

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-Chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Dom Joaquim Giovani Mol Guimarães
Vice-Reitora: Patrícia Bernardes
Assessor Especial da Reitoria: José Tarcísio Amorim
Chefe de Gabinete do Reitor: Paulo Roberto de Souza
Pró-Reitores: Extensão – Wanderley Chieppe Felipe; Gestão Financeira – Paulo Sérgio Gontijo do Carmo; Graduação – Maria Inês Martins; Logística e Infraestrutura – Rômulo Albertini Rigueira; Pesquisa e Pós-Graduação – Sérgio de Moraes Hanriot; Recursos Humanos – Sérgio Silveira Martins; Arcos – Jorge Sundermann; Barreiro – Renato Moreira Hadad; Betim – Eugênio Batista Leite; Contagem – Robson dos Santos Marques; Poços de Caldas – Iran Calixto Abrão; São Gabriel – Miguel Alonso de Gouvêa Valle; Guanhães e Serro – Ronaldo Rajão Santiago
Secretário de Comunicação: Mozahir Salomão Bruck
Secretário-Geral: Ronaldo Rajão Santiago
Secretária de Cultura e Assuntos Comunitários: Maria Beatriz Rocha Cardoso
Secretário de Planejamento e Desenvolvimento Institucional: Carlos Barreto Ribas
Diretora do Instituto de Ciências Humanas: Carla Santiago Ferretti (Diretora)
Chefe do Departamento de Letras: Juliana Alves Assis
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Juliana Alves Assis
Coordenadora do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

EDITORA PUC MINAS

Comissão Editorial: Ângela Vaz Leão (PUC Minas); Graça Paulino (UFMG); José Newton Garcia de Araújo (PUC Minas); Maria Zilda Cury (UFMG); Oswaldo Bueno Amorim Filho (PUC Minas)
Conselho Editorial: Antônio Cota Marçal (PUC Minas); Benjamin Abdalla Jr. (USP); Carlos Reis (Univ. de Coimbra); Dídima Olave Farias (Univ. Del Bío-Bío – Chile); Evando Mirra de Paula e Silva (UFMG); Gonçalo Byrne (Lisboa); José Salomão Amorim (UnB); José Viriato Coelho Vargas (UFPR); Kabengele Munanga (USP); Leonardo Barci Castriota (UFMG); Philippe Remy Bernard Devloo (Unicamp); Regina Leite Garcia (UFF); Rita Chaves (USP); Sylvio Bandeira de Mello (UFBA)
Coordenação Editorial: Cláudia Teles de Menezes Teixeira
Assistente Editorial: Maria Cristina Araújo Rabelo
Revisão inicial e preparação dos originais: Maria Auxiliadora Catete Blom
Revisão final: Os autores
Tradução e revisão de resumos em língua estrangeira: Os autores
Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

CESPUC — CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS • Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901 Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • E-mail: cespuc@pucminas.br

EDITORA PUC MINAS — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom Lúcio Antunes, 180, Coração Eucarístico • 30535-490 • Belo Horizonte, Minas Gerais — Brasil • Tel.: (31) 3319-9904 Fax: (31) 3319-9907 • E-mail: editora@pucminas.br.

ISSN: 1516-4039

SCRIPTA

LINGUÍSTICA E LITERATURA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas

Performances da Escrita

Organizada por

Jane Quintiliano Guimarães Silva

Terezinha Taborda Moreira



CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO BRASILEIROS
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS



Scripta é uma publicação semestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc – MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística e Filologia, o que se indica no subtítulo: I – Literatura; II – Linguística e Filologia.

Comissão de publicações:

Presidente: Ivete Lara Camargos Walty
Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Editora da revista **Scripta** de Linguística e Filologia: Juliana Alves Assis
Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira
Secretárias: Ev' Angela Batista Rodrigues de Barros
Sandra Maria S. Cavalcante

Conselho Editorial:

Dra. Adriana Fischer (FURB)	Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)
Dra. Adriane Teresinha Sartori (UFMG)	Dra. Lília Santos Abreu-Tardelli (UNESP)
Dra. Adelia Toledo Bezerra de Menezes (USP)	Dra. Lilian Aparecida Arão (CEFET-MG)
Dr. Adilson Ribeiro de Oliveira (IFMG)	Dr. Luis Maffei (UFF)
Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)	Dr. Luiz Carlos Travaglia (UFU)
Dra. Ana Maria e Mattos Guimarães (UNISINOS)	Dra. Luzia Bueno (USF)
Dra. Ana Maria Nápoles Villela (CEFET-MG)	Dr. Manoel Luiz Gonçalves Corrêa (USP)
Dra. Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP)	Dr. Marco A. de Oliveira (PUC Minas)
Dr. Benjamin Abdala Junior (USP)	Dra. Maria Angela P. T. Lopes (PUC Minas)
Dra. Delaine Cafiero Bicalho (UFMG)	Dra. Maria Beatriz N. Decat (UFMG)
Dra. Dora Riestra (UNRN)	Dra. Maria das Graças R. Paulino (UFMG)
Dra. Dorotea Frank Kersch (UNISINOS)	Dra. Maria Helena de Moura Neves (UNESP)
Dr. Edimilson de Almeida Pereira (UFJF)	Dra. Maria Teresa Salgado (UFRJ)
Dra. Elzira Divina Perpétua (UFOP)	Dra. Maria Theresa Abelha Alves (UFRJ)
Dra. Eneida Rego Monteiro Bonfim (PUC-RJ)	Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)	Dra. Marta Passos Pinheiro (CEFET-MG)
Dra. Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin (UFC)	Dra. Patrícia R. T. Baptista (CEFET-MG)
Dra. Ev' Angela B. R. de Barros (PUC Minas)	Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes (UFOP)
Dra. Fabiana Cristina Komesu (UNESP)	Dra. Prisca A. de Almeida Pereira (UFJF)
Dr. Francisco Noa (UEM)	Dra. Regina Zilberman (UFRGS)
Dr. Gilcinei Teodoro Carvalho (UFMG)	Dra. Renata Flavia Silva (UFF)
Dr. Hugo Mari (PUC Minas)	Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP)
Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Dr. Renato Caixeta da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)	Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva (PUC Minas)	Dra. Rosane de Andrade Berlinck (UNESP)
	Dra. Sandra M. S. Cavalcante (PUC Minas)
	Mais...

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap, Dialnet, Redib, DOAJ, Diadorim, World-Cat, EZB, CIRC, Erihplus, MIAR.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2019.

E-ISSN 2358-3428 - ISSN 1516-4039

Quadrimestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Apresentação

Escrita e performance

Jane Quintiliano Guimarães Silva e

Terezinha Tabora Moreira 7

Artigos

Presidenta com a: notas sobre marcações históricas e políticas da língua

Leilane Tolentino Stauffer 11

A escrita de direitos humanos na literatura brasileira contemporânea:
o caso das narrativas de vida

Denise Borille de Abreu 25

“Em ordem escrita as suas lembranças”: performances da memória em **Baú de ossos**

Maria Alice Ribeiro Gabriel 33

O que nunca termina de chegar: sujeito e escrita na poesia de Paulo Hecker Filho

Márcia Helena Saldanha Barbosa 49

Princípios editoriais ou censura prévia:

dialogismo e ideologia nas regras de utilização de redes sociais do Grupo Globo

Maria Joana Chiodelli Chaise, Ernani Cesar de Freitas e

Patrícia da Silva Valério 63

Disjunção, conjunção e enarmonia:

análise do conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa

Rodrigo Salles 75

Caligrafias da existência: narrativas de Moçambique em Mia Couto

Cristina Maria da Silva 87

A oralidade incorporada à narrativa contemporânea de Moçambique

Daniela de Brito 103

Da literatura: ensaio, performance e fracasso

Suelen Ariane Campiolo Trevizan 115

Aproximações entre imagem e palavra nas artes gráficas e visuais

Rubens Rangel Silva e Ângela Cristina Salgueiro Marques 127

O fazer a partir da Imagem: arte-criação em Sylvio da Cunha e Carlos Drummond de Andrade <i>Fernanda Zrzebiela</i>	141
A performatização da poética da desumanização: errância do sujeito e da escrita literária <i>Elisabete Alfeld</i>	153
Hasta no verte Jesús mío: uma leitura descolonial de Josefina Bórquez <i>Maria Mirtis Caser e Mariana Marise Fernandes Leite</i>	167
Enunciação e sentidos: implicações para a revisão de textos <i>Rivânia Maria Trotta Sant'Ana</i>	179
Como morrer em vida: performances literárias da morte <i>Aline Leal Fernandes Barbosa</i>	189
O Hipupiára e a Poética: uma reflexão sobre os limites do verossímil e da autópsia no século XVI <i>Marcello Moreira e Manoela Freire Correia</i>	203
Entrevistas	
“Um galo sozinho não tece uma manhã”: entrevista com o escritor moçambicano Alex Dau <i>Terezinha Taborda Moreira</i>	215
Resenhas	
Chegue mais perto e escute as palavras de Alex Dau: resenha da obra O galo que não cantou e outras histórias de Moçambique <i>Helen Leonarda Abrantes</i>	221

Escrita e performance

Jane Quintiliano Guimarães Silva*

Terezinha Taborda Moreira**

Performances da escrita é o tema organizador deste número da revista **Scripta**. A escolha desta temática guarda, em sua base, um desejo de refletir sobre a pluralidade das práticas da escrita, a partir da leitura mesma dessa pluralidade. Almeja-se, assim, ampliar os debates sobre as várias possibilidades de realização da escrita e as variadas formas discursivas que assumem nas sociedades de diferentes tempos e espaços.

A contemporaneidade se marca por uma multiplicidade de textualidades e suportes, e em função disso, por uma heterogeneidade de semioses e sentidos. A esse apelo do contemporâneo, a escrita responde não como mera modalidade da língua, mas como objeto plástico, modo de enunciação movente, tecnologia multimodal, processo, performance, abarcando experimentações multiformes, estéticas ou não. Por isso, este número da **Scripta** é um convite à reflexão sobre a pluralidade das práticas e dos modos da escrita. Ou seja, sobre as performances da escrita.

A performance é da ordem da ação: é atuação. É da ordem do acontecimento: é evento. É da ordem do desempenho: é interpretação. É da ordem da representação: é apresentação. É da ordem do improviso: é composição e execução simultâneas. Produção e mediação num ato único de construção de sentido.

Renato Cohen nos diz que, “a rigor, antropológicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da *performance* ao próprio ato do homem se fazer representar (a *performance* é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural”. (COHEN, 2004, p. 40-41). Ato que, para o estudioso, se reveste de preparação, mais do que de improviso e de espontaneidade – embora o improviso esteja em sua natureza –, a performance é comumente associada a acontecimento. Ela encontra sua expressão máxima na experimentação, que lhe atribui a característica de “arte de fronteira”, que “rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação”. Por isso, para Cohen seu estudo permite a discussão de questões complexas, “como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc.” (COHEN, 2004, p. 27).

Esse crítico associa a performance à representação cênica. Aqui, no entanto, ousamos pensá-la associada à escrita. Porque a escrita é, também, ato pelo qual o homem se faz representar. A escrita é ato enunciativo, simultaneamente social e subjetivo, nos termos de Mikhail Bakhtin (1981) e Émile Benveniste (1995).

A noção de escrita na qual estamos pensando se alinha à perspectiva benvenistiana de que, como forma de linguagem, a escrita permite ao homem realizar uma ação individual, presente e concreta de produzir a relação *eu/tu*, ao mesmo tempo em que é produzido por ela. Para Benveniste, “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’”. (BENVENISTE, 1995, p. 286). Assim, a relação *eu/tu* preconiza a organização da cena enunciativa, acionada toda vez que alguém põe em ato a sua fala.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Coordenadora do Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais.

Essa noção de escrita se alinha também ao fundamento dialógico da linguagem, no que exatamente ele encerra como constitutivo da língua e do discurso: a heterogeneidade e a alteridade. O ato de escrever, ainda que possa se realizar de maneira solitária, corresponde a uma práxis de implicar-se com a palavra do outro, na palavra do outro, com outros textos e outros discursos. Escrever é envolver-se em uma condição de dialogicidade que é própria e constitutiva do homem.

Assim, a escrita encena essa condição da linguagem de ser, sempre, o estabelecimento de um diálogo. Diálogo que permite ao homem se constituir como sujeito, como um *eu* que fala para si e para o outro, insere-se em um contexto e dirige-se, necessariamente, a um *tu*, com o qual se comunica.

Na escrita em performance, fundam-se textualidades abertas, que não apenas remetem aos objetos sobre os quais se debruçam, mas que dão a ver a própria forma de evidenciar esses objetos como um diálogo sem fim. Performar a escrita é abrir-se, bakhtinianamente, ao diálogo, assumi-lo como essência que funda a prática discursiva, num ato que se projeta nas vozes convocadas pelas relações dialógicas que um texto pode estabelecer. Performar a escrita é assumir a estabilidade como provisória. É integrar-se a uma rede de discursividades.

Daí a hibridez que assoma como característica de uma escrita em performance. Hibridez que resulta do fato de que a escrita se apropria da fecundidade derivada da polivalência semântica dos códigos culturais gerados e institucionalizados no corpo social, se relaciona com esses códigos, os traduz, os transcria, numa ação que entendemos ser a de colocar em movimento o sentido.

A performance se torna apreensível no corpo da escrita. Esse se constrói no e pelo processo escritural. No processo escritural a escrita se institui e constitui a partir das relações que estabelece com o(s) gênero(s). A essas relações chamamos performances da escrita. Elas podem corroborar o gênero, transmutá-lo, travesti-lo com hibridações as mais diversas. Constituem-se, pois, como gestos, simultaneamente, de leitura, interpretação e criação pelos quais instalam a possibilidade da errância no sentido. Na escrita, a performance pode romper convenções, formas e estéticas. Pode estabelecer um movimento de quebra e aglutinação. Pode abrir-se à experimentação. Isso porque permite analisar, enquanto confronta, questões como a da representação, a dos sentidos estabilizados, a do processo criativo, a dos gestos de leitura e de escrita institucionalizados.

Quem é, para nós, o sujeito da escrita performática? Trata-se de um sujeito que se constrói no texto a partir da incompletude, da heterogeneidade. Sujeito visceral, apaixonado, intenso, tenso. Sujeito da experimentação. Sujeito que deseja o prazer da/na escrita. Que escreve promovendo intensidades e deslocamentos, porque se debruça sobre escritas que também os promovem. Sujeito cuja respiração, ritmos e entonações ganham corpo no e com o próprio processo escritural. Sujeito para quem a escrita se impõe como um acontecimento discursivo, na perspectiva de Michel Pecheaux. Acontecimento esse que, por sua vez, impõe ao leitor inserir-se no processo escritural como elemento responsivo que amplifica a produção e a circularidade das vozes.

São sujeitos de escritas performáticas os autores dos textos que trazemos neste número da **Scripta**. Por meio de seus processos escriturais apreendemos experimentações com a teoria literária, a linguística, a comunicação, a sociologia, dentre outras áreas, a partir das quais, respaldados em seus aportes teórico-conceituais, eles se debruçam sobre práticas de escritas em recortes que perscrutam as diversas e múltiplas formas que a escrita pode assumir.

Dentre as práticas performáticas de escritas trazidas encontram-se investigações sobre os limites entre história, poética, autópsia e verossimilhança; a associação entre o conceito musical de poética enarmônica e a escrita literária para investigar a ambiguidade como efeito da oposição entre as forças de disjunção, que diz respeito à desagregação, e conjunção, que se refere à latência; especulações da crítica e da teoria literária sobre o tema da escrita, da memória e da autobiografia; discussões sobre o erotismo, o sagrado e a morte como modos performáticos da linguagem, sua tendência incontínente, seu excesso; a exploração do inacabamento do ser humano, e da tensão do sujeito lírico e da errância

da escrita na composição da subjetividade lírica; aproximações entre literatura e direitos humanos para focalizar, em “narrativas de vida” (*life-writing*) alicerçadas na subjetividade da experiência do sujeito que narra, como se pronunciavam os sujeitos excluídos; investigações sobre os aspectos performáticos de uma escrita literária que projeta, sobre a errância do sujeito que transita entre a vida e a morte, a errância da escrita que transita entre a prosa e a poesia, a ficção e o ensaio poético; observações dos encontros entre escrita e oralidade, seja para pensar a terra e o rio como metáforas da recordação, falas e suportes da existência nos quais se inscrevem caligrafias da existência inscritas nas tramas dos personagens, seja para analisar o modo como a performance dos contadores de história é encenada na escrita; análise sobre a possibilidade de uma narração ficcional, baseada em uma série de entrevistas, ser uma releitura crítica da realidade histórica e social que compõe as memórias da entrevistada, as quais servem de mote para um texto que rompe os limites entre realidade e ficção; perquirições sobre a concepção da criação artística a partir da relação entre poesia e fotografia; o estudo das relações entre imagem e palavra nas artes gráficas e visuais para flagrar não apenas as homologias e as similitudes, mas também os antagonismos e as dissonâncias entre uma e outra; o exame das práticas discursivas da escrita jornalística como espaço dialógico, atravessado por diferentes discursividades, que, a despeito do desejo de objetividade na produção do texto noticioso, acaba por recriar o acontecimento noticiado; a análise das formas de silenciamento e evidenciamento propostas por textos midiáticos como possibilidade de visibilizar uma polêmica que transpõe questões da ordem da língua sobre a representação de gênero; a discussão da revisão de textos como uma prática que se constitui a partir da interpretação e movência dos sentidos, de sua incompletude e de seu movimento, da não transparência da língua, da heterogeneidade do discurso e da escrita; e, finalmente, um exercício por meio do qual a crítica critica a si mesma, assumindo-se como metracrítica para tentar responder à questão sobre a importância do crítico na contemporaneidade, propor um entendimento da literatura como ensaio e performance, e proporcionar a compreensão do teor artístico e do gesto político da atuação do crítico.

Em todas essas práticas performáticas, a escrita assume o hibridismo e se articula numa fronteira entre o acadêmico, o ensaístico, o científico, o estético, o sistema alfabético, a oralidade, o produtor, o receptor etc. No limite, essas escritas se constituem como cenários onde se projetam encenações simultaneamente experienciais (perceptivo, sensorial, psíquico, sócio-cultural) e conceptuais (cognitivo), as quais projetam, para o leitor, uma aventura experiencial e conceptual com a linguagem.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BENVENISTE, G. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas, SP: Pontes/Editora da Unicamp, 1995.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Presidenta com a: notas sobre marcações históricas e políticas da língua

Leilane Tolentino Stauffer*

Resumo

Neste artigo, buscamos observar as marcas de silenciamento e de evidenciamento em conteúdos divulgados em portais de notícias brasileiros a respeito do uso da expressão presidenta. Por meio dos resultados de busca disponíveis na primeira página do Google, o *corpus* integra seis matérias veiculadas nos sites **Uol**, **Exame**, **Veja**, **iG**, **Estado de Minas** e **CartaCapital**. A fim de discutirmos as marcações históricas e políticas da língua, ancoramo-nos nas reflexões de Pêcheux (1990), Nunes (2008) e Orlandi (2013, 2012, 2007a), autores da Análise de Discurso francesa de orientação pecheutiana. Diante do *corpus*, consideramos necessário também abordar o Jornalismo como meio de disputa, incorporando as contribuições de Biroli e Miguel (2017). A partir de indícios e angulações, observamos como sentidos se constroem no e pelo discurso.

Palavras-chave: Historicidade. Política. Discurso. Silenciamento.

President in the female: notes about historical markings and language policies

Abstract

In this article, we intend to observe the silencing and evidence in content published in Brazilian news portals about the use of the term president. Through the search results available on the first page of Google, the *corpus* integrates six stories published on **Uol**, **Exame**, **Veja**, **iG**, **Estado de Minas** and **CartaCapital**. In order to discuss the historical and political markings of the language, we basead on the reflections of Pêcheux (1990), Nunes (2008) and Orlandi (2007a, 2012, 2013), authors of the French Discourse Analysis of pecheutian orientation. In view of the *corpus*, we also consider it necessary to approach Journalism as a means of dispute, incorporating the contributions of Biroli and Miguel (2017). From evidences and angulations, we observe how senses are constructed in and by the discourse.

Keywords: Historicity. Politics. Discourse. Silencing.

Recebido: 25/11/2018

Aceito: 12/04/2019

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Mestranda em Estudos de Linguagens.

Considerações iniciais

Respirei, e não tive ânimo de olhar para Virgília; senti por cima da página o olhar dela, que me pedia também a mesma coisa, e disse que sim, que iria. Na verdade, um presidente, uma presidenta, um secretário, era resolver as cousas de um modo administrativo. (Machado de Assis, 2009)

Se considerarmos a linguagem como prática (ORLANDI, 2012), como mediação entre sujeito e realidade social, é possível compreender por que a Análise do Discurso se coloca no lugar da articulação entre o que corresponde à linguística e o que corresponde ao social, histórico e ideológico. A linguagem ocupa o lugar de relação com os modelos de produção social.

Esse entendimento também nos permite afirmar que as palavras não significam em si (ORLANDI, 2012). Só chegamos à significação pelos processos de textualidade e possibilidades de interpretação por meio de um discurso que sustenta e articula palavras. Neste trabalho, partimos da contribuição de Orlandi (2012) a respeito dos processos de produção do discurso que, de acordo com a autora, concentram-se em três momentos:

1. Sua constituição, a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo;
 2. Sua formulação, em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas e
 3. Sua circulação que se dá em uma certa conjuntura e segundo certas condições.
- (ORLANDI, 2012, p. 9).

Ao ter em mente tais premissas para análise, observaremos as abordagens e as formações discursivas envolvendo o uso da expressão “presidenta” no português brasileiro, em matérias e artigos de opinião, publicados em portais de notícias do Brasil. Como detalharemos adiante, utilizamos como estratégia para a seleção do *corpus* o maior mecanismo de busca no ambiente *on-line*, o Google, posicionado na primeira página com resultados orgânicos.

É necessário pontuar de antemão que a noção de formação discursiva parte da concepção de que o sentido é determinado por formações ideológicas. “As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam.” (ORLANDI, 2013, p. 43). O discurso se constrói de sentido por causa das formações discursivas nas quais o sujeito se inscreve. Por isso, Orlandi (2013) afirma que as formações discursivas são responsáveis por conferir sentido às expressões e frases. Na mesma linha, ao afirmar que as formações discursivas representam formações ideológicas, é possível inferir que todos os sentidos são determinados ideologicamente.

Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca. (ORLANDI, 2013, p. 43).

Para alcançar o objetivo deste trabalho, empreenderemos reflexões sobre a historicidade da língua e sobre os processos de silenciamento no discurso com trabalhos de Pêcheux (1990), Nunes (2008) e Orlandi (2013, 2012, 2007a). Discutiremos também as disputas políticas presentes no discurso jornalístico (BIROLI; MIGUEL, 2017) e observaremos como tais disputas são demarcadas nas matérias que integram nosso *corpus*.

A linguagem, a historicidade e a significação: conexões permeáveis

Ao termos em mente que o propósito do analista do discurso não se direciona exclusivamente à interpretação do texto, mas à compreensão de como se dão os processos de funcionamento e de produção de sentido (ORLANDI, 2012), observamos a existência da noção de incompletude.

A incompletude é característica de todo processo de significação. A relação pensamento/linguagem/mundo permanece aberta, sendo a interpretação função dessa incompletude, incompletude que consideramos como uma qualidade e não um defeito: a falta, como temos dito em abundância, é também o lugar do possível na linguagem. (ORLANDI, 2012, p. 19).

Assim, na Análise do Discurso, é curioso observar que a opacidade do texto ocupa o lugar central na análise. Joga-se luz ao que está opaco, buscando identificar, como sugere Orlandi (2012), a presença do político, do simbólico, do ideológico, do funcionamento da linguagem e a inserção da língua na história.

A historicidade da língua nos ajuda a ler discursos levando em consideração suas condições de produção, como pondera Nunes (2008, p. 110), “[...] considerando-se a materialidade linguística na qual eles são produzidos e evitando-se tomá-los como documentos transparentes [...]”. Ao olharmos para os discursos pela lente da historicidade, começamos a compreender, como pontua o autor, como eles atestam modos de produzir conhecimento. Por essa razão, consideramos primordial neste trabalho discutirmos também – como faremos à frente – as premissas e as disputas para as concepções das notícias e dos conteúdos jornalísticos.

Nunes (2008) chama atenção para o sentido político da língua, estudado por Orlandi (2007b). O autor reforça que não há possibilidade de existir uma língua não afetada pelo político. Exemplo disso são as próprias teorias linguísticas, suas formas de organização e todos os instrumentos linguísticos presentes nas instituições, nos espaços de construção e na circulação do conhecimento. Os instrumentos linguísticos fundam uma unidade para a língua, e “a produção dessa unidade não é jamais neutra, ela é condicionada pelo funcionamento da representação linguística, que é também uma representação política” (NUNES, 2008, p. 120). O autor sugere que compreender as formas de saber linguístico na história auxilia no processo de posicionamento crítico. Nunes (2008) entende que esse tipo de posicionamento se situa em pelo menos três instâncias:

a) um posicionamento diante das ciências da linguagem, que procura mostrar o modo como o político e o histórico estão ou não presentes nas teorias e de que modo; b) um posicionamento diante da produção dos instrumentos linguísticos, com a análise e a crítica das obras recentemente publicadas, considerando-se a memória do saber linguístico; [...] c) um posicionamento junto à “opinião pública”, com a produção de materiais de divulgação e a realização de fóruns de discussão sobre os conhecimentos linguísticos. (NUNES, 2008, p. 120).

Orlandi (2012) defende que, para a análise do discurso, não são primordiais os atos realizados em primeira instância e sim o fato de que a realidade, por meio da produção imaginária e da produção discursiva, se constitui em sentidos propostos pelo sujeito. “O sujeito, por sua vez, ao dizer, se significa e significa o próprio mundo. Nessa perspectiva é que consideramos que a linguagem é uma prática.” (ORLANDI, 2012, p. 44). A prática que a autora aborda está ligada à prática de sentidos, sentidos simbólicos que intervêm no real, que significam o mundo. “O sentido é história e o sujeito se faz (se significa) na historicidade em que está inscrito.” (ORLANDI, 2012, p. 44).

Aspecto interessante levantado por Nunes (2008) também vinculado à historicidade diz respeito à periodização, ponto comum às práticas jornalísticas ao pautar conteúdos. O autor assinala que

se a periodização cronológica se faz necessária para localizar em HIL [História das Ideias Linguísticas] certos fatos e comparar uma tradição linguística com outra, a perspectiva discursiva não estaciona em seus efeitos. Ela considera também o modo como a temporalidade é construída em cada discurso, como ela funciona por fixação imaginária, por retomadas, por re-atualizações da memória. (NUNES, 2008, p. 100-111).

Em nosso *corpus*, notamos que os materiais veiculados em portais de notícias que apareceram na primeira página de resultados para a busca “uso da palavra presidenta” no Google fazem inferência à marcação de gênero pontuada pela presidenta eleita Dilma Rousseff. Isso nos permite afirmar que a inscrição histórica da primeira vez que uma mulher ocupou a presidência do Brasil e o evidenciamento da expressão no feminino por Dilma Rousseff foram determinantes para pautar a discussão do uso da expressão.

Ao considerarmos ainda a contribuição de Nunes (2008), quando o autor sinaliza as re-atualizações da memória, observamos essa construção mais claramente indicada em matéria do jornal **Estado de Minas**, a penúltima listada nos resultados do Google. Vamos nos ater, por enquanto, ao título e ao bigode da matéria destacados nos resultados da busca. Veiculada em 31 de maio de 2016, o título da matéria enfatiza que “Governo Temer veta palavra ‘presidenta’ em publicações da EBC” (PRATES, 2016, *on-line*). O bigode, que no Jornalismo cumpre a função de complementar o significado do título, traz a seguinte informação: “Novo comando da Empresa Brasileira de Comunicação proibiu uso da palavra no feminino, como exigia Dilma Rousseff” (PRATES, 2016, *on-line*).

Por esses destaques, é possível perceber a ênfase à reatualização da memória, reforçando o contexto político brasileiro de conflitos, em que Michel Temer e Dilma Rousseff, que antes eram aliados, são posicionados, na marcação temporal desta notícia, como rivais. É curioso perceber também o destaque ao processo de silenciamento com a atitude de proibir o uso da palavra no feminino em um canal público de comunicação, a Empresa Brasil de Comunicação (EBC).

Pêchuex (1990), ao olhar para o que as questões históricas das revoluções podem nos dizer, acredita que esses momentos tocam, por diversas vias, em dualidades antes localizadas em ambientes distintos, como o visível e o invisível, o existente e o alhures, o presente e as diferentes mobilidades da ausência. Diante desses pares antitéticos que se atravessam e coexistem em diversas situações, o autor faz um questionamento importante para a nossa problematização: “não seria o caso de designar ao mesmo tempo esta questão, onde o real vem se afrontar com o imaginário, diz respeito também à linguagem, na medida em que ela especifica a existência do simbólico para o animal humano?” (PÊCHEUX, 1990, p. 8).

Pensamos que o problema central do nosso *corpus* se instaura no confronto entre o real e o imaginário. A linguagem, ao mesmo tempo, descortina e dá abrigo à problemática da representatividade feminina na democracia brasileira. Ao ter como base a flexão de gênero em um substantivo para marcar o acontecimento histórico da presença de uma mulher no mais alto cargo do poder executivo do Brasil, observamos a língua sendo explorada para reafirmar a expressão presidenta, em um processo de evidenciamento que relaciona história e linguagem. Essa mesma língua, mobilizada por outras formações discursivas, deixa escapar os indícios que silenciam o discurso de afirmação de gênero.

As raízes do silenciamento no discurso

Partir do princípio da marcação simbólica da língua implica nos fazer pensar nos processos de evidenciamento e silenciamento do discurso a partir do léxico, da escolha desta e não daquela expressão, e nos processos de julgamento – mobilizados pelo Estado, pela imprensa, por diversos órgãos reguladores e pela própria sociedade – que avaliam se determinada expressão é adequada ou

não para designar algum contexto, como é o caso do nosso *corpus*. Pêcheux (1990) chama atenção para o fato de que a existência do invisível e da ausência está inscrita estruturalmente nas formas linguísticas. Entre tais formas linguísticas, estão a

[...] da negação, do hipotético, das diferentes modalidades que expressão um “desejo”, etc., no jogo variável das formas que permutam o presente com o passado e o futuro, a constatação assertiva com o imperativo da ordem e a falta de asserção do infinitivo, a coincidência enunciativa do pronome *eu* com o irrealizado *nós* e a alteridade do *ele* (*ela*) e do *eles* (*elas*)... através das estruturas que lhe são próprias, toda língua está necessariamente em relação com o “não está”, o “não está mais”, o “ainda não está” e o “nunca estará” da percepção imediata: nela se inscreve assim a eficácia omni-histórica da ideologia como tendência incontornável a representar as origens e os fins últimos, o alhures, o além o invisível. (PÊCHEUX, 1990, p. 8, destaques do autor).

Atrelado a essa noção, Orlandi (2007, p. 12), na obra **As formas do silêncio**, acredita que o estudo do silenciamento – que pode ser entendido não como silêncio exatamente, mas como o processo de pôr em silêncio – aponta para a existência de sentidos silenciados “[...] que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’”. É interessante ressaltar a perspectiva da autora, ao afirmar que existe uma dimensão do silêncio vinculada à noção de incompletude da linguagem. Para Orlandi (2007, p. 12), “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer”.

O caráter fundador do silêncio é mencionado por Orlandi (2007). Por ele, concentra-se a ideia de que o sentido pode ser outro além do preestabelecido e que o mais importante nunca se diz. Acreditamos que a característica fundante repercute no processo de silenciamento. A autora afirma que o silêncio não é complemento de linguagem. Ao contrário, o silêncio significa “[...] garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 23).

A autora estrutura o silêncio por meio de duas distinções: a do silêncio fundador, encontrado nas palavras e responsável por significar o não-dito, e a política do silêncio que é subdivida em duas formas, que são: “1) silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras); 2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura).” (ORLANDI, 2007, p. 24).

Nos processos de construção de sentido em textos jornalísticos, podemos afirmar que há a política do silêncio com a estrutura tanto do silêncio constitutivo quanto do silêncio local. Em nosso *corpus*, especificamente, como veremos adiante, notamos a presença do silêncio constitutivo.

O Jornalismo como meio de disputa

Antes de conduzirmos as análises, consideramos necessário pontuar os entremeios da linguagem e dos processos de produção jornalística. Na obra **Análise de Discurso**, Orlandi (2013, p. 30) observa que as circunstâncias que mostram os sentidos não se concentram apenas nas palavras, nos textos. Os sentidos estão estritamente vinculados ao meio, “nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos”.

Nesse sentido, a produção de Biroli e Miguel (2017) discute o impacto social que os meios de comunicação de massa exercem, especialmente diante das formas de conflito político no Brasil contemporâneo. Compreendemos, aqui, o impacto social como sinônimo de política. A respeito da esfera política do discurso, Orlandi (2012, p. 34) a entende enquanto relações de força que se simbolizam, “[...] o político reside no fato de que os sentidos têm direções determinadas pela forma da organização social que se impõem a um indivíduo ideologicamente interpelado.”.

Diante desse diálogo, Biroli e Miguel (2017) chamam atenção para a importância de adentrar profundamente na compreensão dos processos produtivos da mídia e suas relações com as estratégias dos agentes políticos. A mídia sobre a qual os autores concentram-se diz respeito ao jornalismo hegemônico, “[...] entendido como o sistema que reúne, seleciona, hierarquiza, organiza e vende informações sobre a atualidade [...]” (BIROLI; MIGUEL, 2017, p. 8) e possui impacto político.

Os autores problematizam duas situações de peso exercidas pela mídia nos processos políticos. A primeira se relaciona com a influência sobre os agentes políticos, que moldam seus discursos às formas convenientes à cobertura dos meios. A segunda está ligada ao impacto sobre o público, levando em consideração as representações construídas pela mídia. Sobre essa última situação, que associa representações e impacto sobre o público, é que acreditamos que nosso *corpus* nos dá passagem para análise. O posicionamento de gênero na expressão “presidenta” pode ser considerado, antes de mais nada, marca de uma representação.

A respeito do impacto sobre o público, é possível estabelecer diálogo com as considerações de Orlandi (2012). Para a autora, pensar o texto sob a ótica da interpretação confirma que a relação entre discurso e texto não é dada. Pelo contrário, está sendo constantemente elaborada. E essa elaboração pode ser observada “[...] na maneira como, nos vestígios da textualização, o sujeito se ‘ancora’, se ‘engata’, em um e não outro discurso, em um e não outro sentido.” (ORLANDI, 2012, p. 66). A autora justifica e endossa sua defesa de que o texto é heterogêneo, afetado de várias formas pela discursividade.

O texto mostra como se organiza a discursividade, isto é, como o sujeito está posto, como ele está significando sua posição, como a partir de suas condições (circunstâncias da enunciação e memória) ele está praticando a relação do mundo com o simbólico, materializando sentidos, textualizando, formulando, breve, “falando”. (ORLANDI, 2012, p. 67).

Podemos afirmar que estão presentes no texto jornalístico os vestígios da textualização. Neles, as ancoragens linguísticas do enunciador nos remetem também para a linha editorial do veículo, revelando apoios e fundamentações políticas. Em função desses pontos, Biroli e Miguel (2017) contestam os valores da imparcialidade e da objetividade defendidos pelo Jornalismo. Se, por um lado, eles servem como resistência a pressões de governos e agentes econômicos, por outro mascaram a adesão a visões de alguns grupos.

Numa sociedade cindida por clivagens (de classe, de gênero, de raça, entre muitas outras), a apresentação de visões parciais como se fossem “nenhuma posição” permite que as experiências e os interesses de alguns grupos sejam universalizados. Como as clivagens que diferenciam os grupos correspondem a privilégios, estamos falando de hierarquias socialmente estruturadas que ganham forma no debate público por meio da visibilização e da vocalização desigual dos grupos (BIROLI; MIGUEL, 2017, p. 11-12).

Tais constatações podem ser aplicadas diretamente em nosso *corpus*. Por meio do levantamento da discussão sobre o uso do termo presidenta, observaremos os indícios de posicionamento, o silenciamento e o evidenciamento presentes nas matérias. Descreveremos, abaixo, o processo de seleção do *corpus* e sua constituição.

O corpus

Neste artigo, buscamos observar as formas de silenciamento e evidenciamento presentes em matérias e textos opinativos em *sites* de notícias a respeito do uso da expressão presidenta. Para

isso, estabelecemos algumas estratégias para a seleção do *corpus*. É preciso sinalizar, primeiramente, que os conteúdos divulgados nos meios de comunicação de massa a respeito do assunto surgiram da adoção da expressão, feita por Dilma Rousseff, primeira mulher eleita para governar o Brasil, oficializando-a em documentos públicos, em todas as instâncias de governo e reforçando que era assim que desejava ser chamada.

Diante da marcação distinta, foi possível perceber inúmeras discussões mobilizadas pelos meios de comunicação de massa a respeito da legitimidade do uso da expressão – questionamento que, como veremos nas análises, já pode suscitar a discussão a respeito do silenciamento. Dentre os filtros estabelecidos para a constituição do nosso *corpus*, optamos por filtrar os conteúdos veiculados em portais de notícias. Chegamos a seis matérias que formam o *corpus* por meio de outro critério: os resultados orgânicos que apareceram na primeira página do Google, em busca realizada em 19 de junho de 2018, às 16h35. Tomamos por base a ferramenta de pesquisa, ao observarmos o movimento das buscas na Internet. Além de o Google ser o maior buscador do mundo, as ferramentas de buscas, de forma geral, desempenham função forte e relevante para as visitas em *sites*. É por meio dos resultados, orgânicos e patrocinados, que grande parte de usuários chega às páginas. Além disso, os resultados da primeira página indicam aspectos como boa acessibilidade da página, *layout* responsivo, relevância de conteúdo e uso adequado de palavras-chave.

Ao lançarmos a frase “uso da palavra presidenta” no buscador, não encontramos *links* patrocinados. Deparamo-nos, na primeira página, com *sites* relacionados a dicionários e discussão de assuntos gramaticais e seis conteúdos correspondentes a portais de notícias. São eles: **Uol**, **Exame**, **Veja**, **iG**, **Estado de Minas** e **CartaCapital**, listados nesta ordem. No quadro, abaixo, relacionamos os portais, os títulos das matérias, editoriais nas quais foram pautadas, autores e datas de veiculação – quando informadas.

Quadro 1 – Formação do Corpus

Portal	Título	Editorial	Autoria	Data de veiculação
Uol	A presidente ou a presidenta? Qual das formas devemos utilizar?	Gramática Ortografia	Vânia Maria do Nascimento Duarte	Não informada
Exame	O termo “presidenta” está mesmo errado gramaticamente?	Carreira – Você S/A	Camila Pati	11/08/2016
Veja	Palavra do Ano: Presidente/presidenta	Blog Sobre Palavras	Sérgio Rodrigues	21/10/2010
iG	“Presidenta” existe na língua portuguesa desde 1872	Educação	Não informada	15/09/2011
Estado de Minas	Governo Temer veta palavra ‘presidenta’ em publicações da EBC	Política	Maria Clara Prates	31/05/2016
CartaCapital	Falar “presidenta” é tão correto quanto “presidente”	Política Língua	Diego Antonio Rodrigues	29/11/2014

Fonte: Elaborado pela autora deste artigo.

Com auxílio das reflexões teóricas empreendidas até aqui, propomos observar as angulações e estratégias discursivas mobilizadas nesses conteúdos diante da representação de gênero, marcada na língua, que reflete o fato histórico de uma mulher ocupar, pela primeira vez, a presidência da República Federativa do Brasil.

Análise

Antes de proceder às análises, compreendemos que a designação da expressão presidenta e as tentativas de evidenciamento e silenciamento dos sentidos da expressão em textos jornalísticos são exemplos da afirmação de Orlandi (2013). Como defende a autora, estamos sujeitos à linguagem e, assim estando, é preciso saber que não existe neutralidade sequer nos usos mais simples e corriqueiros dos signos. “A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político.” (ORLANDI, 2013, p. 9). Assim, consideraremos as estratégias discursivas para observar os percursos de silenciamento e evidenciamento.

Títulos e bigodes

A primeira estratégia diz respeito aos títulos e aos bigodes, destaques posicionados abaixo dos títulos, nas matérias. Olhar para esses elementos textuais faz-se importante se considerarmos que eles são os primeiros indícios do discurso e já revelam as angulações presentes no conteúdo. No quadro abaixo, apresentamos os títulos e os destaques de cada matéria.

Quadro 2 – Relação de títulos, chapéus e bigodes

Portal	Título	Bigode
Uol	A presidente ou a presidenta? Qual das formas devemos utilizar?	-
Exame	O termo “presidenta” está mesmo errado gramaticamente?	Ministra Cármen Lúcia não quer ser chamada de presidenta porque “é uma uma (<i>sic</i>) amante da língua portuguesa”. Ela tem razão?
Veja	Palavra do Ano: Presidente/presidenta	Publicado em 21 de outubro de 2010. Reitero, no dia da posse da presidente Dilma Rousseff, a preferência pessoal que manifestei então.
iG	“Presidenta” existe na língua portuguesa desde 1872	Palavra foi incorporada aos dicionários em 1925, segundo estudo da equipe do Dicionário Aurélio, feito com exclusividade para o iG
Estado de Minas	Governo Temer veta palavra ‘presidenta’ em publicações da EBC	Novo comando da Empresa Brasileira de Comunicação proibiu uso da palavra no feminino, como exigia Dilma Rousseff
CartaCapital	Falar “presidenta” é tão correto quanto “presidente”	Termo que já existia no vocabulário da Língua Portuguesa foi registrado em dicionário em 1899 e chegou a ser usado por Machado de Assis

Fonte: Elaborado pela autora deste artigo.

O título do *site* Uol parte do evidenciamento da dúvida, questionando qual das duas formas – presidente ou presidenta – deve ser utilizada. É possível afirmar que o título busca aproximar-se do público leitor por meio da conjugação do verbo “dever” na primeira pessoa do plural. Com a pergunta “qual das formas devemos utilizar?” (DUARTE, 2018, *on-line*), portal, autora e leitores colocam-se em pé de igualdade como se partilhassem a mesma dúvida. Ao longo de toda a matéria e seguindo a ideia do título, foi evidenciada a questão linguística. As formações discursivas que constroem o *lead*, primeiro parágrafo do texto, reforçam esse argumento:

Um fato inédito demarcou o resultado obtido por meio das últimas eleições no Brasil – o de uma mulher eleger-se como alguém que comandará a nação durante um determinado

tempo. Tal ocorrência desencadeou, entre outros fatores, alguns aspectos relacionados à própria linguagem, tornando-se alvo de questionamentos por parte de algumas pessoas. (DUARTE, 2018, *on-line*).

Pelo parágrafo, observamos que a matéria vincula as discussões a respeito do termo a problematizações estritamente linguísticas.

Da mesma forma que o título do **Uol**, a matéria veiculada no *site* da revista **Exame** tem, como ponto de partida, uma pergunta. O título da matéria já parte do pressuposto de que o termo *presidenta* corresponde a um erro gramatical. O bigode parece complementar o sentido na tentativa de justificar o questionamento. Trata-se da afirmação da ministra Cármen Lúcia, presidente do Supremo Tribunal Federal (STF). Apesar de o foco da matéria ser o cargo da ministra do STF, é possível perceber que a discussão a respeito da escolha de Dilma Rousseff em ser chamada de *presidenta* é, implicitamente, retomada. O bigode da matéria ressalta a afirmação de Cármen Lúcia, cujo sentido apela para o valor do português falado corretamente. É o apelo a esse valor que supõe que a expressão *presidenta*, no feminino, esteja errada.

O assunto foi pautado na **Veja**, por sua vez, em um *blog*. Escrito por Sérgio Rodrigues, o *blog* “Sobre Palavras” se apresenta com a seguinte formação discursiva: “Este *blog* tira dúvidas dos leitores sobre o português **falado** no Brasil. Atualizado de segunda a sexta, foge do ranço professoral e persegue o equilíbrio entre o tradicional e o novo.” (VEJA, 2010, *on-line*). O bigode do texto evidencia o caráter opinativo predominante no texto.

Ao contrário dos três primeiros conteúdos abordados até aqui, as matérias dos *sites* **iG** e **CartaCapital**, pelos títulos e bigodes, parecem buscar defender a marcação política da expressão *presidenta*. Em vez de mobilizar questionamentos, os títulos e os bigodes trazem afirmações e evidenciam informações históricas a respeito da existência da expressão nos dicionários brasileiros e na literatura brasileira, respectivamente. O **iG**, inclusive, destacou, em forma de infográfico, estudo exclusivo elaborado pela equipe do dicionário Aurélio.

O enlaçamento do título da matéria do **Estado de Minas**, publicada em 31/05/2016, reforça a marcação política por outra situação. Somente as matérias do **Estado de Minas** e da revista **Exame** foram publicadas depois de Dilma Rousseff ter sido afastada e deposta do cargo ao qual foi eleita. O título da matéria do **Estado de Minas** evidencia e repercute a proibição do uso do termo no feminino pelo governo de Michel Temer, antes aliado e vice-presidente de Dilma Rousseff e, após a condução do processo de *impeachment*, encarado como rival. O título e o bigode reforçam, por meio da proibição, o impacto de resistência diante da expressão *presidenta*.

O processo de (des)legitimação com as perguntas

Observamos a presença de perguntas como estratégia discursiva em várias matérias. Além dos títulos e bigodes, os veículos mobilizaram questionamentos ao longo dos textos produzindo efeitos de legitimação e de deslegitimação. Na **CartaCapital**, por exemplo, veículo de posicionamento político declaradamente de esquerda no Brasil, observamos que o repórter Diego Antonio Rodriguez estruturou toda a matéria em seis perguntas.

- 1) Afinal, a palavra “presidenta” existe?
- 2) Mas isso foi inventado agora, não?
- 3) Eu nunca tinha ouvido ninguém usar “presidenta”. Por que a Dilma e o PT teimam nessa palavra?
- 4) Então o uso de “presidenta” é político?
- 5) No caso de palavras como “agente” e “pedinte”, a forma feminina não existe. Por que

com “presidenta” é diferente?

6) Acho feio e não vou usar. Estou errado? (RODRIGUEZ, 2014, *on-line*).

É possível notar que a estrutura das perguntas corresponde a possíveis questionamentos dos cidadãos e todas as respostas buscam desconstruir o pensamento dominante de que o termo esteja errado gramaticalmente. A matéria evidencia, inclusive na legenda da fotografia de Dilma Rousseff, que o uso da expressão no feminino simboliza a marca histórica de uma mulher estar à frente, pela primeira vez, do poder executivo do Brasil. A legenda da imagem enfatiza: “Dilma Rousseff: uso do termo deixa claro que é a primeira vez que temos uma mandatária do sexo feminino” (RODRIGUEZ, 2014, *on-line*). Pela última pergunta mobilizada por Rodriguez (2014), é possível constatar que o texto da **CartaCapital** foi o único que pontuou o ato de respeito em chamar uma pessoa como ela se autodenomina.

6) Acho feio e não vou usar. Estou errado?

Não está, você tem a liberdade de falar “presidente” para referir-se a Dilma ou outra chefe máxima do executivo sem cometer erro algum. Mas é sempre bom respeitar a forma como uma pessoa se autodenomina, é um sinal de respeito. O governador de São Paulo, Geraldo Alckmin (PSDB), por exemplo, pensa desta forma. Chamou Dilma Rousseff de “presidenta” numa entrevista à Globonews. “Devemos chamar as pessoas pelo que elas gostam de ser chamadas”, concluiu. (RODRIGUEZ, 2014, *on-line*).

Um dos destaques do texto divulgado no **Uol**, por sua vez, apresenta o questionamento com efeito diferente dos questionamentos propostos no conteúdo divulgado em **CartaCapital**. A pergunta “Afim, Dilma Rousseff ocupará o cargo de presidente ou presidenta do Brasil?”, presente no texto assinado por Duarte, no **Uol**, parece invalidar o uso da expressão. A pergunta, em segundo momento, cumpre a função de gancho para pontuar os aspectos gramaticais da flexão de gênero ao substantivo.

Evidenciamentos que silenciam

Ainda a respeito da matéria do **Uol**, o desenvolvimento do conteúdo recorre às afirmações de linguistas brasileiros renomados – como Celso Cunha, Evanildo Bechara, Luís Antônio Sacconi, João Ribeiro e Domingos Paschoal Cegalla – para tratar e legitimar a questão. É curioso observar o evidenciamento dado pela autora para a expressão “a presidente”, invertendo a ordem da discussão levantada pela situação. “Divergências deixadas à parte, o fato é que forma ‘a presidente’, (*sic*) está correta, justamente pelo fato de integrar ao caso relacionado aos substantivos denominados comuns de dois. Portanto, podemos perfeitamente dizer: a presidente.” (DUARTE, 2018, *on-line*). O encerramento da matéria, por sua vez, ao evidenciar o que a enunciativa supõe ser de interesse dos leitores, silencia outras possíveis leituras e não abre margem para a discussão a respeito de como Dilma Rousseff gostaria de ser chamada. “Desta forma, o que mais nos interessa é saber qual das formas estão corretas, não é verdade? Pois bem, as duas estão de acordo com o padrão formal da linguagem. Logo, empregar esta ou aquela é opção de cada usuário.” (DUARTE, 2018, *on-line*). Ao contrário do que observamos em **CartaCapital**, o que está posto, em primeira instância, no **Uol**, é como as pessoas gostariam de pronunciar a expressão.

Destacamos, aqui, dois trechos do texto publicado no *site* da **Exame**. No primeiro deles, Pati (2016), após evidenciar que a ministra Cármen Lúcia prefere ser chamada de presidente, e não presidenta, cogita, inicialmente, como hipótese que a expressão, flexionada no feminino, esteja errada, para, então, explicar a existência da expressão nos dicionários brasileiros.

Com isso surge novamente a dúvida polêmica: presidenta está mesmo errado gramaticalmente? “Presidenta, segundo o ‘Aurélio’, é ‘mulher que preside’, distinta de presidente, que é ‘pessoa que preside’ ou ‘o presidente da República’”, diz o professor Reinaldo Passadori, presidente e CEO do Instituto Passadori. Ou seja, o termo presidenta pode causar estranheza, mas não está incorreto. (PATI, 2016, *on-line*).

É interessante notar a mobilização do “não” e do adjetivo “incorreto”, ambos com conotação negativa, na frase “não está incorreto”, para afirmar que a expressão está correta. Como lembra Orlandi (2012), um discurso não é construído por um único texto ou por textos existentes. É importante ressaltar que o discurso se mobiliza e se constrói por uma quantidade aberta de textos, sejam eles já existentes e circulantes na sociedade ou mesmo textos que ainda virão a existir.

O segundo trecho da matéria, localizado já no encerramento, acolhe a explicação do professor Reinaldo Passadori, presidente e CEO do Instituto Passadori, que reforça a apropriação do termo para valorizar a presença da figura feminina na política. Apesar do registro, Pati (2016) finaliza o texto com a seguinte formação discursiva: “Sendo assim, é possível optar tanto por presidente como por presidenta sem fazer desfeita para língua portuguesa.” (PATI, 2016, *on-line*). Observamos, assim, que a pauta prioritária do texto, em termos de abordagem, concentra-se, exclusivamente, em correções e validações gramaticais, desconsiderando a própria marcação política da língua.

No *blog* “Sobre Palavras”, na **Veja**, apesar de Rodrigues (2010) contemplar a abordagem política da expressão no feminino, com a formação discursiva “a lógica desse tipo de embate na língua costuma ser muito mais política do que técnica” (RODRIGUES, 2010, *on-line*), a preferência e o desfecho do texto silenciam o peso político da escolha e reduzem o debate acerca do uso com base numa questão de opinião.

No fim das contas, cabe ao falante julgar os méritos de cada palavra e fazer sua escolha – exatamente como na política. Ou fazer sua escolha de forma inconsciente, de orelhada – o que também ocorre com frequência, infelizmente, na política. E para não dizerem que fiquei em cima do muro: no meu dicionário pessoal, presidente é uma palavra de dois gêneros. Acho que tem sonoridade melhor, além de evitar um possível surto politicamente correto que acabe por povoar o mundo de (argh!) gerentas, atendentas e adolescentes. Se o Brasil terá ano que vem um presidente ou uma presidente, só pretendo mudar o artigo. (RODRIGUES, 2010, *on-line*).

Considerações finais

Partimos da reflexão do linguista Émile Benveniste, em **Problemas da Linguística Geral I**, ao afirmar que “o homem sentiu sempre – e os poetas frequentemente cantaram – o poder fundador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inertes, faz ver o que ainda não existe, traz de volta o que desapareceu” (BENVENISTE, 1995, p. 27). A potência da linguagem se revela nas marcas da história, construídas no e pelo discurso. E, como pontua Orlandi (2012, p. 9), “é na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)”.

Pela análise do *corpus*, refletimos sobre a palavra e sua relação com o discurso. No interior da língua, como Pêcheux (1999, p. 11) observa, é possível estabelecer “a maneira política de negar a política”. Acreditamos que o evidenciamento do substantivo presidenta, flexionado no feminino, seja a marcação política de Dilma Rousseff em negar a política cristalizada no Brasil pelo imaginário e pelos índices que comprovam a maior parte dos cargos políticos ser ocupada por homens.

A respeito da apropriação feita pela imprensa, verificável em matérias presentes em nosso *corpus*, podemos observar como questionamentos sobre o uso “adequado” da língua – posicionada como valor maior – buscaram deslegitimar e silenciar a afirmação política da expressão presidenta, que evidencia a primeira vez que uma mulher foi eleita para comandar a nação brasileira. Percebemos também a estratégia de silenciar a expressão, e consequentemente a discussão política, por meio da crítica mobilizada a respeito do uso correto ou não do termo. Ancoramo-nos, por fim, na contribuição de Orlandi (2013) que entende que buscar compreender como os discursos funcionam significa também se localizar no que a autora chama de duplo jogo da memória: a memória institucional, que pretende estabilizar e cristalizar discursos, e a memória fruto do esquecimento, que dá espaço ao diferente, à ruptura, à presença do outro.

[...] se, de um lado, há imprevisibilidade na relação do sujeito com o sentido, da linguagem com o mundo, toda formação social, no entanto, tem formas de controle da interpretação, que são historicamente determinadas: há modos de se interpretar, não é todo mundo que pode interpretar de acordo com sua vontade, há especialistas, há um corpo social a quem se delegam poderes de interpretar (logo de “atribuir” sentidos), tais como o juiz, o professor, o advogado, o padre, etc. Os sentidos estão sempre “administrados”, não estão soltos. (ORLANDI, 2013, p. 10).

Compreendemos, assim, a existência da administração dos sentidos da expressão presidenta proposta e conduzida pela imprensa brasileira.

Referências

- ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Edição eletrônica, 2009. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm. Acesso em: 29 jun. 2018.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 1995.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Notícias em disputa**: mídia, democracia e formação de preferências no Brasil. São Paulo: Contexto, 2017.
- DUARTE, Vânia Maria do Nascimento. A presidente ou a presidenta? Qual das formas devemos utilizar? **Uol**, São Paulo. Disponível em: <https://portugues.uol.com.br/gramatica/a-presidente-ou-presidenta-qual-das-formas-devemos-utilizar.html>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- NUNES, José Horta. Uma articulação da análise de discurso com a história das ideias linguísticas. **Letras**. Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 107-124, jul./dez., 2008.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 11. ed. Campinas: Pontes Editores, 2013.
- ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007a.
- ORLANDI, Eni P. **Discurso e Texto**: formulação e circulação de sentidos. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.
- ORLANDI, Eni. **Política Linguística no Brasil**. Campinas: Pontes, 2007b. p. 163-181.
- PATI, Camila. O termo “presidenta” está mesmo errado gramaticalmente? **Exame**, Franca, 11 ago. 2016. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/carreira/o-termo-presidenta-esta-mesmo-errado/>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. Traduzido por José Horta Nunes. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, n. 19, p. 7-24, jul./dez., 1990.
- PRATES, Maria Clara. Governo Temer veta palavra ‘presidenta’ em publicações da EBC. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 31 maio 2016. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2016/05/31/interna_politica,767923/palavra-presidenta-e-vetada-na-ebc.shtml. Acesso em: 29 jun. 2018.
- iG. “Presidenta” existe na língua portuguesa desde 1872. **Último Segundo iG**, São Paulo, 15 set. 2011. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/presidenta-existe-na-lingua-portuguesa-desde-1872/n1597210547562.html>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- RODRIGUES, Sérgio. Palavra do Ano: Presidente/presidenta. **Veja**, São Paulo, 21 out. 2010. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/palavra-do-ano-presidente-presidenta/>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- RODRIGUEZ, Diogo Antonio. Falar “presidenta” é tão correto quanto “presidente”. **CartaCapital**, São Paulo, 29 nov. 2014. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/falar-201ca-presidenta201d-e-tao-correto-quanto-201ca-presidente201d-3220.html>. Acesso em: 29 jun. 2018.

A escrita de direitos humanos na literatura brasileira contemporânea: o caso das narrativas de vida

Denise Borille de Abreu*

Resumo

Este artigo visa estabelecer aproximações entre literatura e direitos humanos, abordando tanto a produção crítica especializada quanto as narrativas literárias no Brasil contemporâneo. Posto que as classes dominantes destituem os sujeitos marginalizados do direito à livre expressão, e partindo da existência de condições desiguais de acesso ao mundo letrado e de representatividade nas configurações sociais do país, desde a época colonial até os dias atuais, buscou-se entender as formas narrativas particulares através das quais os sujeitos excluídos se pronunciam contra os poderes hegemônicos. Nesse aspecto, um enfoque especial é dado às “narrativas de vida” (life-writing), sobretudo por esse gênero ser alicerçado na subjetividade da experiência do sujeito que narra e aberto a uma linguagem tão inovadora quanto heterogênea, polifônica e inclusiva.

Palavras-chave: Direitos humanos. Narrativas de vida. Lugar de fala. Polifonia. Literatura brasileira.

Human Rights and Life Narratives in Contemporary Brazilian Literature

Abstract

This article aims at juxtaposing literature and human rights, addressing both literary narratives and specialized critical production in contemporary Brazil. Since ruling classes dismiss marginalized subjects of their right to free expression, taking into account the existence of unequal conditions of access to the literate world and the lack of representativeness in the arrangement of the country, from the colonial past to the present days, it is the key objective of this article to understand particular narrative forms through which excluded subjects express themselves against hegemonic powers. In this aspect, special focus is given to life-writing forms, mainly because such genre is both based on the subjectivity of the author's experience and open to a language that is just as inventive as heterogeneous, polyphonic, and inclusive.

Keywords: Human rights. Life-writing. Place of speech. Polyphony. Brazilian literature.

Recebido: 25/11/2018

Aceito: 12/04/2019

* Instituto de Educação Continuada (IEC/PUC Minas). Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas).

