erro: as faculdades intelectuais submetem a uma compreensão dentro de categorias convencionais.

A segunda estrofe compreende o quarto momento. Articula-se integralmente a categoria de “mistério”, e o momento em que está presente: “Meia-noite, livro aberto. / Mariposas e mosquitos / pousam no texto incerto. / Seria o branco da folha, / luz que parece objeto? / Quem sabe o cheiro do preto, / que cai ali como um resto? / Ou seria que os insetos / descobriram parentesco / com as letras do alfabeto?”. O tempo na estrofe é “meia-noite”, o mesmo que permanece sugerido nos primeiros versos da primeira estrofe: “de sábado para domingo”. É o ponto de encontro entre eu-lírico e “mistério”, é um instante. O núcleo da estrofe, por sua vez, caracteriza-se por um evento: o “pouso” de “mariposas” e “mosquitos” numa “folha” com um “texto incerto”. A partir desse evento, o eu-lírico elenca uma série de questionamentos que tem como base comum o motivo que ocasionou o “pouso”. Foi por causa do “branco da folha”? Do “cheiro do preto” da tinta que está na folha? Ou devido a um possível “parentesco” entre “insetos” e “letras do alfabeto”?

“Mariposas” e “mosquitos” podem ser compreendidos como uma representação icônica de dois olhos que “pousam” no texto. Nesse sentido, observe a simetria fônica entre os termos: o fonema /i/ que se destaca na primeira parte de marIposas e na segunda parte de mosquItos; o fonema /ô/ que se destaca na segunda parte de maripOsas e na primeira parte de mOsquistos. A simetria constitui-se em ícone de dois olhos que observam o “texto incerto”: marIpOsas e mOsquItos.

Se o “texto é incerto”, abrem-se algumas possibilidades de compreensão: é um texto que está sendo escrito pelo próprio eu-lírico? É um texto inacabado? Ou esta sendo interpretado pelo eu-lírico? A resposta mais adequada parece ser uma síntese dessas possibilidades: o eu-lírico, enquanto leitor, constrói seu próprio texto na medida em que elabora sua própria interpretação. O texto é incerto porque pode variar de acordo com os “olhos” que nele “pousam”, de acordo com o leitor que projeta significações, baseadas em seu leque de experiências. Em última instância, esse eu-lírico busca um sentido.

O “livro aberto” funciona como metáfora da própria realidade objetiva e mundana, que sob os olhos indagadores do ser humano, é passível de adquirir significação. Os “olhos” que “pousam” na realidade buscam uma compreensão. Nessa tentativa, o que se faz é atribuir, e não extrair, sentidos.

O “mistério” nesse poema é a busca pelo sentido, ou seja, pela compreensão da realidade. Não é um processo necessariamente simples, mas representa uma característica inerente ao ser humano, que é sua capacidade de atribuir significados. É esse mesmo ímpeto que o leva a fazer ciência, filosofia, poesia. “Adminimistério” condensa essa ânsia: *ad mim mistério*, a vinda do mistério, dos questionamentos, a tentativa de administrá-lo e organizá-lo.

Considerações finais

Ao contrário do que disse Paulo Franchetti, lida hoje e com atenção, a poesia de Paulo Leminski pode revelar uma força lírica autônoma, independente da figura biográfica do poeta. Isso não se constitui numa regra válida e aplicável para toda sua poesia, mas deve ser problematizado em cada caso, sendo possível identificar momentos mais fortes em suas possibilidades hermenêuticas, outros mais fracos.

A categoria de “mistério” nos poemas analisados, portanto, significa a busca de um significado, seja para a vida, para a constituição de uma individualidade, seja para a relação entre indivíduo e mundo. Isso não é uma regra absoluta e geral; trata-se, aqui, exclusivamente de uma proposta hermenêutica que não pretende excluir outras possibilidades.

Etimologicamente, “poesia” vem do grego: *poiesis*. Em grego *poiesis* também é

utilizado como verbo: significa “fazer”, “produzir”, “constituir”, “criar”. Isso significa que fazer poesia é produzir, criar, sentidos. Ou seja, pode se tornar um meio para atribuir sentido ao que a princípio não teria. No caso dos poemas analisados, portanto, o mistério é o ato de produzir sentido, de fazer poesia, mas não de uma poesia como mero objeto artístico, mas daquilo que dá sentido ao indivíduo em relação aos seus anseios.

Podemos depreender daí que Leminski, ao escrever seus poemas, busca mais do que constituir sua dicção poética, Leminski busca um sentido para sua vida: “me recuso a viver num mundo sem sentido”, como diz em seu ensaio supracitado. Consequentemente, o poeta também se recusa a viver num mundo sem poesia, e por isso faz poesia.

Referências

FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: _____. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê, 2007, p. 253-289.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Buscando o sentido. In: _____. *Ensaaios e anseios crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2012a.

_____. O tema astral. In: _____. *Ensaaios e anseios crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2012b.

_____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *O ex-estrenho*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor – A poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

The mysteries of Paulo Leminski

Abstract: Actually Paulo Leminski’s (1944-1989) poetry is widely studied focusing its stylistic recurrences. In the other hand, there are thematic recurrences, aspect not so studied until now. Thus, this paper proposes to analyze and interpret the “mystery” theme, articulated in two poems: “rio do mistério” and “Suprassumo da Quintessência”, respectively published in *Distraídos Venceremos* (1987) and *La vie en close* (1991). First of all, it will be made an analysis and interpretation of each poem, discussing a possible dialogue between them and, thereby, get subsidies to constitute a hermeneutic for what it might mean the recurrence of

this theme, and use in an analysis and interpretation of the poem “Adminimistério”, also present in *Distraídos Venceremos*. The poems will be the starting point; theoretical frameworks will be used as support for the development of the discussion, focusing mainly on the essayistic work of Paulo Leminski, on what he thinks about the “mystery” theme.

Keywords: Brazilian Literature. Contemporary poetry. Paulo Leminski.



A NEGRA QUE NÃO ESTÁ NA CAPA DE REVISTA: DEBATES SOBRE RAÇA E GÊNERO

*Gabrielle Vivian Bittelbrun**

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: As capas das revistas femininas são conhecidas por destacar personalidades que sejam referenciais de beleza, ícones de estilo de vida e reconhecidas pelo grande público. Mas, no que se refere à aparência, nota-se a seleção quase absoluta de personagens brancas, o que pode servir como pano de fundo para se analisar a temática racial no Brasil. Afinal, enquanto contribuem para a manutenção do corpo branco em um lugar privilegiado, revistas consolidadas no mercado editorial brasileiro, como é o caso dos títulos *Claudia* e *TPM*, não deixam de reforçar a invisibilização das negras. Nesse espaço, pretende-se discutir tais questões, admitindo-se ainda que são resultado de um processo histórico, remetendo à ideologia de branqueamento, ao mesmo tempo em que escondendo discriminações por baixo da problemática máxima de “democracia racial”. Faz-se indispensável também debater como o quesito “raça” se delineou no contexto brasileiro e levantar possibilidades de subversão a partir do uso político do termo, defendido por Guimarães (2002) e Schwarcz (2012).

Palavras-chave: Raça. Meios de comunicação de massa. Gênero. Revista.

Introdução

Na capa da edição de março de 2006 da revista *Claudia*, a atriz Camila Pitanga reina, absoluta, mantendo o padrão da revista, com maquiagem e cabelo impecáveis e um sorriso aberto. Neste exemplar, o diferencial seria o tom de pele da celebridade da primeira página. O veículo que destacou, em todos os outros meses daquele ano, personagens de tom de pele claro, agora traria uma negra. Aliás, uma negra com nariz fino, cabelos lisos castanhos, denunciando a mestiçagem. Segundo a legenda de capa, Camila Pitanga é o “talento com sabor de Brasil”. Um apelo visual nesse espaço reforçaria a ideia: os tons da bandeira brasileira, verde, amarelo, azul e branco, nas chamadas, o fundo da imagem, em um amarelo “canário”, combinando com a cor do vestido, enfim, cada detalhe remetendo à ideia de



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), da linha Teorias Feministas e Estudos de Gênero. Mestre em Jornalismo também pela UFSC (2011) e graduada em Comunicação Social, com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista, Unesp (2008), tem experiência como repórter, editora, assessora de comunicação. Pesquisa as áreas de feminismo, raça, gênero, corpo e revistas voltadas para mulheres. Integra o Grupo de Pesquisa Núcleo de Literatura Brasileira Atual – Literatual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade. E-mail: <gabivibi@gmail.com>.

brasilidade.

É de se questionar, então, de onde vieram esses referenciais que a revista admitiria que seriam captados por seu público assim que fosse percebida na banca. O que faz com que as mensagens da mencionada capa sejam entendidas? Ou, mais ainda, qual foi o caminho percorrido, entre valores e convenções, para que se chegasse à ideia de que Camila Pitanga seria o “sabor de Brasil” que atrairia as leitoras para a compra de *Claudia*? Por que motivo se considera como normal celebridades com seu mesmo tom de pele aparecerem uma única vez em um ano como o de 2006?

Indo numa outra direção, anos mais tarde, a revista *TPM* alertaria, na edição de abril de 2014, protagonizada pela atriz Juliana Alves: “ser negra no Brasil é (muito) f*²”. O exemplar debateria o racismo, como também fizeram a *TPM* de outubro de 2005, questionando o porquê do ator Lázaro Ramos nunca ter sido chamado para protagonizar uma grande campanha publicitária, ou ainda a *Claudia* de setembro de 2009, que elencou a atriz Taís Araújo como “musa” do combate ao racismo.

Supõe-se, portanto, que as revistas femininas brasileiras *Claudia* e *TPM* revelam uma inquietação quanto à questão racial, por vezes propondo uma discussão da temática e, em outros momentos, apenas assumindo um silenciamento no que se refere ao assunto. De um jeito ou de outro, as duas publicações não deixam de estipular padrões e selecionar modelos, o que fica mais evidente no espaço da capa, entendido como uma concentração de cada exemplar e como recurso principal para que o público adquira a revista.

Nesses debates, admitem-se, então, considerações gerais sobre as capas de *Claudia*¹ e *TPM*², entre os anos de 2004 e 2014³, levando-se em conta as reformulações gráficas dos veículos que fizeram com que eles tivessem uma aparência bem próxima àquela que adotam

¹ Criada em 1961, pelo fundador da Editora Abril, Victor Civita, *Claudia* contou com uma tiragem inicial de cerca de 164 mil exemplares por mês. Hoje, tem uma tiragem de cerca de 389 mil exemplares mensais (ABRIL, 2015). A revista ficou conhecida também por ter o apoio de estúdios próprios para as fotografias de moda, de decoração e para os testes de culinária, desenvolvendo receitas e apontando tendências que até então eram apenas reproduzidas de outros países. Atualmente, *Claudia* é a revista feminina impressa mais antiga em circulação no Brasil a manter o mesmo formato. Para mais informações históricas sobre a publicação, vide Mira (2001).

² *TPM*, da Editora Trip, foi lançada em 2001 com a proposta de trazer um conteúdo inovador, indo além das dietas e das dicas de moda estampadas nas demais revistas do setor. Versão feminina da revista *Trip*, *TPM* chegou a contar com 80 mil exemplares mensais; hoje, tem uma rotação de cerca de 35 mil exemplares por mês (TRIP, 2015). Certamente essa redução de exemplares se deve à recente crise do mercado editorial brasileiro, manifestada no fechamento de diversos títulos, tanto antigos, como *Capricho*, como novos, a exemplo de *Lola*. *Claudia* também não tem passado imune à crise, tendo reduzido cerca de 150 mil exemplares mensais nos últimos dois anos. De qualquer maneira, os dois títulos em questão se mantêm no mercado atingindo uma massa expressiva de leitores, o que justifica serem alvo de análise.

³ No caso de *TPM*, as considerações foram feitas com base nas capas elencadas no próprio site da revista, ano a ano. Já quanto à *Claudia*, o acesso a todas as edições do período considerado foi feito com base na aquisição de exemplares e em análise no acervo da própria Editora Abril, entre os dias 20 e 21 de dezembro de 2014.

hoje. Na intenção de se chegar a uma prática intervencionista, engajada, crítica e contestadora de que falava Spivak (2010), pretende-se evidenciar os processos históricos, tantas vezes arbitrários, que levaram ao que se entende por raça no país como também questionar os meios pelos quais se mantêm privilégios dos brancos e a invisibilização dos negros, também em revistas. Nesse sentido, embora se configurem como a maioria da população no território brasileiro, os negros e negras por vezes ocupam o lugar de subalternos, ou seja, fazem parte das “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante” (SPIVAK, 2000, p. XX apud ALMEIDA, 2010, p. 12).

A emergência das diferenciações

Autores como Hofbauer (2006) apontam que é o médico francês François Bernier quem formalizaria, pelas vias da ciência, as diferenciações entre os indivíduos, lançando a proposição de quatro ou cinco diferentes espécies humanas, em artigo publicado em 1684. A ele se seguiriam uma série de estudiosos europeus que intensificariam os debates quanto às supostas diferenças entre as raças, principalmente após o século 19. Assim, as teses científicas passariam por Georges Cuvier, fazendo emergir a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos, Arthur de Gobineau, para quem a verdadeira civilização só poderia ser produzida pela raça branca, e ainda por Franz Boas, que ressaltaria a importância dos fatores culturais na formação das raças.

Na verdade, como pontuam Ferreira e Hamlin (2010), ao longo de todo o pensamento ocidental, mulheres, negros e outros “monstros”, como os povos selvagens, canibais, tiveram algo em comum: todos estariam mais próximos à natureza, apontando para a essência liminar de sua humanidade, o que exigiria a observação contínua e a subjugação do homem branco, com toda a sua civilidade.