Vozes que clamam por direitos essenciais à vida

Judith Butler conclui sua obra **Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence** (2004) discorrendo sobre a crise contemporânea das Ciências Humanas. Para tanto, a autora propõe um paradigma ético de não-violência, forjado à luz da noção de “face” de Emmanuel Lévinas (1990). O filósofo francês atribuía essa face à alteridade, a um Outro que faz um apelo ético cujo significado consiste em dizer “Não matarás”. Esse rosto, entretanto, em sua condição precária, imposta pelos poderes hegemônicos, é desvestido de discurso e descrito de maneira quase fantasmagórica, como uma face que não fala, mas emite vocalizações agonizantes. Um esboço de rosto humano desprovido de fala que, ao sinalizar a intenção de emitir um enunciado, que mais se assemelharia a um murmúrio, implora para que não lhe retirem a vida.

A noção de “vida precária” de Judith Butler (2004) parece encontrar certa convergência com o conceito de *homo sacer*, de Giorgio Agamben (2007). O teórico italiano se vale dos estudos de Foucault (2010), sobre a biopolítica, para descrever uma forma de “vida nua”, excluída politicamente e suscetível a extermínio pelos poderes soberanos através de várias formas, sendo a linguagem uma delas (AGAMBEN, 2007, p. viii).

A precariedade atribuída à face do outro, conforme formulada por Butler (2004), assim como a vulnerabilidade à morte do *homo sacer*, proposta por Agamben, nos levam a pensar em como essas vidas (“precárias”; “nuas”) são capazes, não obstante as limitações impostas pelos poderes dominantes, de produzir um discurso de sobrevivência e reivindicação de condições dignas de existência. O que compõe, a meu ver, a primeira menção literária de tal intento pode ser encontrado na tragédia grega **Antígona**, de Sófocles (2014). A protagonista, que reivindica os direitos de enlutar e dar um enterro digno a seu irmão Polinice, dirige uma súplica a Creonte que, entretanto, nega seu pedido em favor das leis vigentes e, em acréscimo, condena-a à morte. O clamor de Antígona constitui uma referência literária, se não inaugural, de grande relevância no que concerne o discurso das vidas excluídas que lutam por direitos humanos. Ao ousar erguer sua voz contra o poder soberano de Creonte, em discordância da lei profundamente desumana que ele impusera, Antígona sinaliza para a importância da formulação de um discurso que se oponha à dominação hegemônica, tanto em TEOR quanto em FORMA, o que lhe fez valer-se do discurso oral em lugar do escrito.

Não parece adequado pensar que a forma como um sujeito excluído se pronuncia contra os poderes hegemônicos replique as formas de expressão dominantes, ao menos não no que diz respeito a alcançar um âmbito mais amplo de autores e leitores. Na crítica literária, tal questão foi abordada, entre outros autores, por Georg Lukács, em **A teoria do romance**, publicado em 1965. Nessa obra, que é um dos estudos mais conhecidos sobre o romance, Lukács (2000) concebe esse gênero literário como intimamente ligado à ascensão da burguesia, atribuindo-lhe a denominação de “épopeia da era burguesa”. Assim sendo, as narrativas produzidas por sujeitos excluídos demandam formas diferentes daquelas que se restringem às elites; tais narrativas urgem um desprendimento das normatividades linguísticas delimitadas às classes brasileiras mais abastadas, cujo acesso à escolaridade sempre esteve assegurado, desde a época colonial até os dias atuais, figurando bem longe de ser um direito pelo qual tiveram que empreender duras lutas. Novas formas narrativas, portanto, fazem-se prementes, sobretudo quando alicerçadas na subjetividade da experiência do sujeito que narra e abertas a um linguagem tão inovadora quanto heterogênea, polifônica e inclusiva.¹ É nesse espaço de construção de diferença que se inserem as narrativas de vida (minha tradução livre de *life-writing*), gênero esse

1 De fato, muitas instituições promotoras de direitos humanos vêm fazendo uso de narrativas de vidas para promover contranarrativas que contestem a rasura, o silenciamento e a dominação hegemônicos. É o caso dos trabalhos narrativos conduzidos pela ONU Mulheres; Anistia Internacional (Projeto “Write for Rights”); UNICEF; Change.Org e Médicos sem Fronteiras; entre outras instituições mundialmente conhecidas pela promoção de direitos humanos.

que abarca produções escritas, como biografias, autobiografias, autoficção, testemunhos, escrita memorialística, escrita de diários e cartas, para citar alguns exemplos, centradas no lugar de fala dos sujeitos que as produzem, aproximando-se, ainda que de maneira encenada, o máximo possível das tramas maleáveis da linguagem oral.

Literatura e direitos humanos no Brasil: perspectivas críticas

Falar do encontro entre direitos humanos e literatura brasileira contemporânea parece mais válido se levarmos em consideração, primeiramente, algumas das perspectivas críticas apontadas por pesquisadores brasileiros da atualidade. Sendo assim, este artigo busca retratar não apenas exemplos literários que abordem o tema em questão, mas também como o dado assunto tem provocado debates entre teóricos brasileiros da literatura.

Em seu artigo “O direito à literatura”, publicado originalmente em 1988, o saudoso crítico Antônio Cândido, professor da Universidade de São Paulo, tem como premissa inicial que a literatura, por si só, constitui um direito humano. Segundo Cândido, isso se dá à medida em que a literatura nos humaniza, sobretudo por ela, entendida enquanto manifestação estética do signo verbal, proporcionar aos seus leitores três prerrogativas fundamentais, a saber: o exercício da reflexão, a aquisição do saber e, por último, o senso da beleza. O autor afirma que:

Acabei de focalizar a relação da literatura com os direitos humanos de dois ângulos diferentes. Primeiro, verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos. (CÂNDIDO, 2011, p. 9).

A inventividade de Cândido, nessa passagem, está em ampliar o campo de percepções da literatura enquanto direito humano, contemplando-a tanto em seu caráter estético (“dar forma aos sentimentos e à visão de mundo”) como em seu âmbito social, à medida em que denuncia “situações de restrição dos direitos”, como a miséria e a escravidão, sendo que cada um dos domínios não exclui, mas, sim, complementa o outro.

Outra contribuição relevante de Cândido, nesse artigo, foi ter iniciado uma discussão que seria estendida pelos teóricos brasileiros da atualidade por, pelo menos, mais dez anos, a partir da data de publicação do dado texto: a elitização no acesso à erudição, uma questão universal em certa medida, mas certa e infelizmente muito pertinente ao cenário brasileiro desde os tempos coloniais – dos muros silenciosos e perversos existentes entre casa grande e senzala – até os dias ultraconservadores do atual governo, em que esses e vários outros contrastes continuam igualmente ou mais acirrados que no século XVI. Cândido pondera que:

A organização da sociedade pode restringir ou ampliar a fruição deste bem humanizador. O que há de grave numa sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades, tratando como se fossem compressíveis muitos bens materiais e espirituais que são incompressíveis. Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes

para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas. (CÂNDIDO, 2011, p. 10).

Em seguida, o crítico advoga pelo igual reconhecimento entre a cultura popular e a erudita, concluindo que a legitimidade desses dois lugares é o que permite o usufruto da literatura como um direito inalienável. Cândido conclui, assim, que:

Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis de cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável. (CÂNDIDO, 2011, p. 12).

O impacto do artigo de Antônio Cândido foi tal que, após o falecimento do crítico, vários brasileiros renderam-lhe homenagem citando trechos de “O direito à literatura” nas principais redes sociais. Talvez nem tanto pelo seu aspecto inovador, posto que levantou questões já existentes no contexto brasileiro há longa data, mas pela nitidez com que enfocou um tema sobre o qual uma minoria letrada e, portanto, privilegiada, insistia em desviar do olhar.

Alguns anos mais tarde, a crítica literária e professora da Universidade de Brasília, Regina Dalcastagnè, publicou um artigo intitulado “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na literatura brasileira contemporânea” (2002). Nele, conforme enunciado pelo próprio título, a autora traz à tona duas indagações de muita valia na produção literária brasileira contemporânea. O primeiro aspecto por ela analisado, o da representatividade, questiona o *locus* da fala do sujeito marginalizado na ficção: Quem fala? Em nome de quem? Aqui é clara a influência de Gayatri Spivak (2014) na formulação de Dalcastagnè. Igualmente pertinente é a ponderação que ela faz acerca do silêncio dos marginalizados na ficção literária, por sua vez “coberto pelas vozes daqueles que monopolizam o lugar de fala.” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 2).

O segundo aspecto levantado pela crítica é o da legitimidade do discurso do sujeito oprimido, posto que não se trata apenas de lhe ser concedida a possibilidade de falar, mas de ter o valor do seu discurso reconhecido (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 3). Ela afirma, em seguida, que:

Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva.” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 3).

É digna de admiração a maneira como a autora cutuca essa ferida narcísica da literatura brasileira, por se tratar de uma produção literária feita majoritariamente pela classe média, que a escreve debruçada sobre seu reflexo. Outro acréscimo importante da autora é indagar sobre a ausência de representantes das classes populares nas personagens dessa literatura.

Ao passo que Regina Dalcastagnè estendeu o fio condutor, lançado por Cândido, para uma discussão mais pormenorizada e exemplificada de um assunto pertinente à questão de literatura e direitos humanos no Brasil, o crítico e professor da Universidade de São Paulo Jaime Ginzburg estabeleceu conexões e conclusões bastante contundentes sobre o tema, com o artigo “Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates” (2008), que integra sua tese de livre docência.

O texto de Ginzburg inicia-se por um exame das condições de discurso e silenciamento em contextos autoritários. O crítico refere-se aqui, mais precisamente, às sociedades violentas e repressivas, nas

quais as vítimas não encontram condições de enunciação de seu sofrimento (GINZBURG, 2008, p.349) para afirmar que:

Na literatura é constante encontrar personagens que têm necessidades, carências, sofrimentos, e não encontram as palavras adequadas para formular o que precisam. Como se entre pensamento e linguagem ocorressem descontinuidades, abismos. Em pontos tensos podem surgir silêncios, omissões, indeterminações. O sujeito não pode falar tudo, nem ser entendido sempre, no entanto deve achar condições para expressar suas demandas. (GINZBURG, 2008, p. 340).

O entendimento da exclusão social no acesso à erudição, conforme levantado por Cândido (2011) e exemplificado por Dalcastagnè (2002), ganha no artigo de Ginzburg o que penso ser o aspecto pivotal a permear essa problemática: a violência na sociedade brasileira. Outro aporte significativo desse autor é o resgate de perspectivas históricas da nação, ponderando que: “Se a ficção nos leva a pensar que precisamos do letramento para expressar nossos direitos, poderíamos derivar daí a inferência de que fazer parte do mundo letrado facultaria maiores condições de convivência. Isso não é confirmado pelo processo histórico.” (GINZBURG, 2008, p. 348).

Ainda de acordo com Ginzburg, “Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Sérgio Sant’anna estão entre os autores que despertam desafios interpretativos associados às dificuldades de exercer, no Brasil, a manifestação de direitos humanos.” (GINZBURG, 2008, p. 340). Em acréscimo aos autores elencados por Ginzburg – que abordaram as questões dos direitos humanos com teor pungente, porém sob uma forma que exclui aqueles que não tiveram acesso ao mundo letrado – faz-se importante pensar em modelos alternativos às balizas discursivas canônicas, sem os quais alguns ativistas de direitos humanos jamais poderiam se expressar. No que concerne às narrativas de vida, em particular, o conceito derridiano de *écriture* se aplica à inserção da diferença da história de vida do sujeito que enuncia, seja através da escrita ou da oralidade, (des)construindo e agenciando histórias e subjetividades. Que formas narrativas melhor deram voz à catadora de papel Carolina Maria de Jesus (1960; 1961; 1963; 1986; 1996a; 1996b; s/d) ao escravo Mahommah Baquaqua² (LARA, 1988); às detentas que forneceram seus relatos de vida a Nana Queiroz (2015); a Luiz Inácio Lula da Silva (2018) durante seu período no cárcere? Em resposta a esse questionamento, podemos mencionar alguns exemplos de autores de narrativas de vida que merecem figurar em situação de igualdade com os romancistas, conforme citado por Ginzburg, que incluíram o clamor pelos direitos humanos em sua proposta estético-literária.

Conclusão

Conforme o crítico Jaime Ginzburg salienta, em “Literatura e direitos humanos: notas de um campo de debates” (2008), a ausência de condições de enunciação do sofrimento nas sociedades violentas e repressivas, sobretudo através das formas de linguagem elitizadas, priva as denominadas “vidas precárias” do acesso à produção de uma narrativa considerada aceitável pelo *status quo*. Ele afirma que “Se a ficção nos leva a pensar que precisamos do letramento para expressar nossos direitos, poderíamos derivar daí a inferência de que fazer parte do mundo letrado facultaria maiores condições de convivência. Isso não é confirmado pelo processo histórico.” (GINZBURG, 2008, p. 348).

Fica claro, conforme as premissas formuladas por Dalcastagnè (2002) e Ginzburg (2008), que a linguagem constitui um componente fundador para ampliar as manifestações literárias acerca da questão de direitos humanos. Portanto, parece válido questionar até que ponto a “malha literária”

2 Refiro-me, aqui, ao relato de Mahommah Baquaqua, escravo africano que descreve sua vida cotidiana no Brasil. Cf. LARA (1988).

brasileira tem conseguido ser suficientemente flexível para desterritorializar a elitização das narrativas, tornando-as acessíveis às chamadas “vidas precárias” (BUTLER, 2004) ou, ainda, a toda uma legião de *homo sacer* (AGAMBEN, 2007), posto que são as histórias dessas pessoas, frequentemente destituídas de direitos e negligenciadas pelas autoridades de justiça, que mais carecem de ser ouvidas.

Por mais que as formas eruditas de certas narrativas brasileiras constituam uma manifestação estético-literária de grande impacto – como é o caso da ficção de Clarice Lispector (1998^a; 1998b; 1988c; 1964); de Graciliano Ramos, sobretudo em **Infância** [1945]/(2006); sem falar das representações em versos, a exemplo de Manuel Bandeira, em **Belo Belo** [1948]/(2014); Carlos Drummond de Andrade, em **A rosa do povo** [1945]/(2012) ou, mesmo, de Angélica Freitas (2012) em **Um útero é do tamanho de um punho** – as vozes da grande camada da população brasileira, cujo acesso à erudição é extremamente raro, continuam silenciadas. Como seria possível quebrar esse silêncio do subalterno existente desde os tempos do Brasil-colônia? Talvez seja o caso de se considerar, por exemplo, ampliar a produção de narrativas por meio da oralidade, em que se dá um ato engenhoso e transgressor de (re)criação da linguagem, uma vez que a desinvestem de formalidade e defrontam o modelo canônico-elitista. Nesse aspecto, vale a pena visitar os poemas e os cordéis de Patativa do Assaré (2011; 2008); a escrita memorialística do índio Daniel Munduruku (2016) e da ativista indígena Eliane Potiguara (2018), entre vários outros exemplos de narrativas que rompem com modelos tradicionais para focalizar o local de fala e a subjetividade da história de vida dos sujeitos marginalizados que as narram.³

As narrativas de vida (*life-writing*, em inglês), como biografias, autobiografias, autoficção, testemunhos, escrita memorialística, escrita de diários e cartas, para citar alguns exemplos, conquanto rompem com o aspecto burguês da forma do romance (LUKÁCS, 1965/2000), parecem surgir como formas enunciativas flexíveis que melhor permitem evidenciar, através de um acesso menos elitizado e, portanto, mais democrático ao signo verbal, vidas notáveis, porém precarizadas por fins hegemônicos, como demonstram, na literatura brasileira, as narrativas dos diários da escritora e catadora de papel Carolina Maria de Jesus (1960; 1961; 1963; 1986; 1996a; 1996b; s/d); os relatos biográficos das vítimas da ditadura militar no Brasil, de 1964 a 1984 (BRASIL, 2015a; 2015b; 2015c), recolhidos recentemente pela Comissão da Verdade; a autobiografia de Maria da Penha, intitulada **Sobrevivi... Posso Contar** (2012); o **Diário do hospício** (1953/2017), de Lima Barreto; a literatura de cordel em **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis** (2017), de Jarid Arraes; a narrativa autobiográfica de Mahommah Baquaquá (2016), africano trazido para o trabalho escravo em Pernambuco; a escrita memorialística de imigrantes na voz de Zélia Gattai (2009); a escrita biográfica de Daniela Arbex (2014) sobre as histórias de vidas que passaram pelo hospício de Barbacena, somente para citar alguns dos exemplos mais conhecidos. Assim, é possível concluir que, enquanto manifestações literárias, o uso das narrativas de vida parece mais eficaz que a ficção canônica, no que diz respeito a produzir um discurso através do qual o sujeito desprovido de direitos humanos possa expor sua voz, enunciando ele mesmo sua história de vida, numa linguagem que subverta a normatividade.

Em seu artigo intitulado “Oralidade, política e direitos humanos”, Anna Christina Bentes (2014) advoga pelo ensino da oralidade da língua portuguesa nas escolas, com o intuito de promover cidadania. A autora afirma que “há inúmeras maneiras de se pensar a oralidade como um *locus* importante de resistência política, social e cultural e de elaboração de uma gradual consciência dos valores e princípios éticos presentes na Declaração Universal dos Direitos Humanos.” (BENTES, 2014, p. 52). Penso que promover o uso da oralidade enquanto ampliação das possibilidades da linguagem, com o fim de propiciar direitos humanos, poderia abranger outros espaços além da esfera da sala de aula e,

3 Cumpro ressaltar aqui, entretanto, que alguns romances, em caráter mais excepcional, também quebram com a temática canônica burguesa que Lukács (1965/2000) atribui ao gênero. É o caso, dentre outras referências, de Maria Firmina dos Reis (**Úrsula**, [1859] 2017); Luiz Ruffato (**Eles eram muitos cavalos**, 2001); Conceição Evaristo (**Ponciá Vivência**, [2003] 2014) e Geovani Martins (**O sol na cabeça**, 2018).

sem dúvida, um desses lugares de construção de diferença deveria estar também na produção literária brasileira contemporânea.

Não é objetivo deste trabalho excluir produções ficcionais – tampouco poéticas – brasileiras que contribuem para elucidar a relação entre literatura e direitos humanos, mas, sim, de propor uma ampliação mais significativa do repertório literário nacional já existente sobre o assunto, tomando como premissa a questão pivotal do acesso democrático e universal à linguagem, a fim de que novas formas narrativas, sobretudo as narrativas de vida, iluminem a literatura brasileira como um bem humanizador, ao qual todos os cidadãos brasileiros tenham acesso – e do qual todos possam usufruir.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Beyond Human Rights. In: VIRNO, P.; HARDT, M. (Eds.). **Radical Politics in Italy: A Potential Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2014.
- ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Pólen, 2017.
- ASSARÉ, Patativa. **Coleção Melhores Poemas**. São Paulo: Global Editora, 2011.
- ASSARÉ, Patativa. **Cordel**. São Paulo: Editora Hedra, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. **Belo belo**. São Paulo: Global, 2014.
- BARRETO, Lima. **Diário do hospício: o cemitério dos vivos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BENTES, Anna Christina. Oralidade, política e direitos humanos. In: **Ensino de língua portuguesa: oralidade, escrita, leitura**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 41-53.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório final**, volume I. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Parte_1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório final**, volume II. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Parte_2.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório final**, volume III. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Parte_3.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- BUTLER, Judith. **Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence**. London: Verso, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 20, jul.o/ago. p. 33-87. 2002. pp. 33-87.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vivêncio**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GATTAI, Zélia. **Anarquistas graças a Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- GINZBURG, Jaime. Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates. In: BITTAR, Eduardo (Org). **Educação e Metodologia para os Direitos Humanos**. São Paulo: Quartier Latin,

2008. p. 339-360.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia Pessoal**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria**: Diário de uma Ex-favelada. 1a Ed, São Paulo: Francisco Alves, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. **Pedaços da fome**. São Paulo: Editora Águila Ltda, 1963.

JESUS, Carolina Maria de. **Provérbios**. São Paulo: s/editora. (s/data).

JESUS, Carolina Maria de. **Meu estranho diário**. São Paulo: Xamã, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: Diário de uma Favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

LARA, Sílvia H. (Apresentação). Biografia de Mahommah G. Baquaqua. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 269-283, mar./ago., 1988.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et infini**: essai sur l'extériorité. Paris: Le Livre de Poche, 1990.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina e outros contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

LISPECTOR, Clarice. "Mineirinho". In: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARTINS, Geovani. **O sol na cabeça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAHOMMAH BAQUAQUA. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. V. 8, n. 16, mar./ago., 1988, p. 269-283.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de um índio**: uma quase autobiografia. Porto Alegre: Editora Edelbra, 2016.

PENHA, Maria da. **Sobrevivi... Posso contar**. São Paulo: Saraiva, 2012.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Lorena, SP: UKA Editorial, 2018.

QUEIROZ, Nana. **Presos que menstruam**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 10. ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

REIS, Maria Firmina. **Úrsula**: romance. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Luiz Inácio Lula. **A verdade vencerá**: o povo sabe por que me condenam. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

SÓFOCLES. **Antígona**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

“Em ordem escrita as suas lembranças”: performances da memória em **Baú de ossos**

Maria Alice Ribeiro Gabriel*

Resumo

Recentemente, a crítica e a teoria literária têm especulado o tema da escrita. Este artigo expõe este tópico relacionando-o à temática da memória em **Baú de ossos** (1974), de acordo com as reflexões de Pedro Nava, Gilles Deleuze e Félix Guattari. O objetivo é discutir uma possível integração epistemológica entre o paradigma mnemônico apresentado pela escrita autobiográfica de Pedro Nava e o conceito filosófico de rizoma proposto por Deleuze e Guattari (1995). Com propósitos mnemônicos, o estilo criativo de Nava envolve um modelo de composição literária rizomático por natureza. A análise sugere que esse modelo ilumina tópicos relevantes para o estudo das Memórias.

Palavras-chave: Pedro Nava. Literatura. Memórias. Escrita criativa.

Recollections in written order: performances of memory in **Baú de ossos**

Abstract

In recent years, literary theory and criticism have speculated the subject of writing. This paper expose this subject related to the theme of memory in **Baú de ossos** (1974), according to reflexions of Pedro Nava, Gilles Deleuze and Félix Guattari. The objective is to discuss a possible epistemological integration between the mnemonic paradigm presented by Pedro Nava's autobiographical writing and the philosophical concept of rhizome proposed by Deleuze and Guattari (1995). For mnemonic purposes, Nava's creative style involves a model of literary composition which is rhizomatic in nature. The analysis suggests that this model illuminates relevant topics in the study of the Memoirs.

Keywords: Pedro Nava. Literatura. Memoirs. Creative writing.

Recebido: 06/01/2019

Aceito: 12/04/2019

* Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo USP. Pesquisadora vinculada ao Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ).

Nascido em 1903, Pedro da Silva Nava é um dos grandes autores da literatura brasileira. Para a memorialística nacional ele representa, sem dúvida, o nome mais significativo. Interrompido tragicamente em 1984, o projeto de suas Memórias é precedido de vários escritos sobre a Medicina, reunidos em **Território de Epidauro**, publicado em 1947, **Capítulos da História da Medicina no Brasil** e **A Medicina de Os Lusíadas**, publicados entre 2003 e 2004. O testemunho de Nava sobre o século XX, complementado por seu arquivo familiar – que inclui o acervo pessoal do escritor Antônio Salles – constitui valiosa fonte de pesquisa para a História cultural, a crítica e a historiografia literária. Como observador dos costumes, hábitos e tradições, sua obra registra, com riqueza de detalhes, o imaginário, vestuário, versos, relatos, misteres, gestos, farmacopeias, escritos privados, ditos populares, diários, canções, casos, anedotas, ambientes, todo um patrimônio material e imaterial que, sem o registro do autor, teria se dispersado e perdido no tempo, no “vácuo deixado pela alma que não mais atormenta” (NAVA, 1974, p. 78).

As Memórias recontam a vida privada e pública adotando modos diversos de narrar, do estilo novelesco ao do contador de histórias popular, criativo, envolvente e prosaico; do ensaísta refinado ao historiador sistemático. Estudioso da genealogia, história e literatura, fino observador da natureza humana, Nava retratou inúmeras personalidades, revelando perfis psicológicos inesquecíveis:

É curioso assinalar que entre todos os trastes, coisas, cacarecos, ferragens, móveis e roupas do inventário de Dona Dorotéia Augusta Filipina, não figura um só objeto religioso – registro de santo, oratório, imagem, rosário de ouro... Voltando aos livros, uma palavra sobre o romance de Eugène Süe. Foi nele que o Halfeld ensinou francês à terceira mulher e a história calou tanto no seu espírito, que uma das filhas do seu matrimônio com meu avô chamou-se também Matilde. [...] Como os maus eram maus e os bons, como eram bons... e as elegâncias parisienses do romance e seus requintes sociais... O Rei, a Corte, os palácios, os castelos. Que tempo, que gente... Tempo em que Eugène Süe era mais conhecido e considerado maior escritor do que Balzac. E quem se lembra hoje de *Matilde*, de *Le Juif Errant*, de *Les Mystères de Paris*? e até do nome do autor desses rocamboles? (NAVA, 1974, p. 137).

Dentre muitos retratos, cabe ressaltar a passagem sobre o “eminente otorrinolaringologista” João Marinho de Azevedo (1875-1956), de quem Nava (1974, p. 374-375) foi paciente quando criança, “para o tratamento de garganta”, ou melhor, de “abscessos periamigdalídeos em era conservadora”, “dois focos de infecção” periodicamente cauterizados com “estiletes em brasa fincados nas goelas”: “O ar ficava impregnado de um cheiro de churrasco e de auto-da-fé. Meu Pai, cúmplice, conversava com o verdugo. Este era magro, alto, elegante, olhos claros e cabelos castanhos”, neto de médicos ilustres, como Domingos Marinho de Azevedo Americano e Manoel Joaquim de Valadão Pimentel, Barão de Petrópolis, catedrático e diretor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, “criador de nossa Medicina interna”. Nava encontraria o médico anos mais tarde, em várias ocasiões, uma vez, “para obter informações sobre seu avô” materno, o Dr. Pimentel. Lamentando a oportunidade perdida, o possível memorialista, escrupuloso e elegante, “que podia ter sido e que não foi”, o autor comentou:

Guardei dessa minha visita a João Marinho a impressão do bom gosto com que ele reunira sua biblioteca de clássicos da Medicina e de clássicos portugueses, da prodigiosa memória de que ele era dotado e de sua capacidade de ditar em *ordem escrita* as suas lembranças. Ele não me deixava tomar notas do que dizia, com medo de falseamento da verdade e fez questão que eu escrevesse sob ditado. Terminado este e relidas as páginas de seu depoimento nada houve a corrigir no texto que lhe brotara simples, perfeito, completo e acabado. Eu sugeri, nessa ocasião, que João Marinho escrevesse suas memórias e, como ele falasse em falta de tempo, ponderei que um homem que criava verbalmente como ele o fazia – não precisava escrever. Era só ditar, o que tinha de dizer, ao microfone de um gravador. Nunca fez isto, creio. (NAVA, 1974, p. 375, grifo do autor).

Fundada sobre anos de pesquisas, compreendendo fontes documentais escritas e não escritas, a prosa literária das Memórias mescla a História “oficial” e a história pessoal aos planos biográfico e autobiográfico. Esboçados com sensibilidade, mas sem eufemismos e complacência, alguns episódios da história familiar expõem figuras impressionantes, quase míticas, como aqueles protagonistas de grandes produções artísticas, capazes de eclipsar o nome do autor e da obra que os descreveu. **Pedro Nava: mulheres reveladas e veladas** (1999), de Ilma Salgado, e **A mulher em Juiz de Fora sob o olhar de Pedro Nava** (2015), de Rosali Henriques, resultam de pesquisas centradas nessas personalidades:

Tenho um daguerreotipo que representa minha avó e o seu irmão Júlio [...] em Sabará. Ele, com uma carinha neutra de menino emburrado, e ela, uma figura estranha, onde as mãos, os braços e o tronco de criança emergem duma saia balão. E esse conjunto é dominado não por uma face infantil, mas por uma cara adulta. Bonita cara, mas de expressão antipática e voluntariosa, com um olhar carregado de desconfiança e uma boca de dobra amarga. Analisando esse retrato e comparando-o com outros que Inhazinha tiraria mais tarde, veem-se os traços todos onde se delineariam primeiro as linhas do rosto da linda moça que ela foi; depois, as curvas da bela mulher madura; em seguida, as pelancas e as rugas da velha ainda pretensiosa, que eu conheci; os sulcos da ruína final que a arterioesclerose esculpia para a morte. Toda a evolução das personalidades que o tempo tira uma das outras, como aquelas *mabouchkas* russas em que se desatarraxa a primeira boneca para tirar dela a segunda; a segunda, para a terceira; a terceira, para a quarta; e depois a quinta, a sexta, a sétima – parecendo sempre a mesma, entretanto sendo outra,¹ outra, outra, mais outra, mais fraca, mais fraca, até a última... (NAVA, 1974, p. 118).

O “negativo” de tais retratos sugere questões polêmicas sobre os limites éticos da escrita memorialística. Ao discutir o impacto da obra (auto)biográfica sobre o escritor e o grupo familiar que é, simultaneamente, personagem e leitor dessa criação, John D. Barbour (2004) prioriza as relações parentais, analisando como o autor elegeria determinados valores para representar o caráter moral de alguém. Pode ser árduo julgar quando quem escreve pondera sobre quais influências teriam moldado a personalidade de um parente – incluindo o fato de a pessoa descrita ter sido, em algum momento do tempo, uma criança reagindo a pressões familiares. Logo, se para o escritor “tout comprendre, c’est tout pardonner”,² o projeto de contar uma vida torna mais difícil julgá-la – notavelmente, segundo Barbour (2004, p. 74), no caso do filho que relata a existência dos pais. Na passagem a seguir é possível notar como circunstâncias políticas do passado contestam ou reforçam a identidade do grupo familiar:

Juiz, desembargador, deputado provincial, deputado-geral, senador, ministro, conselheiro e Grande do Império, o Visconde de Jaguaribe era essencial e visceralmente uma pessoa de bem, um homem bom e um cavalheiro perfeito. Irradiava simpatia, como no derradeiro retrato que lhe ficou e a que minha imaginação dá colorido. [...] Inteligente também, político de valor, cidadão prestante. Não direi que fosse um gênio, mas também não concordo com a mediocridade que lhe atribuía Ennes de Souza. Má vontade de jacobino julgando figura de monarquista. E engraçado é que era a meu propósito que vinham essas opiniões desfavoráveis. Sempre que o menino saliente que eu era dava alguma opinião que parecia acima de sua idade, lá vinha o *tio* Ennes puxando a brasa para a sardinha de sua família. Meu filho, você herdou a inteligência de Pedro Nava... Ainda bem, ainda bem... Porque a gente do visconde, começando por ele, sempre teve serragem na cabeça... Não, *tio* Ennes,

1 As Memórias são criteriosamente pontuadas de referências literárias. Nesta passagem, a imagem das *mabouchkas* russas encontra seu correlativo em uma das sentenças de **Dom Casmurro**: “[...] se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 1978, p. 346). A mesma ideia é sugerida em um dos aforismos de João Guimarães Rosa (2009, p. 34), em “Antiperipléia: Caráter de mulher é caroços e cascas”.

2 O perdão, afirmou Paul Ricoeur (2000, p. 626), é um tipo de reabilitação da memória, a consumação de um período de luto. Liberta do peso do débito, a memória é liberada para maiores projetos. O perdão oferece um futuro à memória.

...você só pensava em meu avô, em meu Pai. Você esquecia minha Mãe, uma das mulheres mais inteligentes que conheci. Se eu herdei, foi dos dois. (NAVA, 1974, p. 173, grifo do autor).

Em **Baú de ossos**, a exposição da imagem familiar entrelaça à história dos antepassados duas classes concêntricas de memória, uma local, doméstica, comunitária ou regional; outra mais ampla, relativa ao estado e ao país. Na primeira situação, a família personifica o *domus* e orienta o sentido de transmissão da herança moral que caracteriza o clã, garantindo-lhe reconhecimento no âmbito individual e coletivo. Nava define o perfil cultural da família paterna recuperando expressões, leituras, ocupações, vocabulário, um imenso contingente de traços particulares que manteriam o grupo unido:

Tenho visto noutros, mas jamais ultrapassada, aquela distinção moral e intelectual que eram as tônicas dentro do grupo familiar [...] e que davam à nossa gente (coincidentemente naquele tempo e naquele espaço) a consciência de um lugar certo, adequado e devido na sociedade da época. (NAVA, 1974, p. 350).

A memória familiar possui ainda uma relação com o espaço, constantemente mencionada por Nava:

Salvo um ou outro parente fixado em Pitangui e São João del Rei, a família de minha Mãe deitou raízes principalmente naquela zona que está para Minas e para o Brasil, como a Toscana para a Itália. Essa Etrúria nacional, sua parte mais alta (eu não falo só das montanhas!) e mais nobre (ah! solo imperial e patricio!) fica contida num círculo que passa seus arcos por Queluz, Bandeirantes, Cláudio Manoel, Fonseca, Bom Jesus do Amparo, União de Caeté, Lagoa Santa, Confins, Ribeirão das Neves, o meio das léguas entre Jatuaba e a Contagem, a Crucilândia, o Bituri e para fechar a rosca, outra vez Queluz... [...] Terras pesadas de espantos e metais. Noruegas cheias de avencas e assombrações. (NAVA, 1974, p. 103).

No modo peculiar como a família paterna assimilava e transmitia eventos marcantes da época, percebe-se que tipo de informação, literatura e valores eram considerados relevantes para a imprensa formadora de opinião durante a *belle époque*. A passagem a seguir exemplifica situações em que a memória familiar absorve o que acontece na sociedade, após um episódio dramático da história local, nacional ou mundial. E como gerações diferentes avaliam a repercussão de um evento traumatizante:

Era sempre nessa dependência – meio sala, meio escritório – que nossa família se reunia para conversar. A Marout gostava de evocar a história de Carleto, Roca e dos mancebos enganados. Foi meu primeiro folhetim de sangue... [...] Meu Pai, ao fazer a barba, costumava cantarolar o passo doble inspirado no caso. Sol-lá-si-dó-ré-dó-si... Mandeí fazer um terno/ de jaquetão/ pra ver Carleto e Roca/ na Detenção... [...] Segundo folhetim – tim-tim por tim-tim. Mais sangue! A história de Euclides da Cunha contada por meu Pai. [...] Terceiro folhetim. Ainda sangue – *Primavera de sangue*... Quarto. Sangue real, de Portugal. Não d'El-Rei que vai à caça, mas d'El-Rei que foi caçado, no Terreiro do Paço. [...] Quinto folhetim. O sangue de Batista das Neves tingindo as águas da Guanabara. Mas isso era motivo de discussões entre meu Pai e tio Salles dum lado, favoráveis ao *almirante negro* e contra a chibata, e o futuro cunhado Heitor Modesto do outro, que, heremista e com velhos pruridos de disciplina, era pela cal virgem cortando os pulmões dos presos nos calabouços da Ilha das Cobras e pelos fuzilamentos em alto mar, como os levados a efeito a bordo do *Satélite*. Outra história de sangue, sexto folhetim, era a que contava tio Salles e que se dera em Fortaleza. Passou para a crônica da terra como o *Três de Janeiro* [...] Era a crônica das violências, das pancadarias, das mortes, dos exílios, das perseguições e das patotas que se desenrolavam no seu estado natal. Eu, de tanto ouvir falar em Accioly e nas maldades de Accioly, acabei dando dimensões sobre-humanas ao oligarca. Já não era mais um semelhante. No meu terror eu procedia a misturas e sincretismos, transportava-o para

a legenda e fazia dele um ogre, monstro composto como as hidras ou troço entre o bicho e o homem, como as harpias. E morria de medo da avantesma criada pela minha própria imaginação. (NAVA, 1974, p. 375-348).

A maneira pela qual, a partir do vínculo estabelecido entre realidade e fantasia, a imaginação infantil passa a reconstruir, com o auxílio da memória, os eventos e figurantes da crônica familiar, é um tema explorado com humor e lirismo. As relações entre comunidades e indivíduos são valoradas seguindo a lógica do conto maravilhoso, filtrada pela memória coletiva e individual do narrador da cultura popular. “Além de ouvir a onda de poesias das histórias de Rosa eu as vivia porque alguns personagens de suas sagas andavam envultados em [pessoas] conhecidas de Juiz de Fora”. Rosa era “cria da casa” da avó materna do escritor. Além de exímia contadora de histórias, “[...] sabia, ouvidas não sei onde nem de quem, todas as histórias de Andersen, Perrault e dos Irmãos Grimm”, cantava romances, como o de **Juliana e Dom Jorge**, e “[...] transformava o castelo peninsular consentâneo à tragédia, num sítio do Paraibuna e o cavaleiro Dom Jorge num peão matuto” (NAVA, 1974, p. 239-243). Assim, o “hirsuto” Dr. Henrique de Beauclair é descrito nessas passagens como um dos tipos legendários de médicos que Nava (1974, p. 241) havia conhecido na infância: “Gênio bom era o Doutor Beauclair. Diziam que era médico e era mesmo, por sinal que médico de meu irmão Paulo. Instruído pelas histórias da Rosa, eu sabia, apesar de sua estatura, que ele era um dos sete anões da Branca de Neve.”

Nava atribui diversas funções à memória: afetar a maneira de contar histórias, selecionar as imagens de um fato que serão esquecidas e lembradas, iluminar ou obscurecer partes do passado. Nesse processo, esquecer é falha oportuna, recurso profilático e fator intrínseco à construção da memória. Emoção e imaginação complementam o trabalho do esquecimento. Mais que esquadrihar o funcionamento da memória, Nava põe em perspectiva a forma como uma recordação é expressa.

Avaliar tais formas de expressão pressupõe a criação de uma hermenêutica da memória, na qual o esquecimento não é algo destrutivo, que produziria unicamente conflitos de interpretação ou distorções da verdade, mas é também recurso poético. Adotando essa hipótese, a proposta deste artigo é discutir duas temáticas de **Baú de ossos** (1972), a saber, a questão da memória autobiográfica e sua inclusão no sistema mnemônico esboçado por Nava. O objetivo é comparar esse sistema ao conceito de rizoma, modelo epistemológico idealizado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980).

A intenção de comparação entre ambos os paradigmas se justifica por um aspecto que os torna similares: a permeabilidade que lhes permite comportar funções do intelecto, percepções e emoções, conciliando-as, por meio de múltiplas operações de associação, combinação, permuta ou supressão, a uma pluralidade de representações artísticas, culturais, literárias, oníricas, políticas e sociais. Assim, a noção de rizoma seria pertinente a um enfoque imagético, cinematográfico ou pictórico da memória, conforme o trecho em que Nava “recupera” a casa da infância através da recordação dos brinquedos:

Uma lanterna mágica com lâmpada de querosene, cujo cheiro ainda sinto, com o do seu verniz quente e o do seu metal candente. Nela se passavam vistas e um filme sem fim de extremos colados, com um desenho animado que me enchia de pânico pelo mistério da repetição, da retomada. [...] A mesma angústia que senti anos depois, no Museu do Prado, diante de três quadros em série, mostrando a história de *Nastagio degli Honesti*. [...] Segunda recordação – o caderno. [...] Presente de tio Salles que fora comprá-lo comigo [...] Pelo capricho da vida dos objetos, esse caderno ficou primeiro esquecido num caixote de livros de meu Pai. Quando ele reapareceu, fui aproveitando suas páginas em branco para novos desenhos que se superpuseram aos antigos como as camadas sucessivas de Tróia e onde só eu – Schliemann! – distingo o que é 1910, 1911, 1914 e 1918. [...] Esse caderno traz nas suas páginas o pó de uma longa sequência de casas cujo ambiente tornou-se dele inseparável. (NAVA, 1974, p. 353).

Sob uma perspectiva autobiográfica, Nava diferencia, pela maturidade do intelecto, o arranjo ou funcionamento desse modelo mnemônico. A mente da criança conceberia “as camadas sucessivas” do tempo e do espaço como domínios confluentes. Para o menino que vivia entre a casa dos pais e a dos avós, esses locais formariam esferas intercomunicantes no cotidiano, muitas vezes, por exemplo, nos estados febris, representando zonas quase indiferenciadas, favoráveis ao devaneio, aos estados de consciência em que ilusão e realidade parecem amalgamados. No quadro referencial constituído pela memória infantil, esquecer é suprimir os intervalos de tempo encadeados em sucessão linear:

Não é bem como eu disse antes, que anoitecia aqui, para acordar ali. A memória é que suprimia os intervalos e permitia que eu passasse sem interrupção, da noite da Rua Direita aos terreiros ensolarados de secar café; da primavera da chácara do seu Carneiro ao verão do rio Comprido e aos frios do Paraibuna. Na vida ubíqua da infância, as perspectivas do tempo variavam como as do espaço e tudo ficava simultâneo, coexistente, como que superposto, entretanto transparente e visível – como os planos de uma radiografia que são n-planos – empilhados aos cem, aos mil, aos decimil e aos centimil da luminosidade de lâmina translúcida e una. (NAVA, 1974, p. 238).

A percepção do tempo, do passado, assim como a experiência de contar uma história, estaria impregnada de elementos simbólicos, tanto que **Le Livre de Mon Ami**, de Anatole France, concedeu a Nava a epígrafe inicial de **Baú de ossos**: “*Ainsi, il me paraît, en ce moment, que la mémoire est une faculté merveilleuse et que le don de faire apparaître le passé est aussi et bien meilleur que le don de voir l’avenir.*”³ A diversidade de manifestações que uma recordação pode assumir na criação literária é o ponto de partida para especulações da memorialística e suas expressões afins no plano da ficção.

Leitor culto, Nava busca responder tais indagações conjugando recursos de análise próprios aos métodos investigativos de disciplinas, como a arqueologia, a historiografia, a história da arte, a medicina e a sociologia. “Associação”, “curso de pensamento”, “encadeamento regido pelo hábito”, “fantasma”, “lembrança”, “ilogismo onírico”, “memória” e “recordação” são termos que preenchem as divagações do escritor bissexto sobre os possíveis caminhos da mente para lembrar e esquecer.

A memória é “sistema de recuperação do tempo”, do “jamais”. A “percepção desse processo de utilização da lembrança” direciona o escritor para a “retomada” do passado. Porém, as “chaves da memória” são voláteis e seu advento “tem algo da violência e subitaneidade de uma explosão”, que pode ser acionada por crenças, ritos, saberes, sensações, símbolos, sonhos e atos fortuitos, “[...] dentro da rotina dos acontecimentos tristes ou alegres que são a história da vida e a história de todo mundo” (NAVA, 1974, p. 190). As “chaves da memória” incluem-se ainda na questão da transmissão cultural ao longo do tempo, devido à sua importância na construção da identidade e do imaginário coletivos:

A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho – porque só esse sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética. Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, há muito coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança nos outros e sem rastro na terra – mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha do fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no jeito – para o menino que está escutando e vai prolongar por mais cinquenta, mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente. E com o evocado vem o mistério das associações trazendo a rua, as casas antigas, outros jardins, outros homens, fatos pretéritos,

3 Em uma tradução livre: “Assim, parece-me, nesse momento, que a memória é uma faculdade maravilhosa e que o dom de fazer ressurgir o passado sobrepuja o dom de vislumbrar o porvir.”

toda a camada da vida de que o vizinho era parte inseparável e que também renasce quando ele revive – porque um e outro são condições recíprocas. (NAVA, 1974, p. 17).

O excerto alusivo ao retrato do avô homônimo, Pedro da Silva Nava (1843-1880), seria uma tentativa de reconstituir a “viagem” que memória, imaginação e percepção sensorial empreendem juntas, partindo do “evocado” para percorrer o mar “do Tempo” e do “mistério das associações”:

É por ser neto do retrato que sou periodicamente atuado pela necessidade de ir a São Luís do Maranhão. Essa sempre procrastinada viagem, se não a faço com o corpo, realizo em imaginação. Desde menino, quando, de tanto ouvir falar em Ceará e Maranhão, eu enchia cadernos e cadernos de desenho de navios inverossímeis, onde havia um exagero de âncoras pendentes, gáveas em cada metro de mastro, mastros sem conta e as chaminés deitando uma fumaceira de erupção vulcânica. Nenhum barco da minha frota tinha menos de seis dessas chaminés e, além delas, velas, rodas e hélices para os grandes mares e os grandes ventos. É sempre na mezena mais alta de um deles que levanto minha flâmula e orço para o setentrião – quando certos sons, certas sílabas e certos nomes mágicos abrem para mim os caminhos do oceano. Ilha, rei, São Luís Rei. Ou então, mar, amar, aranha, arranhão – que se entrelaçam e emaranham na graça da palavra Maranhão. E mais a sombra de Sinhá Graça que, menino, eu vi passar toda de negro. E ainda, Heráclito Graça, Graça Aranha... [...] Estranha e perturbadora São Luís... A ela me levavam também outras associações mais perigosas [...] a me sugerir o Maranhão. Um Maranhão menos confessável. (NAVA, 1974, p. 21-23).

A “oportunidade poética” surgiria apenas “quando certos sons, certas sílabas e certos nomes mágicos abrem [...] os caminhos do oceano” das “associações”, da percepção sensorial e do onirismo ou estaria ligada ao aprimoramento do que o próprio memorialista chama de “emoção estética”? Nava usa alguns métodos para “recuperar o morto”, ou seja descrever a personalidade de um ente falecido. A identificação de características do ambiente, caráter, fisionomia ou história dessa pessoa com obras de arte é um desses métodos, que muitas vezes inclui a ideia de “transmissão”. Por exemplo, a recordação de infância do poeta Dilermando Martins da Costa Cruz, “dono do sorriso mais contagioso que se possa imaginar”. Nava refere ter conservado das visitas à casa dessa gentil família que ele “adorava”,

[...] uma impressão veludosa e colorida. Vastos claros de paredes brancas, pardos de mobílias lustrosas, verde musgo de cortinas e panos de mesa, compondo natureza-morta onde as cores eram surdas e sem estridência, como nos quadros de Bracque. Essa impressão é absolutamente real e eu a descobri porque, vendo álbuns com reprodução de suas telas ou as que estão no *Palais d'Art Moderne*, de Paris, acudia-me sempre a lembrança do Dr. Dilermando Cruz. Quando isto aconteceu pela quinta, sexta, sétima vez, vi que essa associação não podia ser causalidade da mente errante e que havia uma motivação para ela. Estudei sua lembrança, a de seus filhos, a de sua esposa e afinal a de sua residência. Era esta que me levava a ligá-lo a Georges Bracque [...] por suas salas cuja arrumação e cujas tintas me prepararam para entender as guitarras, violinos, facas, jarros e travessas de beleza mitológica e de cor abafada do pintor fauvista e cubista. (NAVA, 1974, p. 279-280).

“Muito mais tarde”, Nava teria apenas um “encontro rápido” com dois filhos de Dilermando Cruz, “o bastante para recuperar, em ambos, a mesma simpatia e o mesmo sorriso do pai”. Já **O nascimento de Vênus** (1486) é chave que permite a Nava (1974, p. 31) recuperar a beleza da avó paterna: “Linda de pele, de dentes, de cabelos, de corpo e do airoso porte. Linda – do pescoço serpentino como o da Simonetta Vespucia do quadro de Sandro Botticelli.” Os “enormes olhos verdes” da avó, Dona Ana Cândida Pamplona da Silva Nava, por meio da ideia de transmissão, também são “chaves”, pois repetem um padrão que identifica um grupo de indivíduos e indicam os traços “cheios de sugestões” envolvidos na constelação de imagens poeticamente ativadas pelo trabalho da memória associativa:

Os extraordinários olhos dos Pamplonas que, esmeraldinos como os dela, ou azuis, ou castanhos ou pretos, são sempre os mesmos – doces, rasgados, cheios de sugestões das coisas curvas e infinitas, lembrando a placidez das noites de lua e a distâncias de calmos mares. Esses olhos – de antropológica qualidade céltica, ibérica e lusíada, vieram da península com certo Hipólito Cassiano Pamplona. De geração em geração chegaram a seus bisnetos – minha avó e seus irmãos e são os mesmos dos retratos dos primos de meu Pai. (NAVA, 1974, p. 31).

Não só o cinema, a fotografia, a pintura e a herança genética, corroboradas por fontes documentais e testemunhos, investem o campo da memória para restituir ao presente cenas do passado. Na mente da criança, emoções, expectativas, fantasias e medos imaginários deturpam, estimulam e mesclam lembranças a imagens que, para o adulto, são consideradas ilusórias, a exemplo da figura do Comendador Antônio Pinto Nogueira Accioly, misto de “avantesma” e “ogre” ou a do médico que o pequeno Nava (1974, p. 250) acreditava personagem de conto de fadas, o “[...] Dr. Beauclair que estava sempre na janela. Por sua porta eu procurava o ataúde de cristal de Branca de Neve”. Recuperar a presença do avô Pedro da Silva Nava parece exigir da “memória associativa” do adulto trabalho análogo ao dessa memória infantil, habilidosa em confeccionar fatos, informes e impressões:

Sua bondade, sua afetividade, sua doçura, testemunhada por todos que o conheceram, transparece na sua correspondência e fê-lo inesquecível dos filhos que mal o viram, mas em que ele deixou aquela impregnação meio tátil, meio olfativa, meio vígil, meio onírica com que as crianças (antes da memória associativa) reúnem o material para a construção do fantasma favorável, da sombra propícia. Avejão paterno, espectro materno – que os envoltam, neles *encostam* e por eles passam a atuar como se estivessem vivos. (NAVA, 1974, p. 26, grifo do autor).

A trama efetuada através da memória associativa, “sistema de evocação”, é comparada a um “processo mental” cuja “mecânica lancinante” teria sido desvendada por Marcel Proust. Se o percurso que essa “mecânica” efetua possui uma orientação retroativa, seu produto final estaria concatenado a uma lembrança futura, observável no conjunto resultante da soma de emoções e imagens originadas de eventos ulteriores. Em **As estórias de Tutameia** (1968), o crítico Paulo Rónai observou que,

[...] na própria contextura de certos contos o inexistente entremostra a vontade de se materializar. Em conversa ociosa, três vaqueiros inventam um boi cuja ideia há de lhes sobreviver consolidada em mito incipiente (“Os três homens e o boi”). Alguém, agarrado a um fragmento de frase que lhe sobrenada na memória, tenta ressuscitar a mocidade esquecida (“Lá, nas campinas”). Ameaça demoníaca de longe, um touro furioso se revela, visto de perto um marruás manso (“Hiato”). Noutras peças, o que não é passa a influir efetivamente no que é, a moldá-lo, a mudar-lhe a feição. O amante obstinado de uma megera, ao morrer, transmite por um instante aos demais a enganosa imagem que dela formara (“Reminiscção”). (RÓNAI, 2009, p. 22).

No conto “Desenredo” (1967), de João Guimarães Rosa, o protagonista ilustraria essa função didática ou reparadora da memória. O desejo do intangível passa a tecer a constituição do futuro, as cenas do passado são restituídas à memória com feição nova, em que se inscrevem realidade e ilusão:

No decorrer e comenos, Jó Joaquim entrou sensível a aplicar-se, a progressivo, jeitoso afã. [...] Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? [...] Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. [...] Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente. O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial,

operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 2009, p. 53).

Que papéis a realidade e a imaginação desempenham junto à memória para “abrir os batentes do maravilhoso”? Abordar esse mecanismo seguindo a influência de Proust subentenderia desvendar as relações de pertinência entre a memória e os sentidos. O campo da neurofisiologia da memória tem investigado como a percepção sensorial pode recuperar, mas igualmente, deformar e reconstituir fatos do passado, criando escritos, expressões artísticas, relatos e testemunhos que unem realidade e ficção. Nesta passagem, o paladar seria co-criador da memória e de uma “transformada realidade, mais alta”:

Se a batida do Ceará é uma rapadura diferente, a batida de minha avó Nanoca é para mim coisa à parte e funciona no meu sistema de paladar e evocação, talqualmente a *madeleine* da *tante* Leonie. Cheiro de mato, ar de chuva, ranger de porta, farfalhar de galhos ao vento noturno, chiar de resina na lenha dos fogões, gosto d’água de moringa nova – todos têm a sua *madeleine*. Só que ninguém a tinha explicado como Proust – desarmado implacavelmente, peça por peça, a mecânica lancinante desse processo mental. Posso comer qualquer doce, na simplicidade do ato e de espírito imóvel. A batida, não. A batida é viagem no tempo. [...] Para mim, roçar os dentes num pedaço de batida é como esfregar a lâmpada de Aladim – abrir os batentes do maravilhoso. [...] Docemente mastigo, enquanto uma longa fila de sombras vem dos cemitérios para tomar o seu lugar ao sol das ruas e à sombra das salas amigas ... A vida recomeça como a projeção (no vácuo) de um filme de cinema mudo. (NAVA, 1974, p. 35).

“Tudo, para mim, é viagem de volta”, afirma o protagonista de “Antiperipléia” (ROSA, 2009, p. 31). O tema da “viagem no tempo”, da “*recherche du temps perdu*”, põe em causa, além da noção de memória associativa e dos métodos do memorialista, a questão da subjetividade, do “instinto”:

Para recompor os quadros de minha família paterna tenho o que ouvi de minha avó, de meus tios-avós Itrício e Marout, das irmãs de meu Pai, de algumas primas mais velhas. Uns retratos. Umas folhas de receituário de meu primo Carlos Feijó da Costa Ribeiro com genealogias registradas por ele. Cartas. Cadernos de datas de meu avô Pedro da Silva Nava e de meu tio Antônio Salles. Notas diárias da mulher deste, Alice. Daí tenho de partir como Cuvier do dente e o ceramista do caco. No mais, há que ter confiança no instinto profundo de minha alma, de minha carne, do meu coração – que rejeitam como coisa estranha o que sentem que não é verdade ou que não pode ser verdade. Há também os objetos [...] (NAVA, 1974, p. 41).

O problema da “verdade” ou “do que não pode ser verdade” é assunto controverso para os pesquisadores da memória.⁴ A questão da veracidade de um relato está implícita no discurso de alguns protagonistas de Rosa (2009, p. 34): “Voltar, para fim de ida. Repenso, não penso. Dou de xingar o meu falecido, quando as saudades me dão”. Para Nava (1974, p. 43), a memória ofereceria mais de um caminho para as ações de recriar e recordar: “Não preciso recriar o sobrado de Joaquim Feijó de Melo porque este eu conheci. Basta recordar. Nele entrei pela primeira vez em 1905, com pouco mais de dois anos, quando fui ao Ceará para me batizar”. Em fevereiro de 1919, Nava retorna ao Ceará para conhecer melhor a avó paterna, duas vezes viúva: a primeira, de Pedro da Silva Nava, morto em maio de 1880, aos trinta e cinco anos, a segunda, de Joaquim Feijó de Melo, falecido a 21 de outubro de 1917. Neste trecho, recordar e recriar são operações combinadas, mediadas por estímulos, imagens e impressões:

4 A chamada “Ciência da falsa memória” obteve repercussão mundial com os estudos polêmicos de Elizabeth Loftus, em parte, por suas implicações na psicologia forense. Em complemento a esses estudos, no campo da filosofia, cabe ressaltar *The Wake of the Imagination* (1998), *Poetics of Imagining* (1998), “Narrative and the Ethics of Remembrance” (1999) e *The Politics of Memory: Between History and Imagination* (2014), que expõem o pensamento de Richard Kearney sobre as “éticas da memória” e como esta delibera entre os campos do conhecimento, emoção, fantasia, linguagem e realidade.

O térreo, revestido de ladrilhos hexagonais em cerâmica vermelha e esse chão era todo desigual de nível (velha casa construída sobre areias), de modo que ao andar tinha-se uma sensação de solo impreciso onde aqui e ali falhava o pé. Anos depois tive a mesma insegurança em Veneza, caminhando no pavimento de São Marcos – que parece movediço, como se prolongasse a ondulação da laguna. Tive aí estranha impressão. Olhava os mosaicos da cúpula e as figuras da “Ascensão” me faziam pensar em Dona Nanoca. A “História de São Marcos”, a “Glória do Paraíso”, “O Julgamento Final”, e lembrava o Ceará. A “Pala d’Oro”; e ocorria-me a reverberação das areias do Mucuripe. Parado, eu estava em Veneza. Se começava a andar, sentia-me em Fortaleza. Subitamente percebi o que suscitava a associação de ideias bizarra e dissonante. O chão. Era o chão de São Marcos que obrigava a posições que me transmitiam aos ossos e tendões atitudes especiais de equilíbrio que eu tinha executado pela primeira vez na Rua Formosa 86 e que me passavam da medula às camadas conscientes do cérebro, devolvendo-me as primeiras comparações de um piso aqui elevado, ali deprimido – como superfície de águas ondulando à brisa que subitamente se petrificasse. (NAVA, 1974, p. 44).

Para a segunda parte do IV capítulo de **Baú de ossos**, Nava escolheu por epígrafes passagens de Machado de Assis e Proust⁵ sobre o tema da memória na composição da obra literária. A primeira citação⁶ envolve os capítulos LIX e LX de **Dom Casmurro**, intitulados, respectivamente, “Convivas de boa memória” e “Querido opúsculo”. Capítulos em que a narrativa é permeada pelo tom ensaístico, com passagens digressivas, filosóficas e metalinguísticas. Nas “reminiscências”, a “pena” “emenda” o que “pode ser olvido e confusão” nos “livros confusos” e nos livros “omissos”, mas cabe às “ideias finas” e “reflexões profundas” preencher as “lacunas” da cena cujo registro não existe ou se perdeu:

Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique. Um antigo dizia arrenegar de conviva que tem boa memória. A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso um deles, conquanto a prova de ter a memória fraca seja exatamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta. Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (ASSIS, 1978, p. 254).

5 *Un des chefs-d’œuvre de la littérature française, Sylvie, de Gérard de Nerval, a tout comme le livre des Mémoires d’Outre Tombe, relatif à Comburg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et “le gazouillement de la grive”. Chez Baudelaire, enfin, ces réminiscences plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent à mon avis décisives. C’est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherches volontairement, dans l’odeur d’une femme par exemple, de ses cheveux et de son sein, les analogies inspiratrices que lui évoqueront “l’azur du ciel immense et rond” et “un port rempli de flammes et de mâts”. J’allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble...* (PROUST apud NAVA, 1974, p. 303).

6 “Vês que não pus nada, nem ponho. Já agora creio que não basta que os pregões de rua, como os opúsculos de seminário, encerrem casos, pessoas e sensações; é preciso que a gente os tenha conhecido e padecido no tempo, sem o que tudo é calado e incolor” (ASSIS, 1978, p. 255).

Caberia à imaginação nostálgica e poética do escritor “cerrar os olhos e evocar todas as coisas” ausentes de um livro ou da lembrança, recuperada em livro de memórias por Nava (1974, p. 365): “Fecho os olhos, hoje. Evoco Aristides Lobo e seu sobrado morto e demolido”. Quando caminha pelas “[...] ruas do Rio de Janeiro que parecem ser as mesmas e que entretanto passaram pela caixa do mágico e sua transformação impalpável”, em busca do sobrado da Rua Aristides Lobo, nº 106, Nava lembra o artífice que emprega métodos do arqueólogo e do restaurador de obras de arte: “Custei a recuperá-lo. Aviltado pelos anos e reformas sucessivas, recoberto de uma camada de cimento fosforescente e pó de mica, que tinha substituído o velho revestimento e o ultramar da pintura da fachada – não havia meios da recordação provocada entregar-me a velha imagem” (NAVA, 1974, p. 301). Assim, **Baú de ossos** apresenta descrições acuradas das fontes documentais ao alcance do memorialista. Nesta passagem, o “interesse pela pintura” e história familiar remonta a 1919, quando ele contava 16 anos:

Essa tela de Nossa Senhora com o Menino (barbaramente restaurada por nossa prima Cotinha Belchior) pertenceu a minha avó que explicou, vendo meu interesse pela pintura: “Essa é Nossa Senhora da Divina Providência, Foi de minha tia Loló. Está na família há bem trezentos anos...” Um quadro conservado três séculos e o fato de se saber disto, depois das nove gerações comportadas por esse prazo, mostram uma estabilidade de posição social (mesmo modesta!), um espírito tradicionalista, um respeito pelo passado e pelo antepassado que podem ser atestados, jurados e historiados. Sobretudo porque eu vi a contraprova dessas categorias na polidez, na cerimônia, no decoro, na reserva, no apuro e na decantação da elegância moral de minha gente paterna. (NAVA, 1974, p. 42).

Nava é um “conviva de boa memória” e cuidadoso ao reconstituí-la. Algumas lembranças da infância datam de 1905, como a visita a casa dos avós paternos, no Ceará, por ocasião de seu batismo:

Não tenho dessa viagem senão a vaga recordação da forma de uma escotilha – redonda e duramente luminosa, feito lâmpada cialítica – e, do lado de fora, alguma coisa oscilando como ponteiro dum metrônomo, ponta de madeira e pano, decerto mastro de falua encostado em navio atracado (NAVA, 1974, p. 43).

Há lembranças da eleição que levou o médico Duarte de Abreu (1859-1928) à presidência da Câmara Municipal de Juiz de Fora: “Isto foi 1905, eu tinha dois anos e é espantoso que a cena tivesse sido guardada por minha memória. Mas foi” (NAVA, 1974, p. 237). A cena evoca outras recordações ligadas a seu pai, José Pedro da Silva Nava: “Vi-o num dia limpar seu revólver, enferrujado [...] prometendo hecatombes a minha mãe consternada. Naquele dia eu ouvi pela primeira vez a palavra “eleição”” (NAVA, 1974, p. 237). No entanto, em vez de usar a arma, o jovem clínico iluminou as sacadas do sobrado familiar, “à Rua Direita 142”, “com lanternas japonesas para ver desfilar os estudantes do Granbery⁷ urrando entusiasmados” versos de improviso, “[...] com rimas às vezes certas e às vezes erradas como quando se perguntava pelos políticos serenos e sutis. Qual o político mais fino/ É o Constantino! / Qual o político mais calmo? É o Doutor Nava!” As recordações do filho que vê o “[...] Pai entregar-se a seus misteres formidolosos e domésticos” (NAVA, 1974, p. 236) compreendem o mecanismo associativo da memória sensorial de longo prazo: “Outra lembrança que tenho de meu Pai, à Rua Direita 142, é a da sua figura cuidando da plantação de estramônio. [...] O cheiro forte, tenaz e enjoativo impregnou minhas narinas e reside em mim com outros relentos de farmácia que encheram minha infância” (NAVA, 1974, p. 237). A percepção sensorial constituiria assim a função de um gatilho para “o milagre da memória involuntária”, referido por Nava (1974, p. 301).

⁷ A instituição de ensino Juiz de Fora High Scholl and Seminary foi fundada pelo missionário J. M. Lander em 1899 e mais tarde denominada Collegio Americano Granbery, em deferência ao bispo metodista John Cowper Granbery. Para o eleitor republicano juiz forense: “O ambiente educacional instalado abria espaço através dos grêmios literários e de jornal com redação a cargo dos discentes. Isso tudo, mais um estilo de educação baseado na máxima “pensar e ser livre para pensar”, conduziria o alunado a um elevado nível de conscientização política”, segundo Firmino de Netto (1997, p. 223).

Porém há vários fatores desencadeantes dessa memória. Lembrar e esquecer são processos de ordem fisiológica e psíquica. Intelecto e vontade apenas não determinam a acuidade das recordações, embora a mnemônica escolástica buscasse desenvolvê-la. Nesta acepção, perscrutar e depurar o ato de lembrar é exercício constante para Nava (1974, p. 287): “Eu tinha seis para sete anos, mas nascera com o dom de observar e guardar”, distinguindo-o do narrador machadiano, que recorda “somente raras circunstâncias” e inveja “os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram!” (ASSIS, 1978, p. 254).

Ao considerar os meios pelos quais se percebe um objeto, Brian MacWhinney (2005, p. 200) ofereceu vislumbres sobre o funcionamento da memória sensorial. Por exemplo, ao ver uma fruta, não se receberia nada mais que uma imagem, com forma e cor. Entretanto, a interação imediata com a fruta gera percepções e sensações adicionais, permitindo discernir aroma, peso, sabor e textura. Todas essas interações envolvendo visão, olfato, tato, cinestesia, propriocepção e *feedback* locomotor provêm de um único objeto, categorizado como fruta. Essa gama diversa e rica de sensações e planos motores formaria o arcabouço concernente ao entendimento da palavra que designa aquela fruta, mas existem elementos, como fatos declarativos sobre a fruta, que não derivam dessa percepção direta.

A percepção direta pode ser revisada e redirecionada por dissociação por meio da “imageria” mental, assim como a experiência direta também seria “capturada” e reproduzida por um sistema de imageria mental. Para MacWhinney (2005, p. 201), ao se imaginar uma maçã, imagens de seu aroma, forma e sabor são evocadas, sem o fruto estar presente. A imageria conecta-se a funções cognitivas em áreas cerebrais ligadas à capacidade de planejamento, direcionamento de perspectiva, sonhos e memória. Nava concebe o mecanismo de funcionamento da memória tendo por referência o modelo proustiano de “recuperação do tempo” “irresgatável e incorruptível”. Esse sistema é ativado por uma percepção-chave específica que, uma vez atuante, estabelece conexões em rede em torno de uma “lembrança”:

Então é isto... Nela eu entro, na velha casa, como nela entrava nos jamaís. Esse portão de ferro prateado eu o abro com as mesmas chaves da memória que serviram ao nosso Machado, a Gérard de Nerval, a Chateaubriand, a Baudelaire, a Proust. Todo mundo tem sua *Madeleine*, num cheiro, num gosto, numa cor, numa releitura – na minha vidraça iluminada de repente! – e cada um foi um pouco furtado pelo *petit Marcel* porque ele é quem deu forma poética decisiva e lancinante a esse sistema de recuperação do tempo. Essa retomada, a percepção desse processo de utilização da lembrança (até então inerte como a Bela Adormecida no Bosque do inconsciente) tem algo da violência e da subitaneidade de uma explosão, mas é justamente o seu contrário, porque concentra por precipitação e suscita crioscopicamente o passado diluído – doravante irresgatável e incorruptível. Cheiro de moringa nova, gosto de sua água, apito de fábrica cortando as madrugadas irremediáveis.⁸ (NAVA, 1974, p. 303).

Unindo o plausível ao poético, o sentido do olfato ocupa posição de destaque na imageria que pervade a reconstituição do trajeto percorrido pelo avô Pedro da Silva Nava, de seu sobrado, na Rua Ipiranga 61, para trabalhar em sua casa comissária, na Rua General Câmara 74, entre 1879 e 1880:

Não é difícil imaginar como ele faria esse caminho se juntarmos à verdade o verossímil que não é senão um esqueleto de verdade encarnado pela poesia. [...] Vestido de sobrecasaca o ano todo [...] respirando o cheiro especial do velho centro do Rio de Janeiro – misto de exalações de frutas frescas e frutas podres, da bosta dos estábulos, dos moinhos de café, das barracas de peixe, dos montes de lixo, de leite azedo, de queijo ardido, dos mercados

8 No início de agosto de 1911, logo após o falecimento de José Pedro da Silva Nava, em 30 de julho, D. Diva Mariana, grávida do quinto filho, decide voltar para a casa de D. Maria Luísa, em Juiz de Fora. Entre as “madrugadas irremediáveis” estaria a que encerra a partida da viúva do Rio de Janeiro: “À hora de levantar, ainda escuro, ouvimos pela última vez o apito da fábrica e ao seu silvo lancinante minha Mãe começou a chorar – entendendo pela primeira vez aquele apelo prolongado que a chamava para sua vida de operária dos filhos, de proletária da família” (NAVA, 1974, p. 391).

de flores, do perfume das senhoras que passavam rangendo sedas – machadianas Fidélias, Capitolinas e Virgílias! E do bodum da pretalhada carregando fardos [...] No meio desse fervilhar de vida passava meu avô para chegar à sua Rua de Gonçalo Gonçalves. Caminho de Gonçalo Gonçalves. Eis o primeiro nome que teve a Rua General Câmara. (NAVA, 1974, p. 67-70).

A passagem biográfica ajusta-se ao comentário de Proust n’**O Tempo Reencontrado**, sobre o aspecto mais decisivo que fortuito das reminiscências na obra de Baudelaire e de como “*l’odeur d’une femme*” suscitaria analogias e inspirações de imagens ao poeta. Nava (1974, p. 303) utiliza esse argumento para complementar a tese exposta em **Dom Casmurro**, que vincula ao ofício do escritor a combinação ideal entre experiência, imaginação e memória. Para descrever adequadamente uma reminiscência, é preciso ter “conhecido e padecido no tempo” os “casos, pessoas e sensações” encerrados nos “pregões de rua” e “opúsculos de seminário”. A partir de *correspondances* que abrangem diferentes planos sensoriais, Nava elabora uma teoria memorialística do esquecimento, tornado “capítulo da memória”:

É impossível dar uma impressão cronológica dessa fase de minha infância. Só de uma ou outra coisa ocorrida com gente grande e de que ficou memória em velhos documentos, em cartas onde a tinta se apaga. Do que eu vi, nada posso encadear [...] É impossível colocar em série exata os fatos da infância porque há aqueles que já acontecem permanentes, que vêm para ficar e doer, que nunca mais são esquecidos, que são sempre trazidos tempo afora, como se fossem dagora. É a carga. Há os outros, miúdos fatos, incolores e quase sem som – que mal se deram, a memória os atira nos abismos do esquecimento. Mesmo próximos eles viram logo passado remoto. Surgem às vezes, na lembrança, como se fossem uma incongruência. Só aparentemente sem razão porque não há associação de ideias que seja ilógica. O que assim parece, em verdade, liga-se e harmoniza-se no subconsciente pelas raízes subterrâneas – raízes lógicas! – de que emergem os pequenos caules isolados – aparentemente ilógicos! só aparentemente! Às vezes chegados à memória, vindos do esquecimento que é outra função ativa dessa mesma memória. Sobem como pés de tiririca, emergem como Açores e Madeiras, ilhas perdidas na superfície oceânica, entretanto pertencentes a um sistema entrosado de montanhas subatlânticas. (NAVA, 1974, p. 233).

Perfume de sumo de laranja no frio ácido das noites de junho. Escalas de piano ouvidas ao sol desolado das ruas desertas. Umas imagens puxam as outras e cada sucesso entregue assim devolve tempo e espaço comprimidos e expande, em quem evoca essas dimensões, revivescências povoadas do esquecido pronto para renascer. Porque *esquecer* é fenômeno ativo e intencional – *esquecer* é capítulo da memória (assim como que o seu tombo) e não sua função antagônica. Na recordação voluntária não podemos forçar a mecânica com que as lembranças nos são dosadas. Os fatos sumidos nos repentes, em vez de todos, em cadeia, voltam de um em um. Às vezes, um só. Esse se oferece para suprir e vicariar os que as defesas do psiquismo acham que não é hora de dar e ele é uma espécie de “em vez de” – acontecimento, imagem que tem de ser coagida pelo consciente, para soltar outros, outros e nos dar aparência do integral não achado, mas construído (tiririca, de que é preciso forçar o minúsculo pé, para fazer sair da terra os metros de raízes ocultas que ligavam moitas emergentes e distantes). (NAVA, 1974, p. 304, grifo do autor).

O modelo proposto por Nava para o “esquecimento” é um dinâmico “sistema entrosado de montanhas subatlânticas”, onde imagens se atraem, se movem, “puxam as outras”, libertam do oblívio as dimensões comprimidas do tempo e espaço, expandindo por meio de cada evocação “revivescências povoadas do esquecido pronto para renascer”. Engrenagem desse “fenômeno ativo e intencional”, esquecer não é função antagônica da memória, e sim profilática, conforme “as defesas do psiquismo”. A disposição de fatos e imagens, “coagida pelo consciente”, resulta num constructo mnemônico final “(tiririca, de que é preciso forçar o minúsculo pé, para fazer sair da terra os metros de raízes ocultas

que ligavam muitas emergentes e distantes)”. O arranjo desse agrupamento complexo de funções comunicantes, difusas e heterogêneas para as ações de lembrar e esquecer seria análogo ao conceito de rizoma apresentado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995).

A noção de rizoma em questão provém da biologia, porém diverge do padrão hierárquico em que um eixo central verticalizado subdivide-se em ramificações sucessivas, feito a imagem da árvore brônquica ou da árvore genealógica. De acordo com a perspectiva de Deleuze e Guattari (1995, p. 15-16), o rizoma percorre conexões heterogêneas, “efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros”, segundo leis de combinação interativas que lhe atribuem multiplicidade. O Uno faz parte do múltiplo sempre subtraído dele, estado que poderia ser designado pela expressão “n-1”:

Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. [...] O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. [...] Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 15).

Para Deleuze e Guattari, o rizoma é um sistema autorreferencial que se expande destituído de um centro, com linhas de fuga que revelam diferentes alternativas ou padrões de organização. O Uno não é um apêndice desse conjunto múltiplo orientado pelos princípios da conexão e mutabilidade. No modelo estabelecido por Nava (1974, p. 304) sobre o esquecimento, o Uno é configura no evento que se desprende de um ponto onde estava cristalizado, “adormecido”, e flutua através dos planos ou do “Bosque do inconsciente” para assumir outras relações com a imaginação e a consciência vígil: “[...] fatos sumidos nos repentes, em vez de todos, em cadeia, voltam de um em um. Às vezes, um só. [...] acontecimento, imagem que tem de ser coagida pelo consciente, para soltar outros, outros e nos dar aparência do integral [...] os metros de raízes ocultas que ligavam muitas emergentes e distantes”. O padrão fluido e não estratificado do rizoma é ilustrado por uma reflexão de Henry Miller que se aplicaria, igualmente, à metáfora de Nava sobre o “esquecer” na qualidade de capítulo da memória:

A erva daninha é a Nêmesis dos esforços humanos. Entre todas as existências imaginárias que atribuímos às plantas [...] é talvez a erva daninha aquela que leva a vida mais sábia. [...] A erva existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. *Ela cresce entre* e no meio das outras coisas. (MILLER apud DELEUZE, GUATTARY, 1995, p. 29-30, grifo do autor)

A metáfora do rizoma com suas linhas de fuga aplica-se igualmente à estrutura composicional das Memórias, em que diferentes estilos de narrar entrelaçam passagens autobiográficas, biográficas, digressivas, ensaísticas e líricas. O esforço de “atar as duas pontas da vida”, de preencher os “vazios” da narrativa (auto)biográfica é compensado pela memória associativa ou memória involuntária:

[...] quando fico triste, triste [...], só quero reencontrar o menino que já fui. Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado [...] não havia meios da recordação provocada entregar-me a velha imagem. Foi preciso o milagre da memória involuntária [...] como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. [...] tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado – tal a súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum imã. (NAVA, 1974, p. 301-302).

O modelo mnemônico de Nava, análogo à disposição pluralizante do rizoma, mostra-se ora difuso, na rede tecida pela memória associativa, ora “coeso” pelo “milagre da memória involuntária”. Outro aspecto que aproxima o sistema naveano do proposto por Deleuze e Guattari alude à fronteira entre ficção e realidade. Esta pode se alterar ou desvanecer na tentativa de recuperação do passado, como sugere o narrador de Dom Casmurro: “[...] lembrar as nossas tristezas e calamidades, mas isso mesmo era um modo de não sairmos de nós” (ASSIS, 1978, p. 302). Na transcrição do passado,

Há assim uma memória involuntária que é total e simultânea. Para recuperar o que ela dá, basta ter passado, sentindo a vida; basta ter, como dizia Machado, “padecido no tempo”. A recordação provocada é antes gradual, construída, pode vir na sua verdade ou falsificada pelas substituições cominadas, pela nossa censura. (NAVA, 1974, p. 306).

As substituições cominadas pela censura, por uma “esmagadora oportunidade poética” ou em razão de questões éticas são linhas de fuga que acrescentam às Memórias uma dimensão ficcional. A origem de uma recordação, segundo a configuração do rizoma, não é determinada por vias unívocas: “[...] os rizomas têm também seu próprio despotismo, sua própria hierarquia” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31). A memória associativa desempenha um papel criativo na escrita literária na exploração das nuances que muitas vezes escapam à lógica da consciência vígil. Nessa acepção, alguns relatos das Memórias formam um tipo de rizoma, cujos espaços entre a digressão e a narrativa são preenchidos pela crença, experiência, imaginação, repertório de leituras ou perspectiva do leitor:

Que engano tomar os fantasmas como ilusões dos sentidos abusados por formas indistintas... São os duendes mesmo e as aparições que, quando espantadas com o pelo-sinal e o nome da Virgem, se escondem rapidamente nas roupas penduradas no escuro, nas largas folhas brilhando ao luar ou no lampejo das águas dormentes. (NAVA, 1974, p. 105).

A técnica narrativa é também rizomática quando recupera estórias e histórias do passado, explorando e tornando únicos motivos, temas, os mortos e seus casos, retratos, testemunhos: “Assim a anarquia infantil do Tempo e do Espaço me impedem de contar Juiz de Fora em ordem certa, capítulo um, capítulo dois, capítulo três. São mil capítulos e inumeráveis – entretanto capítulo único”. Convém ressaltar um último ponto de contato entre o modelo de rizoma e a estrutura das Memórias, investigar a riqueza de sua composição atrairia inevitavelmente uma abordagem interdisciplinar.

Referências

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARBOUR, John D. Judging and Not Judging Parents. In: EAKIN, Paul John (Ed.). **The Ethics of Life Writing**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004. p. 73-100.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. V. 1. p. 11-37.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1974.

ARSÊNIO NETTO, Firmino de. **As crises de um ideal: os primórdios do Instituto Granbery, 1889-1922**. Piracicaba: Editora Unimep. 1997.

MACWHINEY, Brian. The Emergence of Grammar from Perspective. In: PECHER, Diane; ZWAAN, Rolf A (Eds.). **Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 198-224.

RICOEUR, Paul. **La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli**. Paris: Editions du seil, 2000.

RÓNAI, Paulo. As estórias de Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. *Aletria e Hermenêutica*. In: **Tutameia: Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 20-23.

ROSA, João Guimarães. Antiperipleia. In: **Tutameia: Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 31-34; 53-55.

O que nunca termina de chegar: sujeito e escrita na poesia de Paulo Hecker Filho

Márcia Helena Saldanha Barbosa*

Resumo

Na poesia de Paulo Hecker Filho, o inacabamento do ser humano, a tensão do sujeito lírico e a errância da escrita compõem, constantemente, como temáticas, entre as quais se percebe uma complexa inter-relação. Além disso, em determinadas passagens da obra, essa instabilidade é encenada nos próprios versos do escritor. Para observar esses aspectos em livros publicados em diferentes momentos da trajetória do autor, analisam-se poemas que compõem a sua antologia, intitulada **Poesia reunida** (2014). A análise ampara-se, sobretudo, nos estudos teórico-críticos de Michel Collot, tomando, ainda, como suporte as teses de Dominique Combe, no que se refere, especificamente, à subjetividade lírica.

Palavras-chave: Estudos de paisagem. Estrutura de horizonte. Subjetividade lírica. Experiência poética. Errância.

Ce qui ne finit jamais d'arriver: le sujet et l'écriture dans la poésie de Paulo Hecker Filho

Resumé

Dans la poésie de Paulo Hecker Filho, l'être humain inachevé, la tension du sujet lyrique et l'errance de l'écriture apparaissent constamment comme des thèmes parmi lesquels une relation complexe est perçue. De plus, dans certains passages de l'ouvrage, cette instabilité est mise en scène dans les propres vers de l'auteur. Afin d'observer ces aspects dans des livres publiés à différents moments de la trajectoire de l'auteur, nous analysons les poèmes composant son anthologie, intitulée **Poesia Reunida** (*Poésie Réunie* - 2014). L'analyse s'appuie principalement sur les études théoriques et critiques de Michel Collot, en s'appuyant, de plus, sur les thèses de Dominique Combe, en ce qui concerne plus particulièrement la subjectivité lyrique.

Mots-clés: Études de paysage. Structure d'horizon. La subjectivité lyrique. Expérience poétique. Errance.

Recebido: 24/01/2019

Aceito: 07/04/2019

* Universidade de Passo Fundo (UPF). Doutora em Teoria da Literatura, Professora de Literaturas de Língua Portuguesa no PPGL da Universidade de Passo Fundo e membro do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa (UFF).

Na obra poética de Paulo Hecker Filho, a condição humana e a condição de poeta são temáticas recorrentes, que apontam para uma mesma direção: o sujeito, dentro e fora da poesia, não possui uma identidade já definida e fechada sobre si mesma, caracterizando-se por constantes transformações e evidenciando uma correspondência entre espaço e existência, horizonte e subjetividade. Além disso, observa-se uma confluência entre esse permanente desfazer-se e refazer-se do sujeito e a errância da escrita, pois escrever, na poesia do autor, é deparar-se com a perda ou impossibilidade do poema, que não se realiza plenamente, que não chega à página do modo como prometera – ou como fora pressentido –, e com a instabilidade dos versos, que ganham, no papel, uma forma sempre provisória. É, portanto, de efemeridade, de desfazimento e, também, de expectativa, de procura e de aproximações que se faz a poesia do escritor.¹ Para analisar essa oscilação entre a frustração do desejo irrealizado e a busca irrenunciável, a precariedade e a transcendência, que envolve sujeito e escrita em um mesmo universo de tensões, adota-se a perspectiva da crítica temática de base francesa, tomando como suporte os estudos de Michel Collot. O teórico e poeta dedica especial atenção a tais elementos: as relações entre paisagem e subjetividade, a subjetividade lírica, os momentos que constituem a experiência poética moderno-contemporânea, em particular a errância. Especificamente, quando o objetivo é aprofundar alguns aspectos acerca da identidade do sujeito lírico, recorre-se, ainda, a outro teórico francês, Dominique Combe, que, tal como Collot, encontra na fenomenologia a fundamentação de suas teses.

No que se refere ao primeiro tópico, é importante considerar algumas noções relativas à paisagem formuladas por Collot, que têm como base as ideias de Jean-Pierre Richard e de Merleau-Ponty sobre experiência de mundo e percepção. A paisagem é concebida por Collot (2012, p. 11) como um dado construído e simbólico, como uma construção da subjetividade, pois a percepção do espaço não se limita à recepção passiva de dados sensoriais, mas pressupõe a organização capaz de lhes dar um sentido. Desse modo, “pode-se dizer [...] que a paisagem, segundo a crítica temática, une estreitamente uma imagem de mundo, uma imagem do eu, e uma construção de palavras.”² (COLLOT, 1997, p. 192). Além disso, Collot (2010, p. 215) esclarece que a estrutura de horizonte é um conceito-chave para a teorização da paisagem e da relação que o sujeito estabelece com o espaço, o outro e a linguagem. O teórico apresenta as características dessa organização perceptiva – as ideias de ponto de vista, de extensão, de parte e de unidade ou conjunto –, as quais indicam que não há paisagem sem horizonte, tal o elo existente entre ambos.

A primeira ideia é a de que a paisagem é definida do ponto de vista a partir do qual é examinada, ou seja, é sempre vista por alguém de algum lugar e, por essa razão, é que possui um horizonte. A atividade constituinte de um sujeito é condição da existência da paisagem. Collot (2012, p. 13) afirma que aquele que vê não se situa diante da paisagem em uma relação de exterioridade: ela é apenas uma perspectiva cujos contornos se confundem com os do campo visual do sujeito. O estudioso acrescenta, ainda, que a paisagem não é somente vista, mas também habitada e vivida, e que o horizonte é que permite ao sujeito transformá-la em seu território, como espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo. A possibilidade de se investir na paisagem qualquer tipo de conteúdo psicológico é explicado por essa convivência que o olhar e o corpo inteiro mantêm com ela. O fato de a paisagem refletir os estados de alma é o que leva a pensar na busca ou eleição de um horizonte privilegiado como uma forma de busca de si mesmo: “Por que preciso de uma paisagem quando procuro reapoderar-me de minha própria identidade? Se não é porque, toda consciência sendo consciência de..., ela pode definir-se apenas por seu horizonte.”³ (COLLOT, 2010, p. 207).

1 Paulo Hecker Filho (1926-2005) nasceu e viveu em Porto Alegre; foi poeta, contista, romancista, dramaturgo, tradutor e editor, tendo recebido o Prêmio Cassiano Ricardo, do Clube de Poesia de São Paulo, em 1986, por **Perder a vida**, e o Prêmio Parks de melhor ensaio do ano no país, em 1948, por **Diário**. Conforme se lê na Apresentação e nas abas da **Poesia reunida** do autor, a qualidade de sua obra poética foi apontada por poetas de renome, tais como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar, e por reconhecidos críticos literários, entre os quais, Antonio Carlos Secchin.

2 Cf. original: [...] on peut dire [...] que le paysage, selon la critique thématique, unit étroitement une image du monde, une image du moi, et une construction de mots. (salvo indicação, todas as traduções do original são nossas).

3 No trecho transcrito, cuja tradutora é devidamente citada nas referências, as reticências são usadas pelo próprio autor, a fim de evidenciar que toda consciência é consciência de algo.

A segunda ideia é a de que o sujeito possui existência somente por meio de um espaço oferecido ao desdobramento de seus poderes, o que lhe é garantido pela extensão da paisagem, que o define como “ek-sistente” sempre à distância de si. Essa extensão favorece uma presença de si que deve ser entendida “como uma maneira de ser ‘perto de si do outro lado de si, em uma proximidade inaproximável’”, e não como uma identidade já definida e fechada sobre si mesma. (COLLOT, 2010, p. 207). O horizonte é, assim, a imagem do futuro. O teórico resume a correspondência entre horizonte e subjetividade, paisagem e existência, ambas regidas pela dialética do próximo e do distante – que possui um significado indissociavelmente espacial ou temporal –, ao dizer: “A distância que me une ao horizonte ao mesmo tempo em que ela dele me separa corresponde à própria estrutura da subjetividade, cujo destino é ter que encontrar-se para além de uma distância sempre mantida de si para si.” (COLLOT, 2010, p. 208). A seguir, complementa, esclarecendo: “lá, é daqui a pouco ou amanhã”, ou seja, a profundidade do espaço, que corresponde alegoricamente à profundidade do tempo, é a “imagem da ‘amplidão da vida’, indispensável ao livre desabrochar de minha existência.” (COLLOT, 2010, p. 208). Assim como o olhar do sujeito vai em direção ao horizonte, sua vida arrebatase em direção ao futuro.

A terceira noção diz respeito ao aspecto parcial da paisagem. A parte da região que ela oferece ao olhar é determinada pela extensão do campo visual do espectador e pelo relevo do espaço observado. Assim, de acordo com Collot (2010, p. 208-209), o ponto de vista adotado exclui as demais perspectivas. Essa limitação da visibilidade faz surgirem lacunas que convertem a paisagem numa estrutura de apelo, isto é, sendo incompleta, a paisagem pede para ser completada pela percepção, e o sujeito, por meio de uma intervenção ativa, pode preencher tais lacunas graças à imaginação, à palavra ou ao movimento. Desse modo, “o horizonte é poético porque é um convite perpétuo para recriar a paisagem”, “porque abre nesta uma dimensão de alteridade”. (COLLOT, 2010, p. 211). Essa alteridade possui um significado intrassubjetivo, pois mobiliza no sujeito as potências da lembrança e da imaginação, e uma dimensão intersubjetiva, porque as falhas no visível são também aquilo que relaciona o campo visual do sujeito com os de outros sujeitos: aquilo que ele não vê é o que pode ser visto pelo Outro. O horizonte torna-se objeto de desejo na medida em que é o lugar do Outro e convida, assim, a explorar outros mundos. O teórico conclui afirmando que o horizonte é um não lugar, “utopia do desejo”, e supõe que é talvez pelo fato de ele ser “um objetivo inacessível” para o movimento que se torna para a fala “um objeto privilegiado: na falta de poder transportar-se até ele, o poeta tentará aproximá-lo por metáforas.” (COLLOT, 2010, p. 212).

A quarta ideia é a de que a limitação do espaço visível assegura a unidade da paisagem, constituindo-a como uma totalidade coerente, um todo homogêneo. O horizonte funda a coesão da paisagem ao excluir os elementos heterogêneos. Esse enquadramento perceptivo é que faz a paisagem ser percebida como um objeto estético, isto é, ser apreciada em termos de belo ou feio. É também em virtude desse enquadramento que a paisagem apresenta a tensão essencial a qualquer obra de arte, entre o advento de uma forma ou a constituição de uma estrutura e sua abertura a um fundo abissal, ao invisível, tornando-se uma unidade perceptiva e estética, e, ao mesmo tempo, uma unidade de sentido. Portanto, o horizonte, ao opor-se à paisagem, é “o negativo necessário à emergência do positivo”. Trata-se de “uma verdadeira estrutura” – e não de um mero componente, entre outros, da paisagem –, “que condiciona a emergência de um ‘sentido dos sentidos’”. (COLLOT, 2010, p. 215). Essa estrutura de horizonte, fazendo da paisagem um conjunto pré-simbólico, permite que nela se esboce um sentido, mas a impede de petrificar-se em um sistema fechado de significados.

A uma paisagem que não se petrifica, a um sujeito que não possui uma identidade já definida e cuja existência, na paisagem, pode desabrochar ou arrebatarse em um tempo que está por vir, corresponde, no âmbito dos estudos teórico-críticos que servem de base a este trabalho, um eu lírico que tem como característica fundamental a alteridade ou dualidade. A partir da modernidade do século XIX, como

explica Maria da Glória Bordini (2013, p. 25-26), o sujeito lírico passa a ser concebido como um ente de papel, que possui uma identidade instável, sendo constituído pela linguagem, e a ficcionalidade da lírica passa, então, a ser reconhecida. Porém essa transformação, não parece ter sido captada ou compreendida pelo leitor, que, ao final do século XX, continua identificando, espontaneamente, o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa, atitude que leva Combe a perguntar-se por que isso ocorre e a formular uma possível resposta para tal indagação. Em seu entendimento, essa “ilusão referencial”, provavelmente, deve-se ao fato de que “a poesia [...], em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de ‘dicção’, quer dizer, de enunciação efetiva”, diferentemente do romance, cujo pertencimento aos gêneros de “ficção” é “oficial e irrefutável” (COMBE, 2010, p. 122). Diante disso e da complexidade da questão, a proposta apresentada, no que diz respeito à subjetividade lírica, é abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, “como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um ‘jogo’”. Assim, quando se fala de poesia, “o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico ‘ficcionalizado’, ou, ao menos, em vias de ‘ficcionalização’ – e, reciprocamente, um sujeito ‘fictício’ reinscrito na realidade empírica [...]” (COMBE, 2010, p. 122-124). Essa é a via escolhida por Combe (p. 127-128) para compreender como o “eu é um outro”, como o sujeito que se enuncia em determinada obra poética pode referir-se ao seu autor como indivíduo e, simultaneamente, abrir-se ao universal por meio da ficção.

Na comunicação lírica, a dualidade do sujeito é “uma tensão jamais resolvida”, explica o teórico, acrescentando que, em termos fenomenológicos, “o jogo do biográfico e do fictício, do singular e do universal, é uma dupla visada intencional” (COMBE, 2010, p. 127-128). O fato de o sujeito lírico parecer, de acordo com a crítica, “altamente problemático, para não dizer hipotético e inapreensível”, deve-se, possivelmente, ao caráter de tensão – e não dialético – que apresenta. Não haveria como categorizá-lo de forma estável, porque ele consiste “em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental”. Pode-se afirmar, portanto, que o sujeito lírico, “levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele *não é*”, pois não se exprime como um sujeito já constituído que caberia ao poema representar ou exprimir. O sujeito lírico cria-se no e pelo poema – que possui um valor performativo –, fora do qual não existe. Desse modo, o sujeito “está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema” (COMBE, 2010, p. 128). Essa gênese contínua, ininterrupta, é o que impede a definição de uma identidade do sujeito lírico, “que se fundaria sobre uma relação do mesmo ao mesmo”. Por essa razão, Combe julga mais adequado falar de uma ipseidade do sujeito lírico, a exemplo de Paul Ricoeur, que, ao referir-se ao sujeito em geral, prefere a noção de uma “ipseidade fundada na presença a si mesmo”, sem postular a “identidade-idem”, uma vez que considera essa concepção artificial e redutora, por não permitir que se pense a relação de alteridade, nem no espaço nem no tempo. A ipseidade do sujeito lírico assegura-lhe, “apesar de tudo, sob suas múltiplas máscaras, certa unidade como *Ichpol*”, esclarece o teórico – que cita aqui uma expressão de Husserl –, lembrando, entretanto, que “essa unidade do ‘eu’ na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o ‘sujeito lírico’ não existe, ele se cria.” (COMBE, 2010, p. 128, grifo do autor).

Collot vai na mesma direção de Combe, esclarecendo que a tendência a interpretar o lirismo romântico como a expressão de um imperialismo do eu vigora, principalmente, a partir de Hegel, de acordo com o qual o poeta lírico constitui “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”. O teórico, para quem a experiência poética é, fundamentalmente, “saída de si”, ao expor sua posição, declara afastar-se de toda uma tradição que tem na teoria hegeliana do lirismo – “concebido, por oposição à poesia épica, como ‘expressão da subjetividade como tal [...], e não de um objeto exterior’” – uma de suas origens e um de seus representante mais fortes (COLLOT, 2013, p. 221). Na experiência e na escrita poéticas, o sujeito, que é sempre mais ou menos um *moi* – uma personalidade com características individuais e uma história singular –, situa-se fora de si porque, engajado na travessia

do mundo e da linguagem, tende a tornar-se um *je*, isto é, um ser definido pela fala que profere e que é levado ao encontro dos outros, das coisas e de sua própria alteridade, de seu inconsciente. O eu que aí se exprime é um Outro, estabelecendo-se, assim, um espaço aberto que pode ser ocupado por qualquer um, para vivenciar a experiência poética (COLLOT, 1989, p. 155). O pesquisador desenvolve essa ideia ao afirmar que, na modernidade, a saída de si constitui-se em uma regra. Ele explica que, para o sujeito, estar fora de si é perder o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Deixar de pertencer a si é fazer a experiência de seu pertencimento ao outro. O teórico – recorrendo ao pensamento de Merleau-Ponty e de Paul Ricoeur, entre outros –, ao desalojar o sujeito lírico de uma pura interioridade, considera-o em sua relação constitutiva com um fora, e não mais em termos de substância, de interioridade e de identidade. Assim, enfatiza a sua “ek-sistência”, o seu ser no mundo e para o mundo: “É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur.” (COLLOT, 2013, p. 221-224). Essa noção permite pensar conjuntamente os pertencimentos do sujeito ao mundo, ao outro, à linguagem como uma relação de inclusão recíproca, o que é fundamental para o entendimento da experiência poética moderno-contemporânea, que se define pela articulação de três momentos, não necessariamente organizados de forma linear no poema: apelo, espera e errância. Trata-se do apelo por parte do mundo enigmático, da espera do poeta pelas palavras ainda inéditas, da errância da escrita entre as linhas do poema e aquelas da paisagem (COLLOT, 1989, p. 155-169).

Quando fala da errância, momento da experiência poética que será examinado neste estudo, Collot (1989, p. 166) refere-se a uma ruptura: às palavras ou aos versos iniciais que podem surgir do “estado de escrita”, nem sempre o poeta consegue dar o desenvolvimento adequado. O teórico explica que cada palavra nova é como uma encruzilhada onde várias rotas se entrecruzam, pois abre ao poeta direções de sentido imprevistas, não necessariamente compatíveis com aquelas que foram delineadas pelas palavras precedentes. Desse modo, toda “palavra-encruzilhada”⁴ pode representar para o escritor tanto a ocasião de ir mais longe, em direção ao horizonte designado pelo élan inicial do poema, quanto a possibilidade de se desviar e de entrar no espaço do extravio, da perda. O horizonte que guia o poeta, com mais frequência, recua e se desloca, em lugar de se aproximar e de se confirmar. A poesia estabelece, portanto, uma relação essencial com um horizonte de indeterminação absoluta, o que a leva a transgredir qualquer limite. Collot (1989, p. 167) complementa essa ideia enfatizando que a poesia, para se cumprir, deve manter-se inacabável e que, por isso, o dinamismo de seu percurso precisa alimentar-se, a todo momento, de uma reserva inesgotável de imprevisto, de forma que o seu alvo permaneça ignorado. Assim, o espaço aberto pelo apelo e pela espera é o de um mistério que a escrita tem por tarefa aprofundar, e não o de um enigma que seria possível, gradativamente, esclarecer e resolver – não se trata de tornar cognoscível o desconhecido –, pois a busca poética propõe-se a revelar no conhecido a parte que ele possui de incognoscível. Se o desconhecido, como todo horizonte, permanece irreduzivelmente escondido e inacessível, então, conforme adverte Collot (1989, p. 167), o que impele o poema é também aquilo que o afasta constantemente de seu objetivo. Mediante o agravamento do obscuro e da distância, o poeta abre um profundo infinito de onde pode surgir o inesperado. Por ser inatingível e interditar o acesso à totalidade, o horizonte é indispensável, tornando-se a fonte inesgotável da poesia, e por visar ao impossível é que o poema alcança a transcendência, pois, de outro modo, seria rebaixado à categoria de um puro e simples objeto, esclarece o teórico (COLLOT, 1989, p. 182). A errância do poeta relaciona-se ao fato de que ele se orienta por um duplo centro que é um duplo ponto de fuga: a ausência que inspira o poema situa-se tanto em seu horizonte quanto em sua origem. O poema surge de um apelo ao qual precisa renunciar para se constituir e, além disso, está em busca de um horizonte de sentido apenas pressentido e sempre inacessível. Desse

4 Cf. original: *mot-carrefour*.

modo, “tudo é tanto a última palavra quanto a primeira.”⁵ (COLLOT, 1989, p. 168). O poeta lança-se na perseguição de uma palavra última, aquela que fixará a mobilidade das palavras anteriores, e cuja fuga adia indefinidamente tal fixação, fazendo da escrita uma errância interminável. O que move o poema é justamente esse vazio – aquilo que, a cada instante, separa o poeta da palavra que ele gostaria de dizer –, de forma que esse intervalo desesperante é vital, como conclui o teórico.

O desvio ou afastamento no qual se mantém a palavra procurada obriga o poeta a distanciar-se das vias já trilhadas, induzindo-o a engajar-se no afastamento infinito onde se dispersam os sentidos recebidos. Esse afastamento, explica o teórico, faz do poema uma constante ultrapassagem de si mesmo e, também, das possibilidades já exploradas da língua; leva o texto poético a adquirir sua dimensão específica: “a abertura sobre o horizonte de um não-dito que fica por dizer mas que se anuncia no dito.”⁶ (COLLOT, 1989, p. 169). Portanto, a relação que a linguagem do poema estabelece com o que não se deixa nem possuir nem nomear faz da experiência poética uma totalização sempre inacabada, tal como é a própria existência. E o teórico prossegue indicando a onipotência e a impotência do poeta (COLLOT, 1989, p. 182-183): se ele é onipotente para dar à luz relações surpreendentes entre as coisas, por meio de palavras imprevistas, é impotente para atingir o próprio ser da coisa. Essa incapacidade do poema de coincidir com a coisa, essa experiência dolorosa da separação entre palavra e referente, converte-se em uma tensão permanente, pois não há como abolir completamente tal distância, nem é possível resignar-se a ela. Daí advém a decepção, que é a tonalidade afetiva do poema moderno, e que dá a medida da decepção ontológica da poesia. É a dedicação do poeta a uma tarefa decepcionante, porque infinita, que torna o mundo ilimitado. Dessa maneira, para fazer-se poeta, o sujeito precisa cumprir uma condição: reconhecer que está sujeito ao inexprimível, que a linguagem não tem o poder de dizer tudo, que toda referência é incompleta e inadequada. Porém, embora pertença à essência da poesia ser inacabada e ininterrupta, isso não exclui a possibilidade de poemas acabados. O poeta – tendo admitido que a última palavra jamais será dita, e que o horizonte jamais será atingido – deter-se-á cada vez que as palavras escritas definirem um espaço de sentido cujas linhas componham uma paisagem estável, tudo convergindo para esse ponto de fuga que lhe pode conferir uma secreta mobilidade. Assim, para qualquer leitura capaz de devolver o poema ao inacabável, o ponto final pode tornar-se ponto de partida, o que leva o teórico a perguntar-se: “se o poema está condenado a buscar-se do lado de cá de seu horizonte, o alvo da poesia não está precisamente nesse próprio percurso, sempre irrealizado, mas por isso mesmo sempre aberto?”⁷ (COLLOT, 1989, p. 169).

O inacabamento do sujeito e a instabilidade da escrita do poema, de que tratam os teóricos voltados ao estudo da lírica moderno-contemporânea, são eixos temáticos que atravessam a poesia de Paulo Hecker Filho. E a obra do escritor, que fala constantemente daquilo que “não termina de chegar”, vai ainda mais longe em algumas passagens, encenando a errância, o movimento, a tensão que caracterizam a existência humana e a experiência poética. A regularidade e a intensidade com que esses elementos se fazem presentes na obra em questão explicam o fato de a análise realizada a seguir abarcar poemas compostos em diferentes momentos e inseridos em diversos livros do autor, a saber: **Ah! Terra** (1950), **Patética** (1955), **Perder a vida** (1985), **Cartas de amor** (1986), **A noite não se importa** (1987), **Diário de verão** (1992), **Ver o mundo** (1995), **Dias e noites** (1999), **Aqui e agora** (2003), **O príncipe no exílio** (2014).⁸

A passagem do tempo está diretamente relacionada ao movimento do ser humano, como se verifica neste fragmento do poema de **A noite não se importa** intitulado “As horas”: “As horas levam-nos./

5 Cf. original: [...] *c'est tout autant le dernier mot que le premier.*

6 Cf. original: [...] *l'ouverture sur l'horizon d'un non-dit qui reste à dire mais qui s'annonce dans le dit.*

7 Cf. original: [...] *et se le poème est condamné à se chercher en-deçà de son horizon, le but de poésie n'est-il pas précisément dans ce parcours lui-même, toujours déçu, mais de ce fait toujours ouvert?*

8 Todas as citações de poemas examinados neste trabalho referem-se à edição da **Poesia reunida** (2014) de Paulo Hecker Filho. Para essa coletânea, foram selecionados textos de todos os livros de poesia escritos pelo autor entre 1950 e 2014, entre os quais poemas de um volume que até então permanecia inédito, **O príncipe no exílio**.

Vão mais lentas!/ Mas vêm e passam/ como ondas./ Onda a onda/ hora a hora.” (HECKER FILHO, 2014, p. 148). Do mesmo modo, “O tempo”, poema incluído em **Ah! Terra**, mostra que, apesar da “ânsia de eterno”, do “gosto incomparável do tempo-vida nos dentes”, da volúpia que toma conta do sujeito no contato com “gentes irmãs” e com as coisas que integram a paisagem cotidiana, “tudo imergirá”, e é sempre “tarde demais, tarde demais, tarde demais.” (HECKER FILHO, 2014, p. 47-48). A efemeridade do mundo que o eu lírico habita, as perdas que lhe roubam qualquer possibilidade de refúgio, o tempo que ele vê escoar, tudo isso leva-o a sentir-se, de forma alternada ou ao mesmo tempo, um “si-próprio” e um outro, vinculando-se, assim, a todas as gentes, que experimentam, tal como ele, a tensão ou contradição advinda desse balançar entre unidade e alteridade, entre indivisibilidade e multiplicidade.

Em “Não posso”, poema de **A noite não se importa**, é o “si-próprio” que tem lugar. Como o próprio título já indica e conforme demonstram os dois primeiros quartetos, aí o sujeito lírico declara-se “escravo” não somente das características físicas que o particularizam como indivíduo – “Não posso parar de ser-me,/ sou um escravo de mim./ Não posso ter olho verde/ e uma pele de marfim.” –, mas também da condição humana que lhe impõe limites impossíveis de serem ultrapassados: “Não posso ir morar no ar/ como a pomba na janela/ de manhã vem convidar./ Não posso nem pegar nela.”. A conclusão do poema é dada no terceiro quarteto, em que o eu lírico revela aquilo que lhe possibilita seguir em frente a despeito das fronteiras e da falta de liberdade que o detêm: “Vou levando porque esqueço/ tanta coisa que não posso.” (HECKER FILHO, 2014, p. 162). Se em “Não posso” os aspectos que identificam o sujeito são inerentes a ele, ininterruptos, e responsáveis por torná-lo “um escravo” de si, no poema denominado “Na hora”, que faz parte de **Ah! Terra**, a identidade do eu lírico é experimentada como uma busca que ocorre na “terrível hora” – no instante em que ele não está ocupado ou em que se mantém distraído com outra coisa – e, nessas circunstâncias, continua sendo inescapável como uma condenação que pode ser adiada, jamais abolida. Dizem os últimos versos do poema: “E quando nada marcado,/ ainda é o momento/ de ir ao encontro de mim./ E essa, essa, que terrível hora.” (HECKER FILHO, 2014, p. 46). Por isso, parar de ser, ou livrar-se do cansaço de existir, é uma fuga que se almeja, um desejo de morte, em “Um cadáver”, poema de **Ah! Terra**, do qual se transcreve um fragmento: “Por que não morrer amanhã?/ [...] Quem pode deixar de estar cansado/ depois de ter olhado o mundo na cara/ e ter apenas visto si-próprio, si-próprio, si-próprio,/ num desdobramento de espelhos paralelos,/ até chegar a imagem de si-próprio que não se discerne mais e é o nada?” (HECKER FILHO, 2014, p. 34). Constata-se, nesse poema, que a imagem de si-próprio vista de fora pelo sujeito não é una, mas desdobrada, e que, mediante a aproximação excessiva, em vez de ser apreendida, ela perde a nitidez, dissolvendo-se no “nada”.

A continuidade da leitura e a relação entre diferentes poemas do autor conduzem à percepção da profundidade que essa temática adquire na sua poesia. Vê-se, então, que o sujeito situa-se entre duas impossibilidades: ele não pode deixar de ser quem é, ou de ficar no lugar que reconhece como seu, e não pode deixar de fazer-se outro, ou de partir, como se observa em “Adeus ao quarto” (HECKER FILHO, 2014, p. 132-133), poema incluído em **Cartas de amor** em que o autor reescreve o texto originalmente publicado em **Ah! Terra** e intitulado “Despedida ao velho quarto” (HECKER FILHO, 2014, p. 28-29), submetendo-a alterações e a uma redução do número de versos. Dar “Adeus ao quarto” é despedir-se dos objetos, do ambiente e, também, das experiências, pensamentos, palavras, sensações e sentimentos que, naquela peça, surgiram ou foram vividos, e que, de forma recíproca, deram vida ao quarto. Aqui chamam atenção dois aspectos, entre outros, no que diz respeito às questões analisadas neste trabalho: o fato de que todos esses elementos – os quadros na parede, os livros, a poltrona, as gavetas e a tampa da secretária, as estantes, as cortinas, a luz acesa, o sol e a sombra, concretos ou não, tangíveis ou intangíveis, relacionam-se à arte, à leitura, à escrita e/ou a diferentes fases da existência daquele que, nesse instante, despede-se; o vínculo, forte e complexo,

que une sujeito e espaço no poema. O homem que habitou o espaço, ao mesmo tempo, foi por ele criado, e essa inter-relação resulta em uma identidade do sujeito que é inseparável da alteridade, ou seja, da configuração do lugar que lhe deu guarida. Assim, sair do quarto é sair de si, algo inevitável uma vez que “sempre se vai embora” e tudo se transforma. Porém o sujeito que parte leva consigo a imagem, a atmosfera do lugar e, em si, aquele que ele foi um dia. Leiam-se os últimos versos do poema, que é composto de oito estrofes: “Aqui escrevi, vi que podia./ E foi o quarto que eu escrevi,/ Foi o seu clima que me vivia./ Longe do quarto, me farei outro,/ Não quem por nele cheguei a ser./ Vou seguir vivo e vou morrer.// Já atravesso teu teto branco,/ Já não me estou, vazio de ti./ E sei que nunca sairei daqui...” (HECKER FILHO, 2014, p. 133).

Às ideias de que ser é ser no outro, é viver em um espaço e é, também, deixar de ser – uma vez que sempre se vai embora –, acrescenta-se, no poema de **Ah! Terra** intitulado “Comentário em desespero”, a percepção de que já não há mais uma casa para onde se possa voltar. O lugar que seria capaz de acolher o sujeito, oferecendo-lhe o repouso que aliviaria seu cansaço de existir – como sugerem as expressões “quero ir para casa” e “quero dormir” –, desapareceu com a morte de seus pais, de modo que o emprego do verbo “amar” no presente aponta para a memória do amor como o único sinal que permanece depois que se esvai aquilo que, nesse sentimento, era concretude, manifestação, gesto, conforme se lê no trecho a seguir: “Abandonai-me, quero dormir./ Mas onde ficou minha casa e os seres que me amam?/ a velha cama, os cobertores, *and daddy and mammy/ and I?*” (HECKER FILHO, 2014, p. 41-42, grifos do autor). Se em “Adeus ao quarto”, poema antes comentado, o sujeito, tal como ele era, existia no quarto, assim como o lugar vivia no indivíduo que o habitava, em “Comentário em desespero”, a casa primeira são os seres que compõem o círculo afetivo do eu lírico, e é o próprio eu – aquele que ele era na casa, em companhia dos pais. Querer voltar à casa paterna é mergulhar na saudade e na pausa instaurada pelas recordações e, ao mesmo tempo, é almejar o sono eterno, de forma que a vontade de dormir se apresenta como uma variação ou metáfora da vontade morrer, expressa em “O cadáver”, texto anteriormente examinado, razão pela qual, nos últimos versos de “Comentário em desespero”, o eu lírico pergunta: “Pater meus,/ onde jamais descansarei essa face desabalada/ e viverei enfim eternamente em paz, em casa?” (HECKER FILHO, 2014, p. 42). A morte do próprio sujeito daria fim à série de mortes simbólicas que o ser humano conhece durante sua existência e às quais faz menção no poema “Todos os homens têm a mesma altura”, incluído em **A noite não se importa**: “É preciso que mil mortes se somem/ para que terminemos como um homem,/ irmanados a toda criatura.” (HECKER FILHO, 2014, p. 165). Além disso, “Comentário em desespero” evidencia que, se ficar é ir-se embora, como se viu em outros textos, retornar também pode ser partir.

A tensão que caracteriza o sujeito está expressa nas distintas modulações que confere à temática morte/vida e às demais questões que a ela se integram de algum modo. Do título do poema recém-analisado, “Comentário em desespero”, chega-se, em páginas posteriores do mesmo livro, **Ah! Terra**, à expressão “florir em desespero”. Essa expressão surge no poema denominado “Feito de sangue”, no qual, em vez de irmanar-se a “toda criatura”, como faz em “Todos os homens têm a mesma altura”, o eu lírico opõe-se aos “burgueses inefáveis”, aos quais dirige uma crítica mordaz e contundente, e dos quais se aparta: “sou o canalha/ que vos detesta profundamente/ e inventa-se vosso igual, rindo [...]”. O sujeito, que se alimenta de suas próprias vísceras, ataca violentamente os burgueses e tudo o que eles representam – a depravação, a hipocrisia, os preconceitos. Diferente em tudo desses que o cercam, o eu lírico, mais uma vez, considera a possibilidade de desaparecer, mas, ironicamente, convive com essa vontade um desejo que o leva a buscar a glória e a imortalidade, e que o impele a continuar: “Nebulosa... desaparecer.../ Desaparecer, ironia, sou o que quer glória e vida imortal.” (HECKER FILHO, 2014, p. 51-52). De forma semelhante, em “Irei sem versos”, poema de **Perder a vida**, o sujeito “desiste” da morte, na medida em que avista algo que o projeta para além de sua

condição: “Porque mesmo na morte,/ amei a luz.” (HECKER FILHO, 2014, p. 116-117). O eu lírico também se diz incapaz de “construir” ou “ganhar a morte” porque, ao contrário de Rilke e de Manuel Bandeira, poetas que organizaram as suas vidas preparando o fim, ele está sempre fora do lugar, fora de foco, inconformado ou sem forma definida e, assim, partirá do mesmo modo que viveu – “perdido” –, revelando-se inapto para fazer da morte um projeto, para persistir nessa ideia e, portanto, para planejá-la.

Superar as vicissitudes, vislumbrar algo que está para além da mortalidade e da própria vontade de morrer, reagir à sociedade burguesa, tudo isso são metas que o sujeito mantém e que se expressam nesse anseio de “glória e vida imortal”, de “luz”, de amplidão e de asas que lhe permitam alçar voo. Fazer poesia é uma forma de entregar-se a esse anseio. Em “Grito na noite”, poema de **Ah! Terra**, vendo-se empurrado pelo tempo que “esfola” os humanos, “tombado” em si mesmo e “sufocando na sensação de estar perdido”, o eu lírico faz, nos últimos versos, uma exortação ou súplica à poesia: “Me salva, poesia./ Ou então acaba de perder-me.” (HECKER FILHO, 2014, p. 27). No poema intitulado “Voar!”, incluído no mesmo livro, o sujeito revela que somente a escrita da poesia conduz ao voo, em oposição à prosa, como mostram os versos iniciais: “Tenho de escrever urgentemente/ um poema./ Lia um bem escrito livro em prosa,/ tão bem escrito que sufocava/ de tanta lógica e certeza./ Ah que vontade de voar!” (HECKER FILHO, 2014, p. 36). Se o tempo e a pressa podem sufocar o eu lírico, a exatidão, a objetividade e a previsibilidade da prosa podem produzir a mesma sensação. A poesia, por sua vez, propicia a ele a perda, não aquela que o aprisiona à passagem dos dias, mas a que tem origem na aventura, na possibilidade de voar, de “afrontar o vento” e de, assim, antever um espaço sem limites, “sem ponto de apoio, sem gravidade!”, em que o desamparo promove a embriaguez, a liberdade e a elevação. Ao perder-se na e com a poesia, o sujeito, que aqui se apresenta abertamente como poeta, busca a salvação. Trata-se da salvação possível, pois o poema registra a manifestação e não a realização plena de um desejo: “Ah que vontade de voar!”, “Quero asas imensas, espaço imenso [...]”. Porém, como explica Collot e conforme se percebe no poema, essa visão da profundidade do espaço, que corresponde alegoricamente à profundidade do tempo, é a imagem da “amplidão da vida”, imprescindível para que a existência possa desabrochar ou arrebatá-lo em direção ao futuro. Nesse poema, mais uma vez, verifica-se a relação entre identidade e alteridade, que agora surge como um traço específico do poeta, o sujeito que, na própria poesia, projeta-se outro. “Fui feito para estar/ sempre além de onde esteja” (HECKER FILHO, 2014, p. 36), diz o eu lírico, evidenciando que compor é deslocar-se, mudar de lugar.

A sede de “desfazimento”, que impulsiona o voo sem fim no qual se lança o sujeito – e que proporciona a ele uma experiência intensa, embora provisória e incompleta, da transcendência –, não se restringe ao poeta, nem se realiza somente na poesia, como se constata no poema “Desastre como estrela comovida”, que faz parte de **Patética**. Segundo o eu lírico, aquilo que parece lhe haver sobrado da vida é “alguma coisa” que ele caracteriza como “Selvagem, mas talvez maior que a arte” e que sintetiza em uma expressão capaz de fundir dois polos opostos: “[...] um desastre como uma estrela comovida.” (HECKER FILHO, 2014, p. 89). Entretanto, se o fogo dessa estrela, no qual o sujeito se funda e se refaz, extrapola o universo poético, a poesia não deixa de ser um veículo privilegiado para aproximar o sujeito da luz e do calor que emanam de um tempo/lugar transcendental. É sobretudo no poema, por seu caráter performativo, que o sujeito lírico vive, como participe de um jogo, o retorno a si mesmo e, simultaneamente, a sua morte ou o seu “desfazimento” em palavras. O poema que se escreve, enquanto é escrito, pode transportar o eu lírico por um espaço infinito, oportunizando-lhe a ultrapassagem de limites, e, ao mesmo tempo, restitui-lo a si próprio, como se lê neste fragmento de “Sonho”, texto incluído em **Diário de verão**: “Escrevo o poema, que é este./ Pronto a levar à última fronteira,/ com a mesma audácia me devolve a mim mesmo [...]” (HECKER FILHO, 2014, p. 264). De maneira semelhante, em “A canção”, poema de apenas cinco versos que encerra **O príncipe no**

exílio, o eu lírico afirma que cantar é um retorno ao ser, uma revelação da vida e, também, a morte que se conhece sem morrer, ao deixar-se ir no canto: “A canção me leva à fonte,/ revela a vida e a morte./ Chego à raiz da vida/ e à morte sem morrer. Cantando/ se volta a ser.” (HECKER FILHO, 2014, p. 404). No poema “Mãos abertas”, de **Ah! Terra**, reafirma-se essa ideia, na medida em que o nascimento do poema, flagrado no momento em que ocorre, não apenas coincide com uma espécie de morte do sujeito, sendo, isto sim, provocado por ela, pois é justamente mediante esse desaparecimento “intangível” do eu que o ritmo cresce, animando as sílabas e conferindo materialidade aos versos. A morte do sujeito é a origem do poema: “A vida passa/ como pela garganta/ um punhado de terra.// [...] E o ritmo cresce, subindo/ por estas sílabas: ó dolorosa,/ intangível, exata morte.” (HECKER FILHO, 2014, p. 49).