Dessa maneira, se, no século 19, o francês Cuvier inaugura o conceito de raça nos tratados científicos, é a figura de Sarah Baartman, a Vênus Hotentote, quem, tendo-o como “preceptor”, inaugura o “conceito moderno de raça”, ao dar corporalidade às teorias racistas (DAMASCENO, 2008, p. 1). A sul-africana nascida em 1789, por ser negra e mulher, estaria duplamente ligada à natureza e, portanto, dois degraus distantes da “cultura” propriamente dita. Levada da África para a Europa, Sarah seria exibida publicamente, em “espetáculos” científicos, junto com outros corpos considerados “estranhos”. Símbolo de monstruosidade, anomalia, ela ajudaria a atestar a normalidade de seu contrário: os corpos masculinos, brancos.

À medida em que as teses científicas se multiplicavam, baseando-se na ideia de que o anormal era o outro, com todas as suas caracterizações, fica fácil perceber como a ciência da época se fundamentou como mero aparato para combater o medo do diferente. Com um poder religioso enfraquecido e um individualismo em plena expansão nesse século 19, a opção foi intitular aquela Vênus, e todos os seus companheiros de cor de pele, como os demônios, enquanto o europeu branco assumiria o trono de poderoso “deus” na terra.

Seja como for, os trabalhos dessa “ciência”, juntamente com as práticas escravistas, contribuiriam para a construção de todo um imaginário sobre o negro e a negra africanas e seus descendentes, em uma carga negativa e suposições que confirmariam a necessidade de cativeiro. Os discursos ocidentais convergiam para a convicção de que a força de trabalho seria o único recurso humano do negro, visão que não se extinguiria com a vinda da abolição, pelo contrário, seria reformulada conforme o processo histórico, garantindo os privilégios dos brancos, e firmando-se à sua própria maneira no território tupiniquim.

O brasileiro Raimundo Nina Rodrigues, adepto aos ideais do estudioso italiano Cesare Lombroso, importou para o Brasil referenciais europeus ao propor um escalonamento de raças, das mais degeneradas àquelas superiores. Conferindo às raças o estatuto de realidades estanques, de modo que os grupos humanos não seriam capazes de evoluir igualmente, Nina Rodrigues defendeu que a mistura racial seria sempre sinônimo de degeneração – embora ele mesmo fosse mulato, como bem observou Skidmore (2012).

Mesmo assim, em um país que teria recebido 3,6 milhões de africanos, como supõem Telles (2012, p. 20) e Schwarcz (2012, p. 33), e onde a multirracialidade já era uma realidade no século 19, com mestiços inclusive ascendendo socialmente, o que requeria uma maleabilidade de relações em função dos quesitos status social e raça⁴, o radicalismo de Nina Rodrigues nunca pode ser seguido à risca, como pondera ainda Skidmore (2012). Desse modo, as teorias brasileiras da época caminharam mais no sentido de uma releitura daquelas vindas de fora, a fim de se manterem as esperanças na nação, de índios, negros, brancos, que se desenvolvia.

Ainda que de forma adaptada, propostas de diferenciação de raças vinham a calhar após a abolição, legitimando a exclusão social pelas vias das comprovações biológicas. E, casando os modelos evolucionistas, que acreditavam que a humanidade passava por diferentes etapas de desenvolvimento, e do darwinismo social, depreciando a miscigenação, as teorias

⁴ Telles (2012, p. 133), remetendo a diversos autores, observa que essa ascensão social dos mestiços no país era possível, inclusive, pelo clientelismo que sempre marcou este território, de modo que, não raro, afilhados ou filhos ilegítimos de brancos conquistavam oportunidades diferenciadas.

ajudaram a explicar a desigualdade como inferioridade. Ao mesmo tempo, as discussões passam a sinalizar que, sim, seria possível contornar a miscigenação, desde que se caminhasse para o cada vez mais branco, emergindo uma ideia que fincaria raízes no pensamento brasileiro: a ideologia do branqueamento.

Assim, apesar de muitos estudiosos da época se vangloriarem da “promoção da igualdade” no Brasil, supostamente comprovada pela falta de distinções legais baseadas na raça, o impulso ao branqueamento como “prática social” iria se impor como construção histórica que, de forma contundente, alia status social elevado com cor e/ou raça branca.

Ao dividir aqueles que poderiam se organizar em torno de uma reivindicação comum e ao fazer as pessoas se apresentarem no cotidiano como o mais “branco” possível, incidindo sobre identidades e induzindo a negociações pessoais e encobrendo o teor discriminatório embutido nessa construção, a ideologia do branqueamento fincaria a pele branca no topo da hierarquia social.

A perspectiva de um futuro garantido da nação brasileira com o seu progressivo branqueamento veio acompanhada, no século 19, pela ideia de uma convivência harmoniosa entre os povos que permitiria que o Brasil, supostamente, tivesse até benefícios com sua mistura única. Para Hofbauer (2006, p. 195), Joaquim Nabuco foi um dos primeiros intelectuais a lançar mão dessa ideia de boa convivência.

Nabuco acreditava que as divergências no país se restringiam a questões de classe e, como a escravidão não teria fundamentado um ódio entre as raças, bastaria garantir a igualdade nas leis para que se alcançasse a igualdade social, na prática. Pecando ainda por defender um certo melhoramento racial com o gradativo clareamento da população, com tais argumentos, o intelectual pró-abolicionista tencionava reduzir o medo de proprietários de possíveis reações violentas dos negros, caso alcançassem a liberdade.

Seguindo a mesma tendência, o contemporâneo de Nabuco, Sílvio Romero também desfiou elogios à mestiçagem, desde que igualmente passando por um processo de “evolução” e progressivo branqueamento. Porém, seria a partir de meados do século 20 que o mestiço seria apontado como verdadeiro “ícone nacional”, nas palavras de Schwarcz (2012), símbolo da identidade brasileira cruzada no sangue e sincrética na cultura, ou seja, no samba, na capoeira, no candomblé, na comida e no futebol.

Munido do desejo de manter as colônias africanas remanescentes, no século 20, Portugal contribuiu para a promoção da ideia de um Brasil que teria se tornado “paraíso racial”, propagandeando, como reitera Almeida (2007), o regime português como um

colonialismo humanista, universalista, multicultural e miscigenador. Por essa via “democrática”, os brancos europeus seriam isentos da violência empregada ao longo do processo de colonização e os portugueses seriam apontados como os heróis que tiveram o “fardo” de levar a civilização aos cantos do mundo.

Nesse contexto, surge o pressuposto da “democracia racial”. Guimarães (2002, p. 138) havia atribuído o primeiro uso do termo a Roger Bastide que, em artigo publicado em 1944, no Diário de S. Paulo, teria feito uma possível tradução livre das ideias de Freyre. Já Hofbauer (2006, p. 257), de forma mais consistente, estima que a expressão tenha sido cunhada antes, pelo antropólogo Arthur Ramos. Em 1941, esse estudioso brasileiro teria participado de um congresso em Chicago, quando atribuiu o tratamento diferenciado das raças no Brasil à continuação do velho sistema colonizador dos portugueses de propiciar a “mistura cultural”, seguindo a tendência exaltada por Portugal e que seria reiterada ainda por Freyre. Ramos teria, então, lançado mão do conceito “democracia racial”, enaltecendo a experiência brasileira em relação às formas discriminatórias vigentes nos Estados Unidos e na Alemanha.

A partir das décadas de 1930 e 1940, embora sem mencionar de fato em suas principais obras a tal “democracia racial”, é por meio de Freyre que a mestiçagem e a convivência pacífica seriam diretamente associadas à identidade nacional. Por um lado, Freyre pode ter contribuído para se chamar a atenção dos pesquisadores para a questão do negro e de seus descendentes brasileiros ou até para o papel igualitário das diferentes raças na formação da sociedade brasileira, por outro, como expõe Skidmore (2012, p. 268), a obra desse autor teve como efeito prático o reforço ao ideal de branqueamento, mostrando que o contato com o africano – ou até, em menor medida, com o índio – proporcionou os valiosos traços culturais da elite, basicamente branca. Ou seja, apontava-se para a crença de que, no Brasil, índios e negros emprestariam diversidade cultural, mas, na pele, seria o tom branco que deveria prevalecer.

Ao mesmo tempo, a obra de Freyre contribuiu para se instaurar essa atmosfera psicoafetiva de conciliação, mantendo a imagem do brasileiro como democrático, visceralmente pacífico e alegre e que valoriza a sua miscigenação, de acordo com o que levantou Sodré (2000, p. 102). Esse pesquisador complementa que as omissões quanto à “raça” nos recenseamentos ao longo das décadas, as denegações dos intelectuais, da imprensa e do senso comum em relação à existência de uma questão racial, as afirmações de uma cordialidade excepcional entre brancos e negros e etc concorrem não só para reiterar o desejo da elite do branqueamento, ou “amorenamento” como ele diz, da população mas também para

ocultar a diferença racial como variável significativa no posicionamento social.

Na contramão de questionamentos como de Florestan Fernandes e Roger Bastide que, a partir da década de 1950, apontaram para a existência de discriminações raciais no Brasil, no senso comum, a existência de discriminações raciais no Brasil permaneceu sendo negada ou ainda classificada como “branda”. Afinal, o “racismo brasileiro” estaria distante da forma estadunidense *one drop rule*⁵, além de não se apoiar em tais leis discriminatórias.

Enfim, nessa exaltação à mestiçagem, a variante masculina ganharia corpo com a figura do malandro, concentrando a recusa aos trabalhos regulares e a prática de expedientes temporários para a garantia da sobrevivência. A preguiça e a aversão ao trabalho, até então atribuídos aos africanos, no Brasil, vai se ancorar também na figura do mestiço, representante da vagabundagem ou, mais ainda, do “jeitinho brasileiro”. Nesse caso, surge ainda a questão da meritocracia, estipulando que, caso se tenha competência, determinação e dedicação, qualquer um pode angariar boas posições na sociedade. Portanto, se aos grupos de mestiços e negros são conferidos os índices sociais mais desvantajosos, seria por eles serem preguiçosos, e não como resultado de discriminações. Na verdade, como se observará, mesmo o tom animado de capas de revista sugere essa mesma minimização das discriminações e a proposição de uma suposta igualdade compartilhada por aqueles indivíduos que, teoricamente, se esforçariam em igual medida.

De qualquer forma, seria versão feminina da mestiçagem que incorporaria a “fórmula de Brasil” mais explorada e exportada: a mulata. Personificação da sensualidade, da alegria, a mulata se tornou uma personagem que, como se observa em trabalhos como de Maia (2011), influenciaria na imagem da brasileira no exterior, em ideais que serviriam como pano de fundo, inclusive, de mercados amorosos e sexuais. Mesmo em território brasileiro, a mulata seria sempre lembrada como a “tipicamente brasileira”, o que se comprova observando-se a tal capa de 2006 de *Claudia*, com Camila Pitanga.

Schmidt (2009) destaca que ainda circula livremente no imaginário nacional, para consumo interno e externo, o estereótipo da mulher morena e objeto fácil de desejo. Como pontua a autora, esse estereótipo não deixa de ser uma constante atualização do encontro entre o senhor, branco, e a mulher escrava. Por trás do “tipicamente brasileiro”, então, está a manutenção de discursos discursivos do colonizador. Pode-se dizer que sob esse consenso, tão reproduzido nos textos midiáticos, residem relações de exploração e violência, à revelia de

⁵ Por essa regra, bastaria ter uma gota de sangue de ascendência africana em oito gerações para que a pessoa se tornasse imediatamente negra. Por essa regra, não importaria a aparência da pessoa ou seu status. Maia (2011) explica que essa ideia tinha como objetivo evitar o contato entre as raças, considerado fonte de perigo e degenerescência, caracterizando-se um sistema racial segregacionista.

qualquer tom alegre nas capas, por exemplo.

Nesse sentido, há pelo menos duas grandes falácias no que se refere à suposta democracia racial no país. Primeiro, é necessário destacar que ela não é fruto de um processo “natural”, mas sim resultado da mencionada violência dos “descobridores” que, no desejo de controlar a terra, faziam-se valer de atozes rituais de masculinidade, entre os quais estavam os estupros frequentes a mulheres das colônias, fossem negras ou índias, como aborda, inclusive, McClintock (2010). A proibição de emigração de portuguesas para a colônia, caracterizando-se um modelo diferente dos Estados Unidos, por exemplo, que pregava a emigração de famílias, reforçou a associação de índias, mulatas e negras a práticas sexuais ilegítimas, enquanto as brancas seriam aquelas com quem se deveria casar.

Delimita-se uma segunda falácia no que tange a questão dessa “democracia racial”. Apesar desse retrato eufórico do país e das possíveis justificativas relacionadas ao mérito de cada um, os mestiços, assim como os negros, endossam as estatísticas mais desvantajosas quanto à educação, trabalho, lazer, ao mesmo tempo em que seriam propagandeados como símbolo da igualdade brasileira.

Isso só vai começar a ser admitido de maneira mais abrangente a partir da década de 1990, quando as políticas afirmativas, com ações como a garantia de cotas nas universidades, por exemplo, reconheceriam desigualdades históricas e impulsionariam discussões sobre a questão racial. Para Telles (2012), tratar-se-ia de um momento dramático na história brasileira, com o reconhecimento do racismo não só pelo governo como pela sociedade em geral. O fato é que esses processos lançariam luz, inclusive, sobre o próprio emprego da palavra “raça”.