Em algumas passagens da obra, o desejo do eu lírico, que se mostra inconformado, é estabelecer um sinal de igualdade entre falar de si e ser poeta, entre a sua vida e a poesia, que seria o avesso da “expressão inumana” ou impessoal rejeitada por ele, como se lê no poema “Desambição”, de **Ah! Terra**: “Por que não falar novamente/ dessa sufocação perante eu mesmo/ e não ceder à poesia/ que me invade incoercível? [...] Não pode exatamente o que é, ser a poesia?” (HECKER FILHO, 2014, p. 44). Dessa forma, a condição de poeta, definida como um retorno a si mesmo, dispensaria, inclusive, o próprio poema ou sua elaboração. Nesse mesmo livro, há outro poema, intitulado “Lirismo”, que também segue esse rumo ao expor a recusa do eu lírico à “poesia universal” e ao poeta como ser “olímpico, solene”, compondo uma espécie de poética do escritor, como se percebe no trecho a seguir: “Que eu seja, olímpico, solene,/ não mo peçais, por favor./ Deixemos aos Goethe/ o urinarem poesia universal, aristotélica./ Tenho apenas um cérebro/ gravidamente apoiado/ e um úmido lirismo/ saindo do corpo.” (HECKER FILHO, 2014, p. 38-39).

A profissão de fé que o eu lírico faz em determinados textos, nos quais reivindica um lirismo visceral, corpóreo, íntimo e pessoal, é, todavia, atravessada pela consciência de que, para o poeta, não é possível renunciar ao verbo – ainda que se trate de um “verbo obscuro e apaixonado” – e de que, na poesia, é às palavras que ele transfere a “chama” de seu ser, como o escritor declara no “Prefácio” (HECKER FILHO, 2014, p. 77) de **Patética**. A criação do sujeito lírico no e pelo poema e o pertencimento desse sujeito à linguagem indicam que o eu se refaz, fazendo-se outro. De qualquer modo, a chama de seu ser, quando transportada às palavras, nunca alcança a transcendência pressentida e anunciada. E o sujeito dessa poesia sabe que nossos desejos – inclusive aqueles relativos ao âmbito da arte –, nas raras ocasiões em que se realizam, não se concretizam em sua plenitude, o que é dito de forma explícita no texto em prosa intitulado “O outro lado da esperança”, que também faz parte de **Patética**: “apenas nos aproximamos do fogo do amor, apenas nos aproximamos da alegria da criação, apenas nos aproximamos da paz da morte.” (HECKER FILHO, 2014, p. 90-91). O próprio autor reconhece que, mesmo na arte, toda referência é incompleta e inadequada e que, portanto, ele está sujeito ao inexprimível, condição esta que, conforme foi visto anteriormente, é definida por Collot como uma característica do poeta moderno. Entretanto, se o referente poético, tal como o horizonte, é inatingível e interdita o acesso à totalidade, nem o poema, nem o poeta se resignam. O poema continua visando ao impossível – e, assim, adquire transcendência –, e o poeta, na falta de poder transportar-se até o objeto que lhe é inacessível, procura, como demonstra Collot, aproximá-lo por metáforas.

Essa decepção e essa tentativa do poeta são encenadas num poema de Paulo Hecker Filho inserido em **Patética** e intitulado, justamente, “As metáforas”. Os verbos conjugados no presente do indicativo sugerem que o poema é “este” que agora se lê, e nele o sujeito lírico tenta captar, por meio de metáforas, ao menos o rastro dos elementos que comungam da transcendência almejada por ele. No entanto, a atmosfera de elevação, amplidão, glória, luz e paz, que se instaura quando o eu lírico diz, sucessivamente, “pássaro”, “rosa” e “estrela”, é breve e precária. A metáfora, a despeito de seu caráter

imagético e de sua “concretude”, ainda é apenas verbo, e a palavra não coincide com a coisa, como se lê no seguinte fragmento: “Se digo pássaro, me atravessa/ um suspiro da altura. Elevar-se!/ trêmulo como a música começa,/ deslimitando a vida num disfarce/ de infinito espaço, úmido de mar./ Ai, quanta natureza morta!/ a minha vida, a tua, as coisas todas rastejam.” As metáforas são somente um disfarce, e não o nome das coisas, uma vez que não têm acesso ao próprio ser desses elementos e que, em última instância, pássaro, rosa e estrela são “natureza morta” no âmbito do poema. Porém, como se afirma a seguir, a vida daquele que faz o poema e pronuncia essas palavras, a existência daquele as lê, bem como todas as coisas condenadas a rastejar, por um instante, elevam-se da terra e, com os lábios, tocam levemente a luz: “Mas num instante de repente beijam/ a luz, se digo pássaro./ Pássaro! / Abre-se uma porta.” (HECKER FILHO, 2014, p. 92-93). É apenas uma porta que se abre, mas por onde é possível entrever o invisível, o que se anuncia sem entregar-se por completo. Do mesmo modo, a rosa é “um sorriso que só existe/ no meu suspiro”, e a estrela é somente “disfarce de glória”, mas, sendo um “ser de luz”, por um momento fugaz, é capaz de acalmar “a dispersão havida”. Assim, o inatingível, ao qual a poesia visa, é um “súbito norte”, um anseio, do qual o poeta não desiste, embora seja confrontado por ele, pois é esse mesmo desejo que mostra ao sujeito uma verdade incontestável: a sua capacidade de sonhar é sempre maior do que aquela que ele possui de nomear, de aproximar com palavras o objeto visado, de forma que a transcendência que o move e pela qual anseia talvez seja encontrada unicamente no silêncio, na morte: “Ó súbito norte,/ te sonho mais que nomeio./ És um anseio/ de vida que afago em minha morte.” (HECKER FILHO, 2014, p. 93).

Porque é impossível apreender o ser das coisas e/ou porque às palavras ou versos iniciais que podem surgir do “estado de escrita” nem sempre o poeta consegue dar o desenvolvimento adequado, o poema traz a marca dessa ruptura que Collot chama de errância e que, em diversas passagens, é tematizada, quando não encenada pela poesia de Paulo Hecker Filho. Um dos textos que coloca em cena a escrita como uma atividade decepcionante ou falha é “Este poema, não”, que contém apenas quatro versos e que faz parte do livro **Ver o mundo**: “Não, este poema, não./ Este não passa do borrão/ de outro tão mais profundo/ que em vez de vir à tona, foi ao fundo.” (HECKER FILHO, 2014, p. 297). No entanto, a decepção do poeta pode ser amenizada pela intensidade ou frequência do pressentimento, da aproximação, que se mostra em “O milagre”, poema de **Aqui e agora**, em que o vazio – a falta do milagre – é atenuado pela sensação de quase ter chegado lá, experiência que, esporadicamente, pode alçar a própria vida à condição de um milagre: “E não fiz o milagre./ Eu não disse a palavra/ que a si se recomeça/ e não para de ser./ Não despi a beleza./ Eu não abri o céu/ de um verso para sempre,/ eu não fiz o milagre./ Mas tanto o pressenti/ que a própria vida às vezes/ se tornava um milagre.” (HECKER FILHO, 2014, p. 355).

A poesia do autor também evidencia que a errância pode ser reativada mesmo nos casos em que, aparentemente, o poema é dado como concluído, ou seja, nas ocasiões em que a última palavra, ao ser dita, fixa a mobilidade das palavras anteriores, compondo uma paisagem estável. Essa fixação é sempre relativa, pois o poema pode readquirir sua mobilidade na medida em que for devolvido ao inacabável por uma nova leitura, conforme explica Collot e como se verifica na poesia de Paulo Hecker Filho. A reescrita de alguns textos por parte do escritor já se constitui em uma espécie de leitura que é capaz de reabrir os poemas de sua autoria. Um exemplo disso é o caso, já comentado, de “Despedida ao velho quarto” (HECKER FILHO, 2014, 28-29), publicado em **Ah! Terra**, que aparece, mais tarde, em **Cartas de amor**, modificado e com um novo título, “Despedida ao velho quarto” (HECKER FILHO, 2014, p. 132-133). Outro exemplo é o poema “A imagem” (HECKER FILHO, 2014, p. 87; 120), incluído em **Patética** e, posteriormente, em **Perder a vida**, livro em que sofre diversas alterações, embora mantendo o título original. Mesmo que o autor não realizasse esse processo de reescrita, o poema estaria sempre à espera de um leitor pronto a recomeçá-lo, que faria da última palavra a primeira, como se lê em “O poema e o silêncio”, incluído em **A noite não se**

importa: “Ele tenta, tenta, tenta,/ mas sua última palavra/ vai ser dita pelos outros./ O poema, como a morte,/ não termina de chegar./ Chega antes o silêncio.” (HECKER FILHO, 2014, p. 167). E esse leitor pode ser, inclusive, um poeta, que, ao citar as palavras de outro escritor, ressuscita-o, como faz Paulo Hecker Filho com Unamuno no poema “*La muerte* ou a vida”, que integra o livro **Dias e noites**. “A cada citação, ressurge vivo” (HECKER FILHO, 2014, p. 315, grifos do autor), diz o sujeito lírico sobre Unamuno, de quem o poeta brasileiro recupera o epitáfio.

A temática da errância, tal como é tratada nesse poema, devolve a reflexão aqui desenvolvida à temática da dualidade ou instabilidade do sujeito lírico, uma vez que a citação de um escritor por outro, além de conferir mobilidade ao texto lido/reescrito, faz renascer o poeta, ou o que dele restou, suas palavras. Paulo Hecker Filho fala desse aspecto de forma mais direta quando aborda a questão em “O poema”, que integra **Dias e noites**: “O universo te atravessa. [...]/. Nada sobra de ti nem dele,/ a não ser, talvez, o poema.” (HECKER FILHO, 2014, p. 313). O que fica no poema é o poeta feito verbo ou, na expressão de Combe, o sujeito autobiográfico “ficcionalizado” ou em vias de “ficcionalização”. O sujeito que se enuncia em uma obra poética, como afirma o teórico, pode referir-se ao seu autor como indivíduo e, simultaneamente, abrir-se ao universal por meio da ficção. Esse fenômeno talvez explique por que um poema em que o autor vê apenas “si-próprio” pode ser interpretado por outro, que ali se projeta, como a expressão de sua própria intimidade. O poema intitulado “Transitório”, incluído em **Ver o mundo**, demonstra que, no momento em que alguém lê o verso, o seu autor já deixou de existir, pois já cessou de ser o escritor daquela linha poética, e que a presença/ausência do sujeito autobiográfico permite que esse mesmo verso – que salvou o poeta no instante da escrita – possa, no ato da leitura, salvar o leitor: “E pensar que o autor deste verso não existe mais./ Pensar nos trabalhos dos seus dias,/ que às vezes amou, outras se viu ferido,/ quis viver e quis morrer, como qualquer um,/ e mesmo assim teve alento para deixar que viesse até ele este verso,/ que o salvou na hora e nos salva agora.” (HECKER FILHO, 2014, p. 285).

A articulação da errância – a promessa do poema e o “jogo paciente” em que o poeta se envolve para tentar capturá-lo – com o pertencimento do sujeito à linguagem também tem lugar em “O soneto”, que faz parte de **A noite não se importa**. Nesse texto, constituído de dois quartetos e dois tercetos, o soneto anuncia-se, dizendo algo indefinido, e o poeta o vê como um “perigo inocente”, pois sabe que, para permitir que ele viva, terá de morrer, precisará deixar-se ir nas palavras: “Permito-o, se encadeia; vivo ou mato?”. A necessidade de escolher entre essas duas opções coloca-se para o eu lírico porque ele tem consciência da dualidade e da tensão que o caracterizam, do desdobramento que experimenta no processo de criação, na medida em que é e, ao mesmo tempo, não é o sujeito autobiográfico: “Não sou e sou a coisa surpreendente,/ doce e fero soneto que desato.” (HECKER FILHO, 2014, p. 155). No verso final, encontra-se a menção ao desapossamento do sujeito, que perde sua soberania ao projetar-se na linguagem, ao “desatar” o poema, e cuja identidade é inseparável do suposto objeto, o soneto. A inversão das posições de sujeito e objeto é evidenciada pelo uso do pronome oblíquo “me”, acompanhado do verbo “ser” em concordância com a segunda pessoa do singular – “eras” –, e não conjugado na primeira pessoa, como deveria ocorrer se designasse uma ação ou estado relativos ao eu lírico. O verbo refere-se ao soneto que o eu lírico compõe e ao qual transfere a condição de ser, atribuindo-lhe o papel de seu interlocutor: “Ó eterno soneto, [...] / que estou criando e há séculos me eras!” (HECKER FILHO, 2014, p. 155).

A análise demonstra que Paulo Hecker Filho, ao recusar a poesia universal – interpretada por ele como impessoal e solene –, alcança a universalidade ou dela se aproxima inclusive quando mergulha em seus próprios sentimentos e quando o seu verso é mais pessoal. Esse homem/poeta, que é “feito de sangue”, sabe que, se o ser humano se caracteriza pela alteridade, o eu que se exprime na poesia também é um outro, um sujeito definido pela própria fala que profere. Assim, ficcionalizando a si próprio, dizendo-se em um verbo que é “obscuro e apaixonado”, mas ainda é verbo, ele abre um

espaço que pode ser ocupado pelo leitor, convidando-o a participar da experiência poética e a reabrir o poema provisoriamente fixado na página. E, para além de abordar temas que possam interessar a todas as gentes ou à maioria delas, ele enfrenta as grandes questões relativas à poesia moderno-contemporânea, entre as quais a subjetividade lírica, a errância e a decepção do poeta, gerada pelo fato de propor-se uma “tarefa” infinita e, simultaneamente, irrenunciável. Ao focalizar a existência humana e ao voltar-se para si própria, sua poesia assume-se como a escrita do inacabável, ao mesmo tempo em que encena o inacabável da escrita. Desse modo, expõe a instabilidade do poema, iluminando o próprio processo de criação na mesma medida em que aprofunda seu enigma, e evidencia que, nessa tensão, também estão imersos o sujeito lírico e o ser humano.

Referências

- BORDINI, Maria da Glória. Aproximações à lírica. In: BARBOSA, Márcia Helena S.; BECKER, Paulo (Org.). **A poesia que se escreve, a poesia que se lê**. Passo Fundo: Ed. UPF, 2013. p. 11-27.
- COLLOT, Michel. **La poésie moderne et la structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.
- COLLOT, Michel. **Les enjeux du paysage**. Bruxelles: Ousia, 1997.
- COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Tradução de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: EdUFF, 2010. p. 205-217.
- COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. Tradução de Denise Grimm. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Org.). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-28. Disponível em: <http://edicoesmakunaima.com.br/images/livros/literatura_epaisagem.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2012.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715/15374>>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, São Paulo, v. 84, p. 112-128, fev. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- HECKER FILHO, Paulo. **Poesia reunida**. Organização e apresentação de Alexandre Britto e Celso Gutfreind. Porto Alegre: IEL; CORAG, 2014.

Princípios editoriais ou censura prévia: dialogismo e ideologia nas regras de utilização de redes sociais do Grupo Globo

Maria Joana Chiodelli Chaise*

Ernani Cesar de Freitas**

Patrícia da Silva Valério***

Resumo

Partindo de uma perspectiva discursiva, este artigo mobiliza os conceitos de dialogismo e enunciação (BAKHTIN, 2010, 2014) e ideologia (BAKHTIN, 2010) para analisar os princípios editoriais do Grupo Globo que pretendem orientar os jornalistas que atuam nos veículos do grupo sobre como devem proceder diante das redes sociais. O estudo caracteriza-se como exploratório, com cunho bibliográfico, mediante a análise de discurso. As categorias teóricas que fundamentam a análise são: atitude responsiva ativa, autoria e acentuação valorativa. A análise empreendida autoriza a dizer que as diretrizes sobre o uso de redes sociais do Grupo Globo restringem a palavra e produzem o que se pode chamar de silenciamento de vozes destoantes dentre os profissionais, e que o enunciado é endereçado muito mais à opinião pública e ao mercado que aos colaboradores, necessariamente.

Palavras-chave: Discurso midiático. Dialogismo. Enunciação. Ideologia. Princípios editoriais.

Editorial Principles Or Prior Censorship: Dialogism And Ideology In The Rules Of Social Media Use From The Globo Group

Abstract

From a discursive perspective, this article mobilizes the concepts of dialogism and enunciation (BAKHTIN, 2010, 2014) and ideology (BAKHTIN, 2010) to analyze the editorial principles of the Globo Group that aim to guide journalists working in the group's vehicles on how they should proceed on social media. The study is characterized as exploratory, with a bibliographic character, through discourse analysis. The theoretical categories that underlie the analysis are: active responsive attitude, authorship and value accentuation. The analysis authorizes that Globo Group's guidelines on the use of social media restrict the words and produce what can be called the silencing of voices from professionals, and that the statement is addressed much more to public opinion and the market than to, necessarily, the employees.

Keywords: Media discourse. Dialogism. Enunciation. Ideology. Editorial Principles.

Recebido: 25/01/2019

Aceito: 12/04/2019

* Universidade de Passo Fundo (UPF). Doutoranda em Letras pela UPF (2018). Mestre em Comunicação pela Unisinos (2010). Atualmente, é professora do curso de Jornalismo da UPF.

** Universidade de Passo Fundo (UPF). Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, área de concentração Linguística Aplicada (PUCRS, 2006).

*** Universidade de Passo Fundo (UPF). Doutora em Linguística Aplicada (UNISINOS, 2015). Professora do PPGL e do curso de Letras.

Introdução

Até onde vai a liberdade de opinião de um jornalista? Para o Grupo Globo, a resposta a essa questão é, no mínimo, questionável. Um documento publicado em 1º de julho de 2018 limita a atuação dos colaboradores da empresa mesmo em grupos do aplicativo de mensagens instantâneas Whatsapp. A atualização dos Princípios Editoriais do Grupo Globo¹ acrescentou um novo item à seção II, que orienta como o jornalista deve proceder diante das redes sociais. O documento, apresentado a partir de uma carta do jornalista João Roberto Marinho, presidente do Conselho Editorial do Grupo Globo, foi entendido como uma forma de censura prévia aos profissionais do grupo por inúmeras entidades, entre as quais a Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) e os sindicatos de jornalistas profissionais de diversos estados. A principal crítica é de que as diretrizes afrontam os direitos e garantias fundamentais da Constituição Federal de 1988, que, no seu artigo 5º, incisos IV, VIII e IX, assegura que é livre a manifestação do pensamento, que ninguém será privado de direitos por convicção filosófica ou política e que é livre a atividade intelectual, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.

Este trabalho parte do princípio de que o jornalismo é, entre outras definições possíveis, um discurso (BENETTI, 2008), e que suas produções podem ser compreendidas como um gênero do discurso, secundário e ideológico (BAKHTIN, 2010). Compreendem-se os gêneros do discurso muito mais do que a constatação de “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2010, p. 262), como a manifestação das diversas formas de interação verbal nas condições em que se realizam. Os gêneros discursivos secundários configuram-se com uma forma complexa do discurso, representada, não exclusiva, mas predominantemente sob forma escrita, a qual incorpora, em sua formação, os gêneros primários simples.

Define-se, ainda, o discurso jornalístico por ideológico, uma vez que, no constructo teórico bakhtiniano, não existe neutralidade no emprego das formas da língua. Sob esta perspectiva, é fundamental destacar a compreensão de Traquina (1999), o qual considera que as notícias são índices do real, e destaca que, ao produzir determinado discurso jornalístico, o sujeito jornalista realiza uma operação de seleção, exclusão, ou até de acentuação de diferentes aspectos do acontecimento, e com isso o recria, favorecendo o processo de construção da realidade. Assim, o acontecimento tem a capacidade de criar a notícia, e a própria notícia, relatada no discurso jornalístico, também cria acontecimentos.

Compreende-se, ainda, que um enunciado não é uma frase ou um aglomerado de frases, mas sim um conjunto de ideias que, num contexto, dão sentido ao discurso. Assim, numa perspectiva discursiva, este artigo tem por objetivo mobilizar e discutir os conceitos de dialogismo, enunciação (BAKHTIN, 2010; BAKHTIN; VOLOCHINOV, [1929] 2014) e ideologia (BAKHTIN, 2010) para analisar os princípios editoriais do Grupo Globo sobre como os jornalistas que atuam nos veículos do grupo devem proceder diante das redes sociais. O estudo caracteriza-se como exploratório, com cunho bibliográfico, mediante a análise de discurso (FREITAS; PRODANOV, 2013). Para o exercício analítico foram mobilizadas categorias extraídas da fundamentação teórica, a saber: atitude responsiva ativa, autoria e acentuação valorativa.

Compreende-se que o estudo se justifica por discutir um tema atual, que são as redes sociais, aliada a uma produção discursiva de um grande grupo de comunicação, o Grupo Globo. As normas da política editorial estudada são orientações que se voltam a pelo menos 18 mil funcionários do

¹ Os princípios editoriais foram publicados originalmente em agosto de 2011 e pretendem explicitar, conforme descreve o texto, o que é imprescindível para o exercício, com integridade, da prática jornalística, para que, a partir do texto base, os veículos do Grupo Globo possam atualizar ou construir os seus manuais de redação, considerando as especificidades de cada um.

Grupo, distribuídos em cinco emissoras e 117 afiliadas.² Para tanto, o trabalho inicia apresentando e discutindo os conceitos de dialogismo e enunciação (BAKHTIN, 2010; BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2014) e ideologia (BAKHTIN, 2010). Logo após é apresentada a metodologia, seção em que são desenvolvidas as categorias relacionadas aos procedimentos metodológicos, seguida pelo exercício analítico do *corpus*, em que se propõe a relação da teoria estudada com a prática, e fechando com os apontamentos em forma de conclusão.

O princípio dialógico e a construção de sentido

Quando dois ou mais sujeitos colocam-se em situação de diálogo, interagindo por meio de perguntas e respostas, eles não são a fonte dos discursos, mas intermediários que dialogam com base em discursos existentes na nossa cultura, na nossa sociedade. Da mesma forma, quando um jornalista propõe um texto, ele não está só, dialoga com o seu provável leitor ou consigo mesmo. Somente há projeto de texto jornalístico por haver a perspectiva de um leitor para esse texto.

O eixo norteador da teoria bakhtiniana é o entendimento da natureza social e dialógica da linguagem, em que se formam os discursos. Antecedendo em décadas estudos relacionados à linguagem, o filólogo russo supera a dicotomia entre forma e conteúdo e prega a integração da experiência social à análise linguística. Assim, a língua será entendida não como sistema abstrato de formas, mas como um processo de evolução ininterrupto, que se constitui no fenômeno social da interação verbal e que se realiza por meio da enunciação, a sua substância concreta (BAKHTIN; VOLOCHINOV 2014).

O conceito de língua nessa perspectiva teórica é bastante importante na medida em que rejeita qualquer compreensão que a reduza apenas ao sistema abstrato. A língua vive e evolui no centro da interação verbal, isto é, faz parte da comunicação social ininterrupta.

Há uma dificuldade em distinguir os conceitos de texto, enunciado e discurso na obra de Bakhtin. Fiorin (2010) registra que o texto, em Bakhtin, representa uma realidade imediata, uma unidade de manifestação: manifesta o pensamento, o sentido, o significado. Para o autor, dois fatores determinam um texto e o tornam um enunciado: o seu projeto, ou seja, sua intenção, e a sua execução fora desse projeto. Fora dessa relação, que é de ordem dialógica, Fiorin (2010) acredita que o enunciado não tem realidade, a não ser como sistema linguístico.³

Cabe destacar, aqui, a primeira característica de um enunciado, citada por Bakhtin: a posição de autoria (FIORIN, 2010). Os enunciados têm um autor, o que faz com que eles tenham certo tipo de acabamento, uma completude. Além disso, o enunciado pressupõe o outro, o interlocutor, a quem se dirige ou direciona. Fiorin (2010) explica que as unidades da língua, as palavras, são potenciais, e têm significação à medida que se relacionam com outras palavras. O enunciado contém necessariamente emoções, juízos de valor, expressões.

Todo enunciado, portanto, terá dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro. Por isso, Bakhtin (2010) afirma que a palavra sempre será um território compartilhado, quer por quem a expede, quer por quem é destinatário. Mesmo quando não há atitude responsiva, há interação, pois para o autor até o silêncio está prenhe de respostas. Uma intenção enunciativa é, então, sempre mediada pelas intenções dos outros. O destinatário participa ativamente na cadeia discursiva, sendo o enunciado construído em função da sua resposta. Portanto, toda palavra comporta duas faces, pois

2 Número divulgado pelo departamento de Recursos Humanos do Grupo em 2015, por ocasião dos 50 anos da emissora, não atualizado em termos de divulgação, desde então.

3 Cabe destacar aqui que as leituras de Bakhtin e dos teóricos do chamado Círculo de Bakhtin indicam que o grupo concebe sua perspectiva de estudo da linguagem de forma distinta dos teóricos preocupados em pensar a linguística. A abordagem da linguística é, para a perspectiva bakhtiniana, insuficiente, por enfocar o enunciado como algo puramente verbal, indiferente às questões axiológicas, indiferente à abordagem do enunciado desde o interior do mundo da vida, imerso num contexto cultural prenhe de significados e valores.

ela é determinada pelo fato de se dirigir a alguém e proceder de alguém, sendo o território comum do locutor e do interlocutor. “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2010, p. 272).

Outra característica constitutiva do enunciado é sua conclusibilidade específica, isto é: “uma espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; essa alternância pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) tudo o que queria dizer em dado momento ou sob dadas condições” (BAKHTIN, 2010, p. 280). Ao compreendermos o enunciado como um ato de fala, entendido como um discurso, ele tende a ser produzido num determinado tempo e espaço, em certo contexto, que busca um sentido de significação entre os interlocutores. Essa perspectiva ganha importância para este trabalho, que compreende o jornalismo também como um tipo de discurso (BENETTI, 2008). Bakhtin e os autores que compunham o chamado Círculo de Bakhtin defendem que, para haver relação dialógica, é preciso que os materiais linguísticos, ou de outra materialidade semiótica, tenham entrado na esfera do discurso e tenham sido transformados em enunciados.

Só assim é possível responder (em sentido amplo e não apenas empírico do termo), isto é, fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la. Em suma, estabelecer com a palavra de outrem relações de sentido de determinada espécie, isto é, relações que geram significação responsivamente a partir do encontro de posições avaliativas (FARACO, 2003, p. 64).

Importante definir o conceito de diálogo, na perspectiva teórica adotada. Não se trata da simples alternância de turnos entre o locutor e o interlocutor, mas sim como “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2010, p. 127). O diálogo, como bem lembra Faraco (2003), deve ser entendido no sentido amplo do termo, como um vasto espaço de luta entre as vozes sociais, e onde operam as chamadas forças centrípetas (aquelas que buscam impor certa centralização verboaxiológica por sobre o plurilinguismo real) e forças centrífugas (que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de processos, tais como a paródia, a ironia, a polêmica, a sobreposição de vozes, etc.). As relações dialógicas, então, podem ser também espaços de tensão entre enunciados. Estes não apenas coexistem, mas se tensionam nas relações dialógicas. Há polêmica, não há passividade. Os discursos estão em movimento dinâmico, sendo transformados e, quiçá, subvertidos.

O sentido de um discurso jamais é o último: a interpretação é infinita. O que faz evoluir um diálogo entre enunciados é essa possibilidade sem fim de sentidos esquecidos que voltam à memória, provocando neles a renovação dentro de outros contextos. Devido a isso, a compreensão é um processo ativo, dialógico e tenso que traz em seu cerne respostas. “Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2010, p. 271). O próprio locutor constitui-se, assim, num respondente, já que toma a palavra na cadeia contínua e complexa de outros enunciados.

Ainda, para Bakhtin (2010), ficções como “ouvinte” e “entendedor” dão uma noção deturpada do processo complexo e ativo da comunicação discursiva, pois o ouvinte concorda ou discorda do discurso, completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, mesmo que demore para propor uma resposta. A essa demora o autor nomina compreensão responsiva de efeito retardado, ou seja, cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. “Toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta” (BAKHTIN, 2010, p. 272). Isso porque a compreensão é considerada uma forma de diálogo, na medida em que compreender significa opor à palavra do outro uma contrapalavra, pois: “a cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder

uma série de palavras nossas, formando uma réplica” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 2010, p. 137).

A compreensão central de que não há, e nem pode haver, enunciado neutro é o que ganha destaque nesse aspecto. Bakhtin e seus colegas pensadores têm uma preocupação bastante evidente de não negligenciar os significados que emergem de cada enunciado, de cada palavra ou signo. Para eles, há uma correlação bastante estreita entre o enunciado e a situação concreta de sua enunciação. Os enunciados, portanto, serão atos singulares e irrepetíveis, em virtude de estarem marcados em um tempo e em um espaço concretamente situados, e emergindo de uma atitude ativamente responsiva (FARACO, 2003).

Cabe aqui destacar a compreensão de ideologia proposta por Bakhtin. Diferente do entendimento em Engels ou Marx, Bakhtin (apud PONZIO, 2008) compreende como ideológico tudo o que possui um significado, que remete a algo e está situado fora de si mesmo, podendo ser chamado de signo. “Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio das palavras [...] ou outras formas sógnicas” (BAKHTIN apud PONZIO, 2008, p. 114).

Já por signo, Bakhtin (2010) entende toda mensagem, o que no caso do signo verbal pode ser uma palavra apenas, e não os elementos morfológicos que podem ser divididos. Portanto, com relação à ideologia, a materialidade sógnica se apresenta como veículo da ideologia, como instrumento de transmissão, de circulação da ideologia; em troca, a materialidade do signo se estende como realidade histórico-social, ou seja, considerada do ponto de vista semiótico. Essa materialidade já não é um simples veículo ou meio de circulação da ideologia, mas coincide completamente com ela: o material sógnico é o material ideológico.

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.* É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2010, p. 98-99, grifo do autor).

Bakhtin (2010) considera o signo verbal como o signo ideológico por excelência, justamente porque, verbalmente, o signo é uma enunciação completa, não isolada do contexto social e nem do terreno ideológico ao qual pertence desde o princípio; é uma enunciação que responde a um diálogo, parte constitutiva de uma relação de interação social, é texto vivo, e não texto coisificado. Tanto que esse teórico afirma que, no signo ideológico, está sempre presente uma “acentuação valorativa”, que faz com que esse mesmo signo não seja simplesmente expressão de uma ideia, mas a expressão de uma tomada de posição determinada, de uma práxis concreta (PONZIO, 2008, p. 115).

O acento valorativo – ou a entonação expressiva – é uma característica constitutiva do enunciado, não das palavras no sistema abstrato da língua, nem na realidade objetiva de cada sujeito. Os textos, quando constituem enunciados, isto é, no discurso, recebem um “colorido expressivo”, que são sentidos emocionalmente valorativos do falante (ou do escrevente) com o objeto de sua fala (ou escrita) (BAKHTIN, 2010).

Tendo em mente que sem os signos não há ideologia, compreende-se que o enunciado sempre vai carregar uma significação, mas ele somente será compreendido quando puder significar para quem o receber. A realidade do signo será sempre objetiva, fenômeno do mundo exterior. Ainda, os enunciados são marcados por evoluções que surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo. Nesse contexto, cabe destacar o entendimento de Bakhtin (2010) a respeito dos gêneros do discurso. Para esse autor, há uma divisão entre gêneros primários (simples) e secundários (complexos). No segundo grupo, ele insere os grandes gêneros publicísticos, aos quais poderíamos agregar o jornalismo, que ele cita surgirem em condições de produção mais elaboradas e planejadas, ou seja, num contexto que ele nomina ideológico. É o caso do *corpus* estudado neste artigo, apresentado a seguir.

Procedimentos metodológicos

O presente estudo mobiliza e discute os conceitos de dialogismo, enunciação (BAKHTIN, 2010; BAKHTIN; VOLOSHINOV 2014) e ideologia (BAKHTIN, 2010) para analisar os princípios editoriais do Grupo Globo sobre como os jornalistas que atuam nos veículos do grupo devem proceder diante das redes sociais. O texto original foi publicado em 6 de agosto de 2011 e está disponível no *site* do Grupo Globo, na íntegra (G1.GLOBO.COM). O documento é amplo, mas, para os fins desta pesquisa, o foco é uma atualização dos princípios, que pretendem orientar como os funcionários das emissoras e afiliadas devem agir com relação às redes sociais. Portanto, o *corpus* é formado pelo conteúdo do item 5 da seção II, nominado “Como o jornalista deve proceder diante das redes sociais”.

O trabalho caracteriza-se como exploratório, o que permite o estudo do tema sob diversos ângulos e aspectos, neste caso, com base no levantamento bibliográfico, mediante a análise de discurso (PRODANOV; FREITAS, 2013). Para este exercício analítico, foram mobilizadas as seguintes categorias teóricas: atitude responsiva ativa, autoria e acentuação valorativa.

Análise

Antes de iniciar a análise propriamente dita, convém destacar alguns elementos constitutivos desse texto, a saber, a estrutura que visa responder, sob forma de uma espécie de “manual”, a um determinado “modo de comportamento” a ser observado (e seguido) pelos jornalistas desse veículo. O título resume as cinco instâncias que são previstas como espaços de atuação do jornalista: 1) as fontes; 2) o público; 3) os colegas; 4) o veículo; 5) as redes sociais. Chama atenção, mesmo em uma leitura rápida, a desproporcionalidade na quantidade de itens de recomendações que se referem: a) ao comportamento do jornalista diante do público (dez itens) e diante das redes sociais (treze itens), b) ao comportamento deste diante das fontes e dos veículos (5 itens) e diante dos colegas (4 itens). Ora, se Bakhtin tem razão ao afirmar que não existe neutralidade no discurso, como se pode ler tal desproporcionalidade? Ou, em outras palavras, que razões teria o locutor desse enunciado (a direção da empresa, representada pelos três diretores que assinam o documento) para apresentar um número tão maior de recomendações aos jornalistas no que se refere ao comportamento desses “nas redes sociais” e “diante do público”? E, ainda, se são recomendações que se destinam tão somente aos seus colaboradores, por que razão estão disponíveis para consulta pública no sítio da empresa?

A palavra não existe no vazio. Para que faça sentido, ela precisa ser expressa por alguém e ser compreendida pelo outro. Sempre que uma enunciação é pronunciada, ela concretiza os objetivos de comunicação de quem a produziu. Porém esse sentido jamais será fechado, e nem será último, porque a interpretação do sentido do enunciado pressupõe o outro, e é infinita. Quando uma organização como o Grupo Globo divulga um texto que deixa clara sua intenção de gerenciar os comportamentos de seus colaboradores em redes sociais, cujo aspecto essencial é o de conectar pessoas, é essencial que este seja analisado. Num primeiro aspecto, sugere-se a análise com base no entendimento de Bakhtin (2010) sobre a **atitude responsivo-ativa**. O autor aponta que um enunciado é um elo na corrente de outros enunciados, pois cada enunciado é constituído no intuito de dar uma resposta ao outro. Diante disso, cabe ao leitor indagar: a quem se dirigem essas recomendações? Aos jornalistas, certamente. Apenas a esses? Se, de fato, o texto fosse unicamente direcionado aos jornalistas, qual seria a necessidade de divulgá-lo ao público externo através da página do veículo? Supõe-se que, possivelmente, trata-se de muito mais do que um simples “manual de conduta” aos jornalistas. Talvez possa constituir-se, além disso, em uma espécie de diálogo com o público leitor imerso num contexto marcado por polêmicas e posições antagônicas.

Chama atenção a quantidade de “orientações” que se situam no plano do “dever fazer”, como, por exemplo:

o jornalista deve evitar tudo o que comprometa a percepção de que o Grupo Globo é isento; esses jornalistas devem se abster de expressar opiniões políticas, promover e apoiar partidos e candidaturas, defender ideologias e tomar partido em questões controversas e polêmicas que estão sendo cobertas jornalisticamente pelo Grupo Globo;
esses jornalistas não devem nunca se pôr como parte do debate político e ideológico, muito menos com o intuito de contribuir para a vitória ou a derrota de uma tese, uma medida que divida opiniões, um objetivo em disputa;
o jornalista deve seguir todos os candidatos a um cargo majoritário e, nos outros casos, partidos e movimentos que defendam ideias opostas ou essencialmente diferentes, para que fique claro ao público que a iniciativa de os seguir não se deve a preferências pessoais. (GI. GLOBO.COM)

Essa quantidade de recomendações expressas em apenas uma das alíneas, referente ao comportamento dos jornalistas nas redes sociais, é reveladora de muitas possibilidades de compreensão. Pode significar que a empresa está preocupada com a opinião dos leitores que, certamente, é diversa. Pode revelar uma avaliação prévia de que os jornalistas não sabem como se comportar, por exemplo, diante das redes sociais. Pode revelar uma preocupação da empresa com a possibilidade de desagrado dos anunciantes, o que pode gerar consequências sobre o faturamento da empresa. Isso para citar algumas possibilidades de sentidos e significações.

Importante observar que o rol de “recomendações” extrapola o espaço de atuação profissional de seus jornalistas, na medida em que muitas recomendações deslizam para outros espaços de atuação. Assim, quando a Globo sugere que “jornalistas não devem nunca se pôr como parte do debate político e ideológico, muito menos com o intuito de contribuir para a vitória ou a derrota de uma tese, uma medida que divida opiniões, um objetivo em disputa”, está sugerindo que poderá cercear a liberdade de expressão de seus profissionais, já que a estes não é permitido sequer “na linguagem das redes sociais, “curtir” publicações ou eventos de terceiros que participem da luta político-partidária ou de ideias”.

No rol das “orientações” destacadas, parece haver uma preocupação premente em relação à suposta exposição de seus jornalistas nas redes sociais, uma vez que há verbos como: “devem evitar”, “devem se abster”, “não devem nunca”, “deve seguir”.

O sentido de “se abster” diz respeito a compartilhar, comentar e curtir quaisquer coisas relacionadas ao extenso rol de debates que “divida opiniões”. O cuidado de compartilhamento de comentários de viés político, partidário e/ou ideológico também engloba grupos de Whatsapp, pois, conforme orienta esse documento: “é preciso que o jornalista tenha em mente que, mesmo em tais grupos, o vazamento de mensagens pode ser danoso à sua imagem de isenção e à do veículo para o qual trabalha” (GI. GLOBO.COM).

Sendo a palavra um território compartilhado (BAKHTIN, 2010), a quem esses enunciados extraídos das novas diretrizes querem responder? Uma primeira inferência sugere que o enunciado possa constituir-se numa resposta aos profissionais do Grupo Globo que se manifestaram publicamente contrários à prisão do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, em abril de 2018. Um exemplo de exposição pública de um de seus jornalistas, ainda que não no exercício de sua profissão, ocorreu em junho, quando circulou pelo aplicativo Whatsapp um áudio com a voz do jornalista Chico Pinheiro, indignado com a prisão de Lula. No áudio, Chico Pinheiro lembra a frase proferida por Lula momentos antes de ser preso: “Eu não sou mais um ser humano, eu sou uma ideia e ideia não se prende”. Acredita-se que o vazamento desse áudio tenha sido o disparador do anúncio, por parte dos dirigentes do Grupo, da implantação das novas normas, tornadas públicas um mês depois. Internamente, sabe-se que as novas normas foram apelidadas de “Lei Chico Pinheiro”. Entretanto, caso o depoimento

do jornalista tivesse outro propósito, de criticar o político petista, parabenizando a polícia federal pela sua prisão, o que talvez tivesse ocorrido até então por meio da expressão de outros profissionais, teria a reação do grupo Globo sido a mesma? Ou, perguntando de outra forma, a quem a empresa Globo pretende responder com a publicação dessas “normas de conduta”, senão aos anunciantes, possivelmente descontentes com a manifestação pública de colaboradores da empresa contrária a seus interesses mercadológicos?

A implantação das regras também deixa clara a punição para quem não as seguir, ao garantir que quem infringi-las será levado ao Conselho Editorial do Grupo, e este decidirá sobre o futuro do profissional. Mesmo sendo considerado um código de recomendações de condutas, o texto se utiliza de expressões como “devem se abster”, “não devem nunca”, “é vedado”, o que denota um tipo de cerceamento com indicação à sanção, bastante perigoso para o exercício da profissão dos jornalistas, uma função tão importante na garantia dos princípios democráticos.

O exercício de compreensão acerca do endereçamento das novas normas também pode sugerir que elas se dirigem à opinião pública, pois todo o argumento é construído como um entendimento de que as novas normas têm como fundamento o princípio da isenção jornalística. É o que sugere o trecho “em sua atuação nas redes sociais, o jornalista deve evitar tudo o que comprometa a percepção de que o Grupo Globo é isento”, ou ainda o trecho:

E, quando essa pessoa é um jornalista, a sua atividade pública acaba relacionada ao veículo para o qual trabalha. Se tal atividade manchar a sua reputação de isenção manchará também a reputação do veículo. Isso não é admissível, uma vez que a isenção é o principal pilar do jornalismo. Perder a reputação de que é isento inabilita o jornalista que se dedica a reportagens a desempenhar o seu trabalho. (GI.GLOBO.COM).

Neste quesito, poderíamos questionar as novas regras editoriais do Grupo Globo conforme o que Bakhtin (2010) nomina como característica de um enunciado, a **autoria**. Quando Fiorin (2010) apresenta esta característica, aponta que todos os enunciados contêm, necessariamente, juízos de valor, expressões, emoções, pois têm um autor, o que faz com que eles tenham certo tipo de acabamento, uma completude. Fiorin (2010) explica também que as unidades da língua, as palavras, são potenciais, e têm significação à medida que se relacionam com outras palavras. Retoma-se aqui a ideia de que o enunciado é um elo na corrente de outros, e a sua autoria será marcada por um tipo de acabamento já determinado. Ou seja, o que o Grupo Globo publica possui um tipo de acabamento já pré-determinado, conhecido pela sociedade, em especial por se tratar de um grande conglomerado de mídia que explicita de diversas maneiras a linha editorial que segue.

A questão da isenção jornalística citada é um discurso com um intuito bem definido: legitimar a credibilidade dos jornalistas e, em consequência, dos veículos. Ocorre que, para o campo jornalístico, a compreensão de que o jornalismo opera uma construção social da realidade em oposição à ideia de ser um espelho dessa realidade é algo já postulado por diversos autores.

Traquina (1999) acredita que, na sua função de produtor de notícias, o jornalista busca ser objetivo e imparcial, delegando sua voz a outros, buscando personagens do cotidiano com autoridade para que retratem suas opiniões, porém, na seleção que realiza para a escolha do entrevistado, na edição do texto e no recorte da entrevista, age de acordo com sua própria visão de mundo e se utiliza de todo o processo para corroborar seus próprios julgamentos e juízos de valor. Entende, assim, que é impossível estabelecer uma distinção radical entre a realidade e os mídia noticiosos, que devem refletir essa realidade, porque as notícias ajudam a construir a própria realidade. Quando menciona que as notícias são o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, seleção e transformação de uma matéria-prima, que seriam os acontecimentos, em um produto, que seriam as notícias, esse autor deixa clara a compreensão, por parte do campo jornalístico, da subjetividade envolta no processo de relato dos acontecimentos nessa operação de seleção, exclusão e acentuação

dos diferentes aspectos dos fatos. Traquina (1999) cita, ainda, que a própria linguagem não pode funcionar como transmissora direta do significado inerente aos acontecimentos, porque a linguagem neutra é impossível e, por último, considera que os mídia noticiosos estruturam inevitavelmente a sua representação dos acontecimentos, devido a diversos fatores, entre os quais sua relação com o mercado.

Esse entendimento se aproxima do que Bakhtin (2010, p. 294) refere como impossibilidade de existência de enunciado neutro: “a palavra atua como expressão de certa posição valorativa”. A carta de João Roberto Marinho, que acompanha a publicação das novas normas, apresenta o acréscimo de orientações nas redes como algo já realizado por “prestigiados veículos jornalísticos do mundo”, como New York Times e BBC. Porém o que ele não cita é que o New York Times declara apoio a um candidato a presidente nos Estados Unidos, e seu editorial segue a mesma linha, sem pregar um discurso de isenção, operando uma construção por meio do conteúdo jornalístico que publica. A tendência de declarar apoio a grupos políticos é também seguida por outros grandes veículos, e bastante comum nos Estados Unidos. Isenção jornalística, portanto, não tem a ver com opinião pessoal do jornalista, tem a ver com a linha editorial que o veículo explicita, cotidianamente, nos enunciados que produz para circularem como sua representação da realidade.

Emitir opinião política num país democrático não fere a reputação da empresa como fere uma edição enviesada, cujos envolvidos não são de todo citados ou que as faces poliédricas da realidade representada não são dadas a ver. O que mancha a reputação de um veículo de comunicação são edições tendenciosas ou direcionadas. O princípio de autoria do Grupo Globo, portanto, fica explícito por meio da edição operada nos veículos de comunicação que ele mantém, e não necessariamente na opinião pessoal expressa em redes sociais pessoais por seus colaboradores. Estar contratado por uma empresa não pode e nem deve obstruir a manifestação sobre questões que o afetem, desde que atendidos os pressupostos de respeito à dignidade da pessoa humana e ao código de ética da profissão.

Outro elemento proposto por Faraco (2003) e importante quando se trata de compreender o sentido dos enunciados como atos de fala e, portanto, como discursos, é compreendê-los no tempo e no espaço em que são produzidos. O autor cita que somente assim é possível responder, dar acolhida às palavras emitidas ou rejeitá-las. Nesse sentido, o ano eleitoral impõe um entendimento bastante intencional para o Grupo Globo publicar suas orientações no que tange às redes sociais dos colaboradores. Pode-se inferir que esse cerceamento da expressão dos profissionais também tem relação com os atores políticos, configurando-se em uma resposta aos questionamentos destes com relação ao posicionamento dos profissionais da emissora, ou mesmo da própria emissora. Enquanto resposta, o enunciado também pode ser lido como uma tentativa de agradar a todos os grupos políticos – nas pessoas públicas dos candidatos, mas também nas pessoas jurídicas que os apoiam, seus promotores e apoiadores, sem comprometer-se com nenhum, buscando uma aproximação a quem sair vitorioso do pleito.

E neste ponto insere-se o terceiro elemento de análise do enunciado em questão, relativo à **acentuação valorativa**. Bakhtin (2010) considera o signo verbal como o signo ideológico por excelência, justamente porque, verbalmente, o signo é uma enunciação completa, não isolada do contexto social e nem do terreno ideológico ao qual pertence desde o princípio. Tanto que ele afirma que, no signo ideológico, está sempre presente uma acentuação valorativa, que, conforme explica Ponzio (2008), faz com que esse mesmo signo não seja simplesmente expressão de uma ideia, mas a expressão de uma tomada de posição determinada, de uma práxis concreta.

Em relação ao objeto de análise, quem vai dizer o que é opinião política? Quais são as discussões passíveis de serem “controversas e polêmicas”? Em caso de dúvida, a solução é consultar a chefia, conforme sugere o enunciado no trecho final: “O Grupo Globo tem a compreensão de que, muitas vezes, o jornalista pode se sentir em dúvida sobre se um texto seu nas redes sociais resvala na tomada de posição, ferindo o princípio da isenção. A única solução é consultar a chefia”.

A entonação sugerida pelas normas editoriais do Grupo Globo deixa claro o poder que tem o conglomerado diante de seus profissionais, ou seriam melhor nominados subalternos? Mesmo os contratados para serem profissionais opinativos não escapam ao cerceamento, conforme mostra o excerto: “Colaboradores, em seções de análise e opinião, que não sejam jornalistas, mas profissionais de outras áreas de atuação, devem julgar como atuar nas redes sociais, conscientes de que a sua reputação, fundamental para sua condição de colaborador, é afetada por essa atuação”.

A acentuação avaliativa a que se refere Bakhtin vai se materializar no tom, na entonação do enunciado, em como a palavra será proferida, o que, conforme lembra Faraco (2003), deve emergir do universo de valores em que me situo. Dito de outra forma, a palavra realmente pronunciada será entonada no universo de valores e compreensões de mundo em que me situo quando a pronunciar. O tom imperativo, usado na construção das diretrizes editoriais a serem seguidas pelos jornalistas do Grupo Globo nas redes sociais, deixa clara a compreensão do que conta ao grupo: seus jornalistas, que são intermediários no processo de produção enunciativa, devem seguir a linha editorial do veículo, ou seja, a ideologia do Grupo Globo, sob pena de serem desligados.

Sendo a intenção enunciativa sempre mediada pelas intenções dos outros, podemos dizer que o destinatário participa ativamente na cadeia discursiva, sendo o enunciado construído em função da sua resposta. Talvez possamos compreender que, pelo tom utilizado na construção do documento, a resposta que o Grupo Globo espera que seus colaboradores ajudem a construir tenha como objetivo último o “mercado”, acionistas, assinantes, governantes, além dos leitores, também destinatários. Em teoria, não há tomada de posição – nem por parte do grupo, nem por parte de quem lá atua – para que não se macule a imagem de isenção e não se escolha uma posição, o que ocorre, na prática, cotidianamente, no espaço editorial dos seus veículos. A máxima comercial parece ditar as regras de edição não só no conteúdo editorial publicado cotidianamente, mas também nos perfis pessoais dos profissionais que lá atuam. O questionamento que fica é se a liberdade de expressão pode ser restringida em prol de uma suposta isenção jornalística, que de isenta não tem nada.

Apontamentos em forma de conclusão

Para se compreender o processo de produção noticioso, é necessário inicialmente compreender o jornalismo como uma construção, conforme apontado neste estudo. E que um enunciado não é uma frase ou um aglomerado de frases, mas sim um conjunto de ideias que, num contexto, dão sentido ao discurso.

Este trabalho procurou mobilizar e discutir algumas noções relacionadas ao conceito de dialogismo, enunciação e ideologia para analisar os princípios editoriais do Grupo Globo sobre como os jornalistas que atuam nos veículos do grupo devem proceder diante das redes sociais. Para o exercício analítico, foram mobilizadas categorias extraídas da fundamentação teórica, a saber: atitude responsiva ativa, autoria e acentuação valorativa.

Foi possível constatar que as diretrizes sobre o uso de redes sociais do Grupo Globo restringem a palavra e produzem o que se pode chamar de silenciamento de vozes destoantes dentre os profissionais. A falsa hipótese de isenção e neutralidade jornalística é tão fantasiosa quanto a suposta boa intenção do Grupo Globo com a divulgação dessas diretrizes.

O que parece ser a pretensão com tal publicação, em realidade, mais do que constranger as pessoas a não se manifestarem, ficarem no seu casulo e prezarem por seus empregos, talvez seja mostrar ao público anunciante a autoridade dos patrões sobre os empregados, que devem “seguir as normas de comportamento da empresa”. Aos que não cumprirem tais ordens, talvez reste apenas a segregação, por abrir mão de um trabalho num dos maiores conglomerados de mídia do mundo “apenas” em

prol do silenciamento de sua opinião, e a manutenção da verdade “isenta” construída pelo setor jornalístico do Grupo.

Ser jornalista pressupõe coragem, senso crítico e direito a opinar, sempre ressaltando sua responsabilidade ética e humana, como dispõe a Constituição de 1988 – coisa que a isenção tecnicista parece desconhecer. O que se percebe é que o Grupo Globo, ao invés de incentivar o espírito crítico de seus profissionais, valorizando-os, com a publicação desse “manual de boa conduta”, os coíbe, os constrange e os cala.

Tem-se clareza dos limites dessa análise que se configura como parcial, na medida em que restringe seu olhar apenas a uma parte do documento. Compreende-se que a análise empreendida poderia ser melhor descrita caso incluísse conteúdos editoriais que mobilizassem interpretações acerca da linha editorial do Grupo, contrapondo o prescrito no documento estudado. Isso poderá ser realizado em estudos futuros. Por ora, acredita-se que o olhar para um documento que orienta o comportamento linguístico dos jornalistas para além de sua atuação profissional, incluindo suas performances nas redes sociais, revela-se, mais do que um cerceamento da liberdade de expressão, mas um desconhecimento do próprio funcionamento discursivo da língua, dialógico por princípio.

Referências

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 261-306.
- BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. A interação verbal. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 1929-2014.
- BAKHTIN, M./ VOLOCHINOV, V. N. (1929). Língua, fala e enunciação. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENETTI, M. O jornalismo como gênero discursivo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 15, p. 13-28, jun. 2008.
- FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J.L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010. p. 161-193.
- G1.GLOBO.COM **Princípios editoriais da Rede Globo**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/principios-editoriais-do-grupo-globo.html>>. Acesso em: 04/03/2018.
- PONZIO, A. Signo e ideologia. In: PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 109-161.
- PRODANOV, C. FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- TRAQUINA, N. (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999.

Disjunção, conjunção e enarmonia: análise do conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa

Rodrigo Salles*

Resumo

Com base na leitura crítica de Luiz Tatit (2009) e Marília Librandi Rocha (2011), este trabalho procura demonstrar a relevância de duas forças aparentemente opostas na composição do conto “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa: uma disjuntiva, que diz respeito ao tempo enquanto agente desagregador capaz de nos transformar em estranhos de nós mesmos; e outra conjuntiva, a latência. As cinco personagens estariam decididamente disjuntadas ou seriam uma o estado de latência da outra? O trabalho conclui com o triunfo da ambiguidade: não a prevalência, mas a presença vacilante de ambas as forças. Assim, o conto mantém uma poética enarmônica - conceito musical que expressa a diferença naquilo que contém a mesma substância - ilustrada no paradoxo final deixado pelo narrador: “eu; eu?”.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Disjunção. Latência. Enarmonia.

Disjunction, conjunction and enharmonic poetic: analysis of João Guimarães Rosa’s short story “Nenhum, nenhuma”

Abstract

This essay takes as a starting point the critic readings from Luiz Tatit and Marília Librandi Rocha to demonstrate the relevance of two opposing forces in the making of Guimarães Rosa’s short story “Nenhum, nenhuma”: a disjunctive force, referring to time as a disengaging agent capable of making one a stranger to oneself; and the other, a conjunctive force, a latency. Would all five characters be definitely disjointed or would they represent a latent state of one another? The essay concludes with a triumph for ambiguity: not the prevalence but a glimmering presence of both forces. Therefore, the story maintains an enharmonic poetic – a music concept that expresses the difference in what contains the same substance – illustrated in the final oxymoron left by our narrator: “me; me?”.

Keywords: Guimarães Rosa. Disjunction. Conjunction. Enharmonic.

Recebido: 25/01/2019

Aceito: 03/05/2019

* Universidade de Campinas (UNICAMP). Mestrando no Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

Introdução

Em “Nenhum, nenhuma”, oitavo conto do livro **Primeiras Estórias**, João Guimarães Rosa embebe-se em admirável substância poética para compor uma estória que tem como motivo principal a memória. Para tanto – e não diferente do conjunto de sua obra – Rosa vale-se de diversas referências na elaboração de um texto cifrado, complexo e, principalmente, belo. É possível enxergar o conto por vários vieses, seja o da psicanálise ou o da extensa teoria da memória, seja o da semiótica, o da lírica ou o da filosofia e, ainda assim, deixar escapar elementos essenciais. A crítica rosiana sempre enfrentará esse desafio, mais como um estímulo do que como uma limitação. Assim, se recortes são necessários para fins analíticos, eles jamais devem ser considerados palavras-finais sobre o assunto. Antes, são ferramentas complementares e dialógicas que potencializam as qualidades do texto.

Este artigo foi elaborado a partir de um trabalho redigido para a disciplina “A disjunção na literatura brasileira”, ministrado pelo professor Luis Bueno, no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP. O curso procurou testar a hipótese de que a disjunção social foi fundamental para a construção literária no Brasil. Adotou-se um enfoque baseado numa estrutura promotora de contrários: ricos X pobres; senhores X escravos; homem X mulher. Para efeitos conclusivos, era preciso analisar uma obra que tivesse a disjunção como fator estruturante. A escolha por “Nenhum, nenhuma” parecia arriscada, pois não há indicações políticas ou econômicas fortes o bastante para promover uma leitura da sociedade brasileira da primeira metade do século XX¹ e, portanto, o conto não ofereceria um retrato sociológico contundente como os exemplos visitados em sala. Pelo contrário, “Nenhum, nenhuma” parece procurar a extrema supressão espacial e temporal precisamente porque habita o terreno movediço da memória e, nesse sentido, a dimensão psicológica é quase hermética: mergulhamos dentro do protagonista, em um mar de reminiscências. Mas, a cada leitura, se fazia mais sensível a presença de duas forças orientando as relações entre aquelas estranhas personagens convivendo naquela inominada fazenda, uma de extrema aproximação, outra de extremo afastamento. Ou seja, uma conjuntiva a outra disjuntiva. A crítica pensou parecido e observou, cada uma e cada um a sua maneira, movimentos marcantes de afastamento e aproximação na poética do conto. Ao longo de nossa análise, notamos que as forças eram poderosas e que não pareciam disputar primazia, mas promoviam um ambiente de proposital ambiguidade responsável por estabelecer um paradoxo de primeira importância: a diferença no que é o mesmo, assim como o conceito de enarmonia em música o faz. Mas este não é assunto para agora; é preciso primeiro percorrer o caminho, já que “*os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento.*” (ROSA, 2001a, p. 135) Nesta leitura, portanto, nos afastamos da ideia de disjunção social oferecida pelo professor Bueno para encontrarmos em “Nenhum, nenhuma” uma estrutura também organizada em movimentos disjuntivos e conjuntivos, mas de natureza psicológica e poética.

Um breve resumo

Há pouca ação em “Nenhum, nenhuma”. O enredo trata da estadia de um menino em uma fazenda na qual se encontram outras quatro personagens, a Moça, o Moço, o Homem Velho e a velhinha Nenha, e se baseia em três episódios fundamentais: a interdição do contato do Menino com a Velha; a recusa do pedido de casamento do Moço; e o retorno do Menino à casa dos Pais. Com exceção à

¹ Há uma única marcação temporal no conto. E ainda assim é imprecisa: “Na verdade, a data não poderia ser aquela. Se diversa, entretanto, impôs-se, por trocamento, no jogo da memória, por maior causa. Foi a Moça quem enunciou, com a voz que assim nascia sem pretexto, que a data era a de 1914? E para sempre a voz da Moça retificava-a” (ROSA, 2005, p. 94)

Nenha, nenhuma personagem é nominada: as grafias individualizam-se pela inicial maiúscula e só (o Menino, a Moça, etc.). Entretanto, os parcos acontecimentos estão inversamente revestidos de um profundo significado simbólico e a narrativa é um esforço desesperado de atribuição de sentido a estes. Mesmo sem uma profunda compreensão do texto, as primeiras leituras já deixam entrever que há algo de grande valor cifrado nessas memórias.

Assim, a interpretação do conto parece passar mais pela análise da relação entre as personagens do que pelas ações em si. Como há diversos eixos interativos possíveis (combinação entre as cinco personagens), priorizamos aqueles em que a disjunção ou a conjunção se fazem mais marcantes e parecem ser relações mais determinantes para a estória. Portanto, primeiro perscrutaremos as relações disjuntivas e, em seguida, as conjuntivas para, no final, tentarmos uma análise mais abrangente dessas forças na economia do texto.

Interações disjuntivas

Narrador, voz em *itálico* e Menino

O mais notável eixo de disjunção dá-se entre as três vozes responsáveis pela narração: o narrador, a voz em *itálico* e o Menino. O narrador desempenha um papel mais ou menos tradicional, contando uma estória pretérita que tem por tema as impressões de um Menino adiante da dinâmica dos habitantes de uma casa em certo momento; a voz em *itálico* é como um ruído constante de sua subjetividade; e o Menino é o protagonista que, ao fim, revela-se o próprio narrador. Ou seja, a estória é contada em três partes disjuntadas de uma mesma pessoa. Esse dado formal de primeira importância parece indicar que a narrativa não quer se limitar às experiências do Menino naquela fazenda, mas deseja mirar uma questão de enorme abrangência: a dificuldade de estabelecer sentido e coesão entre o que se é no presente e o que se foi no passado. Por isso o texto apresenta diversas referências históricas, míticas e metafóricas a fim de tematizar literariamente a complexidade e a beleza do nosso intrincado mecanismo mnemônico.

Já no primeiro parágrafo nos deparamos com Lete, o rio do esquecimento: “A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar” (ROSA, 2005, p. 93); em seguida encontramos as memórias involuntárias, proustianas, sinestésicas: “Porque, o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivaninha, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria rica de qualidade: o cheiro” (ROSA, 2005, p. 93); podemos citar Simônides e a arte mnemônica clássica que treinava a memória por meio de uma técnica de associação espacial: “*Tênue, tênue, tem insistir-se o esforço para algo relembrar*; da chuva que caía, da planta que crescia, *retrocedidamente, por espaço*” (ROSA, 2005, p. 95); no plano poético-metafórico temos as imagens de “reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade” (ROSA, 2005, p. 93); ou associações como: “Só agora que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas” (ROSA, 2005, p. 94); também questões de perturbação por sonoridade: “Alguém, apenas, chamara-o, na ocasião, de nome com aproximada assonância; e os dois, o ignorado e o sabido, se perturbam” (ROSA, 2005, p. 93); e finalmente filosóficas-metafóricas “A vida era o vento querendo apagar uma lamparina. O caminhar das sombras de uma pessoa imóvel” (ROSA, 2005, p. 96).²

2 Para maior aprofundamento nos estudos da arte da memória e de sua mitologia circundante, sugiro a leitura dos textos **Lete: arte e carílica do esquecimento**, de Harald Weinrich (WEINRICH, 2001); **A arte da memória**, de Frances Yates (YATES, 2007); e **Retórica a Herênio**, atribuído a Cícero (CÍCERO, 2005). Parece uma leitura promissora procurar as

Esse amálgama de diferentes matrizes referenciais envolvidas em poesia dá o tom da narrativa. Entretanto, a voz em itálico é quem levará ao extremo a relação conflituosa entre o indivíduo e suas memórias, extremando também o uso da prosa-poética³, já que sua principal atribuição é refletir e não narrar. É possível, então, sugerir que os comentários em itálico estejam bem próximos das rubricas teatrais, pois exercem uma função dramática de indicação extraliterária e de reflexão meta-textual. Tipicamente grafadas em itálico, as rubricas, sendo o “reduto do cênico no literário [...] a meio caminho entre o romance e a poesia lírica” (RAMOS, 1999, p. 15), abrem brechas no drama para intervenções de caráter autoral. Essa voz intervém constantemente no fluxo narrativo, ferindo a continuidade do enredo para estabelecer a dimensão subjetiva do próprio narrador. Parece a manifestação indomável da subjetividade que, ausente da narração em si, precisa exteriorizar-se. Se o Menino é o protagonista ao mesmo tempo que o próprio narrador no futuro, a voz em itálico pode ser o presente dramático do mesmo, que, em lamento lírico, confessa aquilo que o está afligindo no preciso momento da narração. É por ela que o narrador transborda a angústia que o impele a narrar: “*se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido*” (ROSA, 2005, p. 94); “*Tenho de me recuperar, desdelembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo*” (ROSA, 2005, p. 97); “*Reperdida a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte, ponte, – mas que, a certa hora, se acabou, parece`que. Luta-se com a memória*” (ROSA, 2005, p. 99).

O tom é também estafante e solitário. A busca de toda a situação narrativa do conto é reconectar-se por meio da narração – recobrar sentido naquilo que o tempo nuveou. Por isso, simbolicamente, as duas vozes interagem, mas permanecem apartadas por todo o texto. O Menino e o narrador, por sua vez, fundem-se nos últimos quatro parágrafos, quando há o retorno à casa de seus pais. A fusão é certamente sintática, mas parece não se completar psicologicamente. Resta ainda uma dissonância, algo de estranho que impede a consubstanciação definitiva: “Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?” (ROSA, 2005, p. 100).

Ora, já de partida observamos uma estruturação formal bastante disjuntiva. Um dos princípios gerais do conto é o despedaçamento do indivíduo ao longo do tempo e o esforço de se restabelecer sentido a partir desse conjunto de estilhaços. O tempo então desponta como fator disjuntivo absoluto. Não reconhecer a si no passado ao ponto de entender-se outro. Tema recorrente em todas as linguagens artísticas, a imagem de vários contidos em um faz lembrar do “Assalto”, de Carlos Drummond de Andrade; de “Hiroshima Mon Amour”, de Alain Resnais e roteiro de Marguerite Duras; e da canção *Wish You Were Here*, de David Gilmour e Roger Waters, para citar alguns exemplos propositalmente distantes. E é também por isso que o texto está repleto de prefixos RE (retentiva; reler; reaparecer; retificar; remanescente; recordar; religar; relembrar; retrocedidamente; revolver; reconhecer; recuperar; retomar; reperder; lembrança): o narrador – principalmente a voz em itálico – precisa conectar novamente aquilo que foi violentamente desconectado. Houve uma disjunção e a narração é sua tentativa de lembramento, de iluminação e de formação de sentido.

Moço e Moça

O segundo e não menos importante eixo disjuntivo dá-se entre o Moço e a Moça. Os amantes protagonizam a cena mais emocionante e, a princípio, a mais disjuntiva. Ao longo de toda a narrativa, a interação dessas personagens parece estar condenada a desencontros sistemáticos. Elas estão vetorizadas em sentidos opostos e representam duas forças contrárias. Luiz Tatit, em seu ensaio “A

ressonâncias da arte mnemônica clássica em Nenhum, nenhuma”.

3 Para saber mais sobre a prosa-poética de Rosa, recomendo o ensaio “À busca da poesia” de Pedro Xisto (XISTO, 1991).

extinção que não se acaba – Nenhum, nenhuma”, observa uma descontinuidade estrutural entre Moço e Moça. Há oposição de andamentos, de valores e de projetos de vida:

São valores regidos pelo andamento desacelerado e pela correspondente dilatação do tempo e espaço subjetivos, e que são identificados pelo enunciador desde que faz sua primeira descrição do casal no auge do convívio amoroso: ‘Mas a Moça estava devagar, Mas o Moço estava ansioso’. O alentecimento que cifra as atuações da jovem e lhe permite esperar o quanto for necessário para atingir os seus propósitos contrasta com a avidez acelerada do jovem que só consegue abraçar projetos a curto prazo. (TATIT, 2009, p. 409)

Tatit fala recorrentemente em descontinuidade, não chega a usar a expressão **disjunção**, mas, muito próximo a isso, fundamenta sua análise em dois princípios antagônicos que regem, por um lado, as personagens masculinas e, por outro, as femininas. Para ele, o feminino em “Nenhum, nenhuma” é o universo da longa duração, da permanência, da baixa intensidade:

A perspectiva temporal ‘para sempre’ assegura o liame entre as mulheres do conto. De um simples olhar da Moça para a velhinha já se depreende que a longa duração é o valor preponderante [...] Se o menino ‘de repente’ ‘precipita-se’ – ambas expressões de aceleração –, achando que poderia brincar com a velhinha, a Moça intervém, mas se servindo de uma intensidade descendente (‘com brandura, sem o repreender’), como se apenas precisasse reduzir o andamento que regeu o impulso do garoto. São esses gestos de permanência, de longo prazo, que a tornam, no dizer do denunciador, ‘insubstituível’, na mesma medida em que Nenha está, como vimos, na esfera do ‘incomutável. (TATIT, 2009, p. 412).

Já o masculino representa a pressa, a impermanência:

Acontece que a perspectiva temporal ‘nunca mais’, a face negativa da imutabilidade, parece ser um elemento constante na composição figurativa dos homens. É o horizonte para o qual o Homem velho naturalmente se dirige, mas é também a sina do Moço, recusado pela Moça, e de quem nunca mais se ouviu falar, após a volta do Menino à sua casa. [...] No ato da separação, o enunciator-menino se acha de tal modo aglutinado ao Moço que chega a dizer: “ela se separava da gente” (TATIT, 2009, p. 413)

Apesar da presença dos eixos conjuntivos feminino-feminino e masculino-masculino que veremos adiante, nos ateremos, por enquanto, à disjunção, expressa na relação Moça-Moço (feminino-masculino) e explicitada pelo pedido de casamento. Vamos ao episódio:

Trasvisto, sem se sofrear, fechando os dentes, o Moço arguia com a Moça, ela firme e doçura. Ela tinha dito: – “... *esperar, até à hora da morte...*” Soturno, nervoso, o Moço não podia entender, considerar no impeditivo. Porque a Moça explicava: que não a morte do pai, nem da velhinha Nenha, de quem era a tratadeira. Falou: – “*Mas a nossa morte...*” Sobre este ponto, ela sorria – muito – **flor, limite da transformação**. Obrigara-se por um voto? Não. Mais disse: – “*Se eu, se você gostar de mim... E como saber se é o amor certo, o único? tanto é o poder errar, nos enganos da vida... Será que você seria capaz de se esquecer de mim, e, assim mesmo, depois e depois, sem saber, sem querer, continuar gostando? Como é que a gente sabe?*” (p. 98)

A Moça quer conjugar o que aparentemente só pode ser disjuntivo: amor e morte. É terna, mas convicta. Seu projeto, embora absurdo, é também universal, na medida em que lança a mesma pergunta colocada por todos aqueles que amam, isto é: se amar é corromper o amor. Ainda não fruto, a Moça e o amor permanecem intactos, nunca realizados e nunca frustrados: potências. Sempre belos - flores, *limite da transformação*. O Moço, por sua vez, é a realização, a incompreensão, o prosaico, o perfeito oposto.

Esse desencontro total transforma, de maneira irreversível, o Moço, o Menino e (por que não?) a nós, leitores. É que aderir à disjunção absoluta e paradoxal proposta pela Moça é aderir ao infinito. Demanda a aceitação da transitoriedade dos nossos corpos, da vida como a conhecemos. Vai de encontro com o que julgamos comumente ser o amor e, assim, requer uma compreensão espiritual que nem o Moço, nem o Menino e provavelmente muitos de nós não temos. Assim, o contato com o projeto da Moça marca uma cava profunda nas personagens e desencadeia outro processo disjuntivo determinante para o conto: o eixo Menino e seus Pais.

Menino e seus Pais

Essa relação é apresentada apenas na reta final da narrativa, quando Menino e narrador fundem-se gramaticalmente. Absorto ainda pelo projeto de amor impossível da Moça, ele agora não pode mais aceitar o amor maculado, realizado: “Eu precisei fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: “Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...” (ROSA, 2005, p. 100). Leyla Perrone-Moisés, no ensaio “Considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa”, nota o novo paradoxo que surge dessa negação. Ao negar o amor dos Pais, o Menino nega a si mesmo, pois a consumação é literalmente sua condição de existência. Se aquele amor não se maculasse, ele, Menino, não existiria. Portanto, “ao desconhecer seus pais, ele se desconhece a si mesmo, se auto anula, se torna *nenhum*” (PERRONE-MOISÉS, 2006 p. 33). Com isso, abrem-se dois possíveis eixos disjuntivos: o Menino que se desliga dos Pais, rompendo simbolicamente seus laços de infância e o Menino que desconhece os Pais para desconhecer-se.

Interações conjuntivas

Há outros possíveis recortes da disjunção entre as personagens no conto, como a recusa sistemática do Menino ao Moço, “Ah, ele tinha ira desse moço, ira de rivalidades” (ROSA, 2005, p. 100), ou o Homem velho que representa a iminência da morte em oposição à Velha que simboliza a continuidade da vida (mais uma vez a análise das descontinuidades feminino X masculino de Tatit), mas os mais importantes parecem já terem sido contemplados. Se há uma tendência que insiste em apartar as personagens, seu oposto é também verdadeiro. Há um eixo claramente conjuntivo, e outro de conjunção muito provável, que devem ser visitados para atendermos à análise aqui proposta. São apresentados a seguir.

Moça e Nenha

Marília Librandi Rocha, em **Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, nenhuma” de João Guimarães Rosa**, oferece-nos uma leitura baseada nos movimentos invisíveis da latência. A análise é preciosa porque muito sensível. O ponto de partida é o estranhamento causado pela observação da voz em itálico: “*As nuvens são para não serem vistas*”. (ROSA, 2005, p. 95). Potente, bela e de difícil absorção, a frase basta-se enquanto imagem independente de qualquer significado específico na economia do texto. É rica por si. Entretanto, sua riqueza ainda prospera quando entendida enquanto cifra do movimento geral de estruturação do conto, como sugere a autora. Para Rocha, nuvens são a expressão visual daquilo que é inexprimível: a latência. Latência é o devir, a virtualidade, a possibilidade – um estado de espera que contém intimamente a vida e a transformação.

As nuvens transformam a latência em imagem, uma vez que são as águas que pairam em suspensão. Em mutação constante, nunca cessam de se transformarem:

Como partículas de água ou gelo em suspenso na atmosfera, nuvens tornam a latência visível a nossos olhos. Diria mesmo que *o grande atrativo das nuvens na percepção humana e na criação artística é justo esse: o de tornarem visível o invisível das potencialidades em estado de latência*, porque, como formas em morfose, nuvens são sempre outra coisa, um devir em mudança constante (ROCHA, 2011, p. 95).

Com isso a latência das nuvens também se relaciona à nuance:

Assim, *se a nuvem é o correlato visível da latência, a nuance (que em sua origem etimológica também significa “nuvem”) é seu correlato conceitual*. Como acontecimentos insaturáveis, em suspensão, nuvens, nuance e latência têm em comum o fato de escaparem a qualquer registro e a toda inscrição [...] Como as nuvens nunca param de se mover latência e nuance são matéria que permanece insaturável na representação, mas presente como seu horizonte de busca. (ROCHA, 2011, p. 97)

Esse contexto simbólico é fundamental para a abordagem da autora, pois haveria um princípio de latência estrutural capaz de decifrar a verdadeira natureza das personagens que interagem na memória do protagonista. Vamos ao texto.

Moça e Nenha dividem, além de uma cumplicidade de cuidadora-cuidada, caracterizações muito próximas. Ambas são retratadas como meninas anciãs:

Traziam-na [Nenha], para tomar sol, acomodadinha num cesto, que parecia um berço. Tão galante, tudo, que o Menino de repente se esqueceu e precipitou-se: queria brincar com ela! A Moça impediu-o apenas com brandura, sem o repreender, ela lá se sentava, entre madressilvas e rosmaninhos, insubstituível. Olhava para a Nenha, extremosamente, de delonga, pelo curso dos anos, pelo diferentes tempos, ela também menina ancianíssima.” (ROCHA, 2011, p. 97).

A Velha constantemente adjetivada por diminutivos, a Moça esbanjando uma maturidade supostamente rara para sua idade. É como se elas se confundissem, permutando características. Ambas permanecem equilibradas sobre uma *tênue, tênue* linha. A Velha imemorialmente em face ao precipício da morte, abeirando, sem nunca saltar. Continua (Tatit), continuando...: “a velhinha não era a Morte, não. Nem estava morta. *Antes, era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa*” (ROSA, 2005, p. 96). A Moça, negando o amor justamente para aceitá-lo, abeirando, sem nunca precipitar: “*esperar, até à hora da morte... [...] a nossa morte*” (ROSA, 2005, p. 98). Ambas parecem cultivar o devir, o que pode ser, mas ainda não é. E é por isso que Rocha sugere uma consubstanciação entre elas. Apesar de retratadas como duas, elas seriam, simbolicamente, uma a latência da outra. A moça-anciã e a anciã-menina é o que uma pode ser em suspensão na outra. E não só; representam, na consubstanciação, aquilo que é impossível de se apreender, isto é: a forma da latência. Talvez por isso elas permaneçam alheadas de fim, recônditas e insubstituíveis, como as nuvens: para não serem vistas.

A latência, portanto, parece exercer uma poderosa força de continuidade entre as personagens femininas. Enquanto a memória cingiu aquilo que possivelmente era um, em latência permaneceu a mesma substância conjuntiva que as unia e que agora a narração pretende lembrar. Moça e Nenha como cifras uma da outra e ambas como símbolo do devir: “flor, limite da transformação.” (ROSA, 2005, p. 98).

Menino, Moço e Homem velho

Na superfície do texto, as personagens masculinas mostram-se apartadas umas das outras. Ensimesmadas, parecem descrever movimentos contrários: o Menino, com olhar inquisidor frente ao mundo, questionador-poeta (*Ela beladormeceu?*), carente da Moça e com *ira de rivalidades* do Moço; o Moço, querente da Moça, prático, objetivo, *são em juízo*; e o Homem velho alheio a tudo e todos, avizinjado da morte, uma sombra, enterrado em si mesmo, só querendo ver as flores, *ficar entre elas, cuidá-las*.⁴ Entretanto, se vencermos essa superfície, podemos também encontrar uma força de latência capaz de reunir essas personagens a princípio tão segregadas.

E é isso o que sugere Rocha. Apesar das pistas oferecidas pelo texto serem menos evidentes quando em comparação com o eixo Moça-Nenha, a autora propõe que, no universo masculino, há também a consubstanciação das personagens, sendo uma o estado de latência da outra. Quanto mais adentrarmos nessa proposta, mais complexa torna-se a impossibilidade temporal e narrativa do conto, pois narradores, personagens e temporalidades inconciliáveis passam a coexistir no espaço pretérito da memória.

De volta ao texto. Pouco antes da partida do Menino e do Moço, o narrador faz uma escolha sintática surpreendente, que estabelece pelo menos uma ambiguidade entre as identidades das personagens: “Tanto, de uma vez, que ela [a Moça] se separava **da gente**, que mesmo o Menino não podia querer ficar com ela, consolá-la” (ROSA, 2005, p. 99). A primeira pessoa do plural sugere um sentido de pertencimento mútuo entre as personagens Moço (de quem ela literalmente se aparta), Menino, que se sente também desamparado – “O Menino, contra tudo que sentisse, acompanhou o Moço. O Moço o aceitou, pegou-lhe da mão, juntos caminharam” (ROSA, 2005, p. 99) – e narrador. Na verdade, trata-se da primeira e única vez em que esta voz insinua um laço afetivo pessoal com a Moça. Em seguida, o Homem velho é o único que se despede dos garotos: “Voltaram os olhos, já a distância: do limiar, à porta, só o Homem alto, sem se poder ver-lhe o rosto, desconhecidamente, fazia-lhes ainda sinais de adeus” (ROSA, 2005, p. 99). Este, por sua vez, é sempre retratado como uma ausência: “sem aparência, sem aspecto, quieto, calado, está sempre à contraluz, desconhecidamente.” (ROSA, 2005, p. 99). A não presença pode ser a expressão de sua impossibilidade; se ele é o futuro do Menino-Moço-narrador, então seu rosto e sua voz ainda são inapreensíveis. É o que virão a ser em latência, novamente como as nuvens: invisíveis.

Muitos paradoxos estabelecem-se na conjunção das personagens masculinas. Há múltiplos para o que é substancialmente um; há também a presença irregular do futuro (Homem velho) no passado (memória). Mas há ainda o paradoxo-limite, que consubstancia todas as personagens do conto. Se o narrador é o Menino no passado e o Moço é o Menino adulto e o Homem velho é o Moço maduro e a Moça sua filha e a Velha a Moça em potência, então todos são o estado de latência de todos. Tanto é que o Menino pressente essa força conjuntiva: “Atordado, o Menino, tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha – em quem trouxe os olhos” (ROSA, 2005, p. 99). Para esse absurdo, Rocha oferece uma solução elegante:

Compreende-se então porque o conto não é apenas a lembrança de um fato passado, mas a narração de uma impossibilidade: *a de se estar quando já não se está ou a co-presença da infância, da vida adulta e da velhice de uma só pessoa em um mesmo espaço e tempo*. É

4 Nota-se que apesar de interagirem pouco entre si, os homens relacionam-se diretamente com as mulheres em “Nenhum, nenhuma”. O Menino deseja idealmente a Moça e identifica-se com a Velha; o Moço namora a Moça; e o Homem velho, ao querer apenas estar entre as flores, cuidá-las, liga-se ao universo feminino cifrado em outro motivo central para o conto e para esta análise - o feminino enquanto *flor, limite da transformação*. De fato, o Homem velho para o narrador *seria, na realidade, o pai da Moça* (ROSA, 2005, p. 95). Mais um eixo de continuidade possível.

essa verdade indescritível que o conto inscreve.(...) O tempo em estado de latência é pois um tempo sem tempo, um tempo simultâneo em que o passado e o futuro estão dentro de cada instante presente. No presente do moço, está em latência o futuro do velho e a infância do menino; no presente da moça, o futuro da velha que, por sua vez, traz dentro de sua velhice a semente de sua infância. É essa visão, esse reconhecimento que o conto narra como sua difícil inscrição: todos são um e nenhum. (ROCHA, 2011, p. 104)

Assim, finalmente nos aproximamos do fechamento da nossa leitura.

Conclusão: nenhum, nenhuma...

Propusemo-nos a analisar o conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa, ao constataremos duas forças decisivas para a estruturação do texto: uma disjuntiva, outra conjuntiva. Vimos que, por se tratar de uma estória ambientada na memória, com pouca ação e muito significado simbólico, a análise se fundamentaria melhor se focada na interação entre as personagens. Com isso, separamos as relações conjuntivas das disjuntivas e descrevemos um breve percurso por elas. As disjuntivas disseram respeito principalmente à ação do tempo como fator desagregador e as identificamos em três eixos principais: no narrador que desconhece a si mesmo no passado enquanto é entrecortado pela sua subjetividade, revelando uma disjunção estrutural entre ele, o Menino e a voz em *itálico*; no projeto absurdo da Moça, que recusa o amor para manter-se fiel ao próprio amor; e no Menino que nega seus Pais, negando, assim, a si mesmo. As conjuntivas, por sua vez, basearam-se na leitura da autora Marília Librandi Rocha, que, considerando a ideia de latência, propôs que todas as personagens estariam virtualmente presentes umas nas outras. Quanto mais nos aprofundávamos nas análises mais nos deparávamos com paradoxos e impossibilidades que intensificavam o tom ambíguo do texto. Se é nítida uma força extrema de disjunção – desencontros sistêmicos atravessando todos os níveis da narrativa – é também substancial outra força de aproximação – a latência. O que o texto parece propor, entretanto, é uma espécie de triunfo da ambiguidade – não a oposição nem a supremacia entre as forças, mas a presença ambígua e vacilante de uma na outra.

Todas as forças disjuntivas agem sobre uma essência conjuntiva, mas nunca a superam. O estilhaçamento das personagens pode existir apenas metaforicamente; Menino, narrador e voz em *itálico* são, no fim, a mesma personagem. Nunca deixaram de ser. Há dentro deles uma força poderosa, oculta, invisível – latente! – que quer separá-los, mas nunca irá prevalecer definitivamente; eles serão um, mesmo que um estranho em si. A recusa da Moça – na prática o ápice da disjunção – pode ser também o mais emblemático projeto conjuntivo, pois quer a permanência do amor, o amor e a união totais, consagráveis apenas pela morte. E o Menino aparta-se dos Pais para apartar-se de si, mas nunca deixará de ser consequência deles – é uma recusa impossível. O contrário também é verdadeiro: as forças conjuntivas agem sobre uma essência disjuntiva. Por mais que as personagens masculinas e femininas possam manter uma contiguidade virtual, o outro que se origina após a realização de um estado de latência já é coisa diversa. A flor que transpõe seu limite ou murcha ou torna-se fruto. Dividem a mesma essência, expressando uma possibilidade, mas nunca se conjuntam em absoluto. A consumação conjuntiva total é também impossível, justamente por isso se assemelham, mas não podem ser o mesmo. Seriam a possibilidade de um no outro, não a certeza. Em “Nenhum, nenhuma”, portanto, aquilo que mais separa parece ser também aquilo que mais une, estabelecendo uma estrutura ambígua que não concretiza definitivamente nenhuma das forças. Há muita disjunção no que é conjunto e muita conjunção no que é múltiplo. Daí o próprio título: o pronome indefinido exprime obviamente indefinição, mas está diferenciado pela inflexão de gênero. É inespecífico, mas são dois inespecíficos diferentes, compondo dois conjuntos específicos de inespecificidades.

Em música, temos enarmonia quando uma mesma nota é representada por grafias diferentes em

função do contexto na qual está inserida. Um Dó#, por exemplo, contém o mesmo som que um Réb no sistema temperado⁵, mas não a mesma aplicação. Há uma diferença intrínseca e formal naquilo que contém a mesma substância. E assim também parece estruturar-se o conto. Numa poética enarmônica, “Nenhum, nenhuma” encerra um curto-circuito em que o conjuntivo está desajuntado e o disjuntivo conjuntado. Talvez por isso seja o único conto de **Primeiras Estórias** que não dispõe do símbolo do infinito em sua ilustração. É um círculo fechado em que um se torna vários e vários se tornam um sucessivamente. Então o paradoxo enarmônico: são o mesmo, não sendo. “eu; eu?”.

5 No sistema musical temperado, que padronizou a afinação das escalas por volta do século XVIII e que ainda orienta a construção dos nossos instrumentos temperados – piano, violão, harpa, flauta, clarinete, entre outros – bem como a ação dos outros instrumentos não temperados, Dó# equivale frequencialmente a Réb. Na escala natural, entretanto, há sim diferença entre essas notas. O temperamento triunfou com Bach e estabeleceu-se quase como uma regra na música ocidental, mas, como toda regra, já foi subvertida de diversas maneiras e em diversos gêneros musicais.

Referências

- CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures - considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 111-126.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- ROCHA, Marília Librandi. Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, Nenhuma” de João Guimarães Rosa. **Journal of Lusophone Studies**, v. 9, 2011.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.
- ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001b.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile vol. 1 e 2**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.
- TATIT, Luiz. A extinção que não se acaba - “Nenhum, nenhuma”. **Alfa**, v. 53, n. 2, p. 405-427, 2009.
- WEINRICH, Harald. **Lete. Arte e crítica do esquecimento** Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**; Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. Coleção Fortuna Crítica.
- YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Ban’her. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Caligrafias da existência: narrativas de Moçambique em Mia Couto

Cristina Maria da Silva*

Resumo

Propomos pensar os encontros entre escrita e oralidade através das obras **Terra Sonâmbula** e **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** do escritor Mia Couto. A terra e o rio são metáforas da recordação, falas e suportes da existência. Neles se inscrevem caligrafias da existência, nas quais os espaços da recordação, conforme define Assmann, aparecem inscritos nas tramas dos personagens. Esses se desvelam como metáforas, que se dão na escrita como vestígio da cultura, na imagem (sobretudo as fotografias, as lembranças e os sonhos), nas escritas do corpo e na memória dos lugares. Mia Couto inscreve em sua literatura narrativas sobre Moçambique. Sua literatura se avizinha da oralidade e percorre o chão da cozinha, de onde ouve histórias contadas aos sussurros, em um mundo doce e mágico, no qual convivem vivos e mortos, caminhantes e sobreviventes. Nas letras dos sonhos inscritas nos Cadernos de Kindzu, nas cartas lidas por Mariano, encontramos as “páginas da terra”, que têm sotaques que pedem para serem ouvidos. Os corpos se estendem aos artefatos, como a casa, os álbuns de fotografias, e nos cadernos e nos sonhos se inscrevem as práticas de escrita das relações e, por assim dizer, da própria memória.

Palavras-chave: Espaços da recordação. Narrativas. Memória. Literatura moçambicana.

Calligraphies of existence: Narratives of Mozambique in Mia Couto's literature

Abstract

We propose to consider the encounters between writing and orality in the books *Sleepwalking Land* and *A river called time*, by Mia Couto. The land and the river are metaphors of remembrance, speeches and supports of existence. They have been inscribed with the calligraphy of the existence, in which the spaces of remembrance, as defined by Assmann, are inscribed in the plots of the characters. These are revealed as metaphors, which are given in writing as a vestige of culture, in the image (especially photographs, memories and dreams), in the writings about the body and in the memory of places. Mia Couto performs these inscriptions through his narrative literature about Mozambique. His literature is close to orality as he walks on the kitchen floor, where he hears stories told in whispers, in a sweet and magical world in which the living and the dead, walkers and survivors live together. In the words of the dreams inscribed in the Notebooks of Kindzu, in the letters read by Mariano, we find the “pages of the land”: they have accents that ask to be heard. Bodies have their existence poured into artifacts, such as the house, photo albums, in the notebooks and dreams, in which the practices of the writing of relationships and of memory itself are inscribed.

Keywords: Spaces of Remembrance. Narratives. Memory. Mozambican Literature.

Recebido: 27/01/2019

Aceito: 07/04/2019

* Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais.

Introdução: as lembranças da língua

Já não necessito de lhe escrever por caligrafia palavra. [...] Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida. (COUTO, 2003, p. 258)

Mia Couto se coloca como um “escutador” da sua cultura. Nos seus escritos somos levados por uma poética de enfrentamento diante do existir.¹ Com as metáforas Rio e Terra nos conduz a pensar nas correntezas da vida, no que faz voar e na fluidez dos encantamentos e sonhos e no que nos prende e nos faz sedentários, o que nos faz também raízes. A Terra é sonâmbula, os territórios não são palpáveis, são de solo incerto, dela sai uma escrita que aspira “sotaques do chão” (COUTO, 2005, p. 224). Terra e rio falam. Enunciam o que somos e as relações que nos tecem.

Nas obras **Terra Sonâmbula** (primeiro romance publicado de Mia Couto em 1992) e em **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (publicado em 2002), propomos pensar sobre as caligrafias da existência. Como esses dois livros tecem Moçambique, um território de oralidades, no cenário da prática escrita? Como traduzir uma cultura, que espaços da recordação acionar para que os rastros da existência oral apareçam?

Terra (do latim *tellus*) quer dizer território árido ou lugar seco, o que se opõe ao mar. Rio (do latim *rivus*) quer dizer fluxo. Nas definições mais antigas se diz que o rio era o elemento principal para se estabelecer um domicílio. Nas duas obras de Mia Couto, terra e rio se encontram. É preciso que eles se encontrem para que o habitar humano seja possível. O caminhar dos fluxos dos rios deixa amolecer o solo seco para que a morada humana, por meio da casa, exista. O rio é fluxo; a terra é o corpo, é ter onde repousar; e a casa, como lócus, é a possibilidade de se ter raiz. “Quem constrói a casa não é quem a ergueu mas quem nela mora.” Sem residentes, até mesmo as casas de cimento apodreciam, lembra Kindzu (COUTO, 2007, p. 23).

Em uma das cartas do avô Mariano, ele indaga:

A terra pode amolecer por força do amor? Só se o amor for uma chuva que nos molha a alma por dentro. [...] Esta terra começou a morrer no momento em que começámos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar: Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar. Mas a terra não morre, nem o rio se suspende. (COUTO, 2003, p. 195).

Na obra de Mia Couto estão presentes os embates e os limites entre a língua do colonizador, o português, as diversidades linguísticas em Moçambique e mesmo de gênero. Ele, filho de portugueses, branco de olhos claros, com um codinome feminino. Em 2011, por exemplo, no congresso luso-afro-brasileiro de ciências sociais, foi questionado sobre como podia ele estar ali falando de literatura africana sendo um branco. Sua resposta, não menos política do que a pergunta, assinalou: “Não estou aqui como um branco, ou o que quer que seja, estou aqui como moçambicano, como um escritor, e como escritor eu posso ser o que eu quiser. Posso ser uma mulher, um bicho, uma planta.”² Essa resposta é interessante porque lembra um pouco um dos textos que citarei posteriormente; mas também porque há o indício de certa tensão entre o que ele escreve, seu lugar como descendente de portugueses e as relações dentro de seu país com outros africanos, sobretudo, com os negros. Sobre o texto, ao qual me refiro, ele intitula o subtítulo como “minha pátria é a minha língua portuguesa.” Segue:

¹ *existere*, sair de.

² Notas da Conferência de Mia Couto: “Um Mar Vivo: como Jorge é amado em África”, no encerramento do XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, em 10 de agosto de 2001, no Teatro Castro Alves, em Salvador-BA, 20h.

Na minha infância acreditava ser gato. Eu não pensava eu era um gato. Para testemunho deste delito de identidade, meus pais guardam provas documentais: fotos minhas comendo e dormindo entre os bichos. Fui ensinado a afastar-me do gato que desejava tomar posse de mim. Depois me inventei outros bichos. Um pequeno leopardo que tivemos uns dias no nosso quintal me fez ser felino. Perante ele, o meu ser humano era pouco, imperfeito, carente. [...] Ser humano foi talvez o que nunca aspirei. Ao fim de muita insistência lá me resignei. Mas, ao menos fosse bombeiro. Cedo aprendemos o mundo como uma casa ameaçada de incêndio. [...] Mas estava escrito: eu havia de ser homem. Educaram-me. Isto é, fui aprendendo a ter medo de querer ser outra coisa. Encontrei refúgio nas pequenas histórias. Sonhar, sonhar-me, esquecer-me, vencer-me sem ter que lutar contra nada. Através do sonho que já havia viajado de identidade: já fora bicho, bombeiro, e até pessoa. Sem saber eu já estava escritor, portador assintomático dessa doença chamada poesia. (COUTO, 2011, p. 184-185).

Mia Couto inscreve, em sua literatura, Moçambique e, por sua vez, uma África que nos é familiar, que vive em nós, talvez não mais na via da representação, mas do narrar o que vê e o que sente, como se fosse um tradutor de sonhos. Sua literatura se avizinha da oralidade, uma escrita que aspira acompanhar seus movimentos. Percorre o chão da cozinha, de onde ouve e recolhe histórias contadas aos sussurros, um mundo mágico que entrelaça a vida do escritor em sua biografia, como, por exemplo, com a biografia de seu personagem Mariano, tanto o neto como o avô.³

Todavia, o que a língua teria a ver com suas lembranças? Mia Couto explica que, para manter “residência na infância” (COUTO, 2011, p. 185), necessita de uma língua em estado de infância. Sendo assim, a seu favor, teve em Moçambique um lugar em estado de infância, e foi nascendo junto com ela. Ele e sua terra são da mesma geração. Esse trânsito entre línguas pode ser visto quando Kindzu pensa nas suas semelhanças com Farida, em **Terra Sonâmbula**: “Nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro.” (COUTO, 2007, p. 92).

No romance, a língua portuguesa é onde escritor e personagens estão a inventar uma pátria para si. Ela é também o solo onde se constrói uma Moçambique em palavras. Assim:

A escrita é uma casa que eu visito, mas onde não quero morar. O que me instiga são as outras línguas e linguagens, sabedorias que ganhamos apenas se de nós mesmos nos soubermos apagar. Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou de regra. O que quero é esse desmaio gramatical, em que o português perde todos os sentidos. Nesse momento de caos e perda, a língua é permeável a outras razões, deixa-se mestiçar-se e torna-se mais fecunda. A língua é, só então, viagem viajada, namoradeira de outras vozes e outros tempos. (COUTO, 2011, p. 186).

Nessa costura, o tempo é outro, não é linear ou cronológico, é antes circular. Nele a escrita acompanha os sons da terra, os movimentos das nuvens, das árvores e do céu e a escuta dos mortos. Em suas palavras, o tempo tem uma filosofia própria do mundo rural africano:

O tempo é entendido como uma entidade circular. Nesse universo apenas o presente é credenciado. A ideia de um tempo redondo não é uma categoria exclusivamente africana, mas de todas as sociedades que vivem sob o domínio da lógica da oralidade. Foi a escrita

3 Mia Couto é fascinado por gatos. O avô Mariano possuía um gato treinado para os indevidos fins de encontrar moça solteira, disposta e disponível; foi assim que ele encontrou Dulcineusa (Cf. COUTO, 2011, p. 48). Além disso, se o chão da cozinha de casa era o lugar privilegiado do escritor para ouvir as histórias de infância, **Em um rio chamado tempo, uma casa chamada Terra**, também Mariano, o neto, encontra na cozinha o lugar onde se transporta para distantes doçuras (Cf. COUTO, 2011, p. 145). Não teria alguma proximidade também nas biografias o fato de que em Nyumba-Kaya, em **Luar-do-Chão**, a cozinha ser como no modo europeu? “cozinhando dentro, comendo fechados” e não fora ou nos quintais.” (Cf. COUTO, 2011, p. 145).

que introduziu a ideia de um tempo linear, fluído e irreversível como a corrente de um rio. Nos casos de Angola e Moçambique, contudo, a lógica da escrita é ainda um universo restrito. Politicamente hegemônico, mas dominado do ponto de vista da representação que fazemos do mundo. Para a oralidade, só existe o que se traduz em presença. Só é real aquele com quem podemos falar. Os próprios mortos não se convertem em passado, porque eles estão disponíveis a, quando convocados, se tornarem presente. Em África, os mortos não morrem. Basta uma evocação e eles emergem para o presente, que é o tempo dos vivos. (COUTO, 2011, p. 123-124).

Para Mia Couto não é o escritor que importa, mas a obra que está a fazer. Ele existe para ouvir os outros. Aliás, melhor dizendo, “Todo escritor é um escutador” (COUTO 2017). Para ele foi no chão da cozinha que sua literatura nasceu. Um mundo doce que o cercava: “Eu me sentava para fazer os deveres de casa e ali naquele universo ouvia histórias...contadas aos sussurros, o que me fascinava” (COUTO 2017). Contudo, em suas palavras, não é o escritor quem importa, mas a obra que ele está a fazer. Só se toma o escritor a sério no momento da escrita. “Antes e depois ele está ali para ouvir os outros.” (COUTO 2017).

As tensões entre seu pertencimento luso e seu nascimento em África perpassam sua fisionomia e seu pertencimento ao mundo do colonizador português. Mas, sendo nascido em Beira, e em África sendo, portanto, africano, isso promove erosões num pensamento reducionista para analisar sua obra e o impacto de seus escritos. Perguntas ligeiras e simples não dão conta da complexidade de seus pertencimentos. Mais do que epistemologias, são arqueologias do saber de África e sobre África que entram em cena.

Eu não me considero representante de Moçambique, me considero apenas representante de mim mesmo. Eu tenho duas dificuldades: eu sou de um continente em que os brancos são minorias. Os brancos moçambicanos são minoria. Num país de 21 milhões, os brancos são 10 ou 20 mil. Portanto, eu não poderia ser o representante de qualquer coisa, se é que existe isso de representatividade. E outra dificuldade é que eu tenho nome de mulher. Agora já não acontece tanto, mas antes, quando eu ia visitar um outro país, muitas vezes estavam esperando uma mulher negra. E eu ficava no aeroporto esperando que alguém viesse falar comigo e nada. (COUTO, 2011).

Ele não entende que tenha como missão representar Moçambique, não toma para si essa responsabilidade de criar uma literatura moçambicana, talvez porque entenda os limites da representação e seus muitos pertencimentos, como homem e como escritor. Mas diz não criar literatura para “inscrever qualquer coisa”. Em suas palavras: “Beira tinha 50 mil habitantes quando nasci... foi feita por engano, era para ser numa margem e feita na outra... é uma água natal. Um lugar que tava ali por engano, isso me ajudou a viajar...” (COUTO, 2017).

Do que sua literatura nos fala? Primeiro, da língua, esse primeiro sussurro que nos inscreve no mundo e nos obriga a dizer, se relembrarmos, as palavras de Roland Barthes (1977), mas traduz um mundo de oralidades nas caligrafias da escrita. Experimenta trazer em sua tessitura suas vozes e seus ruídos. Mia Couto é escritor e biólogo. As duas áreas se entrelaçam em seu ofício, como se escutasse uma fúria selvagem no humano e, nas criaturas selvagens, uma linguagem. Como ele mesmo afirma: “A biologia me interessa como uma linguagem. Como se eu fosse um tradutor do que a floresta tem a me dizer.” (COUTO, 2015, tradução nossa).⁴ Nessa mesma entrevista, ao falar, por exemplo, de **A Confissão da Leoa**, afirma que o livro fala de uma mulher que se transforma em leoa. Talvez, para

4 Entretien par Marine Landrot: Mia Couto veut “respecter l'oralité, tout en la recréant pour en faire de la littérature. “La biologie m'intéresse comme un langage. Comme si j'étais traducteur de ce que la forêt a à me dire”. Mais adiante, sobre o livro **A Confissão da Leoa** afirma: “Par exemple, mon dernier livre parle d'une femme qui se transforme en lionne. Pour vous, c'est quelque chose d'extraordinaire, alors que pour une personne du Mozambique, c'est tout à fait normal, cela fait partie de l'imaginaire quotidien.”

nós isso poderia ser uma coisa extraordinária, o que, por sua vez, para uma pessoa de Moçambique é algo normal, faz parte do imaginário cotidiano. Sua obra amplia a noção do que temos sobre o humano e sua relação com o meio, qual a pobreza que impregna a nossa humanidade e como somos pessoas como um todo, nas relações que tecemos e nos artefatos que nos rodeiam, como a casa, nossos álbuns de fotografias, nossos corpos e lembranças. Em suas palavras: “A ideia do “meio ambiente” pressupõe que nós, humanos, estamos no centro e as coisas moram à nossa volta. Na realidade, as coisas não nos rodeiam, nós formamos com elas um mesmo mundo, somos coisas e gente habitando um indivisível corpo” (COUTO, 2011, p. 21).

Percorrendo a savana, Mia Couto afirma encontrar pessoas que não sabem ler livros, mas sabem ler os sinais da terra, das árvores, dos bichos, das nuvens, sabem falar com os mortos e com os antepassados; certamente é com essas pessoas que o escritor precisa aprender a ler a vida, e a escrita dos outros: sejam pessoas, cidades, eventos, natureza, a vida que se deixa ler e da qual podemos reconstituir experiências e narrativas. Escrever é como uma costura:

A terra, a árvore, o céu: é na margem desses mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores de miséria. Mas é aquela que sei e posso, aquela em que apostei a minha vida e o meu tempo de viver. (COUTO, 2005, p. 225).

Em Aleida Assmann, a escrita é apresentada como uma das metáforas do lembrar, junto com a imagem, o corpo e os lugares. O que se inclui ou não no universo da escrita? Quais as relações e tensões entre o mundo escrito e o não escrito? Quais suas interações com os universos culturais aos que se vinculam?

A escrita foi por muito tempo visto como um “rastro privilegiado” que os humanos deixam de si mesmos. Uma arma contra o esquecimento. Escrita e rastros foram usados, muitas vezes, como sinônimos, pois parecia ser essa a prática mais duradoura para que os humanos deixassem inscritos seus trajetos, sobrevivessem para além de seu tempo e transmitissem sua mensagem. Contudo, no século XVIII e XIX, essa noção de “rastro duradouro” passa a ser abalada, já não se têm garantias de que sejam tão duradouros, desconfia-se dessa força conservadora dos textos e de que sejam umnexo seguro entre o passado, o presente e o futuro, trabalho feito, sobretudo, pelos historiadores que põem em dúvida a confiabilidade da escrita (ASSMANN, 2011, p. 223).

O texto passa a ser um lugar de decifração, pois, como lembra Gagnebin, lendo Assmann, “rastros não são criados, – como são outros signos culturais e linguísticos –, mas sim deixados ou esquecidos.” Não está claro e dado o que o texto entrega como mensagem. Assim sendo: “As fontes escritas não são mais consideradas documentos integrais e confiáveis, mas sim documentos aleatórios, fragmentos de um passado desconhecido, farrapos de um tecido que se rasgou.” (GAGNEBIN, 2006, p. 112-113). Nas palavras de Gagnebin, a palavra *sèma* tem na sua origem a definição de túmulo e só depois de signo, pois “o túmulo é o signo dos mortos; túmulo, signo, palavra, escrita, todos lutam contra o esquecimento.” (GAGNEBIN, 2006, p. 112). Talvez por isso, seja nas cartas de um morto que **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** se constrói.

Me faça um favor: meta no meu túmulo as cartas que escrevi, deposita-as sobre o meu corpo. Faz conta me ocuparei em ler nessa minha nova casa. Vou ler a si, não a mim. Afinal, tudo o que escrevi foi por segunda mão. A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio. (COUTO, 2003, p. 238).

A escrita passa a se apresentar como um rastro a ser decifrado, no qual encontramos vestígios da cultura e do que não foi escrito, sobretudo, quando pensamos na literatura africana e seus

pertencimentos e elos com culturas orais. A escrita construiu um modo de ler o mundo, um outro tempo. Um mundo contínuo, linear. Essa cultura escrita invade o espaço e capitaliza o tempo, pela dinâmica do olho, que a tudo perscruta e a tudo classifica de maneira enciclopédica (CERTEAU, 2011) e se opõe à dinâmica da palavra, que tem corpo, cheiro e, portanto, respira e traz os ruídos do vivido. Além disso, é também uma prática restrita, do ponto de vista social, a determinados grupos letrados o seu acesso, se pensarmos em África e mesmo entre nós. Como pensarmos a inscrição desse mundo oral que se inscreve na escrita? Mia Couto parece traduzir ao mesmo tempo que cria uma nova língua. Trapacear a língua com a própria língua, como intuiu Barthes (1977)? Mia Couto lembra em uma entrevista:

Um dia eu estava chegando em casa e já estava escuro, já eram uma seis da tarde. Havia um menino sentado à minha espera. Quando cheguei, ele se apresentou, mas estava com uma mão atrás das costas. Eu senti medo e a primeira coisa que pensei é que aquele menino ia me assaltar. Pareceu quase cruel pensar que no mundo que vivemos hoje nós podemos ter medo de uma criança de dez anos, que era a idade daquele menino. Então, ele mostrou o que estava escondendo. Era um livro, um livro meu. Ele mostrou o livro e disse: “Eu vim aqui devolver uma coisa que você deve ter perdido.” Então, ele explicou a história. Disse que estava no átrio de uma escola, onde vendia amendoins, e de repente viu uma estudante entrando na escola com esse livro. Na capa do livro, havia uma foto minha e ele me reconheceu. Então pensou: “Essa moça roubou o livro daquele fulano”. Porque como eu apareço na televisão, as pessoas me conhecem. Então ele perguntou: esse livro que você tem não é do Mia Couto?” E ela respondeu: “Sim, é do Mia Couto.” Então, ele pegou o livro da menina e fugiu. (COUTO, 2017).

O escritor retoma essa história para narrar como é recente a relação dos moçambicanos com os livros e ainda é distante a relação entre os escritores e os leitores. A associação de escritores faz encontros em escolas primárias e secundárias, em fábricas, mas, além disso, existe o problema do custo caro dos livros. Diante disso, podemos pensar como nas duas ficções, aqui abordadas, Moçambique e suas narrativas aparecem recorrendo às muitas linguagens que perpassam seu cotidiano. Uma maneira de mostrar que as páginas da vida se inscrevem de muitas formas?

Metáforas da recordação: a terra, a casa e o corpo

Perdido o lugar
Em que te aguardo,
Só me resta água no lábio
Para aplacar a tua sede. [...]
O teu vestido tomba
E é uma nuvem.
O teu corpo se deita no meu,
Um rio se vai agitando até ser mar.
(COUTO, 2016, p. 75-76).

Em **Terra Sonâmbula**, conhecemos a terra pelas letras escritas nos Cadernos de Kindzu, seguimos as leituras e os passos de Muidinga e do velho Tuahir. Duas histórias cruzam-se numa só narração para falar das guerras civis de Moçambique. Eles vagam entre os escombros da guerra, entre as paisagens inundadas de tristezas. Avançam descalços tocando a terra, “suas vestes têm a cor do caminho.”, a estrada que eles encontram “está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir.” (COUTO, 2007, p. 9).

Enquanto faminto, o velho Tuahir busca para o corpo a comida. Muidinga vasculha o autocarro

que encontram e nele encontra os doze cadernos de Kindzu para alimentar sua alma. Decifra as letras e ao ler era coisa que se recordava saber. Muidinga é quem lê os cadernos. Lê para si e em voz alta para o velho. O que sabemos, sobre essa história, é o que nos traduzem os seus olhos.⁵

O nome de Kindzu se confunde com a natureza, corpo e terra se metamorfoseiam. Seu nome é o mesmo que se dá “as palmeiras mindinhas, essas que se curvam junto às praias.” (COUTO, 2007, p. 15). Ele cresceu entre narrativas do pai, elas faziam o lugar onde viviam maior do que mundo. A mãe ensinava os filhos a serem sombras, “sem nenhuma outra esperança senão que os muitos filhos seguissem do corpo para a terra. Do pai ele herda a narração, que se dá pela escrita e pela caminhada. O pai “sofria de sonhos” (COUTO, 2007, p. 16).

[...] nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho. Éramos nós que recolhíamos seu corpo dominhoso. Não lhe deitávamos dentro da casa: ele sempre recusara cama feita. Seu conceito era que a morte nos apanha deitados sobre a moleza de uma esteira. Leito dele era o puro chão, lugar onde a chuva também gosta de deitar. Nós simplesmente lhe encostávamos na parede de casa. Ali ficava até de manhã. (COUTO, 2007, p. 16).

Enquanto os pés do jovem e do velho tocam a terra, são os mortos os narradores. As letras de Kindzu perscrutam a terra e as vidas dos que ali vivem e passam. Ele próprio seguia como um pássaro “atravessando os poentes.” (COUTO, 2007, p. 32). Mortos e vivos transitam em indivisíveis mundos. A própria Moçambique é nessa “geografia narrativa” viajante e andarilha, pois através dos sonhos que ela e os seus se buscam.

Em **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**, vemos como se compõem caligrafias da existência. A casa é corpo, o corpo é a terra e a terra é a mulher. Talvez por isso, um dos primeiros conselhos do avô Mariano seja:

Fazer amor, sim e sempre. Dormir com mulher, isso é que nunca. Dormir com alguém é a intimidade maior: Não é fazer amor. Dormir, isso que é íntimo. Um homem dorme nos braços de uma mulher e a sua alma se transfere de vez. Nunca mais ele encontra suas interioridades. Por isso, de noite, puxava a esteira para fora do quarto e deitava na sala.” (COUTO, 2003, p. 46).

É um mundo feminino que alicerça a casa, que inunda a cozinha e tece o tempo da vida. O corpo da casa só é desvelado quando morre o velho Mariano. A casa passa a levantar voo como se fosse nuvem. Cabe à avó procurar as chaves e entregá-las ao neto, elas abririam os caminhos dos segredos sobre sua vida, para descobrir a mulher que realmente gerara sua vida, a mulher em quem realmente seu avô se permitiu dormir ou ser amado.⁶

A avó Dulcineusa é quem conhece o caminho das águas, ela é quem rega a casa todos os dias. “Todos os dias a avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo querer ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado.” (COUTO, 2003, p. 31). “O rio é o tempo.” (COUTO, 2003, p. 61). O Avô seria a terra por isso não parece ter sido de muitas palavras enquanto vivo, nem entregue aos sonhos, e era também receoso com os braços de mulher e de se perder em intimidades.

Todavia também se tornam extensões do corpo as cartas escritas entre vivos e mortos, e também

5 Cf. Alberto Manguel em seu texto “Última Página”, em **Uma História da Leitura**, nos faz pensar que ler as letras de uma página é apenas um dos disfarces dos leitores, podemos encontrá-los nos astrônomos, no arquiteto, no zoólogo, na dançarina, no coreógrafo, no público, que lê uma dançarina dançar. No tecelão, nos pais adivinhando os rostos de seus bebês, nos adivinhos, nos amantes que leem os corpos dos seus amados à noite, no psiquiatra, nos pescadores, nos agricultores. Todos compartilham com os leitores de livros a arte de decifrar e traduzir signos.” (MANGUEL, 1997, p. 19).

6 Um belo filme que dialoga com essa passagem é *Our souls at night* de 2017, do Diretor Ritesh Batra. Traduzido em português como *Nossas Noites*.

os álbuns fotográficos que revelam as existências de seus habitantes. Na trama do romance, o tempo delinea-se entre esses fragmentos, nos quais passado e presente se misturam, do futuro nada se sabe. A casa é personagem vivo que compõe o enredo, ela não é apenas cenário, torna possível as relações. Seu chão é onde os passos se tornam possíveis, onde as conversas acontecem, onde os corpos se aproximam e se aquecem procurando amor. Em **O Último Voo do Flamingo** também encontramos que é a terra que guarda nossas raízes, mas é a mulher que é a raiz da terra. “O chão é um papel, tudo se escreve nele.” (COUTO, 2005, p. 186). Tanto no corpo como no chão tudo se escreve.⁷

Mariano retorna à casa familiar, entra, visita seus cômodos, as fechaduras e as chaves nem se reconhecem mais. Ele volta pela morte do avô, também chamado Mariano. Duas pontas da vida que se encontram, duas gerações. Nas palavras do avô, quando o neto nasceu ele o chamava de água. Quando ele morre e se despede, em uma de suas cartas, o chama de água outra vez, pois ele é quem o prossegue, “Mesmo antes de ter nome de gente, essa foi a primeira palavra que lhe dei: madzi. E agora lhe chamo outra vez de “água”. Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver.” (COUTO, 2003, p. 238).

A avó anda com chaves que já não encontram portas a serem abertas, se existem, já não sabe onde estão. Mariano tenta descobri-las:

Vou pelo corredor, alma enroscada como se a casa fosse um ventre e eu retornasse à primeira interioridade. O molho de chaves que a Avó me dera retilinta em minha mão. Já me haviam dito: aquelas chaves não valiam de nada. Eram de fechaduras antigas, há muito mudadas. Mas a avó Dulcineusa guardava-as todas, porque sofria de uma crença: mesmo não havendo porta, as chaves impediam que os maus espíritos entrassem dentro de nós. Agora, afirmo: nenhuma chave se ajusta em nenhuma fechadura. (COUTO, 2003, p. 111).

As pessoas e o seu ambiente social estão nos alicerces da casa, ela é artefato e extensão de suas realizações, de seus desesperos e desejos. A construção rememora tudo o que somos. Como diz o avô Mariano: “o importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora.” (COUTO, 2003, p. 54). Quais as casas que, ao fecharmos os olhos, vemos? Mesmo as que não existem não vivem nítidas em nós, com seus cômodos ocupados, seus cheiros, passos e rangeres de portas?

O tempo e a casa aproximam pessoas, gestos, lembranças. As mulheres arquitetam a casa no romance, elas são a casa. Encarnam nas peles das suas paredes ou no chão úmido a vida que habita os que nela vivem ou passaram. A casa é habitação dos vivos, mas também dos mortos que nela rodeiam e sussurram desejos, rancores, arrependimentos e sonhos. Abrigo dos viventes e das divindades, lugar onde se ouvem os sussurros dos sotaques da terra. Casa e corpo são extensões dos desejos que ali se alicerçaram. Em ambos as projeções do existir. Neles se guardam as lembranças, álbuns da existência. Paredes, carne, fotografias e cartas registrando o pertencimento a uma família, os afagos do amor, o conhecimento de si, uma voz de dentro exalando o desejo de viver.

Mariano, o personagem principal, volta para casa do avô e descobre mais do que sua árvore genealógica; desvela sensações, percorre a casa e tudo o que o liga àquela terra, àquela família na ilha de Luar-do-Chão. Perscruta as guerras tanto externas quanto internas. Tendo partido sabia: “Quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.” (COUTO, 2003, p. 45). Essas tinham sido as palavras do avô, alertando-o de que a casa não o reconheceria quando voltasse.

A casa é comparada a um ventre a que ele retorna e em que pode visitar os territórios da infância,

⁷ Em um excerto de um diálogo entre o italiano e Deusqueira em **O Último Voo do Flamingo**, ele diz:

“Tenho saudades de minha casa, lá na Itália.

– Também eu gostava de ter um lugarzinho meu, onde pudesse chegar e me aconchegar.

– Não tem, Ana?

– Não tenho? Não temos, todas nós, as mulheres.

– Como não?

– Vocês, homens, vêm para casa. Nós somos a casa.” (COUTO, 2005, p. 79).

através das cartas para o avô já morto, ou ainda estaria vivo na casa? Mariano busca as caligrafias de existência. Por que teria voltado? O que o vincula à terra? Que rios percorrem sua existência e o levam para longe? Que águas o trazem de volta? Ele diz: “Avisto a nossa casa grande, a maior de toda a ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas ilhas nortenhas. Nos idiomas do Sul se diz “Kaya.” (COUTO, 2003, p. 28). A casa e o tempo prendem e podem libertar Mariano, resta saber se ele escapará dos segredos e lembranças familiares e terá força para recriar-se a si mesmo. “Não era apenas a casa que nos distinguia em Luar-do-Chão. A nossa cozinha nos diferenciava dos outros. Em toda a Ilha, as cozinhas ficam fora, no meio dos quintais, separadas da restante casa. Nós vivíamos ao modo europeu, cozinhando dentro, comendo fechados.” (COUTO, 2003, p. 145).

Até mesmo o túmulo do chefe da família se chama casa: *Yindlhu*, pois se plantam os mortos, pois são eles coisa viva. O túmulo e a moradia têm o mesmo nome. Através do corpo, físico e metafórico, como a casa, os álbuns de família e as cartas com o avô já morto, a biografia de Mariano se entrelaça com os cômodos daquela casa e os vínculos com sua família. O que ele herda se entrelaça com a casa da infância, com os conflitos com o pai. Que objetos, rastros e restos mediam nossas relações? Em Mariano, os álbuns, as cartas e, por sua vez, as memórias, falam à sua existência sobre o seu próprio corpo e existência, sobre o tempo que passou e seus desejos de ontem e do presente. Reunir rastros e restos que sobram da vida e da história não é só uma forma de protesto, mas a tarefa silenciosa daquele que é narrador (GAGNEBIN, 2006).

Nosso corpo é, assim, mais amplo, pois nós, como pessoas, nos compomos também nas extensões desses artefatos. São escalas que vinculam nossas singularidades aos nossos processos coletivos, biografam as marcas de nossos passos, desvelam nossas genealogias. A pessoa é um todo, também quando consideramos seus artefatos: casas, vestígios, lembranças. Como afirma Strathern:

As pessoas compreendem que um objeto pode tanto ser um item específico quanto conter o mundo em si; ele condensa ou miniaturiza um contexto mais amplo. Assim, um objeto pode presentificar poderes ou forças que afetam a vida de uma pessoa, sejam eles imaginados como o ambiente, o somos ou a comunidade. [...] A casa das pessoas permanece um monumento singular a seus esforços agora invisíveis e é, de fato, ‘considerada uma extensão de seu corpo e de sua pessoa. A construção de casas, um processo específico, encena a capacidade mais ampla que as pessoas têm de estenderem a si mesmas. O artefato específico – a construção- rememora isso. (STRATHERN, 2014, p. 495; 500).