Os porquês do uso de “raça”

Para Hofbauer (2006, p. 417), é preciso lembrar que nunca houve um consenso quanto à definição de “raça”, “nem hoje nem em épocas em que ‘raça’ tinha ainda a aura de um ‘conceito científico objetivo’”. Como complementa Telles (2012, p. 85), no Brasil, o termo é um conceito ambíguo, pois existem vários sistemas de classificação, ou seja, são várias delimitações situadas entre branco e preto, influenciadas ainda por classe social, gênero e mesmo status social e especificidades regionais. Porém, como se sabe, raça ainda é um claro marcador social de diferença, notadamente no Brasil, ao lado justamente dessas denominações como de gênero e classe. O fato de essas categorias, que contribuem para a construção de hierarquias e influenciam nas relações sociais, concentrarem uma série de controvérsias quanto a seu uso e conceituações não inviabiliza discussões, pelo contrário, reforça a

necessidade de debates.

Schwarcz (2012, p. 34), vê raça como

uma construção local, histórica e cultural, que tanto pertence à ordem das representações sociais – assim como o são fantasias, mitos e ideologias – como exerce influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais politicamente poderosas.

Essa categoria classificatória, então, para a autora, está por toda a parte, “das piadas que inundam o cotidiano, nas expressões do dia a dia, na propaganda de turismo e na discriminação no mundo do trabalho, na esfera social e da intimidade” (SCHWARCZ, 2012, p. 109). No país com a conhecida mistura racial, e diferentes combinações de traços físicos, raça confunde-se com cor e torna-se uma verdadeira “etiqueta” que, embora silenciosa, determinará toda uma “regra implícita de convivência”, como complementou a autora.

Por meio de seus levantamentos estatísticos, Hasenbalg e Silva (2003) demonstraram como os índices privilegiam jovens de cor branca ao longo das transições escolares, em um processo de seletividade perverso que extrapola o ensino brasileiro, alcançando os níveis do mercado de trabalho e de outras esferas da vida. Por isso, para os autores, raça permanece como um fator determinante das desigualdades sociais no Brasil e não deixa de ter, inclusive, um impacto quanto às classes sociais. Já Guimarães (2002, p. 50), remetendo à própria obra de 1999, acredita que raça é, na verdade, a única categoria capaz de revelar que “as discriminações e desigualdades que a noção brasileira de ‘cor’ enseja são efetivamente raciais e não apenas de ‘classe’”.

Os brancos vêm sendo repetidamente apontados como os referenciais de modos de vida, de beleza, a tal ponto que sequer pressuporiam raça. De acordo com Carone (2002, p. 23), enquanto um branco tem o direito de ser a própria individualidade, ao negro isso é vetado, à medida em que um negro sempre representa uma raça e o grupo, raça e cor “são ele mesmo”. Dessa forma, o termo “raça” parece estar diretamente ligado à caracterização “negra” e a atributos, muitas vezes negativos, que historicamente e coletivamente carrega. Nesse sentido, a palavra pode acabar por salientar diferenciações que vêm colocando os negros em uma posição inferior, ou até como título que justificaria suas desvantagens, como se fosse um atributo que apenas esse grupo tivesse.

Por outro lado, lançar mão do termo em uma postura política pode ser uma estratégia para se discutir a situação do negro e do branco na sociedade, para se subverterem antigas associações, tendo-se em vista ainda toda a heterogeneidade que esta categoria, como tantas outras, pressupõe. Raça torna-se um levante para as discussões, que são fundamentais, à

medida em que, segundo Caldwell (2000, p. 5), é justamente a ausência de discussão pública sobre raça e racismo que resultou no apagamento discursivo das realidades de dominação racial. Falar de raça, então, é questionar essas posições relegadas ao negro mas deve ser também falar do branco, das condições que vêm garantindo seus privilégios e as consequências por sua situação de vantagem.

É preciso pontuar, no entanto, que Peter Wade (1993) já havia alertado que, embora a maior parte dos estudiosos da área apontem para a concepção de raça como uma construção social, há o perigo de, por vezes, se incorrer no erro de supor características físicas, seja em relação ao cabelo ou à cor, como algo neutro. As variações fenotípicas, diz ele, não são garantidas e nem óbvio objeto biológico mas sim igualmente elaboradas socialmente.

Em uma breve digressão, é necessário pontuar que Restrepo e Rojas (2010, p. 118-119) apresentaram as limitações teóricas de Aníbal Quijano quando este apontou que a relação sexo-gênero se diferiria de cor-raça, à medida em que o sexo pressuporia uma diferenciação biológica, que encontraria expressão intersubjetiva no gênero, enquanto cor não teria nenhuma significação biológica, de modo que sua relação com raça seria tortuosa. No entanto, admitir o sexo como realidade biológica pré-discursiva e anterior à história é questionável. Como diria Fausto-Sterling (2002, p. 60), a sexualidade é um fator somático criado por um efeito cultural. Mas, além disso, o próprio conhecimento científico ou mesmo o olhar das pessoas não está livre dos contextos sociais e de histórias específicas, carregando essas marcas. Como questiona a autora Fausto-Sterling (2002, p. 55), se as mulheres em todas as partes do mundo estivessem subordinadas, isso não acabaria por significar que sua posição secundária seria biologicamente determinada?

Assim, igualmente não se percebem “naturalmente” as diferenças de cor de pele ou dos tipos de cabelo. Essas variações físicas não são atemporais, mas surgem por meio de um sistema que as destacaram e classificaram no período colonial e que se reorganiza até hoje. Porém, quanto menos essas diferenciações fenotípicas são vistas como culturalmente construídas, mais raça é reproduzida como uma categoria que, apesar de toda a construção social, é baseada em significantes fixos, consolidando-se processos de desigualdade. Enfim, como afirma ainda Wade (1993), no processo de combater as discriminações, é preciso desestabilizar os significados admitidos como fixos sobre os quais elas se fundamentam nos discursos, inclusive midiáticos, a que se somam tentativas de discussão sobre os contextos nos quais tais conceitos são levantados.

Portanto, o uso do termo de forma política se trata de um movimento contrário

àquele que colocou os negros na condição de subalternidade, visando a contribuir para valorização da história do grupo, mas também para a desestabilização de discriminações individuais e hierarquias sociais, com toda a carga cultural que as envolve.

É inegável que, ao privilegiar corpos brancos em relação aos negros, os meios de comunicação têm influência no que tangem a essas questões. Assim, ainda seguindo o que propõe Gomes (2008), mesmo quando se nasce em uma família dedicada à valorização da cultura negra, o aprendizado é confrontado socialmente pelo modo com que lideranças negras expressam negritude por seu corpo ou pela imagem do negro na mídia, o que merece ser observado com mais atenção.

As negras na primeira página de *Claudia* e *TPM*

Admite-se que localizar o corpo negro é reconhecer, como propôs Rich (2002, p. 20), onde essa cor de pele, juntamente com os pertencimentos a um gênero, a uma classe, tem levado, onde ela tem impedido de se ir na sociedade. Araújo (2008), Sodré (2000), Silva e Rosemberg (2008), entre outros, já abordaram os baixíssimos índices de representatividade dos negros e negras na literatura, na teledramaturgia, nos jornais, e as muitas portas fechadas com que os negros se deparam quando se tratam dos meios de comunicação brasileiros de um modo geral. Mas, mesmo com tais panoramas, é difícil não se surpreender quando a questão é a exposição do grupo nas revistas femininas.

Voltando-se o olhar para a procura de negros e negras nas capas⁶ de duas publicações do setor, *Claudia* e *TPM*, é evidente que os negros e negras ainda se configuram como minoria. No caso dos exemplares de *Claudia*, entre 2004 e 2014, apenas Camila Pitanga e Taís Araújo representaram o grupo nas capas da revista, aparecendo em 2006, 2009, 2010, 2012 e 2014, em hiatos que chegariam a dois e três anos.

Na edição de março de 2006, Camila Pitanga apareceria na mencionada capa com as cores da bandeira brasileira, sendo seguida por Taís Araújo que, em setembro de 2009, surgiria como a “musa da igualdade”, em uma edição especial de combate ao racismo⁷. No entanto, apesar da proposta de combate à discriminação por parte da revista, uma negra, Camila Pitanga, estaria novamente na primeira página somente em abril de 2010. Depois dela,

⁶ Embora não se descarte certo grau de subjetividade nessas análises, levando-se em conta as próprias discussões no que se referem às conceituações de raça no Brasil, considerou-se aqui como negras e negros as personalidades com evidente tom de pele escuro. As classificações das capas foram apoiadas, inclusive, nas próprias entrevistas das publicações, em que as celebridades se autointitulam negras, como é o caso de Camila Pitanga e Gaby Amarantos, por exemplo.

⁷ Uma análise mais detalhada dessa edição especial de *Claudia* de combate ao racismo, levando-se em conta ainda a suposta ideia de harmonia entre os diferentes povos no território brasileiro foi contemplada no trabalho de Bittelbrun (2014).

uma interrupção de negras na primeira página do veículo seria interrompida por Taís Araújo, apenas em agosto de 2012. Após a edição de 2012, Taís Araújo mais uma vez seria a negra escolhida por *Claudia* para estampar a capa, longos dois anos depois, na edição de agosto de 2014. Restringe-se a exposição a essas duas atrizes, como se não houvesse outra negra que merecesse ocupar esse mesmo lugar privilegiado. Além disso, olhando-se para esse levantamento, a impressão que se tem é que o veículo destaca uma negra em meses apenas para se garantir como igualitária e rebater possíveis críticas quanto à representação massiva de brancas.

Em *TPM*, o quadro é um pouco mais otimista quando se fala das capas, espaço que é o principal atrativo de compra da revista entre as leitoras. No mesmo período considerado, entre 2004 e 2014, Lázaro Ramos é o primeiro negro da primeira página da revista, em uma das capas da edição de outubro de 2005⁸ – a outra seria estampada pela modelo Mariana Weickert –, sendo seguido pela atriz Thalma de Freitas, em agosto de 2006.

Em 2007, seria a vez de Taís Araújo ser a protagonista, na edição de outubro da publicação da Editora Trip. Já em 2009, Juliana Alves, em fevereiro, e Camila Pitanga, em julho, representariam o grupo. Mais de um ano depois, Taís Araújo viria em uma das capas da publicação, na edição de dezembro de 2011, enquanto o jogador Neymar estaria na outra opção de capa da mesma edição. No ano seguinte, Thalma de Freitas estaria em uma das capas de fevereiro, enquanto a outra teria o ator Malvino Salvador.

O exemplar de agosto de 2012 inovaria, trazendo a cantora Gaby Amarantos de maiô, com um generoso decote à mostra, e uma pergunta em destaque, referindo-se à imposição de magreza sobre os corpos femininos: “Eu não visto 38. E daí?”. A edição seguinte com uma negra na capa de *TPM*, em setembro de 2013, teria uma temática parecida, abordando comida e culpa, e sendo ilustrada, em uma de suas versões, por Preta Gil. Essa capa contaria com uma pose inusitada, com a cantora vestindo uma camiseta de donuts. A outra versão do exemplar viria com a atriz Tatá Werneck.

Meses depois, em abril de 2014, a atriz Juliana Alves estamparia as duas versões do exemplar especial de combate ao racismo. Essa edição de abril se diferencia também pelos recursos de capa, como o jogo de luz e sombra na foto e o semblante sério da atriz, que reiteram a seriedade do tema, distanciando-se do caráter animado dos outros exemplares das

⁸ Vale lembrar que, normalmente, a revista conta com duas capas por edição, nem sempre com o mesmo protagonista. O leitor pode escolher a edição de que capa quer levar para casa. *TPM* também marca sua diferenciação trazendo homens nesse espaço de destaque, e não apenas mulheres, como suas conhecidas concorrentes do setor. É necessário lembrar ainda que há edições em que a revista opta por simplesmente não trazer pessoas na capa, que pode ser ilustrada por um desenho, por exemplo.

duas publicações e que pode acabar por minimizar a problemática racial ou até sugerir uma falsa igualdade quanto às representações.

Já a edição de julho de 2014 traria a jogadora de futebol Marta da Silva, enquanto a edição de outubro do mesmo ano teria a capa estampada pela atriz, branca, Betty Faria no filme *Bye Bye Brasil*, de 1979, acompanhada pelo ator negro Príncipe Nabor.

Enfim, embora retrate negros com mais frequência do que *Claudia*, *TPM* também acaba convergindo para uma discriminação quanto à raça ao se olhar esse espaço das capas, principalmente considerando-se que, no total, em análise geral das capas, os negros apareceram apenas 12 vezes ao longo de 11 anos de publicações e, ainda assim, em quatro momentos uma pessoa branca estampou a outra opção de capa da revista. Nesse contexto, mais do que se falar da imagem do negro da mídia, não seria o caso, então, de se falar em uma não-imagem do negro na mídia?

Pode-se supor que títulos direcionados especialmente para os negros e negras pudesse suprir essa lacuna, caminhando para uma mudança de posturas. De fato, a revista *Raça Brasil*, da Editora Escala, em circulação desde 1996, garante seus méritos, intitulando-se a primeira revista voltada para os negros do país. Porém, o próprio título reforça o pressuposto de que raça, no Brasil, é negra; como se fosse só a negra. O título também aponta para um eufemismo, como se, com “raça”, se pretendesse evitar a palavra “negra”. Outra questão é que a revista não deixa de cair nos estereótipos, definindo que “ser negro é ser alegre por natureza”, por exemplo (SCHWARCZ, 2012, p. 109).