Os vínculos a esses artefatos nos falam também às pessoas às quais nos vinculamos no contexto familiar. Em Mia Couto é muito presente essa relação que nós temos com o meio e como somos pessoas como um todo nas relações que tecemos e nos artefatos que nos rodeiam, como a casa, nossos álbuns de fotografias, nossos corpos, lembranças e sonhos. Em outro de seus livros, **Venenos de Deus, remédios do diabo**, vemos que até mesmo o choro, a expressão da dor, só pode ser feito longe de casa: “

Chorar faz-se longe de casa, onde ninguém escute nem veja: esse era o mandamento na família. A lágrima não pode tombar no soalho. Caso contrário, a pedra se torna carne e a casa pode sair voando, até não ser mais do que nevoeiro entre nevoeiro.” (COUTO, 2008, p. 185).

“A casa é corpo” (COUTO, 2003, p. 28-29), seu teto, quartos, corredores, falam dos vivos e dos mortos. O corpo do morto se demora a deixar a casa com dificuldade de transitar as fronteiras do mundo. Mariano, o neto, só encontra a casa quando desvela seu próprio corpo e conhece a casa e de fato os que nela habitam. Em um tempo sem guerra e sem morte, a terra era como uma folha branca aberta ainda por ser escrita. A casa e o corpo parecem ser uma coisa só. O corpo sonâmbulo, amolecido pelo amor, parece o lar perfeito para abrigar e acolher. A casa reconquista raízes quando se desfazem as mentiras. A única porta que apenas uma chave ainda serve é a do “quarto de arrumos”,

nela tem seu corpo amado por rosto ausente. O chão duro da terra começa a se abrir. Antes “A terra negava abrir o seu ventre aos desígnios humanos.” (COUTO, 2003, p. 187), não se podiam enterrar os cadáveres, a agricultura se paralisara, os trabalhos de construção, as minas, dragagens nos portos. Ninguém sabia explicar o grave desequilíbrio que se dava na terra. Nas cartas com o avô e nos sonhos, Mariano descobre os cheiros da terra, eles se assemelham com os cheiros da casa. O amor “reparara a terra?” (COUTO, 2003, p. 189). A casa, a terra e as relações se entrelaçam e encontramos isso no sentido em que vai ser dado à pobreza. Em Luar-do-Chão, não há palavra para dizer “pobre”, diz-se “órfão”. Essa é a verdadeira miséria, não ter parente. Não ter vínculos, não ter casa para onde voltar. Nas línguas de Moçambique, explica Mia Couto, não existe a palavra “pobre”, pois:

Um pobre é designado *chisiwana*, expressão que quer dizer órfão. Nessas culturas, o pobre não é apenas o que não tem bens, mas é sobretudo o que perdeu a rede de relações familiares, que, na sociedade rural, serve de apoio à sobrevivência. O indivíduo é pobre quando não tem parentes. A pobreza é a solidão, a ruptura com a família. (COUTO, 2011, p. 20).

O corpo amado é também como uma casa, um lugar, onde as recordações estão adormecidas, onde o afeto e a intimidade são despertados. Tanto Kindzu e Farida, como Mariano e Nyembeti se escutam e se aquecem. No amor se vinculam de novo à terra e aos seus encontros com as águas. “Os lugares não se encontram, constroem-se.” (COUTO, 2003, p. 189). Nas palavras de Ingold, uma casa:

é um lugar onde as linhas de seus residentes estão fortemente atadas. Mas estas linhas não estão contidas dentro da casa tanto quanto fios não estão contidos em um nó. Ao contrário, elas trilham para além dela, apenas para prenderem-se a outras linhas em outros lugares, como os fios em outros nós. (INGOLD, 2005, p. 220).

Escritas da existência: cartas, cadernos, álbuns fotográficos e sonhos

A escritura da vida vai se dando nas duas ficções para além das linhas escritas. As cartas são vozes. Os cadernos desenham o destino, os álbuns fotográficos são manuseados com a ponta dos dedos, pois se sabe que eles podem despertar os fotografados. Sofre-se de sonhos!

Em **Terra Sonâmbula**, Virgínia, a portuguesa, a quem Farida teve como mãe, vivia entre o amor, as interdições do marido e as saudades de sua terra. Farida a questiona sobre o porquê de não gostar da terra africana onde vive. Ela responde que quem disse que não gosta? Era por razão desse amor que ela queria partir, era por causa dos maus-tratos, que eram como um espinho a sangrar seus corações, que ela ansiava partir. Até o vestido verde estava sempre pronto e pendurado, sem nenhuma ruga para a sua viagem. Na janela ela desenhava com seu olhar uma “geografia de saudade”. As saudades dos seus era abrandada porque ela retomava seus álbuns fotográficos:

Sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes, recortava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passado dentro do presente
– Olhas, vês? Este é o meu tio. Foi quando ele veio cá visitar-nos.
Um tal parente jamais estivera em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida feita de mentiras. (COUTO, 2007, p. 75).

Nas montagens de Virgínia, ela remonta sua própria vida, conjugando o passado no presente. Mesmo em seu quarto, Farina encontra objetos que abrigam Virgínia de sua solidão, cabelos de Farina, “caracoladinhos como crianças no ventre materno” (COUTO, 2007, p. 77) e uma fotografia sua na parede, que ela pensa pegar para si, pois era sua única imagem, mas, ao retirar a fotografia,

no papel amarelecido: “Ela já não estava mais sozinha. Em redor do rosto dela estavam desenhadas figurinhas várias, tantas que pareciam mover-se e trocarem de posição. Sorriu, decidida a devolver a moldura à parede. Aquela era obra de Virgínia, pondo vida em seu retrato.” (COUTO, 2007, p. 78).

Ela monta seu mundo, com uma geografia narrativa própria. Ela manuseia quem pode entrar no seu presente e visitá-la e quem ficará esquecido no passado. Sua memória seleciona o que deseja recordar, quais espaços de Portugal podem fazer parte como colagens de seu mundo em África. Como lembra Samain:

As fotografias são tecidos, malhas de silêncio e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos. (SAMAIN, 2012, p. 160).

As fotografias reavivam memórias são como “uma espécie de clarão na noite, um grito, um apelo” (SAMAIN, 2012, p. 161). Convocam seres existentes em tempos passados, vivos e mortos, evocam narrativas, são arquivos que nos põem diante de nossa própria história. São “vestígios do real”, mas não apenas objeto de observação, mas sujeitos da aparição.” (ASSMANN, 2011, p. 245).

Além das fotos, Virgínia também pede que Farina a escreva cartas, falseando autorias, como se fosse um parente distante. Quando as cartas chegam em suas mãos, sempre de um diferente familiar inventado, ela lê as cartas entre soluços e choro, sem se importar com a irreabilidade do escrito. Não sabemos pelo texto quem Virginia escolhe para que Farina represente a autoria, mas, mesmo sem saber, sabemos que ela seleciona camadas de seu passado, reinventa paisagens para ele, torna-o vivo, numa linguagem que somente ela escuta e compreende. Tanto as cartas quanto as fotos são como “cascas”, camadas da vida de Virgínia, nas quais ela se reinventa. Diante delas, ela monta paisagens com tempos heterogêneos, letras e imagens que constroem uma narrativa visual para contar histórias para si mesma para continuar a existir.

Em **Terra Sonâmbula**, o livro é montado com as peregrinações de Muidinga e o velho Tuahir e as anotações de Kindzu, que, mesmo já morto, escreve com letras vivas as agruras da guerra, as tristezas das paisagens e dos sonhos que perpassam sua alma. De suas palavras sabemos do seu amor por Farida e de como ela própria parecia ser mulher e ao mesmo tempo água e claridade. Mas é também corpo que se confunde com uma caverna aquecida. Muidinga atravessa as imagens de um tempo que não pode tocar. Tudo é lento, os passos, a leitura, até mesmo o autocarro é apenas resto apodrecendo, o que sobra de Kindzu, do que há de humano naquela terra. O escritor, também sonâmbulo pelos cenários por onde seus personagens caminham ou também escrevem, mostra-nos um mundo devastado, mas permeado de sonhos. “Os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras restantes vidas, compreende Muidinga. “Os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele.” (COUTO, 2007, p. 65). A caligrafia de Kindzu contém letras que se convertem em grãos de areia, seus escritos são como “páginas da terra” (COUTO, 2007, p. 204).

Na viagem de **Terra Sonâmbula**, pela caminhada e pela leitura se sonha encontrar pela estrada o caminho de casa, ou o reencontro propriamente dito com uma Moçambique onde seja possível uma costura da sua história. A partir das ruínas, reencontrar o rio que limparia a terra acariciaria suas feridas. O rio é como um sonho, ele faz a “costura dos destinos dos vivos”. (COUTO, 2007, p. 87). Todos caminham, Kindzu, Mariano, Muidinga, os velhos Tuahir e Mariano. Tocam a terra com seus pés, sentem com seus corpos, transformam-se nela, pois dela é que o grão se transforma em alimento, é onde os cadáveres se metamorfoseiam em espíritos. A terra é o que cobre (RATTES, 2014). Vaga-se

com os mortos, conversa-se com eles. É todo um espaço social que se dá numa interação entre vivos e mortos.

Mariano volta a casa e cumpre os ciclos das visitas: a casa, a terra, o homem e o rio, “o mesmo ser, só diferindo de nome.” (COUTO, 2003, p. 258). Desde que chega, começa a receber secretas correspondências do avô. Essas cartas desvelam grafias em seus dedos do avô que estreia como pai, fazendo com que ele seja outro. “Estas cartas Mariano não são escritos. São falas. É por isso que você visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher; com suas caligrafias” (COUTO, 2003, p. 65). As cartas dão vozes, Mariano dá as escrituras, é isso o que o avô lhe diz. Não teria sido pela morte do avô que Mariano teria voltado; cruzou as águas ou o tempo, por motivo de um nascimento: o dele próprio. “[...] não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida.” (COUTO, 2003, p. 64). Não é nos livros e nem em seus cadernos, escondidos pelo pai, que Mariano descobre a si mesmo, mas nas tortuosas linhas do seu avô falecido, e quando ele próprio se sente inteiramente daquela terra. “Caligrafia não é hereditária como o sangue?” (COUTO, 2003, p. 56).

As fotografias em **Um rio chamado tempo** aparecem quando Mariano toma conhecimento sobre a morte do avô. Ele teria morrido quando a família se alinhava para posar para uma fotografia, quando as máquinas dispararam os *flashes*. “O velho Mariano, alegre, ditava ordens, distribuía uns e outros pelos devidos lugares, corrigia sorrisos, arrumava alturas e idades”. De repente seu sorriso permaneceu congelado e seu rosto fixo. “[...] coração se suspendera em definitivo retrato.” (COUTO, 2003, p. 57). Depois, quando Mariano já está em casa sentado com a avó Dulcineusa, ele escuta as suas memórias sobre o avô. A avó busca ainda saber se no casamento o avô teve sentimentos por ela. “Enviuar” para ela parece um casamento. Contando como os dois se conheceram, ela pede a Mariano que ele pegue um álbum de fotografias. Afaga uma mão na outra, como se para “rectificar o seu destino”. Ela:

Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a avó visitava lembranças, doces revivências. Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo, espantado, que não há fotografia nenhuma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos.

– Vá sente aqui que eu lhe mostro.

Finjo que acompanho, cúmplice da mentira.

– Estás a ver aqui seu pai, tão novo, tão clarinho até parece mulato?

E vai repassando as folhas vazias, com aqueles seus dedos sem aptidão, a voz num fio como se não quisessem despertar os fotografados. (COUTO, 2003, p. 50).

Mesmo naquele mundo fantasioso. Mariano não tem coragem de desmentir a avó. Ele mesmo deixa seus olhos serem conduzidos pelas imagens que somente ela vê, a ponto de querer que seus dedos se entrelacem naquelas imagens e ganhem formas e real existência:

– Aqui, veja bem, aqui está sua mãe. E olhe nesta, você tão pequeninho! Vê como está bonita consigo no colo?

Me comovo, tal é a convicção que deitava em suas visões, a ponto de os meus dedos serem chamados a tocar o velho álbum. Mas Dulcineusa corrige-me.

– Não passe a mão pelas fotos que se estragam. Elas são o contrário de nós: apagam-se quando recebem carícias. (COUTO, 2003, p. 50).

Mariano se deixa vencer pelos devaneios de Dulcineusa. Empurra a ilusão para mais longe, deixando com que aquelas imagens tornem a realidade, talvez menos dura, e de algum modo, adocem o coração da avó, na dor das suas ausências e naquilo que ela não encontra nem mesmo na memória.

Dulcineusa queixa-se que ela nunca aparece em nenhuma foto. Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo

por repetida vez.

– Engano seu. Veja esta foto, aqui está a avó.

– Onde ? Aqui no meio desta gente toda?

– Sim, Avó. É a senhora aqui de vestido branco.

– era uma festa? Parece uma festa.

– era a festa de aniversário da avó!

Vou ganhando coragem, quase acreditando naquela falsidade.

– não me lembro que me tivessem feito uma festa...

– E aqui, veja aqui, é o avô lhe entregando uma prenda.

– Mostre! Que prenda é essa, afinal?

– É um anel, Avó. Veja bem, que brilha esse anel!

Dulcineusa fixa a inexistente foto de ângulos diversos. Depois, contempla longamente as mãos como se as comparasse com a imagem ou nelas se lembrasse de um outro tempo. (COUTO, 2003, p. 50).

Ao final do livro, quando Mariano se reencontra com a casa, ele compreende seus vínculos com a terra e com as pessoas que são as suas raízes em Nyumba-Kaya. O Mariano avô entra definitivamente em sua morte, fazendo com que a terra volte a se abrir às mãos humanas. Mais uma vez, ele se encontra com a avó na cozinha. Este parece ser sempre o lugar dos cozimentos, no qual, no tempo das fervuras, os fios dos segredos e dos entendimentos se encontram com os cheiros dos temperos e das comidas. Não só os alimentos, mas, ali, até mesmo os sofrimentos se cozinham. “O segredo é demorar o sofrimento, cozinhá-lo em lentíssimo fogo, até que ele se espalhe, diluto, no infinito do tempo.” (COUTO, 2003, p. 48). Nela, a avó Dulcineusa prepara a refeição enquanto recita uma “reza invariavelmente repetida.” (COUTO, 2003, p. 95). Na cozinha os sussurros e silêncios são linguagens próprias, o tempo do preparo das comidas é o tempo da vida. Fogo que ascende e ensina asas.

A cozinha me transporta para distantes doçuras. Como se, no embaciado dos vapores, se fabricasse não o alimento, mas o próprio tempo. Foi naquele chão que inventei brinquedo e rabisquei os meus primeiros desenhos. Ali escutei falas e risos, ondulações de vestidos. Naquele lugar recebi os temperos do meu crescer. (COUTO, 2003, p. 145).

Dessa vez, a avó está com a tia Admirança, contemplando o álbum de família e chama Mariano para ver. “Toda família cabe em retrato?”, para ele não. As famílias africanas se estendem como túneis de formigueiro.” Não cabem dentro de um retrato, pois o tempo da imagem não é o tempo da história. Ao Mariano chegar, a história de sua família e dele mesmo parecia suspensa, nem mesmo os álbuns tinham imagens, apenas a imaginação da avó. Seguindo o tempo dos rios,⁸ encontrando os lugares mais subterrâneos de sua terra, agora:

O álbum está cheio de fotografias. E lá está o velho Mariano, lá está Dulcineusa recebendo prendas. E no meio de tudo, entre as tantíssimas imagens, consta uma fotografia minha nos braços de Admirança.

– Olha nós dois, Mariano.

Levanta o branco para me dar a mão. Quero falar mas reparo que não consigo chamá-la de “mãe”. Abraço-a como se fora agora que eu chegasse a casa. (...) A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-las das securas. (COUTO, 2003, p. 246-247).

Nas duas experiências literárias de Mia Couto, a escrita se desdobra para ouvir os movimentos da cultura moçambicana, mas, ciente dos limites da letra, o escritor percorre a força da imagem, das lembranças e dos sonhos, toma-as como caligrafias que acalmam e dão lugar aos corpos. Alimentam os alicerces da casa, pois desfiam as memórias dos lugares. O corpo é um meio onde as recordações se ancoram. Os lugares tornam possível o retorno e a preservação, mesmo que sejam de ruínas, para

⁸ Cf. Samain (2012) O tempo das imagens é como o tempo dos rios e das nuvens, como eles, elas correm, murmuram e se calam, podem simplesmente deixar de existir.

que delas se reconstituam, entre vestígios, os sentidos à vida. As vidas não são vividas dentro dos lugares, mas “através, em torno, para e de lugares”, para lembrar Ingold (2005, p. 220). A existência humana é “situante”, formada por trilhas, peregrinações. Como poderia apenas a escrita dar conta de acompanhar esses caminhos? Narrar é antes perceber que, para contar uma história, é preciso se acercar de inúmeros fios ou letras. Os lugares são atados com os novelos de palavras, elas, por sua vez, são tão soltas e diversas quanto as experiências que por eles passam.⁹

⁹ Uma inspiração para pensar sobre isso pode ser encontrada no filme **How to Make an American Quilt**, traduzido em português para: Uma colcha de retalhos de 1995, sob a direção de Jocelyn Moorhouse. As grafias da vida são muitas. Grafar é escrever, traçar. No filme através da máquina de escrever, dos bordados das mulheres ou do mural de “mágoas”, feitos com pedaços de coisas quebradas, percebemos como as lembranças podem ser grafadas por diversas caligrafias. Apesar de suas singularidades, como narrativas, lembram-nos que sempre é importante saber escolher bem os retalhos ou as palavras.

Referências

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas de transformação da memória cultural. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7-47.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- CERTEAU, Michel de. Os sistemas de sentido: o escrito e o oral. In: **A escrita da história**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COUTO, Mia. **Poemas escolhidos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COUTO, Mia. **Venenos de Deus, remédios do diabo**: as incuráveis vidas de Vila Cacimba. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUTO, Mia. Língua que não sabemos que sabíamos; Luso-afonias - a lusofonia entre viagens e crimes. In: **E se Obama fosse africano?: e outras intervenções**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTO, Mia. **Onze perguntas para Mia Couto**, uma entrevista inspiradora. 1º set. 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/once-perguntas-para-mia-couto-uma-entrevista-inspiradora>>. Acesso: 1º set. 2011.
- COUTO, Mia. Entretien par Marine Landrot: **Mia Couto veut “respecter l’oralité, tout en la créant pour en faire de la littérature**. Publié le 06/07/2015. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/livre/mia-couto-veut-respecter-l-oralite-tout-en-la-recreant-pour-en-faire-de-la-litterature,128866.php>>. Acesso: 14 fev.2017.
- COUTO, Mia. **Café Filosófico especial com Mia Couto**. 26 jun. 2017, 19h. Fronteiras do Pensamento. Iguatemi Shopping Campinas. Transmissão online - CPFL.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- STRATHERN, Marilyn. A pessoa como um todo e seus artefatos. In: **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo - DOI 10.5216/vis.v10i1.23089. **Visualidades**, v. 10, n. 1, jan./jun. 2012. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<http://revistas.ufg.emnuvens.com.br/VISUAL/article/view/23089>>. Acesso em: 16 abr. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.5216/vis.v10i1.23089>
- RATTES, Kleyton. A Moçambique pasmada. Um lugar batizado de antigamente. Emblemas. **Revista do Departamento de História e Ciências Sociais** - UFG/CAC, v. 11, n. 1, 39-86, jan./jun., 2014.

A oralidade incorporada à narrativa contemporânea de Moçambique

Daniela de Brito*

Resumo

Atentando para o entrelaçamento de procedimentos orais e escritos, este artigo tem por objetivo percorrer duas manifestações ficcionais da literatura moçambicana contemporânea, os romances **O sétimo juramento** (2000), de Paulina Chiziane, e **Neighbours** (2004), de Lília Momplé, privilegiando a análise do modo como a performance dos contadores de história é encenada e qual a funcionalidade dessa representação, seja estabelecendo uma comparação entre elas, seja em uma perspectiva individualizada. Lembrando que o *corpus* escolhido, embora apresente muitas semelhanças, uma vez que todo trabalho que visa aproximar romances de autores diferentes tende a partir de um ponto comum, contém especificidades que serão levadas em consideração.

Palavras-Chave: Oralidade. Escrita. Romances. Contador de histórias. Moçambique.

Orality Incorporated Into The Contemporary Narrative Of Mozambique

Abstract

Paying attention to the oral and written procedures interlace, this article aims to go two fictional manifestations of the Mozambican contemporary literature the novels **O sétimo juramento** (2000), of Paulina Chiziane, and **Neighbours** (2004), of Lilian Momplé, privileging the analysis of how the performance of Storytellers is performed and what the functionality of this representation, is establishing a comparison between them, whether in an individual perspective. Remembering that the corpus chosen, although many similarities, since all the work which aims to approach different authors novels tends to from a common, contains special features which will be taken into consideration.

Keywords: Speaking. Writing. Novels. Storyteller. Mozambique

Recebido: 29/01/2019

Aceito: 12/04/2019

* Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). É doutora em Letras, na área de concentração de Literaturas em Língua Portuguesa.

Em Moçambique, a Literatura, até a década de 1990, como explica Chaball (1994, p. 65), embora fosse despojada da tradição de prosa “moderna”, indicava que esta era uma área em expansão, pois, no período colonial, a poesia predominava por ser um meio de burlar a censura, enquanto a prosa era um instrumento perigoso para ser utilizado no contexto da repressão política. Além disso, não havia tradição de prosa africana em língua portuguesa ou mesmo em línguas africanas; aliás, levando em consideração a situação da educação da colônia, o número de africanos letrados era pequeno para alimentar uma literatura de língua portuguesa com raízes na cultura oral.

Todavia esse quadro começa a mudar durante a luta pela libertação do país, com a publicação de algumas obras significativas, como **Godido e outros contos**, de João Dias, em 1950; **Nós matamos o cão tinhoso**, de Luís Bernardo Honwana, em 1964; e **Portagem**, de Orlando Mendes, de 1966, considerado por alguns críticos o primeiro romance moçambicano. Essas narrativas apontam a colonização opressora, assinalando as circunstâncias em que vivem os colonizados. Porém, no período situado entre 1975 e 1992, denominado “Consolidação”, por Pires Laranjeira (1995, p. 262), a ficção moçambicana adquire, definitivamente, autonomia e extensão inquestionáveis. Nesse período pós-independência, despontam nomes, como o de Mia Couto, no livro **Vozes Anotadas**, em 1983, além dos autores que compõem a revista **Charrua**, editada a partir de 1984, como Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Hélder Muteia, inaugurando novos caminhos, novas possibilidades para a criação literária.

Convém ressaltar que os autores, até aqui, de um modo geral, dão preferência ao conto que, utilizando-nos dos termos de Ana Mafalda Leite (2003, p. 90), “[...] se adapta e se revela como a prática narrativa mais adequada, tendo em conta os seus estreitos laços com a oralidade, [...]”.¹ Contudo, a partir de 1990, o romance também passa a ser praticado com frequência por Mia Couto, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo, Lília Momplé, João Paulo Borges Coelho, Ungulani Ba Ka Khosa,² entre outros, que recorrem ao registro de modelos orais em suas práticas narrativas, tentando repor na escrita, como assinalam as palavras de Leite (2003, p. 92), a arte do griot, do contador de histórias, em que os narradores “[...] vem contar *a forma como se conta*, na sua terra, *encenando as estratégias narrativas*, em simultâneo à narração”. Ou seja, é possível perceber, na ficção contemporânea de Moçambique, a incorporação de elementos da oralidade pela escrita, o que condiz com uma estratégia discursiva pós-colonial persistente e causadora de uma hibridez que, por sua vez, servindo-nos do que diz Mata (2003, p. 67), “[...] é uma das marcas das culturas pós-coloniais [...], resultado de uma situação de semiose cultural ou de relação dialética entre matrizes civilizacionais diversas [...]”.

Essa relação de confluência de dicotomias pode ser vista, por exemplo, nos romances que compõem o *corpus* deste trabalho, em que se evidencia uma tentativa de amalgamar elementos do legado oral com aspectos que caracterizam a escrita. Sublinhamos, contudo, que a tradição oral não se transforma em escrita, o que ocorre é a sua transfiguração por meio da introdução de suas particularidades no texto escrito, como considera Cabaço (2004, p. 68). Sob essa perspectiva, a preocupação da nossa leitura é tentar vislumbrar, no entrecruzamento entre os procedimentos orais e escritos, as estratégias que insinuam a presença da representação do contador de histórias, uma vez que, em diferentes proporções, na produção escrita dos autores em questão, manifesta-se a consciência da importância da recuperação das nuances da oralidade, nas palavras de Padilha (1995, p. 9), como “fonte emanadora da própria identidade literária”.

Nesse sentido, os textos ficcionais aqui analisados, ainda nos termos de Padilha (1995, p. 9),

1 Ana Mafalda Leite (2003, p. 94) assinala, ainda, que “[...] o conto parece ser a forma reivindicativa cultural da oralidade e dos antecedentes da tradição narrativa moçambicana, *que invade os registos genótipos da escrita romanesca*” e, desse modo, nota-se que os romances de Mia Couto e Paulina Chiziane, por exemplo, são constituídos de pequenas unidades narrativas que se assemelham ao conto.

2 De acordo com Maria Teresa Salgado (2004, p. 300), praticamente todos esses autores afirmam que o universo das tradições banto influenciam suas produções literárias, isto é, não se privam de fazer uso de aspectos singulares do espaço africano.

“contêm em seu bojo o jogo metalinguístico de desvelamento do processo de contar, o que se revela pelo procedimento narrativo do encaixe e pela representação da própria ritualidade que instaura a cena da contação de estória”. Para tanto, nos apoiaremos também na constatação de Leite (2010, p. 80-81), no que diz respeito à teatralização do próprio ato narrativo, que solicita a presença da voz, efetiva nas narrativas moçambicanas, e conjuga, ao mesmo tempo, “ ‘o sentido da vida’ à ‘moral da história’, ou seja, a intencionalidade é simultaneamente pedagógica, moral e crítica, exaltante e céptica, combinando características dos modos épico e romanesco”, o que situaria o romance contemporâneo moçambicano no território ambivalente do hibridismo cultural, algo que se entrelaça à construção da identidade moçambicana, vista como algo múltiplo e em transformação permanente.

Sob esse enfoque, Paulina Chiziane, contadora de histórias, como se autodenomina, por meio da escrita, busca religar-se à tradição oral e, reivindicando para si um espaço estabelecido no âmago dessa tradição, publica os romances **Balada de amor ao vento** (1900), **Ventos do Apocalipse** (1999), **O sétimo juramento** (2000), **Niketche** (2002) e **O alegre canto da perdiz** (2008), além dos contos de **Andorinhas** (2009), entre outros. No romance **O sétimo juramento** (2000), o aspecto que desperta interesse revela-se na resistência à eliminação do patrimônio cultural moçambicano, delineando-se a presença das crenças e dos rituais como uma espécie de aliado na preservação de um espaço ameaçado pelos novos tempos. Nessa narrativa, servindo-nos do que diz Leite (2003, p. 79), “As histórias [...] efabulam a tradição, percorrem uma temporalidade específica, uma vez que se trata da reapropriação de uma voz e conhecimento seculares, retomada e reposta em atitude griótica de pedagogia crítica.”. Tendo isso em vista, convém frisar que é por intermédio da personagem Inês, um mais velho, que se configura a preocupação com o distanciamento das tradições por parte dos mais novos. Recorrendo à memória, cabe a essa avó (re)aproximar a neta Vera e o bisneto Clemente do imaginário do país, esboçando-se, por meio dessa iniciativa, uma tentativa de entrelaçar o passado e o presente.

O resultado da atitude da idosa parece surtir efeito, uma vez que, conforme Mata (2001, p. 190), “A única personagem que entende o diálogo entre as razões espirituais é Clemente, [...]. Interessante é, no capítulo XL, por isso, o diálogo entre Vera e Clemente, mãe e filho, quando este lhe comunica a sua decisão: ‘servir a Deus como curandeiro’”. Como se nota, o rapaz poderia ser considerado uma personagem que, situada entre duas margens, move-se entre elas, assumindo a sua condição híbrida, pois, mesmo assimilando as características do europeu, não renuncia a suas referências próprias. Já a relação estabelecida entre Inês e Vera, embora religue esta última aos valores ancestrais, envereda-se por outro caminho, como abordaremos mais adiante. É no vínculo, estabelecido entre Inês e Clemente, que o passado e o presente vão se entretecer, suscitando a ideia de que esse contato entre diferentes gerações oferece a possibilidade de um tempo pretérito ser recuperado no tempo presente, contribuindo para o seu refazimento em outra direção.

Na aproximação entre o mais velho e o mais novo, a avó desponta como uma contadora de histórias que, em momentos de tumulto, privilegia as narrativas da tradição oral, como se vê no capítulo VI, em que a avó intercede, no momento seguinte à posse de Clemente, relatando quatro histórias. Na primeira, Inês começa do seguinte modo: “Era uma vez um rapazinho que pastava gado. Junto à manada, uma cobra mamba levanta a cabeça para atacar uma das vacas” (CHIZIANE, 2000, p. 26). O pretérito imperfeito corresponde a uma expressão tradicional que inicia grande parte dos contos populares, um tempo que não pertence ao tempo empírico, mas ao domínio da imaginação. Valendo-nos da explicação de Machado (2004, p. 23), ‘Era uma vez’ quer dizer que a singularidade do momento da narração para alguém unifica o passado mítico – fora do tempo – com o presente único – no tempo – daquela pessoa que a escuta e a presentifica. É a história dessa pessoa que se conta para ela por meio do relato universal.

E o que Inês faz é mesmo contar ao bisneto o que se passa com ele e o faz, inicialmente, por meio das narrativas, que, de certa forma, prenunciam a trajetória de Clemente. Ainda na primeira história, o protagonista mata a cobra com a mão e se torna um poderoso governador do país. A segunda, por

sua vez, traz a aventura de um rapaz que enfrenta um leão, usando sua bicicleta como arma. Vence e mata o animal, tornando-se um rei de prestígio. Na terceira, há um jovem que descobre uma fórmula mágica e se transforma em diferentes animais, sendo considerado a encarnação do mal, enfrentando, por isso, a repressão. Enquanto na quarta história, conhecemos o relato da vida de um rei predestinado a ser líder que, após ultrapassar os obstáculos e se tornar um guerreiro, livra seu povo de 500 anos de escravidão colonial. Encerradas as histórias, porém, vó Inês é mais incisiva e explica ao neto que ele é como as personagens daquelas narrativas: um predestinado. Embora Clemente duvide, afirmando que são mitos, a avó reafirma: “– Que sejam. A vida é um mito. O mito é a vida. O que seria da vida sem o mito?” (CHIZIANE, 2000, p. 30). E o que seria deste romance sem o mito, uma vez que todo o relato é mediado pelo universo mítico, que, apesar da modernidade moçambicana procurar negar, permanece entremeado ao comportamento sociocultural do país.

A avó Inês, como representante de uma ordem ancestral e uma grande contadora de histórias, sabe aconselhar seus ouvintes. Em conformidade com Benjamin (2015, p. 167), o conselho é “[...] menos uma resposta a uma pergunta do que uma sugestão que tem a ver com a continuação de uma história que está a desenrolar-se.”. E Inês orienta o bisneto e, logo em seguida, também faz uma recomendação à neta, prevenindo-a do fato de Clemente ser um “posseiro” (CHIZIANE, 2000, p. 29), mas Vera se recusa a ouvir e a aceitar. “O rosto da velha ganha uma ligeira tristeza. Sempre tenta comunicar, não encontra espaço. Os jovens dizem que as ideias dos velhos são fábulas, mitos, cantigas de embalar. A vida moderna torna as gerações incomunicáveis. A nova língua afasta as pessoas das suas origens (CHIZIANE, 2000, p. 30).

Por meio das reflexões de Inês, corrobora-se o que explica Hampatê-Bá (2010, p. 183) sobre a função dos mais velhos na tradição africana: “[...] ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios, etc.”. E, embora Vera tente se opor ao ensinamento da avó, não consegue se esquivar da travessia, caracterizada também pela ambivalência e por um percurso realizado entre mundos diferentes, em que, como Clemente, conta com a ajuda dos mais velhos. Trata-se de um itinerário atribulado e alucinado, devido às consequências de um tempo de guerra, opressão e tirania. Um tempo em que a situação vivida em Moçambique é bastante delicada, pois a população, proibida de cultivar seus valores já no período colonial, e ainda depois da Independência do país, por causa do projeto nacionalista, convive com a rejeição às práticas da tradição, vistas como uma expressão de atraso, por suscitar a ideia de que o território moçambicano é um espaço primitivo.

Tanto que, em outro episódio em que Clemente tem novas visões, Vera afirma que procurará o auxílio da ciência e é questionada pela avó:

– Essa tua ciência, que resultados trouxe para o Clemente? [...] Há coisas que a ciência não explica. Há doenças que os remédios não curam. Há fenômenos da vida simplesmente inexplicáveis. Há coisas que as buscas humanas não alcançarão jamais, verdadeiros segredos dos deuses. (CHIZIANE, 2000, p. 58).

A cena é tão inapreensível que Vera precisa da avó para obter uma resposta. Inês, sabiamente, lhe diz que não há explicação para tudo, o que aponta para outra forma de aprendizagem, levando-nos, mais uma vez, às palavras de Hampatê-Bá (2010, p. 182), quando afirma que “A educação tradicional, sobretudo quando diz respeito aos conhecimentos relativos à iniciação, liga-se à experiência e se integra à vida. [...] Pois existem coisas que ‘não se explicam’, mas que se experimentam e se vivem.”.

Vera não tem outra opção a não ser a de percorrer um caminho incerto, obtuso, experimentando aquilo que não domina, que não tem um caráter científico. Em sua trajetória, um novo desafio: a aparição da sogra, revelando-lhe o mal espiritual que circunda a família desde tempos antigos. Com essa confissão, a sogra de Vera também se configura como aliada na trajetória da nora e do neto, visto

que, a partir da história contada pela velha, Vera posiciona-se favoravelmente em relação ao filho e passa atuar em benefício de si e da família. Nesse trajeto, em busca de um espírito de sabedoria elevada, depara-se com outra idosa

[...] animada e [que] conta histórias dos tempos em que os animais falavam. Fala dos montes que protegem a vida e tiram a vida. Dos montes que protegem o amor e castigam o ódio [...] Clemente e Vera riem-se deliciados com a histórias. O cansaço desaparece por encanto, dando lugar à urgência de desvendar os mistérios do monte e viver as aventuras desse universo desconhecido. Vera agradece à velha e oferece todos os alimentos acabados de comprar. Oferece também o rapé. (CHIZIANE, 2000, p. 221).

A narrativa de Paulina Chiziane recupera formas tradicionais da contação de história na utilização de fábulas, provérbios, canções, lendas, contos, recriando hábitos e rituais da memória cultural de Moçambique. Distingue-se, na fala da velha contadora de histórias, no trecho citado acima, a presença da fábula, o entrecruzamento de seres inanimados e afetos, incorporando uma realidade que não pode ser explicada racionalmente e que produz o encantamento dos ouvintes, preparando-os para o percurso que ainda vão trilhar na busca do conhecimento que, mais adiante, no caso do jovem, será ressignificado, evitando a ruptura da cadeia de transmissão do patrimônio cultural moçambicano.

A caminhada para alcançar a sabedoria ancestral, transfigurada na personagem Moya, “uma alma gravitando no cosmos”, situada distante no tempo, portanto, no lugar da tradição, é bastante demorada e repleta de obstáculos. Vera e Clemente ultrapassam e vencem todas as provas, uma a uma – vento, macacos, serpente, corujas, elementos que reaparecem, no final da narrativa, com outros contornos. No fim desse encontro com o sagrado, Vera vivencia uma epifania, concluindo que “Empreendeu uma viagem longa em busca de si mesma. Encontrou-se. É ela a raiz e a solução” (CHIZIANE, 2000, p. 227), ou seja, adquire consciência. Porém, recebe mais um conselho, agora, de Moya:

– Sim, empreendeste uma viagem ao passado, à busca da tua existência. Os antepassados existem para ser amados, respeitados. Protegem-nos. Mas não exageremos. A obsessão pelos mortos é característica dos que temem a luta pela vida. Não responsabilizemos os mortos pelo fracasso dos vivos. A natureza deu-nos força para conduzir a dinâmica das nossas vidas. [...] Nos antepassados devemos procurar a força e a inspiração para resistir e vencer. (CHIZIANE, 2000, p. 230).

Na fala de Moya, comparece um discurso que se assemelha a uma história de moral em que se destaca uma lição de vida. Vera, ao se reconectar com o passado, realiza um movimento em busca de identidade. E Moya, mesmo encenando a tradição e acentuando o valor do passado, recomenda atenção ao presente e sua advertência é ouvida e levada em consideração. Após a viagem reveladora, a mudança de atitude de Vera é um indicativo de que ela teria alcançado certo entendimento, adquirido certa percepção do que ocorre ao seu redor, visto que passa a escutar também o que a avó Inês tem a contar sobre Clemente:

Vera recorda o passado da família da avó Inês. Gente morrendo no mar. Desaparecendo no mar. Gente com espíritos no mar. Gente que afirma ter vivido muitos anos no fundo do mar. As palavras da velha são delírios mas podem ser profecia.

A velha fala dos segredos do mar. Ensina as palavras mágicas para invocar os deuses do mar. Conta todas as histórias sobre a vida no fundo do mar.” (CHIZIANE, 2000, p. 251-252)

Em um recuo ao passado, Vera relembra histórias familiares ao ouvir o relato da avó, deixando-se penetrar pelo inexplicável, pelo enigmático. São histórias extraordinárias, no entanto, Inês é

uma personagem de quem se precisa desconfiar, visto que, por meio de suas narrativas fantasiosas, atravessadas por mistérios insondáveis e palavras mágicas, encantadoras, mais uma vez, propaga seu conhecimento e sua sabedoria. Sendo assim, exerce novamente sua função de contadora de histórias ao se dispor a transmitir, de modo metafórico, a memória cultural de sua gente. E, sinalizando o fluxo da vida por intermédio da imagem da água, enxerga Clemente como seu sucessor, com condições de perpetuar o legado deixado por ela.

Voltando à trajetória de Clemente, observa-se que, de acordo com Hampatê-Bá (2010, p. 184), o ritual de iniciação faz o iniciado descobrir sua própria relação com o mundo das forças e aos poucos o conduz ao autodomínio, cuja finalidade é transformá-lo em um “homem completo e guardião do mundo vivo”. Em determinado momento de seu percurso, Clemente decide ser curandeiro. Essa decisão, se, por um lado, demonstra que o aprendizado foi alcançado por meio das histórias e da sabedoria dos mais velhos que o convertem em um transmissor da herança cultural moçambicana, por outro, indicia uma subversão à hierarquia que constitui a tradição, uma vez que a função de curandeiro é exercida, de um modo geral, por aqueles que têm um saber construído por um acúmulo de conhecimento e experiência.

Além disso, na escolha do rapaz, delineia-se uma transgressão aos padrões impostos pela modernidade: “Ser curandeiro é desprestigante nas nossas mentes alienadas. É invocar conhecimentos e tradições que se pretendem banidas desde os tempos da inquisição europeia. É resgatar o ser e o saber de um povo desprezado” (CHIZIANE, 2000, p. 243). Clemente, ao se posicionar contra o silenciamento da tradição, incorpora a responsabilidade de levar adiante o saber que lhe foi passado, renovando-o.

Lembramos ainda que, nas sociedades africanas tradicionais, como explicam Serrano e Waldman (2008, p. 130), a “consciência de pertencimento” a determinada família amplia-se a partir da realização de rituais de iniciação que acontecem desde muito cedo. E, a princípio, Clemente, embora tenha visões, não demonstra ter essa “consciência de pertencimento”, o que o obriga a trilhar uma trajetória complexa, repleta de ambivalências, na tentativa de adquiri-la. No início desse percurso, contudo, Clemente conta com o auxílio da avó Inês que, por meio das histórias, aos poucos, vai reaproximando o neto de suas origens a fim de que ele adquira o saber necessário para garantir a sobrevivência familiar. E a demanda para a aquisição desse conhecimento é permeada por provas que desafiam o seu entendimento e o colocam em situações que exigem dele muita perspicácia. Clemente realiza, portanto, uma viagem cujo itinerário torna-se muito semelhante a um ritual de passagem, pois, ao longo do trajeto, vai sofrendo mudanças.

Clemente, aos poucos, vai absorvendo as histórias, os segredos, os mistérios que o circundam e conquistando a consciência da missão que lhe foi delegada. É um processo dinâmico, afinal, trata-se de algo movente, uma vez que o ocorre entre os mais velhos e Clemente, expressando-se como um fluxo de saber que, além de não poder ser interrompido, exige ainda que o jovem, sem deixar de ser quem é, modifique-se. Surgem, em vista disso, situações demasiadamente inusitadas que desafiam a sua competência para compreender. Em seu processo de aprendizagem, Clemente prova alguns embates em que se insinua a sua metamorfose. O olhar do rapaz modifica-se e o indicativo de seu crescimento é a sua atitude corajosa e decidida diante do pai. Autêntico membro da família, torna-se, finalmente, consciente do significado que essa família representa. E, empenhado em absorver os ensinamentos da avó e dos guias espirituais, preservando a sua família que, de certo modo, está associada à ideia de nação, caminha à procura de um passado identitário que só pode ser recuperado pelos trilhos da identidade plural, que estaria no encontro de um caminho entre a tradição e a modernidade.

Nessa trajetória entre a tradição e a modernidade, insere-se também, de outra maneira, a escrita de Lilíá Momplé, cuja influência literária está muito relacionada à sua infância, mais especificamente às histórias narradas pela avó, que era macua e contava, com frequência, “estórias lindas da tradição

em volta da fogueira” (QUIVE, 2012).³ Almejando escrever, um dia, aquelas estórias, seu primeiro livro, uma coletânea de contos intitulada **Ninguém matou Suhura**, é publicado em 1988, com o subtítulo “Estórias que ilustram a História”, cujas narrativas datam de 1935 a 1974. Em seguida, vem a público o romance **Neighbours**, de 1995, e os contos d’**Os olhos da cobra verde**, de 1997. Neste último livro, os rituais da tradição macua comparecem com maior frequência e, no conto “Xirove”, acompanhamos os preparativos para o ritual do Xirove, um processo de purificação que visa reintegrar alguém que cometeu uma grave infração à comunidade.

Sob essa perspectiva, não por acaso, em mais um romance contemporâneo moçambicano, também se distingue a confluência de aspectos da cultura oral com a escrita, fazendo-se presente a força das tradições. Nesse sentido, **Neighbours** é bastante significativo, visto que a autora, como destaca Cury (2010, p. 216), “[...] faz questão de explicitar que muitas de suas narrativas partem de acontecimentos resgatados à sofrida memória coletiva de Moçambique.”. E, nessa obra, mais especificamente, na máxima da epígrafe, aborda-se a problemática da alienação: “Quem não sabe de onde veio não sabe onde está nem para onde vai.” (MOMPLÉ, 2004). No processo de alienação da memória, que pode ser entendido como perda do domínio sobre aquilo que somos e produzimos, tanto no que se refere ao lugar do qual fazemos parte quanto no que diz respeito ao corpo social historicamente situado e definido de onde viemos, o sujeito experimenta a despersonalização e a letargia. Isso também se sucede com Moçambique, que, ao evoluir para a forma de nação, vê as suas referências espaço-temporais transmutarem-se, como resultado do avanço das forças econômicas e ideológicas da sociedade moderna.

Nesse contexto, a alienação das personagens, entre eles, Dupont, Zalúia e Romu, poderia ser associada ao que, segundo Tutikian (2006, p. 60), experimenta Moçambique, uma nação que se entregou ao alheamento em consequência dos expedientes determinados pelas guerras colonial e civil. Alheamento que tem tanto poder, tanta eficácia, que leva os próprios moçambicanos, despojados ou desconectados de suas lembranças, a promoverem ações contra eles próprios. Contrapondo-se a essas personagens, deparamo-nos com Januário, cuja história de vida se apoia em um passado que, conforme Salgado (2011, p. 177), o “[...] salvou da raiva e do recalque do passado pela ligação com a sua origem, com a sua terra, o que o levou a engajar-se na reconstrução de Moçambique.” Acompanhando a trajetória das personagens masculinas, em **Neighbours**, constata-se, por meio da maneira como o percurso de cada um vai sendo revelado, que Lília Momplé demonstra certo cuidado em orientar o leitor para que ele compreenda a narrativa, mas não o subestima, o que, nos termos de Salgado, é um aspecto do romance que se aproxima de “[...] uma das características fundamentais da tradição oral africana: o seu valor pedagógico, a sua preocupação em levar o ouvinte ou o leitor da narrativa a refletir sobre o narrado, ao mesmo tempo em que lhe são dadas pistas e chaves de leitura.” (SALGADO, 2011, p. 174).

Refletir sobre o narrado é também refletir sobre as personagens, o que nos instiga a mencionar a instância que nos conduz nessa jornada, o narrador em terceira pessoa, que não se trata, porém, de uma voz hegemônica ou centralizadora, uma vez que a recorrência ao discurso indireto livre em várias situações minimiza a voz em terceira pessoa, dando lugar a “voz” de diferentes personagens. Como é possível constatar, as memórias e experiências das personagens, aliadas ou não à figura desse narrador em terceira pessoa, movimentam intensamente a narrativa, que ora elege os segmentos do enredo reveladores da motivação interior das personagens, dando preferência à cena pormenorizada, em que o tempo do discurso torna-se maior que o tempo da história, utilizando-se ainda das interrupções na sequência narrativa que acentuam essa dilatação temporal, ora dá preferência à diminuição do tempo do discurso, que promove a abreviação dos acontecimentos ao se mostrar menor do que o tempo da história.

³ Lília Momplé em entrevista para Eduardo Quive (2012).

Observa-se, assim, que o deslocamento de um momento para o outro é contínuo e essa maneira de narrar dá a impressão de que os acontecimentos duram muito mais do que aparentam, sensação que não se desfaz nem mesmo pela marcação cronológica da duração de algumas horas da noite, conforme indiciado na sequência dos capítulos, 19h, 21h, 23h, 1h, 8h. E o que corrobora essa ideia de dilatação do tempo cronológico são as interrupções na sequência narrativa, permitindo o acréscimo de pequenas histórias, que vão sendo agregadas à história mais extensa. Ao imprimir velocidade mais lenta ao relato, tem-se a possibilidade de explorar os acontecimentos que se passaram e se passam no interior do país, proporcionando uma visualização ampla do espaço da narrativa.

Na manifestação dessa artimanha da narração, constata-se, também, um registro pormenorizado de elementos que despontam em toda a extensão do romance e, nesse sentido, o narrador insinua aspectos muito semelhantes ao do contador de história, que em seus relatos não abre mão dos detalhes que, nas palavras de Hampatê-Bá (2010, p. 208), “[...] animam a narrativa, contribuindo para dar vida à cena”. Os detalhes possuem importância para a verdade do conjunto e o contador, se não faz o relato em sua integridade, não o faz de modo algum. Nesse caso, é sugestivo o fato de a narrativa estar organizada em torno de três histórias, narradas alternadamente, em um movimento que conduz o leitor por trilhas que intensificam o mistério em torno da trama, o que nos parece uma maneira de contar que também está relacionada a uma estratégia característica do contador de história: chamar a atenção do ouvinte, no caso, do leitor, despertando sua curiosidade, instigando-o a acompanhá-lo em sua história até o final.

E mais um artifício da narração nos remete a uma peculiaridade do contar histórias: o acréscimo de acontecimentos em um encadeamento que se estende bastante, promovendo, por exemplo, a interpenetração de uma história na outra, de modo que as partes, as histórias menores, como peças de um mosaico, se agregam para a formação do todo, o enredo, também ele fracionado por causa desses vários pedaços de histórias que vão se somando, além de diferentes formas narrativas e subgêneros, que caminham desde o conto de fadas até nuances do romance policial.

Sendo assim, em **Neighbours**, defrontamo-nos com uma narrativa que contém uma história, a que conta a violência de uma ação terrorista, em que são inseridos, além de cinco marcações temporais (19 horas, 21 horas, 23 horas, 1 hora e 8 horas), três espaços simultâneos, respectivamente, a casa de Narguiss, a de Leia e Januário, e a de Mena e Dupont, que, de diferentes maneiras, remetem à trama do crime. A história matriz desdobra-se nas três histórias menores que a preenchem. No interior dos três espaços há também a narração de trechos de história da trajetória das personagens que, convém ressaltar, não se misturam, isto é, o narrador desloca-se de um espaço ao outro, sem entrecruzá-los. Inclusive, na última marcação temporal, cujo subtítulo é “Os mortos e os vivos”, e não mais a referência às três moradias, o narrador descreve o que se passa em cada residência, sem aproximá-las mais uma vez.

As histórias encaixadas que preenchem a história matriz, conforme registrado acima, aproximam-se das “mise en abyme” que podem ser vistas, segundo Dällenbach (1979, p. 58), como “[...] micro-cosmos da ficção, [que] impõem-se, semanticamente, ao macro-cosmo que as contém, ultrapassando-no e, duma certa maneira, acabam por englobá-lo.” Parece-nos que em **Neighbours** esse processo é intenso, visto que são os eventos que se dão no interior das três residências que compõem, juntos, o romance. Na primeira das moradias, a casa de Narguiss, às 19 horas, prepara-se o Ide, cerimônia que comemora o fim do Ramadã, o mês sagrado durante o qual os muçulmanos realizam o ritual do jejum. Trata-se de um mês de renúncia, em que se exercita a paciência, o autocontrole, a humildade, a alteridade, recordando-se daqueles mais necessitados. Prepara-se, portanto, uma confraternização em que se festeja a resistência às dificuldades.

Há, no entanto, um mal-estar instaurado pela ausência da lua naquela noite, algo incomum para a realização do Ide, o que indicia uma atmosfera de tensão, intensificada pelo fato de a família ter

tanta comida, tanta fartura, enquanto, na casa de Leia e Januário, vizinhos de Narguiss, a pobreza se evidenciar no prato repetido, diariamente, pelo casal. Casal que, mesmo enfrentando muitas vicissitudes, reconhece-se privilegiado por ter um lugar digno para habitar, condição rara naqueles tempos vividos em Maputo. Nessa casa, ainda, vive Íris, a filha de dois anos do casal. Distante da casa de Narguiss e de Leia e Januário, está a casa de Mena e Dupont, um mauriciano que trama, com outros homens, a ação criminosa focalizada pelo romance.

No que diz respeito às histórias dentro das histórias, na marcação temporal das 21 horas, em casa de Narguiss, desponta a trajetória de Fauzia (prima de Muntaz, Rábia e Dinazarde, as filhas da protagonista), que pretende se mudar para Portugal, onde uma parte da família vive de negócios obscuros. Aqui, destaca-se a alienação de Fauzia e também da própria Narguiss; ambas negam a percepção da realidade que as circunda, inclusive, a que se passa no país europeu. Em casa de Leia e Januário, por sua vez, contrastando com o que se sabe da casa vizinha, o narrador detém-se no passado do rapaz, que veio de uma aldeia entre as florestas do Alto Molôcuê, e, hoje, é professor consciente do seu valor e de sua profissão:

Desde muito pequeno que Januário também se apercebeu da extrema pobreza da gente da aldeia, e, particularmente, da sua própria família, cujo trabalho árduo no campo parecia gerar apenas carências. O pai era um homem que, já na altura em que Januário nasceu, parecia viver numa permanente despedida desse mundo. Grande respeitador dos antepassados, tinha como principal ocupação o cumprimento escrupuloso do culto dos mortos e a miséria não lhe causava muito sofrimento. (MOMPLÉ, 2004, p. 47-48).

Embora afastado geograficamente de seu lugar de origem, Januário não se distancia de sua cultura, não se descaracteriza, permanece, por meio das lembranças, ligado ao seu espaço de pertencimento. Distinguindo-se da trajetória de Januário, apresenta-se o percurso de Dupont, Zaliua e Romu, relatado pelo narrador quando, às 21 horas, desloca sua perspectiva de visão para a casa de Leia e Dupont. Nesse fragmento, no interior da marcação espaço-temporal, há uma divisão ainda quanto à trajetória dessas três personagens. Há um subitem, intitulado Dupont, outro nomeado Zaliua e, por fim, mais um denominado Romu. Todos são narrados em terceira pessoa a partir do olhar observador de Mena.

À medida em que o narrador apresenta, em fios separados, a história desses três homens, confirmamos que a ausência de memória ou a negação das raízes culturais é um dos maiores responsáveis pelas circunstâncias que os conduzem à vida corrupta e criminosa. Dupont, Zaliua e Romu têm uma visão unilateral, homogênea, parcial da realidade e o que chama a atenção nas três histórias é, sobretudo, o final, que tem praticamente a mesma estrutura:

Mas agora, Mena, sentada no banco da cozinha, por mais que se interogue, jamais saberá que o que levou Dupont a tornar-se cúmplice dos outros dois foi a ganância por dinheiro. (MOMPLÉ, 2004, p. 73).

Mas agora, Mena, sentada no banco da cozinha, por mais que se interogue, jamais saberá que o que levou Zaliua a tornar-se cúmplice dos outros dois foi a voraz sede de vingança. (MOMPLÉ, 2004, p. 87).

Mas agora, Mena, sentada no banco da cozinha, por mais que se interogue, jamais saberá que o que levou Romu a tornar-se cúmplice dos outros dois foi o ódio desvairado à sua própria raça. (MOMPLÉ, 2004, p. 99).

O narrador, ao explorar o mesmo motivo no final de cada história, finalizando-as de forma análoga e explícita, mobiliza a tradição popular, tendo em vista que o discurso oral, como assinala Lopes (2001, p. 212), tem na repetição um de seus aspectos mais característicos, colaborando, principalmente, no

processo de preservação da memória do ouvinte. Além disso, essa tríade de motivações – ganância, vingança, ódio – sugere uma espécie de escala da alienação das personagens no contexto histórico-social do país, culminando com a negação da própria origem. Dupont, Romu e Zaliua assimilam o papel do branco opressor, rivalizando com aqueles considerados inferiores. Descaracterizando-se, essas três personagens sofrem um processo de despersonalização e descarregam o ressentimento e despeito na violência contra os mais fracos.

Às 23 horas, também ocorre a introdução de um fato que merece destaque e que, em certas proporções, é recorrente tanto na casa de Narguiss quanto na de Leia e Januário. Na primeira moradia, Muntaz, a filha mais nova e consciente de Narguiss, ouve no noticiário o relato de um massacre no interior de um ônibus, enquanto as outras pedem para que ela desligue a televisão: “Muntaz não consegue habituar-se à rotina das matanças e massacres e não pode deixar de admirar-se com a boa disposição das irmãs e de Fauzia” (MOMPLÉ, 2004, p. 104). Mais uma vez, com exceção de Muntaz, não se evidencia a preocupação das outras mulheres em acessar a violência que predomina no país, preferindo-se o afastamento, provocador da alienação das personagens que, enquanto devaneiam, não precisam encarar as perdas. Aqui, vale salientar a relação de Muntaz com as duas irmãs, vista como algo que, nos termos de Salgado,

[...] reencena até a clássica rivalidade das irmãs dos contos de fadas, uma vez que Muntaz assume um comportamento crítico e sensível, em contraste com Dinazarde e Rábia, que se irritam com a mais nova, pois acreditam que as mulheres devem se envolver apenas em seus assuntos pessoais. Mas é justamente o temperamento crítico e irônico em relação à realidade que a cerca que acaba por distinguir Muntaz das heroínas dos contos de fadas. (SALGADO, 2011, p.179).

Nota-se, portanto, a inserção de uma história, que nos remete ao conto de fadas, no interior da narrativa da família de Narguiss. Aliás, Salgado também menciona que Muntaz, apesar de ser um nome usual entre os indianos, remete-nos à Muntaz-Mahal, a “joia do palácio”, décima quinta esposa do imperador Shah Jahan, que, depois da morte de sua amada, a fim de exaltar a sua memória, construiu o Taj-Mahal. Muntaz-Mahal era uma princesa voltada à caridade e à bondade, dedicada à ações em benefício dos oprimidos. Nesse sentido, poderíamos aproximar a personagem do romance à princesa da história popular indiana.

Muntaz também é responsável pela manutenção da tradição, como se vê no episódio inserido na última marcação temporal do romance, às 8 horas, em que providencia os cuidados em torno do corpo da mãe assassinada pelos terroristas:

[...] para que o corpo regresse a casa ainda esta manhã pois, só em casa, poderá ser tratado de acordo com os rituais de morte da religião maometana. Hão de vir então as experientes mulheres que darão banho ao corpo de Narguiss, lhe espremerão as vísceras até que a água das lavagens saia límpida, livre de qualquer impureza e, finalmente, o envolverão no imaculado pano branco que lhe servirá de mortalha. (MOMPLÉ, 2004, p. 149).

Nessa citação revela-se a circularidade da história que se passa “Em casa de Narguiss”, onde, às 19 horas, há um ritual em que as mulheres mais jovens, em companhia da mãe, a mais velha, preparam os alimentos que compõem a festa que celebra o fim do Ramadã. No final, às 8 horas, no mesmo local, Muntaz, a mais jovem da casa, guardiã da herança cultural deixada pela mãe, exige a realização de outro rito de passagem que, entretanto, marca o final da vida de Narguiss. Nesse momento, o conjunto de mulheres mais velhas da comunidade muçulmana é chamado a participar dos preparativos da cerimônia e depreendemos, dessa atitude, utilizando-nos das palavras de Serrano e Waldam (2008, p. 137), que “[...] a vida do indivíduo é percebida como *participativa*, ou seja, imersa na coletividade. Essa postura engendra a *consciência de pertencimento* [...]”, consciência mais uma vez evidenciada

por Muntaz.

Na casa ao lado, às 23 horas, Leia também tem o sono perturbado pela mesma notícia da chacina, no entanto, ao contrário do que se passa com as vizinhas, a consciência da tragédia experimentada por Moçambique é compartilhada com Januário. O narrador focaliza o comportamento de Íris, a filha pequena do casal, e o incômodo da criança, que apenas chora, sem trégua e sem aparentar nenhuma espécie de enfermidade ou necessidade, insinua a introdução de mais uma história no interior da história da família: a do mito de Íris, a deusa mensageira. A fala do pai corrobora essa impressão: “– Quem sabe se está a adivinhar desgraça!” – graceja Januário.” (MOMPLÉ, 2004, p. 115). Íris, que esfrega os olhos com insistência, sugere pressentir o que ocorrerá logo mais em sua casa, tentando, talvez, avisar os pais de que a tragédia também chegará ali.