É de se questionar ainda até que ponto essa segmentação seria positiva e se, ao colocar as diferenças como pressuposto de todos os discursos da revista, não acabaria por mais uma vez segregá-lo. Em um país onde a maioria da população é negra, a circulação de uma revista só para esse grupo pode servir para mantê-lo à margem, como se ele devesse ficar restrito àquele título, enquanto todas outras centenas de publicações seriam voltadas para os brancos ou, no mínimo, não-negros. Por isso, embora se tenha em vista a importância de canais exclusivos para os negros como forma de afirmação e com consequências positivas inclusive para a autoestima do grupo, defende-se, principalmente, uma representatividade bem maior para os negros em todos os demais títulos, incluindo as duas revistas em questão, uma vez que são parte integrante da sociedade brasileira, merecendo visibilidade e espaço.

Considerando-se essa realidade das capas, pode-se admitir que os meios de comunicação, neste século 21, acabam sendo vias por meio dos quais se reflete e se reitera a subalternidade dos negros, à medida em que eles não têm voz. Assim, as desigualdades raciais

da sociedade são amplificadas e estendidas mesmo para essas plataformas que apresentam toda uma aura de euforia e modernidade, complementada pelos recursos gráficos. Mas, mais do que isso, pode-se admitir que as duas revistas destacadas acabam por reforçar estereótipos negativos, por não os elegerem de forma igualitária figuras de destaque e modelos de beleza. Nesse sentido, com uma enxurrada de imagens de corpos brancos, as revistas integram essa rede de significações que privilegia o branco, atestando-o como “normalidade” e operando para a internalização de posturas hegemônicas, mesmo no país das sorridentes Taíses Araújo e Camilas Pitangas, o país das maravilhas da “democracia racial”.

Últimas considerações

Tendo-se em vista a “desaprendizagem” de que falava Spivak (2010), é necessário ir contra a hierarquização das raças e, para tanto, questionar não só os frágeis princípios de diferenciação da própria espécie como todo um aparato de valores positivos que vêm sendo atribuídos à cor branca sistematicamente nos últimos séculos e que garantem o espaço privilegiado da branca em revistas como *TPM* e *Claudia*. Assim, derrubar preconceitos raciais requer uma desconstrução da relação entre o branco e a clareza de um modo geral com um tom de pele, um grupo ou uma raça, em detrimento de todas os demais.

Portanto, a questão racial no Brasil é muito mais complexa do que pode sugerir a “brasilidade” de Camila Pitanga na capa de *Claudia* de 2006, ou Preta Gil em sua camiseta de donuts, na edição de setembro de 2013 de *TPM*. A própria seleção das modelos nas capas faz parte, juntamente com outras sutis práticas individuais e institucionais, de “um modo de pensar que naturaliza a hierarquia racial” ao mesmo tempo em que revela a natureza silenciosa do racismo brasileiro, como já sinalizou Telles (2012, p. 125).

Para entender esse processo, é preciso, então, levar em conta questões sociais e históricas, como se pretendeu expor, que reiteraram sistematicamente a superioridade branca, ao mesmo tempo em que propuseram a figura do negro como imoral, preguiçoso etc. Esse sistema que garantiria as vantagens dos que tiveram pele clara e atravessaria séculos, no Brasil, ganharia o reforço da bandeira da democracia racial e dos poderosos ideais do branqueamento, mecanismos de uma convivência pacífica à moda brasileira.

Para Schwarcz (2012, p. 116), no momento, parte da democracia racial é verdade, pois, na sua visão, o país é profundamente mestiçado em suas crenças e costumes, ao mesmo tempo em que mantém um racismo invisível, com uma hierarquia dissimulada. Como reforça ainda Guimarães (2002, p. 168), concordando com os pensamentos de Charles Wagley, ainda que a democracia racial tenha se comprovado como uma farsa, ela permanece – e deve

permanecer por muito tempo – como “mito”, seja no sentido de uma falsa ideologia, como um ideal que orienta a ação dos atores sociais ou ainda como chave interpretativa de cultura.

De qualquer forma, sabe-se que é preciso muito mais do que a mera mistura de culturas, de raças, a falada cordialidade ou o mito da democracia racial, como quer que ele se apresente, para a redução das desigualdades, manifestadas na mídia. Como lembrou Telles (2012, p. 2), durante mais da metade do século 20, não houve sequer democracia no país, com a maioria da população, incluindo os brancos, sendo privada de direitos humanos básicos e submetida à dominação autoritária, o que já denuncia que ainda há um longo caminho pela frente.

Seja como for, vale retomar a pergunta de Fanon (2008, p. 86): “existe uma diferença entre um racismo e outro?”. Concorde-se com ele quando afirma que a mesma queda, o mesmo fracasso do homem podem ser sempre encontrados no racismo e, nesse sentido, ou uma sociedade é racista, ou não é. Felizmente, os processos sociais não são realidades estanques. Como colocou Hasenbalg e Silva (2003), os preconceitos não têm se mantido intactos desde a abolição da escravidão, mas adquirem novos significados.

Assim, embora um olhar sobre as estatísticas sociais e mesmo para a capa das revistas sugerisse que o Brasil estaria entre as sociedades racistas das premissas de Fanon, é possível admitir que, nessa reorganização, movimentos de avanços e transformações possam promover espaços em prol de uma igualdade, seja por meio do apoio de práticas públicas ou graças a novas posturas, novas discussões.

Referências

ALMEIDA, Miguel V. de. O Atlântico pardo: antropologia, pós-colonialismo e o caso ‘lusófono’. In: BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel V. de; FELDMAN-BIANCO, Bela. (Orgs.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas: Unicamp, 2007, p. 27-44.

ALMEIDA, Sandra R. G. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 7-18.

ARAÚJO, Joel Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 979-985, set.-dez. 2008.

BITTELBRUN, Gabrielle V. As negras de Claudia, luso-tropicalismo em revista. *Revista Científica Ciência em Curso*, Palhoça, v. 3, n. 2, p. 157-165, jul.-dez. 2014.

CALDWELL, Kia L. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 8, n. 2, 2000. Disponível em

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11922/11177>>. Acesso em 15 de junho de 2015.

CARONE, Iray. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. In: CARONE, Iray.; BENTO, Maria Aparecida S. (Orgs). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 13-23.

CLAUDIA. São Paulo: Editora Abril, n.3, ano 45, mar., 2006.

_____. São Paulo: Editora Abril, n. 9, ano 48, set., 2009.

_____. São Paulo: Editora Abril, n. 8, ano 51, ago., 2012.

_____. São Paulo: Editora Abril, n. 7, ano 53, jul., 2014.

_____. São Paulo: Editora Abril, n. 8, ano 53, ago. 2014.

DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus hotentote. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 8, 2008, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2008. Disponível em <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina_Damasceno_69.pdf>. Acesso em 15 de junho de 2015.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. Trad. Renato da Silveira.

FAUSTO-STERLING, Anne. Dualismos em duelo. *Caderno Pagu: trajetórias do gênero*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/ Unicamp, n. 2, p. 9-79, 2002.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não-civilizados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-836, set.-dez. 2010.

GOMES, Nilma L. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.

HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson do V. *Origens e destinos: desigualdades sociais ao longo da vida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Unesp, 2006.

MAIA, Suzana. Cosmopolitismo, desejo e afetos: sobre mulheres brasileiras e seus amigos transnacionais. In: PISCITELLI, Adriana; ASSIS, Glaucia de O.; OLIVAR, José Miguel N. (Orgs.). *Gênero, sexo, afetos e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil*. Campinas: Unicamp, 2011, p. 363-383.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Unicamp, 2010.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água e Fapesp, 2001.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar; Maestría en Estudios Culturales; Universidad Javeriana; Editorial Universidad del Cauca, 2010.

RICH, Adrienne. Notas para uma política de localização. In: MACEDO, Ana Gabriela. *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica ao feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 15-35.

SCHMIDT, Simone P. Cravo, canela, bala e favela. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 3, p. 799-817, set.-dez. 2009.

SCHWARCZ, Lilia M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SILVA, Paulo Vinicius B. da; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: VAN DIJK, Teun (Orgs.). *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 73-117.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. 2.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TELLES, Edward E. *O significado da raça na sociedade brasileira*. Trad. Ana Arruda Calado e Revisão Técnica e Formatação Daniel França. Princeton: Princeton University, 2012.

TPM. São Paulo: Editora Trip, n. 48, out. 2005.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 57, ago. 2006.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 70, out. 2007.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 89, jul. 2009.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 116, dez. 2011.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 123, ago. 2012.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 135, set. 2013.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 141, abr. 2014.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 144, jul. 2014.

_____. São Paulo: Editora Trip, n. 147, out. 2014.

WADE, Peter. Race, nature and culture. *Man*, v. 28, n. 1, p. 17-34, mar. 1993.

[Recebido em setembro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]

The girl that is not the cover of the magazine: debates about race and gender

Abstract: The cover of women magazines are known for pointing out celebrities that are references in beauty, lifestyle as well as recognized by the wide audience. But when we talk about the appearance, we can notice that almost all of the celebrities chosen are white. This is one of the reasons for analyzing the topic of race in Brazil. While maintain the white body in a privileged space such as the covers, *Claudia* and *TPM* – magazines that are benchmarks in the publishing market in Brazil –, reinforce invisibility of black women. It's intended to discuss this questions, considering that they are result of a historical process, including the “whitening ideology” and the problematic term of “Brazilian racial democracy”, that will be explained in the article. It's also important to debate the term “race”, the way that it's limited in the Brazilian context and question some possibilities of subversion by the political use of this term, following the thoughts of Guimarães (2002) and Schwarcz (2012).

Keywords: Race. Mass media. Gender. Magazine.



POR EL DERECHO A LA PALABRA...

*Amaral Palevi Gómez Arévalo**

Centro latino-americano em sexualidade e direitos humanos

Adentrarse en temas sobre lo indígena, el cuerpo y la sexualidad en El Salvador es un desafío que pocos autores se han atrevido a realizar, debido principalmente a la connotación de tabú que se ha designado por parte del pensamiento mestizo conservador y hegemónico, que ha tratado de ocultar de los discursos públicos, académicos y oficiales, las temáticas anteriores dando como resultado una baja producción académica sobre esos temas. En tal sentido, *Indígena, cuerpo y sexualidad en la literatura salvadoreña* del antropólogo lingüista Rafael Lara-Martínez se convierte por antonomasia en un referente para cualquier persona interesada en escudriñar sobre el pensamiento y la cultura indígena, las representaciones del cuerpo y el ejercicio del poder utilizando la sexualidad en El Salvador.

¿Por qué se trata de ocultar el cuerpo, lo indígena y la sexualidad en El Salvador?, esa es la provocación que moviliza a Lara-Martínez a realizar un análisis de 12 diferentes producciones literarias de El Salvador del siglo XX. A primera vista cada una de ellas parecen estar desconectadas entre sí, pero al establecer una mirada crítica vemos que cada una de ellas devela un elemento de la constitución de la identidad del sujeto salvadoreño que muy pocas veces es abordado por otros análisis teóricos. Entre estos se puede mencionar la existencia de una única visión de la historia, que trata de reafirmar en todo momento posiciones eurocéntricas e hispanocéntricas, con una tendencia que roza la demencia obsesiva por constituir el mestizaje como padrón hegemónico para comprender al sujeto salvadoreño.

Lara-Martínez invita a una búsqueda arqueológica, según como lo plantea Foucault (1972), en el contexto de la literatura salvadoreña. Así el libro se divide en dos grandes apartados: La Literatura Náhuat-Pipil y la Literatura Mestiza. Cuando se habla de Náhuat-



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Possui doutorado internacional em Estudos de Paz, Conflito e Desenvolvimento - Universitat Jaume I (2013). Tem experiência na área de Educação, com ênfase na gestão de projetos de desenvolvimento comunitário com jovens, homens, população LGBT, população em deslocamento, melhoria da qualidade educativa de centros escolares rurais, educação inicial comunitária, alfabetização de adultos, habilitação laboral, docência universitária e promoção da cultura de paz por meios audiovisuais. Suas linhas de investigação são Pedagogia para a Paz, Violências e Estudos LGBT. Colaborador de O Istmo ao interior do Instituto da América Latina da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: <amaral.palevi@gmail.com>.

Pipil se hace referencia a la lengua que Los Pipiles hablan, la cual es parte de la macrolengua Yuto-Nahua. Los Pipiles están relacionados a la cultura Tolteca clásica y fueron el grupo cultural de mayor relevancia a la llegada de los españoles en el actual territorio de El Salvador. Los Pipiles a lo largo de 400 años fueron físicamente diezmados por continuos procesos de genocidios como los ocurridos en 1524, 1832 y 1932; y culturalmente asimilados por la cultura ladina en la época colonial y luego por el metarelato de la cultura mestiza a lo largo del siglo XX.

La cultura mestiza, por su parte, es aquella que pretende incorporar los diversos elementos culturales de lo indígena, lo africano y lo europeo; pero que al final su matriz tiende a exaltar únicamente lo europeo, olvidando y menospreciando todo aquello que no sea de la matriz euro-hispánica, creando una paradoja cultural, en donde la mirada ajena recrea lo propio de la cultura salvadoreña, erigiendo un concepto de “nos-otros”, en donde el “nos” lo constituye lo eurocéntrico, lo aceptado, lo útil; y los “otros” todo aquello fuera del padrón eurocéntrico. Como parte de esta cultura mestiza la heterosexualidad se constituye, más que una orientación, en una categoría política para la organización de los cuerpos y el ejercicio del poder sobre aquellos que se encuentren o hayan traspasado los bordes de la heteronormatividad.

En tal contexto, Lara-Martínez por medio del rescate de mitos en la lengua náhuat hace un proceso de descolonización del pensamiento salvadoreño marcado por la exaltación de la tradición euro-hispánica que aspira a ser hegemónica, presentándonos que existe un pensamiento matemático en la cultura náhuat-pipil, una filosofía y mitos que fundamentan un imaginario social y cultural propio. Respecto al cuerpo trata de liberarlo de la dicotomía en la cual se encuentra prisionero: entre la pureza santificada y la perversión diabólica del placer. Y por último, pero no menos importante, promueve la necesidad de utilizar la sexualidad como una categoría primaria para analizar la historia social salvadoreña. Estos tres ejes de análisis propuesto permitirían, en un primer momento, el autoreconocimiento de un *nosotros* plural, inclusivo y horizontal donde ninguna de las tendencias culturales sea más importante que la otra, proyectándose de esa forma a un proceso de autoaceptación de lo que somos en este momento histórico, lo que hemos sido en el pasado y lo que podremos ser en el futuro.

Entrando en el apartado de Literatura Indígena, Lara-Martínez nos presenta una serie inicial de mitos de la lengua náhuat-pipil, traducidos por él, pero recolectados por el alemán Leonhard Schultze-Jena en 1930, dos años antes del etnocidio de Los Izalcos en 1932. El primero de ellos nos habla sobre la constitución de la nación salvadoreña, la cual representada

por una mujer desmembrada, está sometida a cumplir un ciclo kármico donde se “mutila a una porción relevante de sus miembros, para crear un proyecto nacional utópico por exclusión” (LARA-MARTÍNEZ, 2012, p. 23). Utilizar esa provocación de Lara-Martínez para analizar los últimos 30 años de la historia salvadoreña, sería un ejercicio interesante.

Conforme a una serie de mitos de la lengua náhuat-pipil de Schultze-Jena también existe un ciclo mitológico del héroe. En pocas palabras podemos describir este ciclo como la bajada al inframundo, su posterior salida con recompensas y un testimonio por contar. Este ciclo mitológico se puede extrapolar a los ya conocidos de Gilgamesh en Mesopotamia o al de Hércules en la Grecia Clásica, con la única variante que nuestro héroe en este caso es Náhuat-Pipil.

Respecto a la sexualidad, también en los mitos náhuat podemos encontrar una forma inicial de ordenamiento del placer, los cuerpos y el ejercicio del poder. Por ejemplo en el *mito de la vagina dentada*, se coloca en evidencia prácticas sexuales indígenas, donde el deseo de los mayores y lo masculino hegemónico se superpone sobre las masculinidades subalternas, las oprimidas y lo femenino. En *La boda del vagabundo*, se muestra el carácter anal del vencido, en donde la práctica sexual homoérotica de penetración no se relaciona a una orientación sexual específica, sino que se remite a una estricta dimensión del ejercicio del poder del dominador sobre el dominado, estableciéndose una organización política de los cuerpos de los hombres conforme a un estatus del que penetra y el penetrado.

Respecto a la Literatura Mestiza, Lara-Martínez escudriña lugares que la doxa canónica no se ha atrevido a desvelar hasta el momento, ya que este utiliza el cuerpo y la sexualidad como categoría de análisis ante la obra de representantes que se consideran íconos de la literatura salvadoreña. Antes de comenzar con ese análisis, Lara-Martínez enuncia y define la existencia de una *Modernidad salvadoreña*, como ese espacio que le niega a la diversidad étnica, social y de género su derecho de expresión, donde el sujeto masculino, mestizo, urbano y heterosexual se transforma en la prerrogativa de análisis que imagina el mundo a su servicio (LARA-MARTÍNEZ, 2012, p. 136).

El primero de los íconos literarios de la cultura salvadoreña que analiza Lara-Martínez es la obra de *Salarrué*. El Salvador concede a Luis Salvador Efraín Salazar Arrúe, mayormente conocido por su seudónimo *Salarrué*, ser el ícono de la literatura costumbrista salvadoreña. Nacido en Sonsonate, lugar de asentamiento de Los Izalcos, por ende toda su literatura se nutre de la cosmovisión indígena traducida por la cultura mestiza. Cuando Lara-Martínez ingresa con un análisis de teoría literaria y psicoanálisis en las obras de *Salarrué*

identifica las siguientes características de la sexualidad: a) La intimidad de dos cuerpos sexuados que se acercan y se palpan se califica como algo sucio; b) La violencia rige lo sexual, c) La sexualidad como ejercicio de poder, d) sublimación del erotismo anal y e) el homosexual representa el oprimido por antonomasia (LARA-MARTÍNEZ, 2012, p. 171-181). Este análisis desde lo mestizo conservador puede generar críticas, al mal comprender que no se está agrediendo a la persona de *Salarrué*, sino que se está utilizando su obra para comprender de mejor forma las relaciones de poder que se establecen entre hombres y mujeres y entre los mismos hombres, donde la violencia es una característica inmanente que tiene su origen y fin en el cuerpo sexuado de los sujetos.

El cuerpo desde esta mirada que nos propone Lara-Martínez de *Salarrué*, se transforma en la arena donde se disputan batallas para la legitimación de identidades. En el caso de las personas que ultrapasan las fronteras del binarismo de los cuerpos, en un primer momento se hace presente la soledad del travestido, que actualizado a nuestra época actual, sería la muerte violenta del transexual, el rechazo a la lesbiana, la homofobia internalizada del homosexual y el camuflaje del sujeto bisexual.

Lara-Martínez también manifiesta la existencia de miradas de género en la obra Miguel Mármol de Roque Dalton. La mujer se presenta como objeto olvidado en los procesos de revolución, pero siempre presente como objeto penetrable, erótico. La construcción de la masculinidad conlleva aparejarse a discursos homofóbicos que construyan las fronteras de la heterosexualidad contra cualquier dudoso integrante del propio sexo, en donde la sodomización del enemigo y el travestismo de carácter político-revolucionario son parte de una gramática cultural de la violencia homofóbica instituida en la política salvadoreña.

Por ser una obra inicial que aborda temáticas complejas en El Salvador, nos hacen falta elementos para contrastar los postulados, categorías y análisis que realiza Lara-Martínez. En este sentido el mismo autor en el epílogo afirma que no es una labor terminada ni definitiva, sino que es una provocación para que otros y otras se sumen al esfuerzo colectivo de rescatar del silencio y del tabú a lo indígena, el cuerpo y la sexualidad.

Para finalizar, *Indígena, cuerpo y sexualidad en la literatura salvadoreña* es un libro que se vuelve un documento de referencia para lingüistas, feministas, matemáticos, activistas LGBTI, historiadores, antropólogos, sociólogos, educadores, psicólogos, teólogos y filósofos interesados en profundizar en elementos que integran la cultura y la política en El Salvador.

Referências

FOCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

LARA-MARTÍNEZ, Rafael. *Indígena, cuerpo y sexualidad en la literatura salvadoreña*. Soyapango: Editorial Universidad Don Bosco, 2012.

[Recebido em julho de 2015 e aceito para publicação em outubro de 2015]



PÔNCIO PILATOS: O SIMULACRO

*Égide Guareschi**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

A afirmação “padeceu sob Pôncio Pilatos” presente no credo cristão e muitas vezes proferida de maneira automatizada pelos fiéis, aponta para algumas questões interessantes de serem pensadas como, por exemplo, quem foi Pilatos e qual “poder” ele exercia sobre Jesus, para que este tenha padecido em seu nome. Essa interrogação e tantas outras acerca da figura de Pôncio Pilatos incitaram o filósofo e escritor italiano Giorgio Agamben (1942) a dedicar-se integralmente ao tema por alguns meses. Como resultado dessas reflexões, nasceu o ensaio *Pilatos e Jesus*, escrito por Agamben em 2013 e traduzido para o português em 2014 por Patricia Peterle e Silvana de Gaspari, professoras pesquisadoras da Universidade Federal de Santa Catarina.

Neste livro gravitam muitos paradoxos, ditos e não ditos acerca dos momentos que precederam a crucificação de Jesus e, em especial, sobre a falta de um julgamento aos moldes das “leis dos homens”. Ausência esta que faz com que os leitores desloquem a atenção para uma possibilidade de versão menos comum de um episódio tão conhecido, se comparada às variantes mais populares. Para tanto, o estudioso direciona o seu olhar até à região do Monte das Oliveiras e se aprofunda na história da crucificação de Cristo e nos diálogos que este teve com Pôncio Pilatos. Para tal empresa, Agamben utiliza-se do seu já conhecido estilo de pesquisa “arqueológico”, em que busca examinar os rastros do passado, a *archè*, a origem dos vocábulos e, a partir destes indícios, indagar sobre o ontem e o agora da história, dentro de uma linha de pensamento que dialoga com o legado herdado de escritores como Walter Benjamin e Michel Foucault. No caso deste livro, Agamben procura detalhes nos registros da linguagem, nos evangelhos consagrados e também, nos textos apócrifos.



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Possui graduação em Letras Português e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (2007), graduação em Letras Língua e Literatura Italianas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009), especialização em PROEJA pelo IFSC (2011) e mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013). Atualmente é doutoranda do curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Desde 2011, participa do projeto Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana Traduzida no Brasil (1900-1950), o qual é desenvolvido por pesquisadores da UFSC/USP. E-mail: <egideguareschi@gmail.com>.

Pilatos, que fora prefeito da Judeia, entre os anos 26 e 36 d. C., é o “[...] único nome próprio, ao lado daqueles do ‘senhor Jesus Cristo’ e da ‘virgem Maria’, totalmente estranho – ao menos aparentemente – ao seu contexto teológico” (AGAMBEN, 2014, p. 21), que aparece no credo. Nome que foi acrescentado ao rito pelo Concílio de Constantinopla, no ano 381, não por acaso, conforme acredita Agamben. A assembleia preferiu o nome de Pilatos, ao invés do de Tibério (imperador de Roma à época), pois Pilatos, de acordo com o filósofo, possui maior importância nas narrativas dos quatro Evangelhos Canônicos. Tanto João, quanto Marcos, Lucas e Mateus expõem em seus livros todas as hesitações e os titubeios de Pilatos em relação à condenação de Cristo como, por exemplo, na seguinte passagem do Evangelho de Marcos: “[...] Mas Pilatos lhes disse: Que mal fez ele? E eles gritavam cada vez mais: Crucifica-o!/Então, Pilatos, querendo contentar a multidão, soltou-lhes Barrabás; e, após mandar açoitar a Jesus, entregou-o para ser crucificado” (Marcos, 15:14-15).

Durante toda a conversa travada com Jesus, Pilatos utiliza-se de muitos subterfúgios, como se fosse tentado ora pelo bem, ora pelo mal. Nessa esteira, sua esposa Procla figura como a imagem do bem, ela pede que Jesus não seja condenado, já os membros do sinédrio seriam a imagem do mal, aqueles que acusam Jesus de “pretensão messiânica à realeza” (AGAMBEN, 2014, p. 44), e é justamente a estes que Pilatos obedece. Tais passagens revelam aspectos de um caráter ambíguo, que oscila entre a dissimulação e a hesitação de Pilatos. Por vezes, em seu discurso, ele parece vacilar como se não quisesse para si a responsabilidade da crucificação de Cristo. Ideia que aparece em outras obras, como em *Médico de Homens e de Almas* (1958) da autora Taylor Caldwell, que trata da história de São Lucas e que em uma passagem revela: “Prisco escrevia a respeito de Pôncio Pilatos, o procurador. ‘É homem pacífico, mas vacilante, e prefere sua biblioteca e a companhia de sua esposa aos banquetes e à política’.” (CALDWELL, 19--., p. 454).

Na época, Pilatos detinha o poder na Judeia. Ele não julga a “causa” em seus méritos e não prescreve uma sentença ao Rei dos Judeus, mas o entrega diretamente à crucificação, algo que também não condizia com as leis romanas. Pilatos deveria agir como juiz, mas não cumpre o seu papel e age como uma sombra, na tensão entre o fazer e o não fazer, institui-se um juízo sem juiz, Pilatos é um simulacro de juiz, investido de uma potência inquietante de pretextos para fugir do seu dever. Agamben neste ponto recupera a ideia de Dante Alighieri, o qual coloca Pilatos na ala dos ignavos, no livro do *Inferno*. Ou seja, de alguma maneira, a figura de Pilatos perpetuou-se como a imagem de um homem covarde, indolente e preguiçoso.

Apesar disso, mesmo com pouca recorrência, Agamben lembra em *Pilatos e Jesus*,

que há várias versões sobre este episódio e traz algumas passagens de evangelhos apócrifos, a exemplo do Evangelho de Gamaliel, em que Pilatos assume um aspecto mais amoroso e assim, ele e sua esposa são descritos como cristãos que amam a Jesus. Nesse sentido, vale lembrar que, as posturas paradoxais de Pilatos, apontadas por Agamben, são detalhes interessantes de serem observados e revelam características do método de leitura deste autor. Ou seja, ele costuma sugerir ao leitor, a análise dos diversos vieses de cada questão, nesse caso das ambiguidades de Pilatos, mais do que, necessariamente, afirmar algo.