Há, finalmente, mais uma perspectiva de se pensar as histórias encaixadas no romance de Lília Momplé no que concerne à presença de um subgênero no interior do gênero romanesco, uma vez que o romance apresenta traços da narrativa policial ao levar o leitor a juntar pistas, diante de cenários instigantes, para desvendar o crime hediondo praticado contra Leia, Januário e Narguiss, envolto em uma série de detalhes surpreendentes. Depreende-se, assim, que a recorrência à técnica das histórias encaixadas acentua a presença do passado colonial ainda no presente pós-independência, indiciando que, apesar de Moçambique não estar mais sob o domínio português, outras formas de ameaça persistem.

Por fim, convém ressaltar que este trabalho, ao aproximar romances de diferentes autores, procurou mostrar que a articulação entre elementos que indicam a representação do contador de histórias na ficção contemporânea de Moçambique assegura a inesgotável relação com o já vivido. Além disso, o “contar histórias” leva-nos para muitas veredas da interioridade do país, uma interioridade complexa e múltipla. Ao atentarmos para os deslocamentos que comparecem nos dois romances abordados aqui, constatamos que não ocorre o predomínio da diáspora, ao contrário, prevalecem os trânsitos que acontecem dentro de Moçambique.

Trânsitos que se manifestam também em termos dos recursos empregados, entre eles, sobressaem a congeminção instalada no relacionamento dos mais jovens com os mais velhos, em que conhecimentos e experiências se hibridizam; as histórias dentro das histórias, e a presença de narradores que contém aspectos que, muitas vezes, resvalam nos traços que constituem o contador de histórias. Em outras palavras, acompanhamos as personagens, os narradores e a forma compósita dos enredos, que se constituem de várias histórias encaixadas, provocando um movimento plural, pluralidade que se infiltra no contar histórias, que desloca o leitor para universos outros, possibilitando que ele se embrenhe no caráter híbrido que fundamenta esses romances, em que o contador de histórias, que se inscreve nas narrativas, estabeleça, com o narrador romanesco, um outro híbrido.

Porém, o que nos instigou em nosso percurso foi a tentativa de compreensão da finalidade da representação do contador de histórias nesses romances moçambicanos. E, apesar de nosso trabalho se encerrar com mais indagações do que respostas, acreditamos que uma das funcionalidades seja a reinvenção da tradição, propiciadora da incorporação do saber popular, quase sempre oral, encoberto pela legitimidade que a palavra escrita possui no mundo ocidental. Saber, vale sublinhar, atemporal, que se manifesta, de um modo geral, por meio dos mitos e dos rituais, promovendo a recuperação de fragmentos da História, guardados no inconsciente de uma comunidade e, provavelmente, impossível de serem retomados de outra maneira. Há, ainda, outro propósito na representação do contador de histórias: além de problematizar a racionalidade do colonizador, imprime o referencial mítico do colonizado, descrito, desse modo, a partir do ponto de vista endógeno, a partir do interior de Moçambique, contribuindo para a constituição de uma narrativa que situa entre fronteiras tênues.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O contador de história. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de João Barrento. Porto: Assírio e Alvim, 2015. p. 145-178.
- CABAÇO, José Luís. A questão da diferença na literatura moçambicana. **Via Atlântica**. São Paulo, n.7,p. 61-69, out. 2004..
- CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.
- CHIZIANE, Paulina. **O sétimo juramento**. Lisboa: Caminho, 2000.
- CURY, Maria Z. F. Lília Momplé: narrativa em letras minúsculas. In: SECCO, Carmen T. et al. **África & Brasil: letras em laços II**. São Caetano do Sul, São Paulo: Yendis Editora, 2010. p. 213-225.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Intertexto e autotexto**. Coimbra: Poétique, n. 26, 1979. p. 51-67.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. KI-ZERBO, Joseph (Org.). In: **História Geral da África, vol. 1 – Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 168-212.
- LARANJEIRA, Pires. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 17, p. 69-82, jun. 2010.
- LOPES, José de Souza M. Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indeléveis numa antropologia dos sentidos. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, 1º sem. 2001. p. 208-228.
- MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004.
- MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de Língua Portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. LEÃO, A. V. (Org.). In: **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 43-72.
- MATA, Inocência. O sétimo juramento, de Paulina Chiziane: uma alegoria sobre o preço do poder. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 187-191, 1º sem. 2001.
- MOMPLÉ, Lília. **Neighbours**. Porto: Editora Porto, 2004.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: Eduff, 1995.
- QUIVE, Eduardo. Entrevista a Lília Momplé. **Revista de Literatura Moçambicana e Lusófona - Literatas**, Maputo, n. 43, ano II, ago. 2012. p. 9-13.
- SALGADO, Maria Teresa. Neighbours: de violências, mulheres, mudanças...e homens. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 173-182, jul. 2011.
- SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. **Revista Scripta**. Belo Horizonte: PUC-MG, v. 8, n. 15, p. 297-308, 2º sem. 2004.
- SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2008.
- TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

Da literatura: ensaio, performance e fracasso

Suelen Arianne Campiolo Trevizan*

Resumo

Neste ensaio, a crítica critica a si mesma, assume-se como metacrítica. Quando o ditador, personagem conceitual de Maurice Blanchot, exige que o crítico explicite qual é sua importância na contemporaneidade, este se retira para primeiro esclarecer a própria concepção de literatura. Nessa investigação, passa por pensadores do exterior, como o já citado Blanchot, além de Michel Foucault, Gilles Deleuze e outros, até chegar a Juliano Garcia Pessanha, autor brasileiro que herda e reelabora tal tradição. Contaminada pelo tom satírico de Luciano de Samósata, proponho um entendimento de literatura como ensaio e performance. O crítico, por fim, compreende o teor artístico e o gesto político da atuação dele.

Palavras-chave: Literatura. Crítica literária. Pensamento do exterior. Ensaio. Performance.

Of literature: essay, performance and failure

Abstract

In this essay, criticism criticizes itself, it becomes metacriticism. When the dictator, the Maurice Blanchot's conceptual character, requires the critic to explain what is its importance nowadays, he retires to first clarify his own conception of literature. In this investigation, he passes through some thinkers of the outside, such as Blanchot, as well as Michel Foucault, Gilles Deleuze and others, even Juliano Garcia Pessanha, a Brazilian author who inherits and re-elaborates that tradition. Contaminated by Lucian of Samosata's satirical tone of, I propose an understanding of literature as essay and performance. The critics, finally, understands the artistic content and the political gesture of his performance.

Keywords: Literature. Literary criticism. Thought from outside. Essay. Performance.

Recebido: 29/01/2019

Aceito: 03/05/2019

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Bolsista CAPES.

Preâmbulo

CRÍTICO – Deleuze e Guattari escreveram que...

LEITOR – Ih, já vai começar citando Deleuze e Guattari? Conheço bem o seu tipo... Fui!

CRÍTICO – Ei, não vá! Este trecho é até poético, você vai gostar. Tsc, tsc. É por isso que o povo se deixa manipular tão facilmente, virou as costas justo para quem poderia salvá-lo da ignorância. Ninguém mais dá importância aos acadêmicos. Eu estou aqui o tempo todo no meu gabinete, sapientíssimo, e ninguém vem me consultar, ninguém! O povo que se dane também! Pois digo só para mim mesmo, que sou merecedor destas pérolas: Deleuze e Guattari escreveram que o homem, por não conseguir lidar com o caos, abriga-se sob o guarda-sol das opiniões, mas vem o artista e abre um rasgo nessa cobertura, fazendo-nos lembrar a existência do caos. Maldosamente, dizem que os críticos e os falsos artistas são um bando de papagaios a preencher a fenda com mais discursos apaziguadores, mais opiniões. Só que eu não me identifico com essa parte. Eu não. Sou um leal servidor da arte, vivo para exaltá-la, para garantir que o artista tenha recursos para comprar mais navalhas quando a sua perder o fio. Eis que finalmente se dirigem a mim... Lá vem uma figura de autoridade prestigiar meu conhecimento.

DITADOR – TEM QUE ACABAR COM ISSO AÍ. O SENHOR FICA SÓ MAMANDO NAS TETAS NO GOVERNO, NÃO FAZ NADA, NEM PARA PROCRIADOR SERVE. E TEM MAIS: SEU ALUNO TUITOU QUE O SENHOR É UM MARGINAL VERMELHO.

CRÍTICO – Não, senhor. Não há nada de marxista aqui, é apenas pensamento do exterior.

DITADOR – GLOBALISMO, DIALÉTICA GAY, DIREITOS HUMANOS... TEM QUE ACABAR COM TUDO ISSO AÍ QUE NÃO SERVE PARA NADA.

CRÍTICO – Mas eu tenho utilidade, juro! Eu escrevo sobre literatura contemporânea.

DITADOR – LEI ROUANET PARA VAGABUNDO FAZER IDEOLOGIA DE GÊNERO.

CRÍTICO – Me deixe explicar, senhor. Literatura é... É... O senhor pode me dar um dia para preparar minha resposta? Preciso consultar alguns colegas no Hades.

DITADOR – COM UMA CONDIÇÃO: CONVENÇA O NOBRE C. U. A VOLTAR DO HADES. O POVO PRECISA DE HERÓIS! COMO ELE.

Nota explicativa 1

O diálogo satírico com que abri este ensaio é uma homenagem a Luciano de Samósata, “um autêntico cão, tanto mais pavoroso, quanto a sua mordedura é pela calada e morde enquanto ri.” (SAMÓSATA, 2012, p. 117). Esse retórico viveu no Império Romano no século II e, apesar de sua língua materna provavelmente ter sido o aramaico, escrevia em grego. São conhecidos 82 textos de sua autoria, um volume considerável que indica a popularidade de sua obra, apesar de (ou por causa de) atacar várias figuras célebres de seu tempo e da história. A partir do diálogo filosófico, gênero consagrado por Platão, Luciano inseria narrativas cômicas, resultando em uma forma híbrida bastante inovadora para seu contexto de produção. Por articular filosofia e literatura, história e ficção, retórica e linguagem vulgar, esse estilo de escrita muito influenciou a literatura moderna e, sobretudo, a contemporânea, ao se apresentar como algo “que se realiza e se dissolve no entre” – formulação que, no decorrer deste ensaio, ficará mais clara.

Flora Süssekind chama essa tendência na contemporaneidade de corralidades, devido à semelhança com o antigo coro teatral, no quesito de multiplicidade de vozes e sobreposição de registros. Observamos aí mais um ponto de aproximação com práticas artísticas da Antiguidade, um exemplo

¹ Cf. MAIOLINO, 2019.

da “co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2005, p. 37), própria do atual regime estético, que substitui uma noção progressista de história por arranjos mais horizontalizados dos registros. Ao descrever esses OVNIIs (objetos textuais não identificados), Sússekkind destaca sua importância para a própria definição de literatura na atualidade:

Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SÜSSEKIND, 2013, [s.n].).

Em suma, formações como essas não se acomodam com a criação de novas categorias de gênero, mas exigem uma redefinição de todo o campo literário. Assim, as fronteiras deste tornam-se esponjosas, não protegem coisa alguma, aliás, nem se sabe mais o que deveriam guardar. Cenário propício à contaminação, imagem muito presente no discurso sobre o contemporâneo e que, inclusive, também fora empregada por Luciano de Samósata: a mordida do cão raivoso transmite a loucura, no bom e no mau sentido.² O lado negativo é a “doença”, a perda da sensação de autocontrole, a dissolução da identidade; o positivo, quando se aceita essa instabilidade como condição perpétua da vida, é o aguçamento do senso crítico, pois se adquire o olhar estrangeiro sobre si mesmo, de modo a rever práticas antes tidas como lógicas ou naturais. Esse contágio pelo diferente, o reconhecimento da própria incompletude, numa aproximação com a performatividade, é o que possibilita uma comunidade (PEDROSA et al., 2018, p. 145). Comunidade não de iguais, mas aberta e heterogênea, logo, plurivocal – coral.

No regime estético contemporâneo, o diálogo com várias áreas do saber interfere não só nos temas tratados pela literatura como na sua linguagem. A presença de jargões e sintaxe próprios da ciência, da filosofia, dos meios de comunicação etc. pode ser pontual ou até predominante, a ponto de o Prêmio Nobel de Literatura, atento a essa tendência, ter prestigiado, em anos recentes, a jornalista Svetlana Alexijevich e o músico Bob Dylan. Até mesmo a palavra escrita vai cedendo espaço para outras linguagens, novos suportes são incorporados, e assim se tem cada vez menos certeza do que seria uma obra literária, que vai gradualmente deixando de marcar sua diferença em relação a expressões não artísticas.

Nos termos de Deleuze e Guattari (2017), poderíamos falar em um movimento de desterritorialização, o que para eles não representa uma ameaça à literatura; pelo contrário, é o que fomenta a criação artística. Obtém-se algo inédito dessa abertura, novos cosmos – ou “caosmos”, segundo o neologismo criado por esses pensadores e empregado repetidamente em sua obra. Em outras palavras, quando um território se abre, a contaminação do exterior pode resultar na extinção daquele arranjo antigo, mas outros territórios se constituem a partir dali. A abertura não leva, necessariamente, a uma queda no caos, mas reforça a percepção de que o cosmo é dinâmico. Para nosso crítico, porém, essa é uma má notícia, pois ele precisa se reportar ao ditador, que exige respostas exatas e definitivas.

² Neste excerto Luciano explicita o caráter contagioso de sua sátira: “Mas não fiques admirado, pois bem sabes que aqueles que são mordidos por cães raivosos não são os únicos a ficarem raivosos, pois se estes, na sua fúria, fizerem a outros o mesmo [que lhe fizeram a si], também esses outros ficarão fora de si. É que existe nesse mal algo que se transmite juntamente com a mordedura, pelo que a doença se propaga e se gera uma grande série de loucuras em cadeia.” (SAMÓSATA, 2013, p. 102).

No Hades

Tal qual Orfeu, o crítico desceu ao Hades em busca daquilo que sempre lhe escaparia, sua Eurídice, a Literatura. Essa bela metáfora, porém, não lhe renderá pontos no Lattes, pois o acadêmico reconhece que a roubou de Maurice Blanchot. Aliás, por coincidência, o ensaísta francês foi o primeiro morto que o visitante identificou, bem à vontade ali no círculo da negatividade. No centro do pequeno grupo, que exalava um cheiro de café e tabaco, havia um homem todo vestido de branco com barba e cabelos longos. Era o Zaratustra de Nietzsche. O guru enfim encontrara quem o ouvisse, e todos discípulos de peso, mas era uma *gloria post mortem* – não há outro tipo de reconhecimento para o escritor, infelizmente. Além de Blanchot, lá estavam Fernando Pessoa, Martin Heidegger, Witold Gombrowicz, Nikos Kazantzákis, Georges Bataille, o jovem Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Jacques Derrida e alguns outros. Curioso que não houvesse nenhuma mulher, decerto ouviram certos comentários do bigodudo sobre elas.

Embora Zaratustra estivesse posicionado no centro, lugar de destaque, ele preferia ouvir a falar e, acima de tudo, preferia dançar. Quando o crítico se aproximou discreto, sem propriamente entrar no círculo, era a vez de Gombrowicz entreter a plateia. Mal contendo o riso, o locutor contava a bizarra história do escritor que buscava uma unidade na sua escrita.

GOMBROWICZ – Psiu, silêncio, algo de misterioso está acontecendo – temos a nossa frente um autor cinquentão, ajoelhado diante do altar da arte, criando, pensando em sua obra-prima, em sua harmonia, precisão, espírito e superação; e temos também um especialista que se revela um profundo conhecedor da obra do autor, depois do que a obra é revelada ao mundo e chega às mãos do leitor [– nesse momento o crítico se aplumou, orgulhoso da importância de seu trabalho]. E tudo aquilo que começara com grandes sacrifícios e total dedicação será recebido em partes, entre telefonemas e costeletas de porco (GOMBROWICZ, 2006, p. 101).

DISCÍPULOS DE ZARATUSTRA – Viva a costeleta de porco! Viva!

Então o crítico murchou, não era ele que deveria ser aclamado? Que bando de malucos!

Aprendiz da transvaloração nietzschiana, o escritor polonês defendia e praticava o fragmentário, o cômico e o escatológico. Mesmo entre amigos, colocava um bumbum dos mais incômodos em todos e ria na fuça deles. Outro que era obcecado por escatologia, Artaud, não achou certo jogar toda a responsabilidade do fracasso sobre o leitor nem sobre as costeletas de porco. Para ele, a culpa era do bom-mocismo burguês a que o artista se submetia para atrair audiência. O ator-poeta iniciou sua resposta numa murmuração de palavras desconhecidas, até que se levantou irritado e, movendo-se frenético de um lado para o outro, despejou sobre todos:

ARTAUD – do escritor, do poeta, não é de ir se esconder num livro, num texto, numa revista de onde ele nunca mais sairá, mas ao contrário de sair para fora	O DEVER para agitar para atacar o espírito público senão para que ele serve? (ARTAUD, 2017, p. 167-168).
--	---

DISCÍPULOS DE ZARATUSTRA – Abaixo o livro! Viva a costeleta de porco (para viagem)!

Prontamente se levantou um acadêmico para explicar a anarquia criada pelos escritores – até no mundo dos mortos queriam explicar o inexplicável –, e ninguém menos do que Deleuze.

DELEUZE – A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez (DELEUZE, 1997, p. 11). Estes são os três aspectos perpetuamente em movimento em Artaud: a omissão das letras na decomposição da linguagem materna (R, T...); sua retomada numa nova sintaxe ou novos nomes com valor sintático, criadores de uma língua [êTReTé]; enfim, as palavras-sopro, limite assintático para onde tende toda linguagem. [...] Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe. [...] Considerando-se esses critérios, entre todos os que fazem livros com intenções literárias, mesmo entre os loucos, são muito poucos os que podem dizer-se escritores (DELEUZE, 1997, p. 16).

O crítico, ouvindo tudo o que se passava ali, pensou nos estrangeiros na própria língua. Um exemplo bem óbvio estava à sua frente: aquele rapaz magricela e orelhudo que também observava a conversa à distância, entocado no próprio corpo de inseto. Em sua metamorfose, ele exterminara tanto o sentido referencial quanto o metafórico, restando apenas intensidades e “palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 45). Além desse, havia a nossa bela Clarice, que infelizmente não se encontrava ali, estrangeira até numa legião de estrangeiros. Quem seriam esses poucos escritores de que falava Deleuze? Como identificá-los entre tantas vozes e ruídos, entre tantas poses e livros?

CRÍTICO – Com licença, senhores. Desculpem me intrometer, mas eu sou um crítico que desceu ao Hades para descobrir o que é a literatura. Quem são os escritores de quem vocês falam? Poderiam me ajudar? Se eu não levar logo essa resposta ao ditador, nem sei o que me pode acontecer. Ou pior, o que pode acontecer à literatura do meu tempo.

O crítico tomou na cara a gargalhada daqueles mortos galhofeiros, e vocês podem imaginar a qualidade do hálito que empestou o ambiente. O visitante estava por entender que ditador e escritor não poderiam coexistir pacificamente. No enfrentamento do rumor indiscernível que chamamos de caos, um impõe o grito, enquanto o outro adensa o silêncio. O primeiro gesto é o de negar o caos, já o segundo, o de reconhecê-lo e procurar uma expressão que possibilite essa convivência, traçar um espaço não só para si como para os que o leem.

BLANCHOT – Os ditadores vêm naturalmente tomar o lugar dos escritores, dos artistas e dos pensadores. Mas, enquanto a fala vazia do comando é o prolongamento assustado e mentiroso do que se prefere ouvir, berrando nas praças públicas, a acolhê-lo e pacificá-lo em si mesmo, por um grande esforço de atenção, o escritor tem uma tarefa muito diferente e também uma responsabilidade muito diversa: a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado (BLANCHOT, 2005, p. 323).

Blanchot concluiu que, se o crítico parasse de servir a ditadores, teria mais chances de conhecer escritores, “como este” – disse dando tapinhas amigáveis nas costas de Mallarmé. De fato, o crítico não lera tanto esse poeta, achava-o meio maçante, impessoal demais.

MALLARMÉ – Apoiar, segundo a página, no branco, que a inaugura sua ingenuidade, a si, esquecida mesmo do título quealaria alto demais: e, quando se alinhou, numa quebra, a menor, disseminada, o acaso vencido palavra por palavra, indefectivelmente o branco volta, ainda há pouco gratuito, certo agora, para concluir que nada ao além e autenticar o silêncio (BLANCHOT, 2010, p. 190).

O crítico entendera só o geral da ideia, e isso porque já tinha lido os ensaios de Blanchot sobre Mallarmé. Compreendeu que o livro, assim como as obras de artes plásticas, dá forma ao silêncio, pois remete ao “nevoeiro da ambiguidade da fala espectral” (BLANCHOT, 2005, p. 323), isto é, ao inacabamento da língua e à ausência de referencialidade mencionados por Deleuze. O publicitário, com seus jogos de palavras mais ou menos sagazes, chamando a atenção das multidões para questões

que estão na ordem do dia – o que consumir, aonde ir, sobre o que discutir, com quem se relacionar etc. –, é um tipo de ditador, pois faz esquecer daquele rumor impondo uma voz altissonante. E o escritor treinado para atender às expectativas de um público já constituído (um segmento de mercado) é um tipo de publicitário, que por sua vez é um tipo de ditador. Então, quando começava a se desesperar, o crítico lembrou-se das palavras lidas num livro que resenhara recentemente: “O escritor real muitas vezes tem apenas uma ferida cujo nome desconhece, mas que lhe concede silêncio e uma palavra gaga e balbuciante.” (PESSANHA, 2018, p. 28).

Performance e ensaio

São Paulo, Cinemateca Brasileira, Plana Festival Internacional de Publicações, Sala do Absurdo, 25 de março de 2018, 14 horas.³ No lado esquerdo do palco, diante de um auditório lotado, vejo Juliano Garcia Pessanha sentado, vestido de modo casual e sóbrio. À sua direita, do ponto de vista do espectador, há um jovem ator também sentado e, ainda mais à direita, três atrizes em pé. O escritor retira de sua bolsa diversas caixas de remédio e as dispõe em parte sobre o chão, em parte sobre uma mesinha. O rapaz ao lado começa a manipular ovos da seguinte forma. Com um prego e um alicate, ele perfura suas extremidades até obter dois pequenos orifícios, apenas o mínimo através do qual consiga passar um fio de espaguete cru. Então, atravessa o macarrão pelos furos, movendo-o para cima e para baixo, até esvaziar toda a clara e a gema num copo. Por fim, com o alicate, aumenta um dos buracos, dando à casca o formato de cuia. Repete com três ovos essa ação, que dura toda a performance.

Em paralelo, as atrizes começam a ler trechos do livro **Recusa do não-lugar**, primeiro de modo alternado, depois simultaneamente, começando com: “A palavra da arte é coisa de recém-nascido ou de moribundo, de quem não está acostumado com o mundo, mas muito mais tocado pela sua emergência e pela sua desapareição do que envolvido na sua estabilidade.” (PESSANHA, 2018, p. 28-29). E seguem por algumas páginas do ensaio “De um lado a outro do entre”, encerrando com: “A palavra é, então, a continuação do arrepio nesse hóspede ligeiro que somos, é a continuação de um canto de assombro e de agradecimento.” (PESSANHA, 2018, p. 34). Nos excertos lidos pelas atrizes, explicita-se a metáfora dos ovos, que o ator já vinha narrando gestualmente.

Em seu texto, Pessanha discrimina três tipos de pessoas: o ovo blindado é aquela imune ao exterior, isto é, nenhuma experiência pode tocá-la ou contagiá-la; já o ovo com dois furinhos está não só preenchido como também acompanhado, em outras palavras, é quem possui um mundo interior e também está aberto para o outro; por fim, o ovo rasgado e oco é o indivíduo dessubjetivado que, por não ter interioridade e estar totalmente exposto ao exterior, possibilita uma ressonância melhor do outro, como uma concha acústica. Esse último é a antítese do primeiro e, em geral, decorre dele. Quando o recém-nascido chega ao mundo e, em vez de um aliado leal, encontra um ovo blindado, que lhe nega o toque e não responde a seu canto, ele se torna um ovo-cuia. O taxista sufi, outra metáfora apresentada por Pessanha para reelaborar sua experiência pessoal, é o homem esvaziado que procura se preencher de narrativas alheias. Contudo, as palavras recolhidas de outrem, quando reproduzidas por ele, saem desarticuladas e logo denunciam o vazio que deveriam cobrir, portanto o taxista segue sempre oco.

Da tragédia pessoal, a literatura jorra em abundância, como sugere a epígrafe de **Recusa do não lugar**, que cita Peter Sloterdijk: “Calamidades humanas, boa oportunidade para o ser!”. Assim, Pessanha descreve sua trajetória pessoal em ensaios que misturam testemunho e caso clínico. Quando o homem oco para de falsear a si, após ter encontrado seus semelhantes, como Nietzsche

³ Agradeço a Wagner Antônio, um dos atores que concebeu a performance, pela descrição detalhada desta.

e os pensadores do exterior, ele começa a valorizar sua capacidade de ressonância, assume-se como uma flauta. Até se convence de que são os homens preenchidos que estão iludidos e assim dignifica o vazio no qual foi atirado. Se não se tornou psicótico nem criminoso, ele corre ainda o risco de se tornar escritor, como ironiza Pessanha.

A literatura, sob esse viés, jamais se compõe de experiências singulares de vida, mas de uma impessoalidade, de um indiscernimento, por isso ela só se realiza no entre, conforme afirma Deleuze: “Algo passa entre os sexos, entre os gêneros ou entre os reinos. O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 1997, p. 11). Embora o filósofo empregue aqui a palavra “gênero” num sentido mais biológico (“devir-animal”, “devir-mulher”), podemos entendê-lo também como a forma do texto, o gênero discursivo. A amplitude desse termo é trabalhada de modo bastante consciente por Jacques Derrida na conferência “*The law of genre*”, sobretudo quando ele lança a seguinte provocação: “E se houvesse, alojada no coração da própria lei, uma lei de impureza ou um princípio de contaminação?”,⁴ remetendo à participação dos textos em diversos gêneros sem pertencimento a nenhum propriamente. Desse modo, designações de gênero não fariam parte do corpo do texto – conclusão que poderia aplicar-se também ao corpo humano, segundo a teoria *queer*. Não por acaso, o autor analisado mais detidamente nessa fala de Derrida é Blanchot, caso exemplar de escrita ensaística, que não estabelece limites entre a literatura e a crítica literária, que se instala no entre.

O gênero ensaístico, tão praticado por Pessanha, seguindo o exemplo de Blanchot, representa bem a noção de “entre” evocada por Deleuze e Derrida, não só por seu hibridismo, mas sobretudo por seu caráter de passagem. No primeiro poema do livro **Galáxias**, no qual se ressalta a imagem da literatura como viagem, Haroldo de Campos escreve que “um livro ensaia o livro, todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro” (CAMPOS, 2011, p. 13). O ensaio, portanto, sintetizaria a própria experiência literária, o movimento de busca da literatura – mantivemos propositalmente a ambiguidade da preposição, dado que a literatura é tanto sujeito quanto objeto da busca. É por isso que ela tem sempre um caráter metaliterário e, paradoxalmente, sua realização implica o próprio desaparecimento, segundo Blanchot, pois quando se encontra aquilo que era procurado, a busca cessa. Para retomar a expressão que empregamos no início deste texto, trata-se de uma forma que se realiza e se dissolve no entre.

O gênero ensaio não tem a pretensão de se firmar sobre um dado tema ou estilo, mas se compõe em trânsito, na busca por novas relações. Isso não significa que ele não possa ser denso ou complexo, apenas que pretende pôr seus elementos em movimento em vez de os fixar, honrando a metáfora da viagem. Em vez de canonizar procedimentos literários, o ensaio vem para desfazer arranjos; ele não consolida teses nem funda uma tradição, senão a do próprio gesto de propor algo para, logo em seguida, obliterá-lo. Contra a lógica cartesiana, o ensaio exhibe uma verve revolucionária, dado que “abala a ilusão desse mundo simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do *status quo*.” (ADORNO, 2012, p. 33). Considerando essa descrição, a proximidade com a performance torna-se patente. Ambos são gêneros que evidenciam a transitoriedade do corpo (tanto o humano quanto o *corpus* literário) e, desse modo, filiam-se à noção de literatura proposta pelo pensamento do exterior: “discurso, portanto, mesmo se ele é, além de qualquer linguagem, silêncio, além de qualquer ser, nada.” (FOUCAULT, 2009, p. 222), ou ainda, a busca do poema no gesto autêntico.⁵

Outra semelhança entre ensaio e performance é o protagonismo do indivíduo, que exhibe em público as limitações de seu corpo e a variação de seus humores. Em seu discurso para o Prêmio

4 Tradução nossa deste excerto: “*What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination?*” (DERRIDA, 1992, p. 225).

5 Referir-se a Adorno e Heidegger para defender uma mesma ideia parece incoerente. De fato, aquele desacreditava a pretensão deste de produzir uma filosofia que, remetendo às origens, recuperasse o poema, contudo os dois convergiam na crítica ao pensamento positivista, portanto, observa-se uma breve aliança contra o inimigo comum.

Europeu de Ensaio de 1982, Jean Starobinski destaca que, no momento em que Michel de Montaigne publicava suas reflexões, ele não só inaugurava um novo gênero de investigação filosófica e literária como afirmava a importância de sua existência singular, enquanto pessoa (PIRES, 2018, p. 16-17). No entanto, o gesto de autorretratar-se não tem um fim egocêntrico, pois o autor está ciente da interdependência e de seus deveres cívicos. Como resultado, isto sim, ele lança um olhar para o mundo, dado que, ainda de acordo com Starobinski, esse exercício de observação vem acompanhado de um eco autoconsciente, afinal, a natureza não está alheia a nós, mas se manifesta nos nossos afetos (aquilo que nos afeta). Ensaístas excelentes, como Montaigne, escrevem para “tocar o leitor na carne, arrastá-lo a pensar e sentir mais intensamente.” (PIRES, 2018, p. 22). Também não é esse o efeito que o escritor de literatura e o performer esperam obter? Ou mesmo, abrange qualquer artista: o desejo de produzir afetos, no sentido mais amplo do termo.

Na parte final daquela performance ocorrida na Sala do Absurdo, cuja descrição deixamos inacabada, Pessanha lê um trecho de outro ensaio seu, “Nascer para dentro no mundo de hoje”, no qual expõe suas frustrações com a experiência da negatividade. Ele conta que a deterioração da saúde, a urgência do corpo, despertou-o do delírio messiânico, levando-o a perceber que suas profecias quebradas não provocavam respostas – tornara-se “uma espécie de mestre Eckhart de *shopping center*” (PESSANHA, 2018, p. 78), pregando para ninguém, sem constituir comunidade com nenhum ser vivente. Diante dessa autoanálise, o taxista sufi dá lugar ao motorista ôntico. Este está atento ao taxímetro e preocupado com as questões financeiras, principalmente com os altos custos de seus tratamentos médicos.

Nasce um novo interesse pelo dentro, mas não mais para forjar uma interioridade que não era a sua, como fizera no passado, e sim para compreender os invólucros que contêm os homens. Os principais aliados nessa transição foram pensadores que exaltam as relações com o outro, a intimidade: o psicanalista inglês Donald Winnicott e o filósofo alemão Peter Sloterdijk. Este, como Pessanha, vem de uma formação heideggeriana, mas também se descola dela por não demonizar a modernidade, inclusive valorizando a criação de espaços artificiais que possibilitem a continuidade da vida. Em vez de dar as costas para os entes na busca do Ser, trata-se de entender a possibilidade de vida neste mundo. Não chega a ser uma ruptura total com Heidegger, mas uma nova proposta de leitura dessa tradição, mais otimista e politicamente engajada.

Desse modo, a iniciativa de Pessanha de despir a “veste do profeta nadificado” (PESSANHA, 2018, p. 164) não necessariamente significa uma rejeição completa daquela visão de literatura defendida pelos pensadores do exterior. Eis outro paradoxo, sintetizado por Pessanha:

Quando alguém lê efetivamente os autores da exterioridade, aliando-se a eles, então nesse próprio gesto encontra-se o desmentido da exterioridade e da perplexidade. Se em alguém ressoa vivamente a leitura de Heidegger e Blanchot ou Kafka e Levinas, então o que acontece nessa leitura já não pode ser soetrado no interior da semântica desses autores, mas apenas numa outra que ouse pensar os encontros fortes e uma poética do encantamento. Como pode um autor do exílio ser casa para alguém? E um autor da solidão tornar-se companhia? E assim é. O encantamento existe quando aquilo que encontramos carrega um pedaço de nós mesmos. E é exatamente essa experiência de alegria, ressonância e expansão de si que está ausente na obra dos devotos da exterioridade. Os autores da exterioridade não explicitam aquilo que eles possibilitam: o encontro. (PESSANHA, 2018, p. 41)

O gesto de ressoar, ainda que consequente do esvaziamento, necessariamente implica a presença do outro, assim, o canto solitário logo se desdobra num dueto ou até num coro. Portanto, mesmo na experiência do exterior (ou especialmente ali), a constituição de comunidades pode ocorrer e, em grande parte, graças à literatura, que cria e doa espaços para esse encontro. A obra de Pessanha ilustra bem isso, ao convocar maciçamente os pensadores que o acompanham, não num gesto de erudição gratuita, mas por reconhecer que são esses aliados que lhe conferem identidade e consistência.

A literatura tem papel essencial na realização do encontro, tanto com o Ser (HEIDEGGER, 1967) quanto com o ente (SLOTERDIJK, 2016). Mas por que ela chega ao nosso tempo tão invisível, quase irrelevante? De que modo a pilharam e a trancafiaram dentro de instituições imobilizadoras, as academias? Quem elegeu para ela porta-vozes (críticos) tão irrisórios?

Fracasso

A literatura está em crise, é o que vêm dizendo os acadêmicos profetas já há algum tempo. O fracasso, especifica Pessanha, deve-se à perda do narrar para os especialistas, que não raras vezes têm mais coisas interessantes a dizer e o fazem até melhor. Para ele, agrava-se ainda mais o fracasso quando o escritor tenta imitar o especialista, ao se tornar um “profissional da literatura”. De modo geral, o que se observa é o confinamento da literatura a instituições especializadas que afastam o leitor da experiência literária quando reivindicam para si o monopólio das leituras legitimadas – e aqui a universidade pode fazer um *mea-culpa*. Mas, ao mesmo tempo, são as academias que garantem a sobrevivência de obras, graças ao estudo sistemático destas. Mais um paradoxo para a nossa coleção.

O que dizer então do papel do crítico, que já nasceu nessa posição de perito das letras? Há uma trajetória possível para ele senão a do fracasso? De que serve um crítico que só serve e não critica? Após sua experiência no Hades, o crítico já não tinha mais tanta certeza da própria importância e, para piorar, descobriu que a busca pela literatura não tinha volta, que ele dificilmente conseguiria sair de lá – o fantasma de Eurídice. Contudo, não se desesperou e até viu vantagens naquela estada prolongada. Em profunda crise, não seria qualquer resposta que resolveria seu problema, tampouco uma apressada, por isso, superando o medo de contrapor-se ao ditador, deixou-se ficar, calado. Lamentou-se um pouco no início, é verdade, mas logo se entregou à dança junto com seus companheiros e encontrou alegria nesse gesto.

Curiosamente, ao se calar, os sentidos se aguçaram, foi tateando o que dizer, tudo meio vago, balbucios e ensaios. No silêncio, enfim ouvia certo rumor para o qual nunca atentara, tão distraído que estivera todos esses anos na sua falação narcísica, tantas opiniões compartilhadas em congressos, bancas, artigos, seminários, palestras, aulas, entrevistas, feiras, premiações: eu acho, eu acredito. Talvez o crítico e o escritor não sejam tão diferentes assim um do outro, seja no êxito, seja no fracasso, ambos seguem na mesma busca. O fracasso, se for honesto, é compatível com a postura inerentemente ensaística da literatura, ou melhor, é essencial para ela, pois motiva a continuidade da busca. Já o sucesso ameaça a literatura com a dissolução da palavra.

Em síntese, o Ser heideggeriano, bem como o caos, pode ser interessante para a literatura mais como um horizonte, algo em direção ao qual se caminha sem a distância jamais diminuir, do que como realização, uma vez que o homem parece ser incapaz de lidar com ele sem cair em completo isolamento e delírio. O próprio Foucault (2007), que criticou o desejo racionalista de extirpar a loucura, alerta para o perigo no outro extremo de mistificá-la, afinal, a verdade não se revela na loucura nem na razão, mas no jogo entre ambas, em alguma zona no entre. Se a palavra é “a casa da Verdade do Ser” (HEIDEGGER, 1967, p. 33), disso destaque não o valor de se lançar ao nada no encalço da poesia, mas a importância de se construírem espaços (casas) que tornem as experiências radicais possíveis para o homem, dadas as suas conhecidas limitações. Nem a exposição alucinada ao exterior, nem o fechamento medroso e egoísta no interior, a literatura se faz no entre.

O crítico, que frequentemente se expressa pelo gênero ensaio, não exerce um papel muito diferente daquele que vimos atribuindo ao escritor. Endossam essa afirmação as palavras de Max Bense, num texto publicado originalmente em 1947 e só recentemente traduzido para o português, “O ensaio e sua prosa”:

Ao privilegiar a forma literária do ensaio, o crítico se instala naquele terreno intermediário entre o estado ético, de um lado, e o estado estético-criativo, de outro; não pertence a nenhum dos dois, seu lugar é essa zona intermediária, o que, de um ponto de vista sociológico, significa que ele se situa entre as classes e entre as épocas, que ele encontra seus confrades ali onde se preparam as revoluções (explícitas ou silenciosas), as resistências, as subversões. (BENSE *apud* PIRES, 2008, p. 119).

A crítica literária está em algum lugar entre uma ciência da arte e a própria arte, por isso Bense (*apud* PIRES, 2008) conclui que ela possui uma dupla incumbência de ser tanto ética quanto estética. Desse modo, é preciso que o crítico também faça o movimento pendular de retirar-se para encontrar uma forma para suas experiências e de colocar-se no mundo para divulgar a resposta obtida. No entanto, para isso acontecer, precisamos primeiro resgatá-lo do Hades, o que faremos com a ajuda da Literatura e de alguns elementos emprestados de Luciano.

O julgamento

Aquele Hades começava a parecer familiar ao crítico. Após algum esforço, reconheceu-o dos diálogos luciânicos, mas achava que faltavam ali alguns elementos, por exemplo, um leilão ou um julgamento. Ou ele já estava sendo julgado sem perceber? Sim, era isso. Se estava em crise, segundo a concepção grega de *krisis*, era óbvio que havia um julgamento em curso, portanto ele tinha direito a um advogado de defesa, alguém que argumentasse pela sua libertação. Imediatamente reivindicou o benefício que lhe cabia, e os demais concordaram, admiradores que eram (ou diziam ser) da democracia ateniense.

Zaratustra anunciou que, para garantir um julgamento justo, convocaria para ser juíza a própria Literatura. Sem demora, buscou uma tabuinha na qual começou a riscar com um estilete algumas letras que o crítico não conseguia identificar, pois essas logo escorriam da superfície encerada e iam se empilhando sobre o chão. A forma que à frente de todos se erguia, ou se esvaziava, já que não se compunha de matéria, e sim dos sulcos abertos na cera, tinha ora zero dimensão como o ponto, ora uma como a linha, ora duas como a página, ora três como o livro, ora quatro, como o rumor orquestrado pelo universo. Cada qual a via, ouvia ou sentia de um jeito. Para alguns, inclusive, a visão era tão obscena que não a toleravam e baixavam a cabeça – no fundo, alguns deles eram velhos puritanos.

Em vez de encontrar uma mulher majestosa como as Musas que conhecia de livros e museus, o crítico foi surpreendido por um furacão. Que Hilda, que nada. O esperançoso senhor precisava abdicar de uma vez por todas do fetiche por imagens femininas, não se tratava de uma *femme fatale*, mas de um tornado literal, o fenômeno meteorológico. Nem preciso dizer que esse era cinza-chumbo e violento, pois não existem furações gentis sequer nos contos infantis – Dorothy que o diga.

A coluna de ar, que chegava a 500 mil quilômetros, puxou o crítico tão alto que ele quase bateu a cabeça na Lua, sorte que se abaixou a tempo. No início da subida, as lufadas o chicoteavam com milhões de gritos e gemidos, chegou a sentir seus tímpanos estourarem, mas era só efeito do pavor sobre sua imaginação. Ao ultrapassar a atmosfera, esse problema se resolveu. Pairava um silêncio absoluto como nunca experimentara antes, contudo logo surgiu outro percalço, a falta de ar. Seus pulmões, desacostumados a lidar com o vácuo, viraram duas uvas passas, o que o fez lembrar-se da proximidade do Natal. Tomado de nostalgia, nem sabia em relação a que, o crítico começou a chorar, mas, como a temperatura no espaço era muito baixa, as lágrimas saíam como pedras de gelo, e isso era especialmente incômodo. O tornado Literatura o transtornava.

Tudo isso aconteceu no plano ficcional, uma experiência caósmica gerada nas entranhas da própria mãe da ficção, a Literatura. Eu, a autora deste relato, asseguro-lhes que é tudo inventado, pois fui

eu mesma quem o inventou, com a ajuda de outros amigos da mentira com quem tenho dialogado. Conto-lhes aquilo que não poderia acontecer, e isso admito desde já para que ninguém venha se queixar de falta de honestidade da minha parte. Se algum leitor tomar o feito por mim como fato, será por sua conta e risco.

Ainda assim, vocês insistem para que eu conclua essa história absurda? Por que preferem as mentiras inventadas por mim àquelas criadas por sua própria imaginação? Já entendi. Pelo aspecto pálido e flácido de vocês, suponho que tenham frequentado muitos banquetes, acostumaram-se a ser tão somente servidos. Da imobilidade física, vai-se à moral, à social e até à intelectual. Pois bem, gulosos, tomem mais histórias suculentas, porém só na próxima noite, pois a manhã já desponta.

Nota explicativa 2

Além do diálogo cômico, que lhe possibilitou tantas visitas ao Hades para investigar sobre o bem-viver (as escolhas filosóficas) ou simplesmente para expor figurões, Luciano escreveu textos em prosa nos quais refletiu sobre a escrita da história e a da ficção. Nesses, inclusive, deu um passo adiante em relação à poética de Aristóteles, pois defendeu a absoluta liberdade do discurso ficcional, *status* que, no geral, mantém-se até hoje. Se o historiador trata do que aconteceu (o verdadeiro) e o poeta do que poderia acontecer (o verossímil), o ficcionista atinge um grau de liberdade ainda maior do que o deste último, uma vez que trata até do que não poderia acontecer, conforme ressalta Jacyntho Lins Brandão. Segundo a hipótese desenvolvida por esse pesquisador em sua tese de doutorado, “o que faz da obra de Luciano um objeto permanente de interesse é a possibilidade de acompanhar como se processa nela uma autêntica “descoberta da ficção”, que consequentemente define um estatuto não só para o discurso, como também para o escritor e o leitor.” (BRANDÃO, 2001, p. 27).

Nesta releitura paródica da obra de Luciano, procurei refletir sobre o estatuto da literatura a partir de uma vertente teórica bastante presente nas discussões dentro da universidade brasileira, o pensamento do exterior. Eu própria quis dar meu passo além ao acrescentar também nesse jogo a figura do crítico, afinal, ele não ocupa uma posição tão cômoda como pode parecer para alguns nem está alheio à relação entre escritor e leitor. Do mesmo modo que esses dois últimos, também o crítico é arrebatado pela experiência literária, que se manifesta das mais diversas e perturbadoras formas. Tanto autor quanto crítico – e ainda o leitor, se ele quiser – precisam resistir ao narcisismo para poder dar uma resposta à sociedade. Só assim terão condições de defender a existência da literatura, sobretudo quando a sociedade permite, ou até deseja, a ascensão de ditadores.

Na noite seguinte

Quando o tornado cuspiu o crítico, ele voou através da janela de seu gabinete, que por sorte estava aberta, e caiu precisamente sentado à sua mesa de trabalho. Diante de si, o computador ligado exibia uma página em branco. Olhou o calendário e o relógio no canto da tela, as 24 horas cedidas pelo ditador haviam recém se esgotado. Nem teve tempo para se alegrar pelo veredito favorável da Literatura, precisava agir rápido. O que ele tinha a dizer sobre aquela experiência? Ouve batidas firmes à porta.

Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A poética do hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. In: DERRIDA, Jacques; ATTRIDGE, Derek. **Acts of literature**. New York; London: Routledge, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GOMBROWICZ, Witold. **Ferdydurke**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- MAIOLINO, Anna Maria. **O herói**. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/o-heroi>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- PEDROSA, Celia et al. (Orgs.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu, 2018.
- PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SAMÓSATA, Luciano de. **Luciano [III]**. Coimbra: IUC, 2012.
- SAMÓSATA, Luciano de. **Luciano [VI]**. Coimbra: IUC, 2013.
- SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**: Bolhas. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. Objetos textuais não identificados. In: **O Globo**, 2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

Aproximações entre imagem e palavra nas artes gráficas e visuais

Rubens Rangel Silva*
Ângela Cristina Salgueiro Marques**

Resumo

Neste artigo propõe-se um estudo das possíveis relações entre imagem e palavra nas artes gráficas e visuais, principalmente a partir das transformações técnicas nos meios de reprodução gráfica, no final do século XIX, com o aprimoramento da litografia e da cromalitura, e das mudanças na arte no início do século XX, com a dissolução dos limites entre as linguagens artísticas. Reforça-se uma perspectiva de estudo das relações entre os diferentes meios em que são valorizadas não só homologias e similitudes, mas também antagonismos e dissonâncias entre imagem e palavra. Prioriza-se o estudo das interações entre os recursos visuais e verbais, bem como os elementos pictóricos da palavra e os elementos poéticos da imagem, trazendo para reflexão trabalhos de artistas, como Jules Chéret, Pablo Picasso, Paul Klee, Georges Breque, Stéphane Mallarmé, dentre outros. Propõe-se também uma reflexão acerca de como experimentações e montagens entre imagem e escritura podem produzir gestos que entrelaçam a estética e a política.

Palavras-chave: Imagem. Palavra. Artes gráficas. Artes visuais. Estética e política.

Aproximaciones Entre Imagen Y Palabra En Las Artes Gráficas Y Visuales

Resumen

Esta comunicación propone un estudio de las posibles relaciones entre imagen y palabra en las artes gráficas y visuales, principalmente a partir de las transformaciones técnicas en los medios de reproducción gráfica a finales del siglo XIX, con el perfeccionamiento de la litografía y de la cromalitura, y de los cambios en el arte en el arte a principios del siglo XX, con la disolución de los límites entre los lenguajes artísticos. Refuerza una perspectiva de estudio de las relaciones entre los diferentes medios en que se valoran no sólo homologas y similitudes, sino también antagonismos y disonancias entre imagen y palabra. Prioriza el estudio de las interacciones entre los recursos visuales y verbales, así como los elementos pictóricos de la palabra y los elementos poéticos de la imagen, trayendo para nuestra reflexión trabajos de artistas como Jules Chéret, Pablo Picasso, Paul Klee, Georges Breque, Stéphane Mallarmé, entre otros.

Palabras clave: Imagen. Palabra. Artes gráficas. Artes visuales. Estética y política.

Recebido: 30/01/2019

Aceito: 05/04/2019

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa parcial da CAPES (2017) e da FAPEMIG (2019/1).

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Comunicação Social pela UFMG e Professora do Departamento de Comunicação dessa mesma instituição, atuando na Graduação e Pós-graduação. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, PQ-2.

Introdução

Antes da escrita, a vida era registrada por meio de imagens. As pinturas rupestres eram a forma de “registro do conhecimento” da pré-história. O historiador de arte Ernest Hans Gombrich (2008, p. 53) destaca que, nas primeiras civilizações, a criação de imagens, além de seu vínculo místico e religioso, também era uma primeira forma de escrita. Para estudiosos, como Anne-Marie Christin (1995, p. 5), a escrita nasceu da imagem, e “seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela”. Por essa origem na imagem, a escrita pode ser considerada, em sentido estrito, como veículo gráfico da palavra. Gombrich (2008, p. 53) reforça essa tese ao recomendar que, mesmo que se saiba pouco a respeito dessas origens, para melhor compreender a arte, “será conveniente recordar, vez por outra, que imagens e letras são na verdade parentes consanguíneos.”

Horácio, em sua *Arte Poética*, defende a irmandade entre a poesia e a pintura, chamando a pintura de “poesia muda” e a poesia de “pintura falada” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 12). Imagens e palavras podem expressar essencialmente a mesma ideia, embora por meios diferentes. Contudo, muito mais do que pensar acerca das especificidades desses dois regimes de expressão, refletimos aqui acerca dos modos como os entrelaçamentos entre texto e imagem podem acontecer. Sob esse aspecto, tanto Didi-Huberman (2011, 2017) quanto Rancière (2012) enfatizam a importância da montagem como possibilidade de encontro entre texto e imagem que recusa a linearidade causal, na qual acontecimentos são organizados narrativamente e evidenciados nas imagens que apenas reproduzem o que foi dito. Ao explicar sua noção de frase-imagem, Rancière (2003) primeiro questiona a lógica de que ao texto cabe o encadeamento das ações e que a imagem é apenas um suplemento de presença que dá carne e consistência ao texto. Para ele, a frase é que dá carne, sendo que a imagem se tornou potência ativa e disruptiva. Em segundo lugar, ao citar duas possibilidades de montagem entre texto e imagem, ele faz a distinção entre montagem dialética – caracterizada pela produção de choques entre elementos heterogêneos e pela encenação de “uma estranheza familiar, para fazer aparecer uma outra ordem que só se descobre pela via da violência e do conflito” (RANCIÈRE, 2003, p. 78) – e montagem simbólica – caracterizada pela aproximação de elementos heterogêneos via analogia e familiaridade, criando elos e convidando ao vínculo.

O que difere os autores é o modo como se apropriam da montagem no respectivo método que apresentam para discutir a política das imagens. Em Didi-Huberman (2017), a politicidade da montagem parece obedecer a um exercício metodológico de criar, ao mesmo tempo, intervalos e constelações, que funcionam como novas maneiras de dispor e pensar as coisas, desmontando ordens legitimadas. É nas constelações que vários elementos adquirem novo sentido e permitem a emergência de um texto histórico, organizado não sob a linearidade cronológica, mas sob o signo de uma vinculação dialética entre passado e presente. Por sua vez, em Rancière, a politicidade da montagem não se associa tanto a um embaralhamento e a uma intervenção direta dos enunciados, mas à escolha de outro enquadramento para “ler” os enunciados, sem intervir diretamente sobre eles. Ele afirma que montagens dialéticas devolvem a politicidade às imagens ao configurarem barreiras e distanciamentos entre a representação e o público, permitindo um curto-circuito no *continuum* pretensamente existente entre a ativação das emoções (passibilidade) e ação prática de intervenção. Segundo ele, “essa suspensão forja um olhar livre de ter que responder às solicitações que educam a maneira ordinária de ver e de habitar um mundo” (RANCIÈRE, 2006, p. 160).

Imagem e palavra nas artes gráficas e visuais

A história da escrita nos mostra como imagem e palavra possuem vínculos estreitos desde a pré-história. As manifestações da arte pré-histórica são escritas que podem nos mostrar algo da vida e do pensamento das mulheres e dos homens das cavernas (PROUS, 1983, p. 11). A imagem de uma mão pintada nas pedras, por exemplo, feita há mais de 37 mil anos na Gruta de El Castillo, na Espanha, pode ser uma forma de escrita e registro pré-histórico, a marca da humanidade para a posteridade.

Exemplos de diversas épocas e culturas podem ser apontados para mostrar a aproximação entre imagem e escrita, desde a pré-história com as pinturas rupestres, a Idade Média com os manuscritos medievais, passando pela Idade Moderna com as recém-descobertas técnicas de reprodução da época (a litografia e a cromolitografia)¹, até a atualidade com as várias possibilidades da editoração eletrônica. Ideias foram expressas por meio de imagens não só nos hieróglifos egípcios, mas também nos primeiros alfabetos e principalmente na escrita ideogramática do mundo oriental, por meio de uma longa tradição simbólica (PRAZ, 1982, p. 2).

Segundo Andrew Robinson (1995 apud VENEROSO, 2012, p. 82), escritas como a chinesa e a japonesa utilizam símbolos fonéticos para representar sons e símbolos que ocupam o lugar de palavras e ideias, conhecidos como logogramas ou ideogramas. Quanto mais ideogramática uma escrita mais pictórica ela será e, ao contrário, quanto mais fonética mais aproximada dos sons da fala. “O ideograma é letra mas também é desenho e no mundo islâmico a letra faz-se imagem.” (VENEROSO, 2012, p. 30). Algumas civilizações orientais não separaram as informações fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pelos sistemas de escrita, como se pode observar na escrita ideogramática, claramente mais pictórica, de vários povos orientais:

[...] o ideograma é constituído de partes que sugerem uma relação entre si; é uma colagem onde cada elemento, trazendo ecos de sua forma original, contribui para a formação de um novo significado; não é uma somatória, é um processo de aglutinação. Talvez seja por isso que, enquanto expressão, extrapola o contexto linguístico e torna-se elemento plástico, linguagem visual. (MEDEIROS, 1996, p. 278).

Um sistema de escrita como o ideogramático supera o âmbito do estritamente linguístico e também se expressa em uma dimensão plástica, extrapolando as limitações impostas pelo pensamento histórico e linear comum ao ocidente, que sempre separou os termos pela lógica binária de “ou uma coisa ou outra”. Na civilização oriental, a escrita é “uma coisa e outra”, ou seja, ela é interseção e aglutinação entre visual e verbal. Roland Barthes (1990) parece confirmar essa percepção ao explicar que, na civilização oriental, “o que é traçado é o que está entre a escrita e a pintura” (BARTHES, 1990, p. 96), ou seja, o “traçado” é uma interseção entre pintura e escrita, logo, pelo pensamento oriental, não há sentido em pensar a anteposição da palavra sobre a imagem, já que uma comunga com a outra.

Na cultura ocidental procurou-se tratar as duas coisas de forma separada, principalmente a partir do Renascimento, quando houve um direcionamento do pensamento em função de uma explicação racionalista cada vez mais compartimentada. Com o fim dos manuscritos medievais e o surgimento da imprensa,² outro tipo de vínculo se estabeleceu entre imagem e escrita. A partir do Renascimento,

1 A impressão litográfica possibilitou a reprodução em grandes formatos e a criação de letras próprias para cada peça gráfica, tendo sido criada em 1796 por Alois Senefelder. Com o passar dos anos, a técnica litográfica foi sendo aperfeiçoada e em 1848 já eram impressas dez mil folhas por hora. Nesse processo de aperfeiçoamento, foi criada a cromolitografia, patenteada pelo francês Godefroy Engelmann, em 1837, e versão em cores da litografia. O artista Jules Chéret foi um dos artistas que a aperfeiçoaram, o que possibilitou o uso de cores mais brilhantes e do degradê. A difusão dessa técnica foi uma das grandes responsáveis pelo desenvolvimento das artes gráficas, em especial a linguagem gráfica do cartaz no final do século XIX.

2 O termo “imprensa” deriva da prensa móvel, processo gráfico aperfeiçoado por Johannes Gutenberg no século XV e que, a partir do século XVIII, foi usado para imprimir jornais, então os únicos veículos jornalísticos existentes.

nota-se uma nova relação entre a escrita e a imagem com o desenvolvimento da ilustração. “Surge então uma relação de dependência e subordinação da imagem ao texto” (VENEROSO, 2012, p. 80-81). Com a invenção da imprensa, palavras e imagens passaram a ser reproduzidas por sistemas de impressão diferentes: os textos em tipografia³ e as imagens em xilogravura⁴ ou gravura em metal,⁵ o que favoreceu para o distanciamento das duas mídias.

Contudo, apesar da estruturação do pensamento ocidental, que não apenas separou texto e imagem mas também atribuiu menor valor à imagem, subordinando-a ao texto, houve toda uma grande evolução e expansão dos meios de produção e difusão das imagens em conjunto com as palavras. As transformações nos meios de reprodução da imagem e da palavra a partir do século XIX em conjunto com as mudanças na arte do século XX, ao misturarem os espaços do texto e da imagem, produziram uma colisão entre essas duas mídias.

Apesar da adoção do texto como meio oficial de representação e estruturação do pensamento no ocidente, as imagens e seus meios de difusão estão cada vez mais presentes no cotidiano, ganhando importância crescente e espalhando-se por todos os lugares. As imagens propagam-se pela mídia impressa e eletrônica sob a forma de revistas, livros, panfletos, jornais e cartazes. Compõem a proposta pedagógica de enciclopédias, cartilhas, manuais, livros didáticos e apresentações multimídia. As imagens expandem-se em grandes dimensões nos *outdoors* publicitários que margeiam o tráfego nas ruas das cidades e serializam-se em lambe-lambes que disputam espaço com os grafites nos muros dessas mesmas cidades. As superfícies brilham em dispositivos eletrônicos portáteis, em *displays* de cristal líquido nas vitrines, em aeroportos, estações, salas de espera, *halls* de entrada, corredores de saída, plataformas de acesso, aviões, navios, ônibus, trens, elevadores etc. As imagens ofuscam multidões em imensos painéis eletrônicos que se erguem em estádios e escalam as fachadas dos prédios (BORGES, 2011, p. 45).

Além dessa difusão cada vez maior das imagens, também houve uma ampliação das possibilidades plásticas de manipulação visual dos textos e dos signos alfabéticos, fazendo surgir linguagens híbridas, impregnadas pelas misturas entre palavras e imagens. Um exemplo disso é a editoração eletrônica de textos e imagens em *softwares* gráficos. Nos cartazes, no tempo em que se utilizava a tipografia para compor as informações, as possibilidades técnicas de interação entre os tipos e as imagens eram muito limitadas, fazendo com que a delimitação entre a mancha de texto e as áreas reservadas às imagens fosse mais definida. Atualmente, a manipulação digital permite não apenas a justaposição entre textos e imagens, mas toda forma de variação dos textos, alterando seus tipos, dimensões e cores, combinando-os ou fundindo-os com os elementos pictóricos.

3 A tipografia tem sua origem principal nas primeiras impressões com tipos gráficos (letras em relevos confeccionadas em madeira, barro ou ferro) e passou também a ser um modo de se referir à gráfica que usa uma prensa de tipos móveis.

4 Técnica de origem chinesa em que o artesão utiliza um pedaço de madeira para entalhar um desenho, deixando em relevo a parte que pretende fazer a reprodução. Em seguida, utiliza tinta para pintar a parte em relevo do desenho. Na fase final, é utilizado um tipo de prensa para exercer pressão e revelar a imagem no papel ou outro suporte. Um detalhe importante é que o desenho sai ao contrário do que foi talhado, o que exige maior trabalho do artesão e mais dificuldade para a reprodução de textos.

5 Processo de gravura feito numa matriz de metal, geralmente o cobre, conhecida na Renascença. Pode também ser feita em alumínio, aço, ferro ou latão amarelo. Esse processo também inverte a imagem na impressão, dificultando a reprodução de textos.