Com relação ao “juízo”, que determina o destino de Jesus Cristo, este é considerado por Agamben como um processo ilusório, o qual nomina de “simulacro de processo” (AGAMBEN, 2014, p. 48), pois é um processo sem julgamento, um faz-de-conta, em que Jesus, que não é deste reino, é entregue por Pilatos (representante do reino terrestre), depois de muitas evasivas, e é crucificado. Cristo é condenado segundo as leis dos homens, sem passar por um julgamento com acusação, defesa, testemunhas e sentença, como ocorre costumeiramente. Pilatos considera-se competente para julgar o “reino que não é daqui”, no entanto Agamben mostra que o seu discurso é repleto de evasivas e, na realidade, não julga Jesus, mas entrega-o diretamente à crucificação. Com esta atitude, Pilatos profana os limites da sua jurisdição, aos moldes do que Agamben ensina sobre Profanação, pois exerce seu “poder” de decisão sobre aquele, cujo reino não é terreno e sobre a natureza do qual Pilatos tem dúvidas até o fim, porque internamente ele não tem certeza de qual mundo Cristo pertence.

Sobre isso, Agamben esclarece que: “[...] A questão do Reino de Jesus, mundano ou celeste que seja, continua suspensa até o fim. E é precisamente por isso que a argumentação final dos membros do sinédrio (‘Não temos outro rei senão César’) convence Pilatos a entregar Jesus” (AGAMBEN, 2014, p. 44). Mais uma vez a questão dos paradoxos vem à tona e, talvez, segundo Agamben, este seja o momento da história em que pela primeira e única vez foi possível colocar em diálogo os dois reinos, o terrestre e o divino, o eterno e o humano, que se cruzam e se eclipsam e, portanto, ofuscam-se, impedindo que Pilatos, por exemplo, tenha uma visão clara da situação e, assim, por aclamação ou por necessidade de aceitação pública, ele se rende ao sinédrio.

Esse episódio da tentativa do cruzamento dos planos e tempos, do divino e do mundano, já foi aspirado por muitos artistas universalmente, que pintaram cenas, análogas às do juízo final ou às de um julgamento em si, em suas telas ou na literatura, a exemplo de Dante Alighieri, no livro *A Divina Comédia*. Neste poema de cunho épico-teológico-político,

em especial no livro do *Inferno*, as personagens são julgadas e, de acordo com a natureza dos seus pecados, são enviadas a um dos nove círculos do inferno para que cumpram sua sentença. A imagem de um tribunal do júri também figura em um afresco muito conhecido do pintor renascentista italiano Michelangelo, *O Juízo Final* (1536-1541), que também foi inspirado em passagens bíblicas e dantescas e se encontra na Capela Sistina, no Vaticano.

Na literatura brasileira, pode-se citar Ariano Suassuna com sua peça *Auto da Compadecida* (1955). Em uma das cenas, alguns personagens se encontram no céu para o juízo final, ou o “juízo de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (SUASSUNA, 1993, p. 22). O tribunal conta com acusação e defesa (Jesus e o diabo) e intercessão de Nossa Senhora. De acordo com o júri, alguns personagens foram enviados ao purgatório, outros receberam o perdão e foram para o paraíso. Já o protagonista, João Grilo, consegue voltar a sua vida na terra. O episódio da crucificação de Cristo descrito em *Pilatos e Jesus* e a peça suassuniana se aproximam por diferenças e semelhanças. No *Auto*, diferentemente da condenação de Cristo, as personagens têm direito a um julgamento, por outro lado, as semelhanças estão no fato de que, nas duas cenas, o mundo terreno e o celestial se cruzam, ou seja, quando João Grilo “ressuscita” ele também adquire uma propriedade divina, concedida anteriormente apenas a Jesus Cristo.

Nessa perspectiva de reflexões, percebe-se que os estudos de Agamben buscam, magistralmente, os rastros e os indícios históricos e teológicos para elucidar as suas perguntas sobre a cena da crucificação de Jesus, contudo mostram, também, que ainda há muitos “não-ditos”, muitos silêncios em relação ao fato. Para compreender a ligação do silêncio e da linguagem, vale resgatar as considerações de Eni Orlandi em *As Formas do Silêncio*, em que ela expõe que:

O silêncio é assim a “respiração” (o “fôlego”) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito (ORLANDI, 2007, p. 13).

Esta colocação aponta que também o silêncio é carregado de significação e de paradoxos e, no caso da crucificação, muitos detalhes ficaram em aberto, dando margem a inúmeras interpretações. São nesses vestígios possíveis que a leitura de Agamben se detém, o autor consegue iluminar um assunto encoberto pelas sombras do tempo e da história e, com isso, busca responder indagações atuais. O olhar de Agamben é o olhar descrito por ele mesmo como *contemporâneo*, que sabe ver nas trevas, perceber os escuros e resignificar questões ofuscadas que, aparentemente, estavam cristalizadas à crença cristã, como no caso

dos personagens Jesus e Pilatos investigados nesta obra. O seu pensamento ambivalente mostra que tudo tem dois lados, em especial, temas latentes e atravessados por questões teológicas, políticas e históricas, que guardam seus “tabus” e mistérios.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Pilatos e Jesus*. Trad. Patricia Peterle e Silvana de Gaspari. São Paulo: Boitempo; Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

CALDWELL, Taylor. *Médico de homens e de almas*. 12.ed. Rio de Janeiro: Record, [19--].

MARCOS. Português. In: *Bíblia de Estudo Almeida*. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 26.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em dezembro de 2015]



ÚLTIMAS FACES DO POETA: PROSA E POESIA DE CRUZ E SOUSA EM “ÚLTIMOS INÉDITOS”

Gustavo Tanus*

Universidade Federal de Minas Gerais

As minhas rimas humildes
As minhas c'roas e bravos,
Que arrojarei aos das lides
Da redenção dos escravos.

E nos triunfos mais brancos
Dos seus litígios supernos,
Lhes caíam louros, nos flancos,
Os bons aplausos modernos!...
(Cruz e Sousa, *Aleluia*).

O livro *Últimos inéditos: prosa & poesia* compila textos do poeta catarinense, publicados, em sua maioria, em jornais, sob as mais variadas máscaras em diversos pseudônimos. Tal empreitada – coordenada pelo escritor e pesquisador Uelinton Farias Alves que é uma das maiores autoridades sobre a vida e a obra de Cruz e Sousa, e publicada pela Editora Nandyala – é tarefa importante para a constituição de uma documentação dos escritos concorrentes a sua obra canônica. Estes, por suplemento, deverão auxiliar os pesquisadores da poesia do poeta simbolista podendo “[...] servir de base para novos estudos, sobretudo biográficos, uma vez que a fase de juventude do poeta é ainda bastante obscura [...]” (ALVES, 2013, p. 25), concomitante ao prazer da descoberta de um outro Cruz e Sousa.

O livro reúne a produção inédita, escrita entre os anos de 1881 e 1895, dispersa em jornais e outros periódicos e que ainda não fora publicada em obra definitiva. O livro divide-se em prosa e poesia inéditas, em que Cruz e Sousa apresenta sua face abolicionista e antimonárquica, em defesa da abolição da escravatura e da implantação do regime republicano, mas também revela outras faces, ocultas, muitas vezes por pseudônimos.



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Bacharel em Letras/Português; bacharel em Letras/Ênfase em Edição e licenciado em Letras/Português pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é integrante do NEIA - Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade e colaborador do site Literafro - Portal da Literatura Afro-brasileira. E-mail: <gustavotes@gmail.com>.

Na seção dedicada à prosa, há o terceiro capítulo, ainda inédito em livro, de um possível romance nomeado “Margarida”, publicado no folhetim *Colombo*, da cidade do Desterro – hoje, Florianópolis. Como afirma o organizador, “São traços ligeiros de um idílio sentimental, bem ao gosto do mais menoscabado romantismo, já ultrapassado [...]” (ALVES, 2013, p. 26), mas que revelam outra face do poeta em “seu projeto e do seu aprendizado como escritor”. (ALVES, 2013, p. 26). As outras prosas que se seguem revelam um Cruz e Sousa ora irônico, ora sarcástico, criticando a corrupção do gênio, do caráter de figuras de seu tempo, apresentando a degeneração do político em manter a velha prática dos favores, da “algibeira”, sem observar o que era indispensável à população.

Afeito aos valores humanistas, leitor de filosofia e de literatura, o poeta difunde os preceitos da Revolução Francesa, que lhes eram tão caros – a Liberdade, a Igualdade e a Fraternidade. Na crônica “A Bastilha” – homenagem ao aniversário do evento histórico – faz uma leitura da representação dessa edificação, de prisão de um Estado monarquista a símbolo da “autonomia dos verdadeiros cidadãos”. (ALVES, 2013, p. 56). Em “Praia do Menino Deus”, o tema é o da conservação de um bem público, melhor dizendo, um bem natural, a praia, frente ao desleixo dos políticos na inspeção, no cumprimento do dever de zelar desse patrimônio natural da cidade. E acreditando na impossibilidade de seu discurso, “[...] as chicotadas da nossa pena [...]” (ALVES, 2013, p. 58) não tocar ao poder público, o poeta delinea o papel da imprensa, de administradora do “bem estar do povo”, pensamento tão urgente quanto necessário aos dias de hoje.

Em “Trancos e barrancos”, assinado pelo pseudônimo Zé K., faz-se uma crônica do que a população não espera ver nos políticos. Entretanto, de maneira prodigiosa percebe-se que esses desejos são demonstrações de práticas e condutas já existentes nos mesmos. Por sua vez “Cousas e lousas” (ALVES, 2013, p. 63-64), trata de um evento importante, a queda do gabinete Dantas, encarregado de “solucionar” o “problema” da escravidão. Cruz e Sousa critica os políticos responsáveis pelo acontecimento e o povo que não protestou. Para o poeta, o exercício do poder possui duas faces: “se uma política esbanja os cofres públicos, outra diz que não há verba e vão continuando, a despeito de tudo, as faltas e as necessidades da terra.” E, dentre as necessidades, a mais importante era a libertação dos escravos.

Outros textos possuem características diferentes, mas todos parecem ter o mesmo fim: ser oposição ao conservadorismo que não permite o “progresso da terra”, que deveria ser, para ele, república sem escravidão. Para isso, ele critica políticas, políticos e aqueles que, não sendo políticos, são correligionários destes. Tais textos revelam um Cruz e Sousa sem

misericórdia com a calúnia, com as figuras de pensamentos vacilantes e de discursos claudicantes. Demonstra o vício que as instituições oficiais já mantinham, de morosidade, da falta de preocupação com aqueles para os quais elas existem. “Dr. Da Saúde, mais saúde de dever, quando se trata de saúde”. (ALVES, 2013, p. 79).

Dos 22 “Piparotes”, *crônicas-cascudos*, contrapondo a “Voz do povo”, desejosa de mudanças, com a “Noz do povo”, metáfora da iniciativa do imperador de “dar nozes à quem não tem dentes” (2013, p. 87), vê-se o desejo de “[...] esvergalhar com a crítica a hipocrisia que amolece o cérebro e a religiosidade automática que cega a razão e faz abismá-la no antro da dúvida” (“Piparote 2”, 2013, p. 81-82). Tratam ainda de acontecimentos rotineiros ou regionais, como festins religiosos, de uma declaração idiota feita por um local; reclama das condições deploráveis de higiene e conservação de bens públicos; faz críticas a espetáculos; trata da agenda de festas; de informação sobre recebimento de verba para uma localidade; de recebimento de livros, de periódicos de outros *clubs* de ideologia similar à do poeta; noticia a entrega de cartas de liberdade; o atendimento a reclamações, a inauguração de estabelecimento cultural, os atos administrativos sem propósitos, entre outros. Mas aborda grandes questões de seu tempo, como a indenização que os “possuidores de escravos” receberiam, após a abolição: “E quem indenizou os míseros escravos da sua eterna noite de treva, das suas agonias, das suas aflições, das suas lágrimas?!” (ALVES, 2013, p. 87).

Na seção “Outros textos”, os escritos parecem mais ensaísticos, exposição mais desenvolvida, mais literária de temas como: instrução pública, em que trata da educação naquilo como se dá e como deveria ser; a chegada da primavera ou mesmo a estação de colheita, do renascimento da natureza em cores diversas em relação ao olhar atormentado do homem ou apenas visão otimista sobre a natureza; sobre as crianças, em que é lançado um olhar nostálgico sobre a infância, sua educação, sua generosidade, em relação ao “doloroso e pungente pessimismo humano” de seu mestre; casas, em que debate a questão da luta da população por moradia pela elevação dos preços dos aluguéis; ainda, críticas de mais fôlego a outros escritores e obras; a vida; o sol; o amor etc. Cores, sabores, ecos, ritmos, sons, expressão poética e artística. Com escritos menos cáusticos e irônicos, menos sarcásticos ou zombeteiros, esta seção possui textos mais fluidos, menos tensos porque o “cálculo” da expressão é outro.

A segunda parte do livro é composta dos versos do poeta que, por algum motivo, não

constam de sua obra poética publicada nos livros¹. Tais versos se agrupam em formas poéticas diversas e variados temas. Ademais da temática incomum do poema “Ao jantar”, vale destacar a sonoridade dos seus tercetos: “[...] Que foi? Foi a faca, má, está cotó / Que o dedo me cortou sem pena e dó / Resvalando da mão, no chão, certa. / Fiquei triste e... a barriga descontente / O apetite perdeu neste incidente / Passando sem comer a tarde inteira!...” (2013, p. 224). Em relação à versificação ou aos recursos estilísticos, há versos brancos como em “Cabriolas” (2013, p. 232), em que a voz poética faz uma crítica à postura pela indumentária burguesa; ou versos que exploram os ecos, como em “Fiáus”, onze poemas em uma crítica ao baronato, findando com os triolés que foram alocados em uma subseção conforme a tipologia da composição.² Tal modalidade representa, segundo Uelinton Farias Alves, um período da produção poética de Cruz e Sousa, e vai desaparecendo de sua expressão “até a cristalização de seu estilo, que vai culminar na obra imortal, que são suas produções simbolistas. (ALVES, 2013, p. 20). Destes triolés, “Questão dupla” sobressai-se por tratar do conflito do gari frente a sua missão “questão do lixo” como matéria de seu trabalho e a “questão da carne”, que é sua sobrevivência. Dessa temática de fazer durar a carne, o corpo, pela subsistência, aliam-se os poemas “Mais pão”, “Carne... por um óculo” e “O bife”.

Vale destacar, aqui, os dois poemas que tratam mais diretamente da questão da escravidão e do abolicionismo. São eles, o soneto “Nova realeza” e o de versos em heptassílabos, “Aleluia!”. O primeiro faz saber da nova realeza, que surge, impondo-se como a lei e ensinando como a escola, e “[...] que sabe castigar os frutos do pecado; / do Olimpo desabando os deuses mentirosos [...]” (ALVES, 2013, p. 220), que sendo improrrogável, será implacável, e chama-se Liberdade. O outro poema, dedicado à estréia do *Club Abolicionista* “Ceará Livre”, denuncia que, após longa odisseia entremeada de aventuras e desventuras, a nau avista o farol da liberdade. Novos tempos, nova era, “[...] que sepulta os erros nas lousas”, tempos modernos em que as rimas, embora humildes, a que receberão coroas e bravos, serão alinhadas aos das lutas na demanda da libertação dos escravos, e, no fim, a estes bravos deverão cair louros em coroação da vitória pela abolição.

Por fim, apresentados alguns fios destes tecidos, nas prosas e nos versos inéditos, pelas “[...] máscaras de Zat, Zot, Zut, Cruz, Trac, Coriolano Scevola, Zé K. e Lord” (ALVES,

¹ SOUSA, Cruz e. *Missal*. Rio de Janeiro: Magalhães & Cia., 1893. SOUSA, Cruz e. *Broquéis*. Rio de Janeiro: Magalhães & Cia., 1893. SOUSA, Cruz e. *Evocações*. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1898. SOUSA, Cruz e. *Faróis*. Rio de Janeiro: Tipografia Instituto Profissional, 1900. SOUSA, Cruz e. *Últimos sonetos*. Paris: Aillaud & Cia, 1905.

² Triolés são um tipo de composição poética configurada em estrofes de oito versos, em que o primeiro, o quarto e o sétimo versos se repetem e o oitavo é igual ao segundo, na sequência: ABCADEAB.

2013, p. 18), são reveladas outras faces do poeta. Ele que, pela voz do amigo Oscar Ribas, foi desterrado “por ter mais competência que seus competidores” (ALVES, 2013, p. 34). De trágica sina, Cruz e Sousa aguardou várias décadas até a apresentação destes seus últimos inéditos: um livro valioso para quem se inclina à prosa e à poesia, mais ainda, para quem aprecia um dos maiores escritores brasileiros, em válida e merecida homenagem realizada por Uelinton Farias Alves.

Referência

ALVES, Uelinton Farias (Coord.). *Últimos inéditos: prosa & poesia*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

[Recebido em outubro de 2015 e aceito para publicação em outubro de 2015]



FLUXO EDITORIAL: UMA ANÁLISE QUANTITATIVA DA REVISTA ANUÁRIO DE LITERATURA (2012-2014)¹

*Andréa Figueiredo Leão Grants**

*Bianca Rosina Mattia***

*Stélio Furlan****

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: A revista *Anuário de Literatura*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, em sua trajetória de mais de 20 anos de publicações, está inserida na área de Literatura, Teoria e Crítica Literária. Com a missão de difundir o conhecimento novo e inovador nesse campo, volta-se a pesquisadores, a profissionais de literatura com titulação mínima exigida e a estudantes de Pós-Graduação



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ A presente pesquisa foi apresentada na modalidade Banner durante a IX Semana Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2015, o qual foi posteriormente publicado em: MATTIA, B. R.; GRANTS, A. F. L. Anuário de Literatura: um estudo sobre as submissões recebidas e artigos publicados entre 2012 e 2014. BUTTURI JUNIOR, Atilio; FRITZEN, Celdon; ZANDONÁ, Jair; OLIVEIRA, Leandra Cristina de; GASPARI, Silvana de. (Orgs.). *Semana acadêmica de Letras da UFSC: debates e reflexões*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 245-246.

* Doutoranda e Mestra em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Especialização em Gestão Educacional pelo SENAC. Graduação em Biblioteconomia com habilitação em Gestão da Informação pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2005). Bibliotecária do Sistema de Bibliotecas da UFSC. Coordenou o Portal de Periódicos UFSC (2009/jun.2014). Integrante da Comissão Editorial da revista Anuário de Literatura. Tem experiência na área de Ciência da Informação e Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: práticas de leitura, formação de leitor, memória, indexação, periódicos científicos, comunicação científica. E-mail: <andreaflgrants@gmail.com>.

** Possui graduação em Direito pela Universidade de Passo Fundo (UPF, 2008). Especialização na modalidade Formação para o Magistério Superior em Direito Penal e Processual Penal pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI, 2010). Especialização em Direito e Processo do Trabalho pela Universidade Anhangüera-Uniderp (2013). Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa CNPq e graduanda no Curso de Letras-Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integra a Comissão Editorial da Revista Anuário de Literatura, periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. E-mail: <biancamattia@gmail.com>.

*** Doutor em Literatura (2001), Mestre em Literatura Brasileira (1995). Graduado em História (1992). Atualmente é Professor Associado I, em regime de dedicação exclusiva, na Universidade Federal de Santa Catarina. Atual Coordenador do Curso de Letras/Português/UFSC (2014-2016). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (2009-2011). Atual Editor-Chefe da Revista da ANPOLL (Qualis/Capes A2) e da Revista Anuário de Literatura (Qualis/Capes B2). Membro do Conselho Consultivo das Revistas Mafuá e Texto Digital. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Portuguesa, Machado de Assis, Ficções de autognose nacional, Literatura de viagem. E-mail: <steliolfurlan@gmail.com>.

(Mestrado e Doutorado). A periodicidade semestral da revista, disponível no formato digital em PDF/A no Portal de Periódicos da UFSC desde 2008, bem como a garantia de acesso livre e imediato ao seu conteúdo, possibilitam não apenas a ampla difusão do conhecimento produzido no Brasil, mas também põe em evidência o significativo trabalho de editoração de um periódico científico. Nesse sentido, este artigo pretende investigar o processo editorial no período entre 2012 e 2014, visando o aperfeiçoamento do escopo da revista em disseminar pesquisas de excelência, a fim de garantir aos leitores e pesquisadores o conhecimento atual e relevante aos estudos literários. Para tanto, pretende-se elaborar um perfil dos autores que submeteram os originais durante esse período, considerando a instituição de origem e área de atuação.

Palavras-chave: *Anuário de Literatura*. Edição. Editoração. Periódico.

Todo periódico acolhe um ar do tempo, registra fragmentos do vivido. E por isso mesmo convida ao encanto numeroso das leituras.

Stélio Furlan, 2012

Lançada no ano de 1993, inicialmente em versão impressa, a revista *Anuário de Literatura* é uma das publicações do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tendo mantido sua periodicidade anual até o ano de 2003. Passados três anos sem publicações, o periódico adquiriu formato eletrônico e periodicidade semestral, disponibilizado desde o ano de 2009 no formato digital em PDF/A pelo Portal de Periódicos da UFSC, que agrega revistas científicas produzidas nesta instituição utilizando o Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas – SEER. Ademais, desde o v. 19, n. 1, no ano de 2014, a revista também está disponível no Formato Epub.

A *Anuário de Literatura* tem como missão difundir o conhecimento novo e inovador na área de Literatura, Teoria e Crítica Literária e está direcionada para pesquisadores e profissionais de literatura com titulação mínima exigida e a estudantes de Pós-Graduação, especificamente dos programas de mestrado e de doutorado. A revista mantém-se coerente à sua política de publicação de originais inéditos de artigos em Literatura e Teoria Literária resultantes de pesquisa científica, originais de ensaios de caráter teórico fundamentados em revisão de literatura, resenhas de livros, além de traduções de artigos, de entrevistas e de textos literários escritos por pesquisadores e professores doutores e, preferencialmente, por alunos vinculados aos Programas de Pós-Graduação da área de Letras.

Este importante replicador de pesquisas acadêmicas possui política de acesso livre, oferecendo acesso imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Cumprе ressaltar que a *Anuário de Literatura* – atualmente avaliada com o conceito

Qualis/Capes B1, na área de Artes/Música e B2, nas áreas Interdisciplinar e de Letras/Linguística – está registrada em importantes indexadores dentre os quais vale referir DIALNET – Universidad de La Rioja, DOAJ – Directory of Open Access Journals, EBSCO Publishing – Fonte Acadêmica, Google Scholar – <http://scholar.google.com.br/>, LATININDEX – <http://www.latindex.unam.mx/index.html>, MLA – Modern Language Association International bibliograph –, Portal de Periódicos CAPES, Public Knowledge Project, Site do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas – SEER e SUMÁRIOS.ORG – Sumários de Revistas Brasileiras. Como também se registre o fato de que o mesmo se encontra validado pela *Licença Creative Commons* e que ganha ainda mais credibilidade por haver implementado o *Digital Object Identifier* (DOI).

A estrutura de editoração de um periódico científico demanda esforço conjunto de uma bem formada equipe editorial. Nesse sentido, a comissão editorial da revista *Anuário de Literatura* desenvolve o trabalho de editoração pautando-se pelo também objetivo de fazer chegar, não só a leitores e leitoras, mas também a pesquisadores e pesquisadoras, o conhecimento novo e relevante inserido na sua respectiva área temática.

Para tanto, momentos de avaliação e de reavaliação da estrutura editorial são de suma importância. Nesse sentido, o desenvolvimento do presente trabalho objetiva investigar o processo editorial no período entre 2012 e 2014. Para tanto, pretende-se elaborar um perfil dos autores que submeteram os originais nos últimos três anos, considerando a área de atuação, bem como o fluxo de submissões recebidas e publicadas no referido período.

Em sua primeira etapa, a pesquisa foi destinada à análise das Planilhas de Submissões das edições publicadas entre os anos de 2012 e 2014. Tais Planilhas são elaboradas constando dos seguintes dados: Autor; Titulação/Instituição de Ensino Superior (IES); E-mail; Título do inédito; Resumo; Seção; Parecerista 1; Parecer; Parecerista 2; Parecer; Resultado.

No período compreendido entre os anos de 2012 e 2014, a revista *Anuário de Literatura*, publicou seis edições com periodicidade semestral (17.1; 17.2; 18.1; 18.2; 19.1; 19.2) e duas edições especiais (v. 17, n. esp. 1 e v. 18, n. esp. 1).

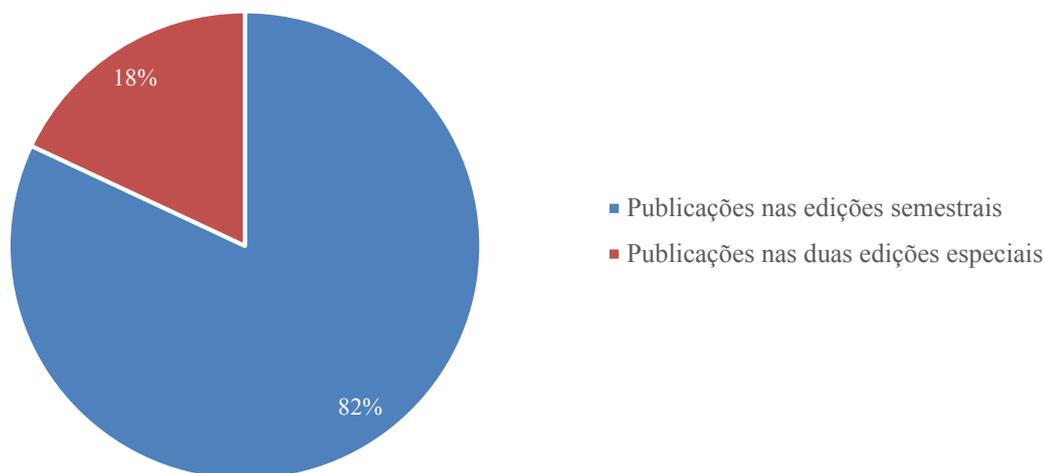
Para fazer o levantamento dos dados, foram elaboradas três Planilhas, a saber:

- a) Planilha de titulação dos autores que submeteram inéditos;
- b) Planilha de titulação dos autores que publicaram inéditos;
- c) Planilha de área de formação dos autores que publicaram inéditos.

Após esse levantamento, foi possível elaborar uma tabela com dados quantitativos,

tais como: total de publicações nas edições semestrais, correspondente a 114; e um total de 25 publicações considerando as duas edições especiais. Assim, obtiveram-se 139 publicações ao todo. Estes dados podem ser melhor visualizados a partir do gráfico a seguir:

Gráfico 1: Publicações em edições semestrais e especiais



Fonte: Elaborado pelos pesquisadores.

Desse total de publicações, tivemos, portanto, a publicação de 131 artigos, 3 resenhas; duas entrevistas; 3 traduções e um artigo publicado em língua estrangeira (alemão).

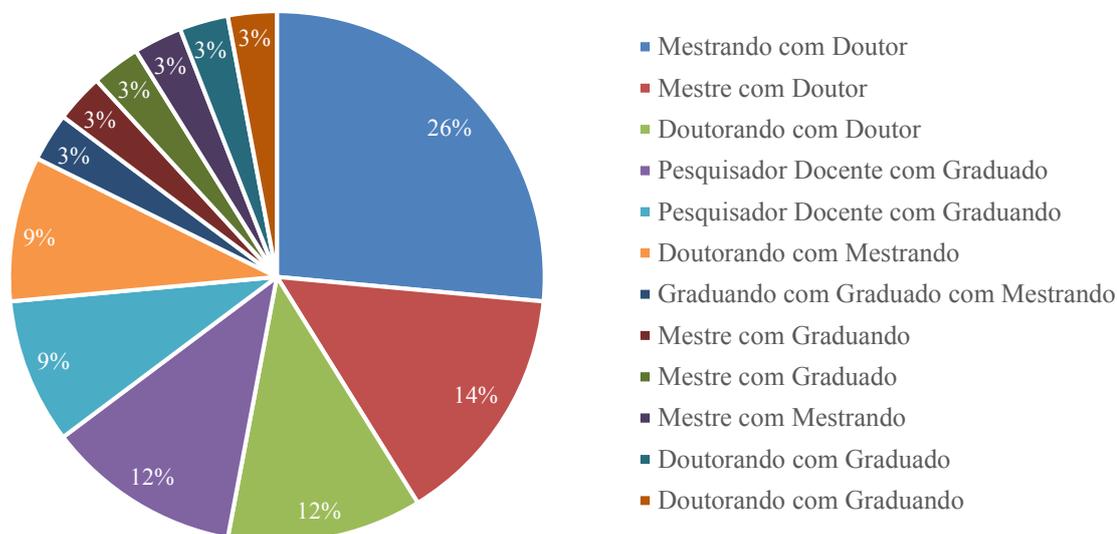
A pesquisa demonstrou que, no que tange ao perfil dos autores que submeteram inéditos, temos o maior fluxo de doutorandos, mestrandos e de pesquisadores docentes, respectivamente nesta ordem. Em uma quantidade bem menor, há também as submissões de autores já mestres.

Quanto ao perfil dos autores que tiveram seus inéditos publicados, o fluxo não se distancia do que foi apresentado acima, mas tomam a frente os pesquisadores docentes, seguidos de doutorandos e mestrandos.

O fluxo, tanto de submissões quanto de publicações, em coautoria é baixo comparado com o de autoria individual. Dentre o total de submissões, foi possível contabilizar os seguintes dados de coautoria: Mestrando com Doutor, 9 publicações; Mestre com Doutor, 5 publicações; Doutorando com Doutor, 4 publicações; Pesquisador Docente com Graduado, 4 publicações; Pesquisador Docente com Graduando, 3 publicações; Doutorando com Mestrando, 3 publicações; Graduando com Graduado com Mestrando, 1 publicação; Mestre com Graduando, 1 publicação; Mestre com Graduado, 1 publicação; Mestre com Mestrando, 1 publicação; Doutorando com Graduado, 1 publicação; e Doutorando com Graduando, 1 publicação. Os dados recém apresentados podem ser também conferidos a partir do gráfico a

seguir:

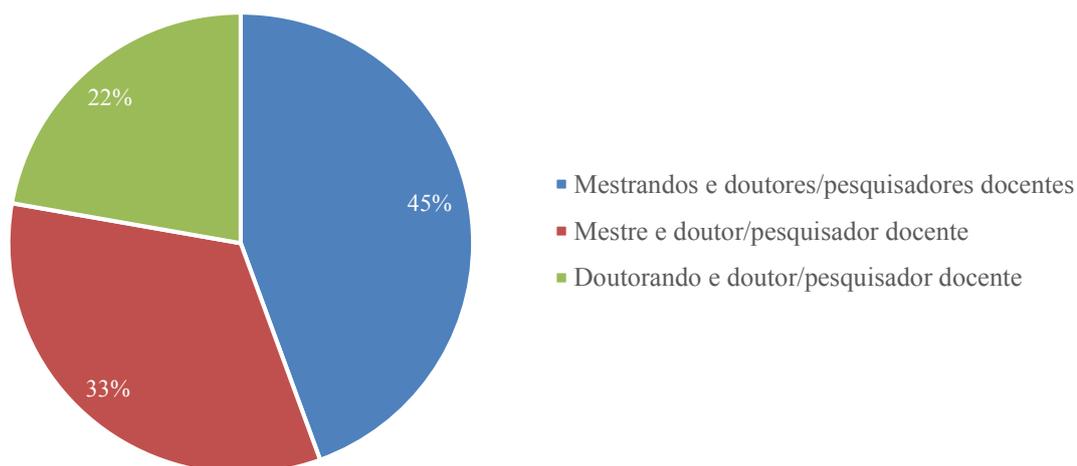
Gráfico 2: Titulações dos autores que submeteram inéditos em coautoria



Fonte: elaborado pelos pesquisadores.

Já dentre os documentos aceitos para publicação, destacam-se as seguintes coautorias: Mestrandos e doutores/pesquisadores docentes, 4 publicações; Mestre e doutor/pesquisador docente, 3 publicações; e Doutorando e doutor/pesquisador docente, 2 publicações. O gráfico a seguir, do mesmo modo, apresenta estes dados:

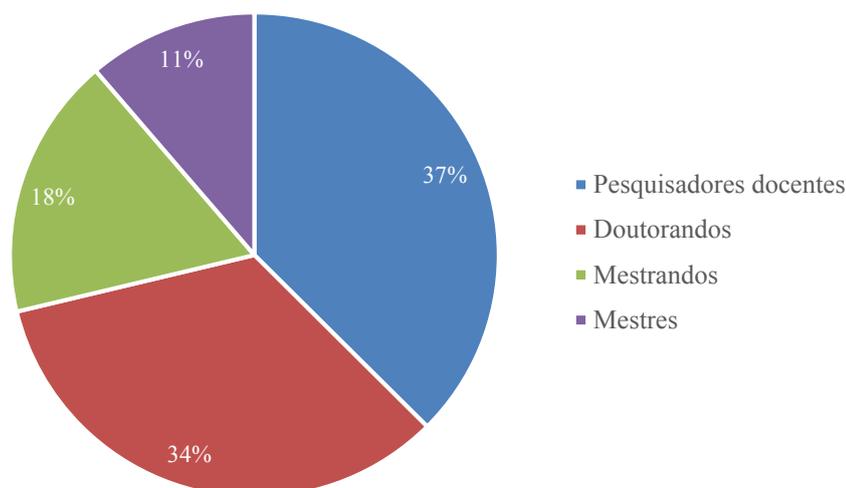
Gráfico 3: Titulações dos autores que publicaram inéditos em coautoria



Fonte: elaborado pelos pesquisadores.

Ao passo que, em autoria individual das publicações das edições semestrais, temos os seguintes números: Pesquisadores docentes, 30 publicações; Doutorandos, 27 publicações; Mestrandos, 14 publicações; e Mestres, 9 publicações.

Gráfico 4: Titulações dos autores com publicação individual



Fonte: elaborado pelos pesquisadores.

Quanto à área de formação dos autores com publicações no periódico, de um total de 114 publicações semestrais, tivemos 66 publicações de autores que possuem graduação na área de Letras e 3 coautorias com pelo menos um dos autores graduado em Letras. Ao passo que tivemos o total de 16 publicações de autores com formação em área diversa, sendo ainda 3 publicações em coautoria com ambos autores com formação em área diversa.

Destaca-se, ainda, que as áreas de formação dos autores que não possuíam graduação em Letras, são as seguintes: Jornalismo (Comunicação Social – Publicidade e Propaganda), Direito, História, Psicologia, Filosofia e Cinema e Vídeo, respectivamente nesta ordem de fluxo.

Pode-se perceber que as referidas áreas de formação dos autores justificavam-se especialmente pelas seções temáticas das edições. Por esta razão vale aqui transcrevê-las para melhor compreensão. Vejamos:

Quadro 1: Seções Temáticas das edições

Edição	Seção Temática
2012 - 17.1	Literatura e Cinema
2012 - 17.2	Escritas de si
2013 - 18.1	Literatura e Cinema
2013 - 18.1	Leituras
2014 - 18.2	Literaturas Lusófonas na Contemporaneidade
2014 - 19.1	Coleções Literárias: textos/imagens

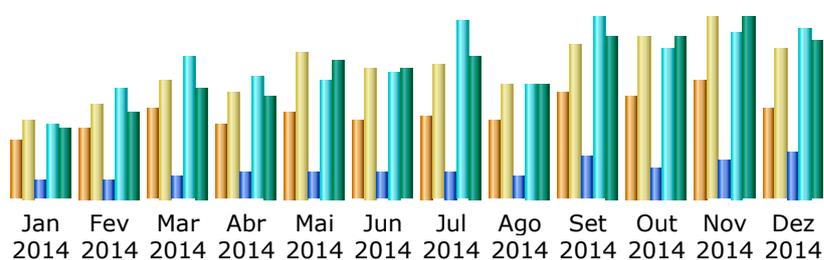
Fonte: elaborado pelos pesquisadores.

As duas edições especiais, respectivamente nos anos de 2012 e 2013, contaram com as seguintes temáticas: Memórias da Anuário / Dossiê Anuário de Literatura (v. 17, n. esp. 1);

Mulheres e Literaturas / Escritas contemporâneas (v. 18, n. esp. 1) e contaram com inéditos de pesquisadores docentes.

Em linhas conclusivas, nota-se que a revista *Anuário de Literatura* destaca-se no cenário dos periódicos da sua área temática. A média de publicação no período compreendido entre 2012 e 2014 foi de 29,6 publicações por ano (o que compreende duas edições), além das edições especiais, que contemplam, em média, 12,5 publicações por edição. Considerando-se o número de acessos de usuários únicos, conforme gráfico abaixo, pode-se afirmar que a revista se consolidou como importante replicador de pesquisas acadêmicas.

Gráfico 5: Gráficos estatísticos



Mês	Visitantes únicos	Numero de visitas	Páginas	Hits	Bytes
Jan 2014	2722	3741	8636	37050	2.58 GB
Fev 2014	3304	4481	10116	56491	3.26 GB
Mar 2014	4191	5543	11163	72386	4.16 GB
Abr 2014	3406	4958	12793	62439	3.85 GB
Mai 2014	4130	6866	13242	61485	5.27 GB
Jun 2014	3631	6115	13106	65099	4.87 GB
Jul 2014	3860	6253	13363	90702	5.38 GB
Ago 2014	3646	5283	11169	58763	4.34 GB
Set 2014	4959	7209	20767	92308	6.14 GB
Out 2014	4864	7692	15588	77289	6.12 GB
Nov 2014	5561	8455	19192	85645	6.80 GB
Dez 2014	4206	7043	24447	87535	5.90 GB
Total	48480	73639	173582	847192	58.68 GB

Fonte: Periódicos UFSC (2015).

Ademais, inserida na área de Literatura, Teoria e Crítica Literária, a revista segue atingindo pesquisadores com formação nesta área temática, mas também acolhe o trabalho de pesquisadores em outras áreas, como foi possível perceber pelos dados apresentados. Destaca-se que o maior número de autores que publicam no periódico estão em atividade, ou seja, são pesquisadores docentes, doutorandos e mestrandos, o que demonstra a atualidade dos temas propostos, bem como a profundidade do conhecimento que é disponibilizado ao grande público de leitores e leitoras, pesquisadores e pesquisadoras.

A estrutura de um periódico científico vai além da tarefa de recebimento e publicação de inéditos. Pensar e desenvolver um periódico científico demanda trabalho conjunto de uma equipe editorial que esteja, de fato, disposta a se dedicar a todos os detalhes da editoração, inclusive em pesquisas como esta.

Referências

MATTIA, B. R.; GRANTS, A. F. L. Anuário de Literatura: um estudo sobre as submissões recebidas e artigos publicados entre 2012 e 2014. BUTTURI JUNIOR, Atilio; FRITZEN, Celdon; ZANDONÁ, Jair; OLIVEIRA, Leandra Cristina de; GASPARI, Silvana de. (Orgs.). *Semana acadêmica de Letras da UFSC: debates e reflexões*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 245-246.

PERIÓDICOS UFSC: estatística 2015. Disponível em: <<http://stat.anuarioliteratura.periodicos.ufsc.br/awstats/awstats.pl>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

Editorial flow: a quantitative analysis of the Journal *Anuário de Literatura* (2012-2014)

Abstract: Journal *Anuário de Literatura* (*Literature Annuary*), which is linked to the Literature Graduate Program of Federal University of Santa Catarina (UFSC), in its trajectory with more than 20 years of publications, is inserted in the Literature, Theory and Literature Criticism field. Having the mission to spread the new and innovative knowledge in this field, it aims researchers, literature professionals with the minimum required academic tittle and postgraduate students (master's program and doctoral program). The journal publishes two issues per year, available in digital form in PDF/A at the Portal de Periódicos da UFSC (Journal Repository of Federal University of Santa Catarina) since 2008. It offers the guarantee of free and immediate access to issues, enabling wide dissemination of the knowledge produced in Brazil, and set in evidence the significant publishing work of a scientific journal. In this sense, this paper aims to explore editorial process in the period between 2012 and 2014, considering the journal's scope to disseminate research excellence, and to present to readers and researchers with a current and relevant knowledge of literary studies. Therefore, we intend to draw up a profile of the authors who submitted the original in this period, leading to the institution of origin and area of operation.

Keywords: *Anuário de Literatura*. Edition. Editorial Process. Journal.