Figura 1 - 30 Posters on environment and development - 1992



Fonte: SACCHETTA, 2012, p. 652.

Michel Butor (1992, p. 32) afirma que, no plano de sua atuação, existem três níveis de relação entre a imagem e o texto: a crítica de arte, quando “fala-se de um quadro, ou de um pintor, então o texto vai convidar a olhar, vai comentar o que se vê etc.”. Um segundo sentido seriam os livros ilustrados e os *livres de peintres*, que trazem colaborações entre artistas e poetas: “aqui se veem duas coisas ao mesmo tempo, o texto e a imagem, enquanto que na crítica de arte se está livre, pode-se olhar a imagem e ler o texto em outra página.” (BUTOR, 1992, p. 32). E um terceiro nível, “quando o texto intervém no interior mesmo da imagem e aqui existe uma diferença, porque o texto funciona também como uma imagem” (BUTOR, 1992, p. 32). Isso ficou bastante evidente com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, como a litografia e a cromolitografia, que permitiram que a letra fosse desenhada pelo artista gráfico diretamente na matriz, a pedra, o que fez com que a imagem e a palavra fossem criadas e impressas pelo mesmo processo de impressão, readquirindo vínculos mais estreitos.

A litografia revolucionou os meios de reprodução gráfica pelo uso de cores, pela possibilidade de produção em massa e pela retomada da interação estreita entre imagem e palavra. Antes do uso da litografia, os cartazes, por exemplo, eram produzidos com o uso de tipografia (HOLLIS, 2000, p. 5), ou seja, com matrizes em alto relevo para a impressão de letras, traços e algumas marcações e símbolos. Com a impressão litográfica surgiu a possibilidade da reprodução em grandes formatos e a criação de novas letras, próprias para cada peça gráfica, colaborando para a reaproximação entre texto e imagem.

Figura 2 – Cartaz tipográfico Theatre Comique!- 1872.



Fonte: Graphic Design History, 2018.

Hoje, na era da imagem digital, dos vídeos, da tecnologia cibernética e da reprodução eletrônica, o texto depende, mais do que nunca, de sua qualidade visual, da materialidade da escrita, de seu aspecto gráfico. Da mesma maneira, dificilmente uma imagem representa sentido em função de sua pura visibilidade. Em outras palavras, já não podemos mais tratar a imagem como ilustração da palavra nem o texto como explicação da imagem. “É o conjunto texto-imagem que, ao formar um complexo heterogêneo, se torna o objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 17).

Figura 3 - Cartas de Elisabet Vogler a seu filho - 2003



Fonte: BORGES, 2011, p. 47.

Sob esse aspecto, a frase-imagem e a montagem dialética propostas por Rancière (2003) transformam e reenquadram as fórmulas estéticas que nomeiam os universos de experiência, que definem formas consensuais ou dissensuais de produzir e negociar sentidos. O que interessa a este autor é uma construção combinada entre historicidade e atemporalidade, na busca por um modo de enquadrar e pensar enunciados, objetos e acontecimentos em termos de multitemporalidade, de enredos entrelaçados por uma operação de montagem que desfça a relação de submissão entre texto e imagem. O que Rancière (2012, p. 45) propõe é olhar para as formas tradicionais de escritura da história – as formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, as formas de construção das relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente – de outro jeito, “rasgando os formatos tradicionais de apresentação dos fatos”. Assim, Rancière nos apresenta uma concepção política das imagens e dos textos, na reivindicação do caráter poético e estético de todo enunciado, quebrando as fronteiras e as hierarquias entre os níveis de discurso.

Essa proposta nos permite potencializar tanto o gesto de pensar a política pelas imagens, quanto aquele de pensar a política das imagens. Afinal, como nos alerta Rancière (2012, p. 96), “uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem”.

Este autor procura enfatizar que os arranjos que buscam (no dispositivo de causalidade) neutralizar as resistências nas imagens podem ser abalados pela emergência da figuração. Ao contrário da representação pautada pela causalidade determinística, a figuração “é um sistema de relações entre semelhança e dessemelhança que põe em jogo vários tipos de intolerável” (RANCIÈRE, 2012, p. 93). A figuração que surge das operações de montagem entre frase e imagem é responsável pela descontinuidade, pela evidenciação de um hiato que desnaturaliza o olhar e nos permite apreender “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados.” (RANCIÈRE, 2012, p. 99). A política presente no gesto figurativo relaciona-se com a capacidade que as imagens, em relação dialética com as palavras, possuem de “mudar os lugares e a forma de contagem dos corpos” (RANCIÈRE, 2012, p.95), devolvendo à experiência sua potencialidade criativa e compartilhável.

Rancière (2006) afirma que a importância da escrita e da leitura não está necessariamente na produção do conteúdo das mensagens e representações, mas sua associação a um outro regime sensível que conecta o sujeito a uma comunidade mais ampla de atos de pensamento e criação, de palavra e de escuta que se chamam e se respondem. O que a figuração alcança com a montagem entre a letra e a imagem é também a capacidade de se conectar a uma comunidade sensível que não se vincula necessariamente à classe social, mas permite pequenas invenções no ato mesmo de fazer circular histórias, objetos e enunciados, multiplicando as racionalidades disponíveis no gesto de conferir uma forma singular à capacidade de fazer e dizer que pertence a todos.

Imagem e palavra no cartaz moderno

Com as mudanças do século XIX ocorreu o aparecimento do cartaz moderno, impulsionado pelo aprimoramento da litografia e de sua utilização na produção de peças gráficas iniciada por Jules Chéret. Com isso, as cidades e seus signos, marcas e grafismos dos anúncios de rua passam a assumir um lugar de importância na arte do século seguinte, especialmente na França. As técnicas de impressão tiveram, nessa época, um aperfeiçoamento extraordinário não só em relação à letra mas também em relação à reprodução da imagem. O surgimento e o aprimoramento da litografia simplificou consideravelmente os procedimentos da gravura, possibilitando a impressão em cores, que antes não era possível, o que levou essa técnica a ser bastante utilizada em sua forma comercial.

Apesar da existência de diferenças entre a litografia industrial/comercial e a litografia artística, pode-se notar um diálogo entre ambas. Vários foram os artistas em atividade no final do século XIX e início do século XX que produziam tanto litografias artísticas quanto cartazes e ilustrações. Pode-se citar como exemplos, Édouard Manet, Toulouse-Lautrec e ainda Jules Chéret, muito conhecido pelos seus cartazes e que teve grande influência sobre o *Art-Nouveau*. Em 1888 Chéret começou a produzir, em Paris, cartazes litográficos com sua própria prensa. (VENEROSO *et al.*, 2004, p. 65).

Figura 2 - Bal du Moulin Rouge - Jules Chéret - 1889



Fonte: Coleção de Jim e Sue Wiechmann, Milwaukee Art Museum

Chéret desenhava diretamente sobre a pedra litográfica, devolvendo à litografia essa característica de meio direto de criação que ela já tinha possuído com Francisco de Goya e outros artistas do começo do século XIX. A litografia tinha sido utilizada, em geral, simplesmente como um procedimento para reproduzir outras formas de expressão artística. Com Chéret, ela recupera, portanto, sua autonomia como linguagem gráfica (BARNICOAT, 1973, p. 7-8).

Nota-se que letras e imagens têm participação ativa na composição dos cartazes dessa época. As letras, em geral, eram desenhadas diretamente sobre a pedra litográfica e havia um alto grau de criação e adaptação das letras realizadas pelos desenhistas-litógrafos nas chamadas “letras-fantasia”. Algumas vezes eram desenhadas com a utilização de gabaritos e, em outros casos, eram desenhadas a mão livre (VENEROSO *et al.* 2004, p. 66).

Esse diálogo entre o desenho da letra e o desenho das imagens no final do século XIX está relacionado às possibilidades técnicas abertas pela litografia. Comparada à gravura em metal e à xilogravura, técnicas muito usadas para a realização de ilustrações, a litografia possui vantagens. Na xilogravura, o desenho da letra era extremamente problemático quando realizado junto à

imagem, já que qualquer erro com a goiva⁶ significava a perda total da matriz. Na gravura em metal, a impossibilidade do uso da letra junto à imagem era maior que na xilogravura, pela própria limitação da técnica.

Na criação de cartazes é essencial trabalhar palavra e imagem de maneira integrada, de modo que essa relação seja entrelaçada e combinada. Na definição apresentada por Richard Hollis (2000, p. 5, grifo nosso) “o cartaz pertence à categoria da apresentação e da promoção, na qual *imagem e palavra* precisam ser econômicas e estar vinculadas a um significado único e fácil de ser lembrado.”. Abraham Moles (1974) define o cartaz como uma “*imagem*, em geral colorida, contendo normalmente um único tema e acompanhado de um *texto* condutor.” (MOLES, 1974, p. 44, grifo nosso). A definição de cartaz, apresentada por Harold F. Hutchinson em 1968, possui sentido próximo daqueles apontados pelos autores anteriores, corroborando com a compreensão de que o cartaz é a mídia que se mostra ao público como

um anúncio grande, normalmente com um *elemento pictórico*, normalmente impresso em papel e normalmente exposto em uma parede ou quadro para o público em geral. Seu objetivo é chamar a atenção para qualquer coisa que o anunciante esteja tentando promover e gravar uma mensagem no transeunte. O *elemento visual ou pictórico* proporciona a atração inicial – e ele deve ser suficientemente impressionante para prender o olhar do transeunte e superar a atração concorrente dos outros cartazes, de modo que precisa de uma *mensagem verbal* suplementar que reforce e amplifique o tema pictórico. O tamanho grande da maioria dos cartazes permite que a *mensagem verbal* seja lida claramente à distância. (HUTCHINSON, 1968 *apud* SONTAG, 2010, p. 211, grifo nosso).

Com base nessas definições pode-se perceber, dentre outras coisas, que o cartaz é predominantemente composto pela interação palavra/imagem. O cartaz é livre para agregar palavra e imagem, mesclando recursos linguísticos e pictóricos, bem como para escolher apenas um ou outro recurso, e, quando realizados somente com textos (cartazes tipográficos), estes assumem características de imagem.

Imagem e palavra nas artes gráficas e visuais do final do século XIX e início do século XX

No final do século XIX e início do século XX, a escrita (a letra, a palavra, o texto) irrompe no espaço do quadro e integra-se ao discurso plástico, passando a interferir no interior mesmo da imagem e funcionando também como elemento pictórico. Paul Klee, entre outros, seria um dos artistas a abolir a soberania do princípio que estabelece a distinção entre representação plástica e referência linguística

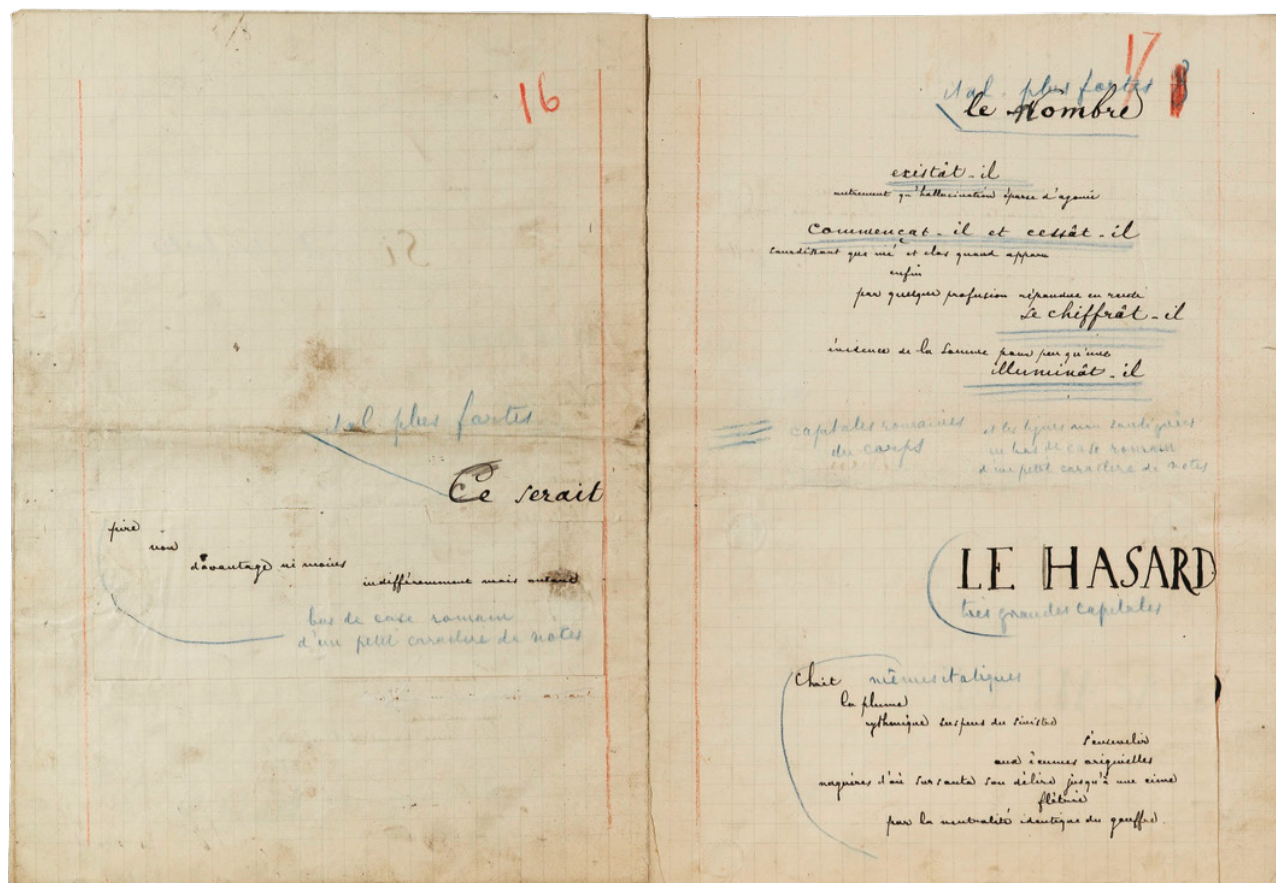
ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casa, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. (FOUCAULT, 1989 *apud* VENEROSO *et al*, 2004, p. 68).

Pode-se fazer um paralelo entre o que ocorreu nas artes plásticas no início do século XX e o que ocorreu nos cartazes com o desenvolvimento da litografia no século XIX. Nos dois casos nota-se a integração entre texto e imagem, que pode ser relacionada com a integração que existia nos manuscritos medievais, onde a letra, escrita à mão, era ela própria imagem, além de se relacionar estreitamente com as iluminuras. Assim, a volta da letra manuscrita retoma essa característica de “coisa desenhada”.

⁶ Goiva é o nome dado a uma série de instrumentos cortantes utilizados para o entalhe em madeira.

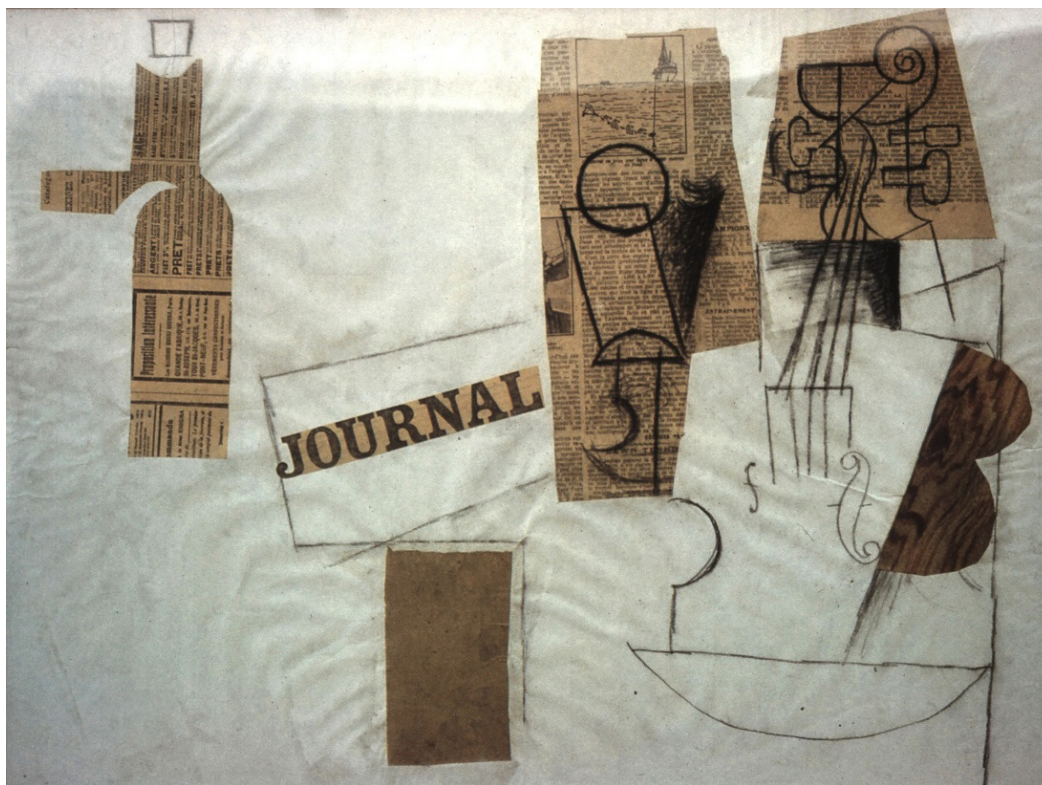
A reaproximação palavra/imagem na arte do século XX pode ser vista como um dos resultados da quebra de fronteiras e da mescla de linguagens artísticas que ocorreu de maneira recorrente e não linear iniciados no final do século XIX e durante todo o século XX. Nesse processo de resgate de vínculos entre a palavra e a imagem, tiveram grande importância as experiências do poeta francês Stéphane Mallarmé e o trabalho pioneiro de Pablo Picasso e Georges Braque, com os *papiers collés* que inauguram uma forte tendência da arte contemporânea, incorporando na obra artística materiais não artísticos: letras, fragmentos retirados de jornais, partituras musicais, papéis de parede etc.

Figura 3 - Estudo de layout do poema Un coup de dés - Stéphane Mallarmé - 1896



Fonte: WIKIPEDIA, 2018.

Esses e outros artistas, seja no campo da literatura ou das artes plásticas, tiveram contato com a produção gráfica do final do século XIX, afetada pela rápida transformação dos processos, das linguagens e da proliferação de novas famílias tipográficas (VENEROSO, 2006, p. 148-149). Junto a isso, o encurtamento das distâncias pela comunicação e pelos transportes contribuiu para novas percepções das relações espaço/temporais naquela época. A colagem de fragmentos de letras, partituras, tíquetes e jornais, interagindo com outros elementos na obra de arte cubista, conferiram textura ao quadro por sua ênfase no aspecto formal e plástico; no entanto, expressam também uma preocupação de ordem contextual, pelo menos nos *papiers collés* de Picasso, já que é possível identificar certa seleção nos fragmentos de jornais empregados pelo artista no tocante aos temas das notícias. O condicionamento das letras ao plano acentuava o caráter de superfície da tela, rompendo com a pintura tradicionalmente ilusionista/representativa e suas profundidades fictícias, alçando esta arte uma dimensão gráfica, em que os signos verbais, arrancados de seu contexto funcional de comunicação, ganham autonomia enquanto uma realidade em si, permitindo-se serem perpassados por múltiplos e novos significados (VENEROSO, 2006, p. 150).

Figura 4 - Violino, vidro, jornal, garrafa - Picasso - 1896

Fonte: DAVID CARR-SMITH, 2018.

Provavelmente, os experimentos gráficos do século XIX afetaram Picasso que, atraído por seu vigor visual e por suas qualidades plásticas, passou a incorporá-los em seus trabalhos. Dentro do espaço cubista, ele usa recursos tipográficos como elementos integrantes da composição. Com isso, ele restituiu às letras sua visualidade plástica: elas não estão ali para comunicar uma mensagem, pois têm um sentido de construção formal. Tudo isso, é claro, aliado ao espírito de pesquisa de Picasso, que mostra uma atitude não-convencional ao utilizar, em seus trabalhos, materiais pobres e sem o *status* “artístico”. O impacto dessa atitude foi tão grande, que esse se tornou um procedimento usual na arte do século XX, surgindo de novo em movimentos como o Dadaísmo, a *Pop art* e até na arte contemporânea.

É importante aqui lembrar os experimentos gráficos que floresceram no século XIX e que deixaram sua marca não só nas artes visuais e gráficas, mas também na literatura. Vários artistas atuantes entre 1880 e 1920 tiveram uma ligação profissional com as artes gráficas, produzindo cartazes e desenhos de publicidade; entre eles, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard e Aleksandr Rodchenko, parceiro do poeta Vladimir Maiakovski em vários projetos publicitários durante a década de 1920.

Para encerrar, se retormarmos as influências desses experimentos gráficos sobre o cartaz, veremos como suas características – formais e temáticas – transformaram-se ao longo dos séculos XIX e XX, acompanhando as mudanças dos meios de comunicação e dos movimentos artísticos. Também se encontra no cartaz um tom próprio: a caricatura, o exagero, a sátira, a paródia, o escândalo e o riso figuraram as produções de gerações de “cartazistas” (SZANIECKI, 2007, p. 11). A partir dessas transformações, o cartaz passa a atuar como meio e forma de “rebeldia”, de contestação e de subversão da ordem institucionalizada (social e acadêmica), ampliando sua potencialidade política de afetar seu entorno cultural e social, assim como de ser afetado por ele. Deve-se, portanto, levar em conta as condições de produção/circulação/consumo dos discursos em jogo, examinando-se as determinações responsáveis pelas escolhas, conscientes ou não, feitas por ocasião do engendramento de um discurso e suas relações de poder, instituições sociais e identidades que regem e organizam sua criação, recepção e circulação.

Desse modo, e esse é um tema para explorações futuras, um cartaz pode ser considerado como político quando deixa entrever as operações que influenciam na interpretação daquilo que vemos, ou seja, a potência política está tanto nas imagens (materialidade sónica) quanto nas relações e operações que as definem em sua relação com a palavra. Rancière (2003) e Didi-Huberman (2017) nos revelam, respectivamente nos conceitos de frase-imagem e de montagem, como imagens e escritura contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível.

Considerações finais

A escrita e a imagem relacionam-se à constante preocupação do homem, desde seus primórdios, em registrar os fatos, narrar os acontecimentos, representar o mundo material e espiritual, sejam eles relacionados a acontecimentos do cotidiano, como as caçadas, ou de ordem mítica e religiosa, como se acredita nas pinturas das cavernas, onde o homem viveu há milhares de anos.

Percebemos que as relações entre imagem e palavra nas artes gráficas e visuais sempre existiram, podendo ser mais ou menos estreitas dependendo da época, da cultura e dos avanços técnicos. Essa relação pode se dar de diferentes formas (pela referência de uma mídia à outra ou pela proximidade física entre as duas) e variados níveis (pelo grau de simbolicidade e iconicidade do texto,⁷ pelo grau de separabilidade entre imagem e palavra,⁸ pela autossuficiência de cada mídia⁹ e pela forma de imbricação entre texto e imagem¹⁰ (HOEK, 2003, p. 185). Contudo, não importa o período nem o tipo de relação entre imagem e palavra – predominância, subordinação ou mescla –, o que se nota a respeito das duas ao longo da história é sua constante presença como mediadoras gráficas de significado e a contaminação de uma pela outra. Para entender melhor essa movimentação, elaboramos uma reflexão com o intuito de identificar a visualidade da escrita e os possíveis diálogos entre imagem e palavra, principalmente a partir do final do século XIX, com os cartazes litográficos e sua influência nas linguagens artísticas no início do século XX, quando os limites precisos entre as linguagens artísticas e as separações entre imagem e palavra na cultura ocidental, pelo menos no âmbito das artes gráficas e visuais e da literatura, começaram a ser postas em xeque.

Esse diálogo e a aproximação entre as artes, a passagem de um modo artístico ao outro, reestabelecem o diálogo da escrita com a visualidade e reatam, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas uma realidade dupla, dotada de uma parte visual. É nesse lugar limítrofe, nessa margem em que a escrita e as artes confluem, que se encontra um espaço privilegiado para se pensar as possíveis relações – estéticas e políticas – entre imagem e palavra.

7 Simbolicidade: palavras e textos funcionam como elementos verbais, porém disfarçados em signos icônicos, por exemplo, as capitulares e a caligrafia. Iconicidade: palavras e textos perdem sua função verbal e ganham em plasticidade, sendo empregados um pouco à maneira das frutas de Arcimboldo, utilizadas na composição de seus retratos. (HOEK, 2006, p. 181-182).

8 O signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro.

9 A coerência individual de um e de outro permanece intacta.

10 Transposição, justaposição, combinação ou fusão.

Referências

- BARNICOAT, John. **Los carteles**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BORGES, Marcelo de Carvalho. **Tessitura Visual da Palavra**: Reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite**: ou la déraison graphique. Paris: Flammarion, 1995.
- DAVID CARR-SMITH. **Design / Art / Kitsch / Change**. Disponível em: http://www.davidcarrsmith.co.uk/_D-WW_20C-ART+AD1.htm Acesso em: 15 nov. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, 1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989.
- GRAPHIC DESIGN HISTORY. **Broadsides**. Disponível em: <http://designhistory.org/Poster_pages/Broadsides.html>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HOEK, Leo_H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de Marcia Arbex. In: ARBEX, Marcia (Org.). **Poéticas do visível**. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2006, p. 167-189.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico**: uma história concisa. Tradução de Carlos Daudt. 2a. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HUTCHINSON, Harold F. **The poster, an illustrated history from 1860**. Londres: Studio Vista, 1968.
- MEDEIROS, Afonso. Pictograma, ideograma, metáfora visual. In: **Congresso da ANPAP**, 1996, Anais. Campo Grande, 1996. p. 273-281.
- MOLES, Abraham. **O cartaz**. Tradução de Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974.
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.
- PROUS, André. Arte do Brasil na Pré-História. **Ciência Hoje**, v. II, n. 7, p. 10-17, jul./ago. 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. **Lignes**, v. 1, n. 19, p. 141-164, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROBINSON, Andrew. **The history of writing**. London: Thames and Hudson, 1995.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. Pôster: anúncio, arte, artefato político e mercadoria. In: BIERUT, Michael et al. **Textos clássicos do design gráfico**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 210-235.
- SZANIECKI, Barbara. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas et al. **Antigas marcas, novas mídias**: a arte humanizando as tecnologias. Relatório Final. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2004. SHA-369/01.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: **Aletria**: Revista de Estudos da Literatura. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, v. 14, jul./dez. 2006. p. 147-161.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras**: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WIKIPÉDIA. **Estudo de layout do poema *Un coup de dés* – 1896**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_Dés_Jamais_N%27Abolira_le_Hazard>. Acesso em: 15 nov. 2018.

O fazer a partir da Imagem: arte-criação em Sylvio da Cunha e Carlos Drummond de Andrade

Fernanda Zrzebiela*

Resumo

Iniciamos este texto com o diagnóstico de uma inquietação: aquela do olhar que diante da fotografia se interroga a respeito do problema da aparição. Ao longo do trajeto percorrido pelo olhar “leitor” do poeta, que se mostra sensível ao eco das obras alheias, desdobram-se as especulações em torno do que seja uma arte verdadeiramente criadora, pelo amadurecimento da noção do fazer artístico que passa, necessariamente, pela inteligência do sensível. Diante de tais considerações, interessa-nos voltar a atenção para a emergência, na produção de Drummond após 1945, de um entendimento que concebe a criação artística a partir da imagem, em consonância com o diálogo possível que se pode estabelecer com as reflexões em torno da arte criadora, neste caso fotográfica, então desenvolvidas por Sylvio da Cunha em sua coluna intitulada “Os pássaros do retratista”, mantida no suplemento **Letras e Artes**, do jornal **A Manhã**, a partir de 1947.

Palavras-chave: Poesia. Imagem. Carlos Drummond de Andrade. Sylvio da Cunha.

The making as of the image: art-creation in Sylvio da Cunha and Carlos Drummond de Andrade

Abstract

We start this text by diagnosing the restlessness opposite the problem of the apparition. Along the path described by the poet's watchful eye, which is sensitive to the contagion of others art works, we can observe the emergence of an artistic making notion as of the image. Our interest is to reflect on the creative dimension that this notion establishes in the poetry of Drummond, especially his poetry of memory, in line with the possible dialogue that can be established with the considerations about the creative photography, which were developed by Sylvio da Cunha in its column “Os pássaros do retratista”, maintained in the newspaper **A manhã**, since 1947.

Keywords: Poetry. Image. Carlos Drummond de Andrade. Sylvio da Cunha.

Recebido: 30/01/2019

Aceito: 08/05/2019

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Literatura pela mesma instituição. Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (bolsista CNPq).

O enigma da aparição

Datam do início do século XX os primeiros fotógrafos ambulantes do país. Estabelecendo-se nos principais espaços públicos de cidades como Belo Horizonte, a chegada de tais profissionais que ficaram conhecidos como “fotógrafos lambe-lambe” marca uma importante etapa no processo de expansão da indústria fotográfica no Brasil: saindo dos estúdios para ganhar as ruas, foi só por intermédio das máquinas-caixote que a fotografia se tornou acessível a uma grande parcela da população que não poderia pagar pelos sofisticados retratos dos estúdios fotográficos (ARROYO; SOUZA, 2011, p. 22).

Em Belo Horizonte, a chegada dos primeiros fotógrafos lambe-lambe remonta aos anos de 1920, período em que a cidade passou por um grande crescimento econômico, urbano e industrial. Como era de se esperar, o primeiro espaço público a recebê-los foi o Parque Municipal de Belo Horizonte: localizado numa região de convergência do fluxo da população oriunda de todas as regiões da cidade, o Parque foi, durante alguns anos, utilizado exclusivamente pela elite belo-horizontina, já que se localizava dentro da área planejada da capital. Com o tempo, entretanto, ele se tornou um espaço público de grande vitalidade, sendo frequentado por muitos turistas e por representantes dos mais variados segmentos sociais.

Em provável alusão a uma dessas cenas corriqueiras com que, porventura, se deparasse um transeunte observador da vida belo-horizontina no início do século, Drummond, então redator do jornal **A Tribuna**¹ e residente da capital mineira, publica, em 1933, o texto intitulado “Os fotógrafos do parque”.

Ainda que não se trate de uma reflexão aprofundada em torno da relação entre arte e fotografia – o que se daria anos mais tarde, em sua produção –, já se nota aí a latência de uma inquietação em torno do enigma da imagem, ou de seu aparecimento:

Às vezes me aproximo [...]. E vejo os postais emoldurados em cada canto da máquina, representando o sargento instrutor da Polícia Militar, a copeira de pensão em dias de folga, a mocinha de subúrbio que se esqueceu de fazer compras e foi respirar a poesia da vida, o antigo vereador do Norte de Minas em trânsito pela capital... Quem fixou esses tipos? Ninguém viu a hora em que eles se incorporaram à coleção de imagens do meu fotógrafo. Este não fez um gesto, a não ser o gesto grave de acender um cigarro e seguir, com os olhos, a linha feminina da fumaça. Tudo no jardim é silêncio e recolhimento, nem um tremor na tarde, e no entanto esses seres transeuntes insinuaram-se misteriosamente pela objetiva adentro e foram estampar-se na superfície branca de um cartão. Como? Com o auxílio de quem? Auto-reprodução inexplicável, que há de sempre constituir uma das perplexidades de minha vida (ANDRADE, 1967, p. 615).

Entre os diversos “tipos” que reconhece o poeta nos postais, determinados por suas ocupações cotidianas, assalta-lhe o mistério: quem os fixou ali? Embora a revelação não nos seja dada em fórmula pronta por esse sujeito que observa e indaga, fazem-se notar, por entre a “passividade” do fotógrafo e o protagonismo da própria imagem, as pistas de uma questão que ultrapassa o mero questionamento em torno da técnica fotográfica: o que está em jogo aqui parece ser muito menos o gesto da captura que o enigma da aparição.

Ninguém viu a hora que a imagem “se deixou” capturar. Como num acontecimento que se desse em surdina, as imagens insinuaram-se “misteriosamente pela objetiva adentro”, incorporando-se à coleção. Talvez porque a imagem queria se captar – a “quem” se refere esse desejo? –, ela vive por conta própria.

¹ Segundo a referência de Barbosa (1989, p. 57), o texto teria sido publicado originalmente no jornal **Minas Gerais**, também de Belo Horizonte, em 1933. Quando sai no mesmo ano, em **A Tribuna**, o texto traz a assinatura de Belmiro Borba, pseudônimo que teria sido criado, segundo Fernando Py, por Cyro dos Anjos. O escritor esclareceu que, além dele, somente Drummond o utilizara, numa ocasião em que Cyro teve de se ausentar de Belo Horizonte. “Belmiro Borba” foi utilizado, mais tarde, para designar o protagonista do romance **O amanuense Belmiro** (1936). (Cf. PY, 2002, p. 215).

A essa inversão de posições corresponde a integração dos fotógrafos à paisagem, chegando mesmo o cronista a defini-los: “seres de natureza quase vegetal”. É sintomático pensar, nesse sentido, que o mesmo texto é republicado em 1942 com o título “Os fotógrafos vegetais”,² justamente em um contexto no qual a atenção do poeta parece se voltar mais detidamente a pensar questões entre forma, imagem e poesia.

Se tivéssemos que situar uma espécie de marco ou ponto norteador na obra de Drummond a partir do qual se verificaria um acercamento mais estreito das especulações do poeta em torno de tais questões, partiríamos do período que abarca sua produção depois de **A rosa do povo**.

Isso não significa, contudo, excluir do recorte proposto a obra de 1945: recordemos que é desse período a publicação de poemas como “Procura da poesia”, “Consideração do poema” e “Vida menor”, por exemplo, nos quais já se mostra flagrante uma incipiente noção do fazer que desautoriza uma espécie de “autonomia soberana” do artista criador, porque pressupõe, de um lado, a existência autônoma das palavras (e das coisas); e, de outro, o trabalho intelectual (mas não somente) do artista que traduz ou “torna visível” a aparição dessas mesmas coisas também porque se coloca, em certo sentido, “receptivo” a elas.

Se poesia é aquilo que “fala”³ (a imagem, aquilo que “aparece”), o poema não seria, então, mais do que o meio “tradutor”, por assim dizer, dessa aparição. De modo que a pergunta, outrora pela autoria (quem), converte-se, aos poucos, em interesse pelo modo de fazer.

Fato é que a “guinada classicizante”, operada pelas quatro obras que ficaram conhecidas, pela definição de Merquior (2012, p. 176), como o “quarteto metafísico” da poesia drummondiana, marca um período de resgate “consciente” mais expressivo da tradição, o que aponta mais para um modernismo classicizado do que para um classicismo moderno (MERQUIOR, 2012, p. 259), alinhando-se a uma compreensão muito próxima daquilo que, nos moldes da conhecida “poesia tardia”, de Hölderlin, poderia se pensar em termos de uma combinação entre intelecto e sentido vivo.

É desse período, por exemplo, a publicação de “A tela contemplada”,⁴ poema posteriormente incluído em **Claro enigma**, no qual o poeta parece colocar em xeque justamente a estéril soberania do artista que, ao contrário do uso consciente da forma e do sentido, promovido pela inteligência do sensível, reduz o fazer artístico à mera captura da paisagem, emoldurando-a em arranjos preestabelecidos de “quadros” sem vida.

Com efeito, em **Claro enigma**, o poeta se refere com frequência à arquitetura e à construção, em composições que são testemunhos de um desejo aparentemente frustrado de construir e abstrair (GLEDSON, 2002, p. 163), e às quais se pode ainda acrescentar o próprio epíteto provocativo de “fazendeiro do ar”, cuja etimologia diz respeito a coisas que devem ser feitas (“facenda”, do latim vulgar) e, portanto, construídas, arquitetadas, ao mesmo tempo em que o poeta, pela tarefa que lhe é própria, dispõe para tal intento de materiais diáfanos, feitos de sonho, que se desmancham no ar.

Arte em diálogo e o problema da criação

O momento, no entanto, não evidencia somente uma preocupação mais expressiva em relação aos problemas da forma e do sentido na criação do poema: ele aponta igualmente um período em

2 O texto sai em 29 de julho daquele ano no suplemento **Autores e Livros**, do jornal **A Manhã**, e é depois incluído, com o mesmo título, em **Confissões de Minas**.

3 “Que é poesia, o belo? / Não é poesia, / e o que não é poesia não tem fala”. Versos do poema “Conclusão”. In: **Fazendeiro do Ar**. (ANDRADE, 1967, p. 279).

4 Publicado em 10 de setembro de 1950, no **Correio da Manhã** (RJ) (ANDRADE, 1950).

que Drummond se volta a pensar mais detidamente os problemas da forma e do sentido também na obra de outros artistas, inclusive na obra daqueles que lhe foram contemporâneos, demonstrando o interesse de um poeta que se mostrou ter sido desde sempre afeito ao contágio das outras artes, não só da fotografia, como também da música e das artes visuais.⁵

Isso porque, como já notou Silviano Santiago no posfácio que escreve a **Farewell** (ANDRADE, 1996, p. 105-129), enquanto poeta, Drummond foi, antes de tudo, um extraordinário leitor. Não apenas leitor de livros, mas ainda e sempre “leitor”: das artes plásticas, dos filmes, das fotografias, do mundo. É que, como define o próprio poeta nos “Apontamentos” de **Passeios na ilha**, ao escritor recai “não somente certa maneira especial de ver as coisas, senão também a impossibilidade de vê-las de outra maneira qualquer.” (ANDRADE, 1967, p. 675).

Certamente o olhar desempenha aqui uma função múltipla: é tanto a “ferramenta” que impulsiona a criação porque retira o véu que encobre as coisas e se detém na essencialidade de sua nudez quanto “instrumento” que possibilita a leitura das coisas refiguradas. É que, assim como a fotografia “dilata” a imagem, a função quase tátil do olhar sensível dilata o instante, ao concentrar o fluxo do tempo em um momento decisivo. O resultado dessa brusca suspensão que paralisa por um infinito instante tudo aquilo que o olho então vê e celebra⁶ não pode ser outro senão aquele da cristalização, operada na temporalidade nova em suspensão, que converte as formas em imagem.

Passeios na ilha, a propósito, reúne textos em que Drummond comenta a obra de Manuel Bandeira, João Alphonsus, Raul Bopp, Emílio Moura e Henriqueta Lisboa, por exemplo, mas sobretudo neste, que é um momento de reavaliação crítica do Modernismo, as poesias de Américo Facó e Joaquim Cardozo. Ambos são, em certo sentido, considerados por Drummond poetas “ausentes”, que não tomaram partido nas batalhas do Modernismo, mas enfaticamente não eram simplesmente reacionários, no sentido de um retorno ao convencionalismo dos anos anteriores a 1920 (GLEDSON, 2002, p. 152).

É também de **Passeios na ilha** o texto que Drummond escreve a Sylvio da Cunha, intitulado “O poeta e a fotografia”, publicado originalmente em 20 de julho de 1947, no **Correio da Manhã** (RJ),⁷ e só depois recolhido, com ligeiras modificações, no livro de 1952.

Foi Cunha, aliás, quem chamou a atenção para a existência, o mais das vezes despercebida pelo olhar fatigado do mundo visível, de “um lirismo despistador” que dorme “em certos retratos onde se cravam as máscaras incertas das coisas”, em humildes objetos que a nossa mão ou o nosso pé despreza”: “Por que só a fotografia os descobre aos nossos olhos tão cegos para os nove décimos do mundo? Recomeça o enigma.” (CUNHA, 1947a, p. 10).

5 Na coluna oportunamente intitulada “Imagens”, a qual o poeta manteve no **Correio da Manhã** entre 1954 e 1969, é possível encontrar, entre outros assuntos, textos que versam sobre as artes plásticas, como é o caso de “Arte-imagens, um tema”, de 6 de setembro de 1967, no qual, a pedido de um leitor, Drummond descreve um rápido panorama a respeito da temática da medicina, tratada por diversos pintores. Além deste, outros dedicados a pintores como Segall, Portinari, Guignard, Goeldi e Antônio Bandeira, por exemplo. Não custa lembrar que, antes mesmo da referida coluna, Drummond já trazia a público, no mesmo jornal, diversas “Antologias”, dentre as quais se destaca aqui aquela que reúne “Os poetas e os nossos pintores”, ilustrada com quadros de Segall e Portinari no **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, em 25 de junho de 1950 (Cf. ANDRADE, 1950).

6 Refiro-me à oportuna diferenciação que faz Valéry, em sua belíssima “Composição de um porto”, quando invoca uma “linguagem repleta de termos barrocos, exuberantes e de todas as épocas, como o latim de Apuleio” para “celebrar (não descrever, que é um trabalho infeliz) tudo aquilo que satura a visão, a audição e o olfato, que excita o espírito, diverte o ser, nas beiradas, nos piers, sobre a água pesada de um porto marítimo.” (VALÉRY, 2016, p. 160-161).

7 Saiu também, com modificações, com o título “O poeta fora do mercado”, em **A Tribuna**, (Santos em 22 de junho de 1947 apud ANTELO, 2014, p. 77).

Artista pouco conhecido do público,⁸ Sylvio da Cunha (1907-1995) estreava em abril de 1947, no suplemento **Letras e Artes** do jornal **A Manhã**, a coluna intitulada “Os pássaros do retratista”. Como explica o próprio Sylvio, que se sentia tocado pelo “nosso grande poeta e prosador, mesmo na prosa mais banal”, o título se inspirava em uma crônica na qual Drummond se refere à “câmara escura onde adormecem os pássaros do retratista”.

Mais do que uma teoria da fotografia, no entanto, Cunha ensaiaria em sua coluna uma verdadeira antropologia do sensível sob o ponto de vista da imagem, conforme nota Raúl Antelo (2014, p. 52), tal como os pioneiros Alfred Stieglitz ou Marius de Zayas, nas páginas de **Camera Work**. À diferença, contudo, dos precursores, o referencial de Sylvio da Cunha era basicamente poético, como se pode pressentir logo no primeiro texto da coluna quando o artista procura ressaltar um dos objetivos a que se propõe: “procuraremos também [na fotografia] o seu lirismo e a sua poesia”.

Seria de se esperar que tal advertência funcionasse como um preparo de recepção para os textos que o fotógrafo publicaria dali em diante. Mas quem poderia estar, de fato, preparado para se defrontar com o arrebatador exercício do olhar sensível que nos presenteia, em setembro daquele ano, não apenas o fotógrafo, mas sobretudo o poeta Sylvio da Cunha?

[...] Já vos aconteceu, estou certo, ver a sombra da roupa desenhar um perfil humano ou de animal no chão; uma bolha no sabonete e um pouco de espuma formam um olho e um nariz, tudo faz uma expressão de espanto; alguma folhagem, ao cair da tarde de sol, projetava ontem no muro um coelhinho, a que a brisa dava vida; vi as dobras de um lenço formarem uma cara de gente e um papel de embrulho amarrotado num canto compor uma face austera, episcopal. São geralmente figuras nirvânicas, expressando uma grande concentração de indiferença e alheamento. Caras de mortos. Espesso de arabescos como uma floresta, este mármore. É sem trabalho que o meu olhar fixo perplexo com o desaparecimento do copo d'água vê nas sinuosas veias surgirem dois cavalheiros da Inquisição, ou da Ku-Klux-Klan. Em seguida vem um cachorro sem mandíbula inferior junto de um velho com a boca desmesuradamente aberta. É o olhar que desenha estes monstros ou eles existem, no seu estado de pedra? Onde está a realidade? (CUNHA, 1947g, p. 8).⁹

Está visto que nessa passagem, aparentemente despretensiosa, já se revela muito do que irá propor Cunha em torno do que seja uma arte – neste caso, fotográfica – verdadeiramente criadora. É que em

8 Em 30 de março de 1947, no anúncio da nova seção do suplemento **Letras e Artes**, encontra-se uma breve apresentação do novo colaborador: “**Letras e Artes** apresentará em seu próximo número uma nova e interessante secção sobre assuntos fotográficos, sob a responsabilidade de Sylvio da Cunha – essa estranha figura de nossa poesia que, apesar de fugir à publicidade, tem garantido o seu lugar no plano do nosso desenvolvimento artístico. É autor de dois livros publicados fora do comércio, **Constança e Memória da Passagem do Anjo**. Em 1943, Sylvio da Cunha se tornou repentinamente um autêntico aficionado da fotografia. Seus trabalhos foram dos mais relevantes, nesse período. Sempre preocupado em estudar a parte da física que trata dos fenômenos luminosos, adquiriu um telescópio e mais tarde um microscópio, tendo com este feito fotografias de algas e preparações anatômicas de zoologia e botânica. Em 1944, começou a acreditar na possibilidade da fotografia como arte, fazendo as primeiras composições e procurando conhecer a obra de fotógrafos contemporâneos e antigos. Fez em seguida uma série de foto-micrografias para o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Expôs recentemente em Quitandinha, e aparecerá brevemente numa exibição no Photography Center do Museu de Arte Moderna de Nova York”. Sylvio estrearia sua coluna em 6 de abril daquele ano, mas como acrescenta Raúl Antelo (2014, p. 47), a essa altura ele já era conhecido, tendo exibido suas próprias fotos no Instituto dos Arquitetos do Brasil, na Praça Floriano, no prédio da Livraria Victor, em 4 de junho de 1947.

9 Prossegue Sylvio na deliciosa celebração da imagem: “O olhar vai girando e vê o cavalo com cara de passarinho, cuja perna da frente é um martelo e cujo corpo é um estandarte esfarrapado. O rato está aí, com cabeça de barata. Um homúnculo se bifurca em pássaro e a sua perna o precede, agressiva, em atitude de marcha prussiana. Um boi tem bigodes e um olho no meio da testa. Um cachorrinho devora uma flor com a pata dianteira. Um ancião de cavanhaque, cuja cabeleira forma a efígie de Lamartine. De costas, uns ombros, uma cartolinha, que poderiam ser de Carlitos. Três figuras sendo duas encapotadas e um homem com corpo de peixe. Cara de homem vociferando e orelhas de gato. Mulher com chapéu de astrólogo cujo corpo forma uma focinho de cão. Figuras de Guernica, de Breughel e Bosch, de Salvador Dalí. Caras repuxadas ora nos olhos, ora na boca, nos lábios, com um só olho, ou sem boca ou sem nariz, caras cortadas ou meio dissolvidas. Mistérios do mármore. Boca enorme engolindo uma árvore. Aos pés da árvore vejo enfim o copo d'água. Caprichos do olhar.” (CUNHA, 1947g, p. 8).

se tratando de fotografia, entende o artista que “na imensa maioria das vezes” não estamos diante de uma obra de arte, mas “simplesmente da conservação de uma lembrança ou da determinação de um documento”; poucas, ou mesmo raríssimas são aquelas que produzem o sutil e profundo “sentimento estético” (CUNHA, 1947e, p. 6).

Percebe-se, então, o esforço por tentar definir uma estética para essa linguagem, chegando mesmo a apresentar as bases do que chamará de “fotografia pura”: ao lado da intensificação do sentimento de percepção, pelo enriquecimento em nitidez e do detalhe, além do aumento dos valores espaciais pelo claro-escuro e perspectiva, tais composições se diferenciariam das demais por carregarem em si o aparecimento de uma quarta dimensão – o tempo.

Quando se escolhe um motivo e se estuda a sua composição, quando se destaca um detalhe ou se busca um ângulo de vista, um gesto, um efeito de luz, e principalmente, quando de uma dificuldade se tira um novo efeito, assim como “poeta que tira da rima uma nova imagem”, aí se está fazendo realmente, segundo Cunha, uma obra de arte.

À tal fotografia, verdadeiramente criadora, caberia a força da síntese poética, “que traz do caos (no sentido mais metafísico) as relações ainda não pressentidas e as faz do domínio geral do conhecimento até que passem à categoria analítica como sinais de espécie e ordem”. É ainda tal força, continua Cunha, “que se renova periodicamente, quando as associações se esgotam e a expressão se torna impotente para cumprir o seu fim mais alto, que é a criação de aspectos novos do espírito” (CUNHA apud ANTELO, 2014, p. 49).¹⁰

Naturalmente, a criação assim concebida exclui “imitação, repetição e ‘academia’”.¹¹ Caberia ao verdadeiro artista recriar a imagem, ao contrário de apenas descrevê-la.¹² Pois, como defende o fotógrafo, aquele que produz a natureza em seus íntimos detalhes, “ponto por ponto, com uma fidelidade assombrosa”, revela com isso ausência total de imaginação e, portanto, incapacidade de criar (CUNHA, 1947b, p. 6).

É o próprio Goethe, citado na “Antologia” dos mestres do passado aos quais se deve sempre recorrer o artista em busca de “novas forças de renovação”, quem nos esclarece a respeito da potência criadora da imaginação, motivada mesmo pela mais fortuita das situações:

Não me diga que à realidade falta interesse poético. É com ela precisamente que o poeta se manifesta, se ele tem bastante espírito para discernir num tema vulgar um lado interessante. A realidade fornecerá os motivos, os pontos a trazer a luz, o fundo propriamente dito; o labor do poeta consiste em formar com esses elementos um todo gracioso e animado. Há poucos homens que possuem a imaginação própria para conceber as realidades. Ao contrário, todos gostam de transportar seu pensamento em regimes e situações estranhas que em seguida agem sobre a própria imaginação e a distorcem. Há ainda os que se agarram à realidade e que são nesta conformidade, de uma exigência meticulosa, porque são completamente destituídos de poesia. [...] Nossos artista ingênuos, que se voltam para a imitação da natureza, com sua debilidade pessoal e sua impotência artística, imaginam que fazem muito. Mas é abaixo da natureza que eles estão. Ora, quem quer que seja que procure produzir uma grande obra, deve ter elevado sua educação a um tal nível, que alcance, como

¹⁰ Trata-se de um trecho de carta enviada por Sylvio a Drummond, em 4 de fevereiro de 1945, mantida sob guarda do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹¹ Isso não significa, evidentemente, ignorar os mestres do passado. Como explica Sylvio, “não se chega a dominar os elementos do mundo exterior, ao desembaraço das próprias faculdades, sem ter passado pelas pegadas e pelos traços de nossos maiores e sem ter aprendido tudo o que eles souberam. E é só fazendo do ponto onde eles ficaram o nosso ponto de partida que alcançaremos a ser originais. Ignorar o que já se fez e assim mesmo pretender criar coisas novas é uma pobre estultice” (CUNHA, 1947c, p. 6).

¹² Elucida, a esse respeito, o seguinte fragmento, não assinado, com o título “Rimbaud explica o método de sua poética”, que se encontra ao final de “Os pássaros do retratista”: “Na ‘Alquimia do Verbo’ Rimbaud dá-nos a ideia do seu método: a busca sistemática da alucinação, a procura de uma linguagem que permita traduzir os estados mais confusos da alma graças a uma evocação sensual simultânea de um complexo de tendências obscuras. Recriar a emoção no leitor, em lugar de descrevê-la. [...]”.

os gregos, a atrair na alta esfera do seu gênio, a débil realidade que a natureza lhe oferece, e de dar uma existência real às coisas que, nos fenômenos da natureza, permanecem no estado de intenção [...] (CUNHA, 1947d, p. 6).

É a natureza, para o verdadeiro artista, um inesgotável repertório de motivos e nela importa menos os motivos do que propriamente as relações que dela se pode depreender. Sendo assim, “todos os espetáculos, todas as emoções, todos os sonhos, resumem-se”, para ele, “em combinações de manchas, em relações de tons e de tintas, em linhas” (CUNHA, 1947d, p. 6).

Drummond, que já prefaciara o livro do amigo,¹³ comentará o trabalho do fotógrafo, no texto já citado, com base num entendimento da criação artística muito próximo daquele que elabora Sylvio ao longo de sua coluna no **Letras e Artes**.

Partindo da “inevitável poesia específica que se desprende de cada procedimento técnico, exercido com amor e rigor”, Drummond destaca um ponto fundamental no trabalho do fotógrafo, e que tomamos como igualmente assimilável à poética drummondiana do período: “o poderoso sentido plástico da imagem” – “(não privativo da pintura)”, ressalta o poeta – “[...] imagem que ele não apenas capta, senão também seleciona e como que torna a criar, aproximando ou fundindo elementos que se ignoravam [...]”. Suas fotografias dão testemunho de um artista geral, sutilmente dotado, combinando imaginação e artesanato [...]”. (ANDRADE, 1967, p. 718).

Cumpre notar o quão próximos estamos aqui de uma verdadeira sintaxe da montagem: ao propor um entendimento da tarefa de “ordenação” do caos, que cabe a todo artista, na combinação entre “imaginação e artesanato”, Drummond nos convoca a (re) pensar o processo de criação pelo qual o saber, resultante de um trabalho inscrito no campo turbilhonante da imagem, adquire uma nova “aparência”, isto é, o saber que nasce da possibilidade de vertigem.

Se podemos pensar, com Jacques Rancière (2012, p. 86-87), que com a ascensão do regime estético das artes e a consequente ruptura dos “fios da representação” se dá o triunfo da imagem sobre palavra – ou seja, “as palavras não mais prescrevem o que devem ser as imagens, uma vez que as formas visíveis são agora apenas signos da ideia invisível” –, somos então levados a considerar que ao, contrário da “paisagem” capturada e congelada no “quadro” hermético, proposto pelo regime representativo, o que a insubordinação às formas fechadas da composição impõe é a fissura do “quadro” pela superação da fixidez que toda imagem promove.

Não mais expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento, um duplo ou uma tradução, a imagem emerge, então, como a eloquente palavra muda das coisas, como linguagem visível a ser decifrada, passando a indicar justamente a possibilidade de “aparecimento” dessas mesmas coisas. De modo que a expressividade da obra, nesse sentido, só revela à medida que o olhar sensível se põe, por um desvio, a experimentar a “soberana imposição” do não-saber por parte de toda imagem, ao escavar a dupla dimensão da superfície que se conjuga entre evidência (aparecimento, *epiphasis*) e inevidência (desaparecimento, *aphanisis*) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36), na contramão das concepções universais de uma história da arte humanista, afeita a subsumir na Ideia, no Esquema, no Símbolo, com suas exigências de visibilidade ou de clareza (FONTES FILHO, 2012, p.15).

Pela imagem se dá a instauração, portanto, daquilo que, numa problemática do movimento, plástico, virtual, permanece capaz de chocar, de deslumbrar e de transformar o pensamento, tal como um fragmento de vida que se colasse à superfície, possibilitando a constituição, sempre renovada, de uma nova visibilidade, à medida que um novo ângulo, um novo detalhe, seja percebido pelo olhar

13 Trata-se do livro **Memórias da passagem do Anjo**, de 1944. Exemplar mantido sob guarda do Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

sensível – em outras palavras, um olhar cuja prática depende, necessariamente, de um pensamento, já que o “quadro” resultante dessa operação é justamente aquele que se oferece a um olhar formado para ver de outra forma.

Talvez resida aí a eficácia fundamental do trabalho com as imagens: instaurar relações transgressivas, alterantes, transformadoras. Como bem coloca Didi-Huberman (2015, p. 23) a respeito do trabalho de Bataille em *Documents*, e que em certa medida pode ser pensado como contíguo ao trabalho de imagem a que se propõe também o poeta, trata-se aqui menos de um sentido a ser dado do que um sentido a ser retirado, com a finalidade de criar um vasto conjunto aberto de relações. Sendo assim, o trabalho que se guia pelo dilaceramento da fixidez do “quadro” só pode se dar por uma noção que privilegie as relações em detrimento dos termos, ou seja, que se guie fundamentalmente pelo conhecimento das relações entre os diversos elementos.

Não se trata aqui, portanto, de aproximar e fundir, pelos tertia comparativos, elementos que aparentemente se ignoravam, mas de identificar e pressentir as relações imediatas de afinidade entre os seres, sustentadas pelo sentimento (BENJAMIN apud MOLDER, 2009, p. 32), capazes de enxergar o todo no fragmento. Operação, aliás, capaz de perturbar o próprio conhecimento, na medida em que o produz sob uma nova aparência, isto é, aquela do conhecimento inaudito da vertigem.

Imagem, vida última dos seres

Em 1949, no texto “Retratos do artista quando menino”, publicado no **Jornal de Letras** (RJ), ao comentar uma série de retratos de infância de diferentes artistas, valendo-se das observações de Valéry a respeito, Drummond retomará as especulações em torno desse misterioso sentido plástico da imagem, sentido esse capaz de captar e fornecer um “número prodigioso de estrelas, radiações e energias cósmicas”, os quais só se tornaram conhecidos graças à fotografia. São “energias, radiações e estrelas”, afirma o poeta, “que, por assim dizer, ficamos devendo à placa sensível do fotógrafo”:

Mas essa placa não nos desvenda somente os mundos longínquos e as vibrações imponderáveis da matéria. Os nossos próprios mundos individuais, o mundo interior que se defende por trás das aparências catalogadas do mundo de todos os dias – o fotógrafo consegue, muitas vezes, captá-lo em sua pureza sigilar, quando nem o psicólogo nem o pedagogo nem o ficcionista dele retiram mais que um esboço confuso (ANDRADE, 1949, p. 8-9).¹⁴

Os retratos dos artistas quando crianças, dispersos pela página do jornal, conclui o poeta, atestam essa faculdade que tem o retrato de nos mostrar algo mais que a forma de um nariz ou a proeminência de um queixo: “o sentido divino da expressão, do rosto humano, a trair-nos o seu segredo, logo devassado por esse detetive, que é o fotógrafo”, num entendimento muito próximo daquele expresso por Sylvio da Cunha em sua coluna, quando este afirma comportar o retrato o incontestável triunfo da fotografia. Caberia, pois, ao fotógrafo escolher “a atitude, a máscara mais cheia de consequências” pela qual se revela o instante dilatado que, na mobilidade de uma face humana, alcança a individualidade do retratado e a compõe em seu aspecto mais típico (CUNHA, 1947h, p. 8).

O que exerce poder de fascínio interrogante daquele que se dirige a olhar a fotografia não se resume, no entanto, ao virtual que fissura o “quadro” e que o torna, por assim dizer, vazado, capaz de “desvendar”, tirar, de fato, a venda que recobre muito mais que a expressão do rosto, “o mundo

¹⁴ O texto é assinado com o pseudônimo de “M.P.”, segundo Raúl Antelo (2014, p.49), único texto em que Drummond utiliza essa acrografia. Uma adaptação do mesmo texto aparece em 10 de junho, no **Correio da Manhã**, sob o título: “Imagens de criação, os marcados” (ANDRADE, 1958b).

interior que se defende por trás das aparências catalogadas do mundo de todos os dias”: existe ainda o mistério que há por trás do simples fato de que, ao ter sido “fixada”, a forma adquirir sobre a nossa sensibilidade um poder que ela mesma não tinha – “Surge então o mistério, a magia: um objeto cuja vista deixa-nos completamente indiferentes, transposto para uma superfície plana e limitada, produz-nos uma emoção estética” (CUNHA, 1947f, p. 6).¹⁵

Talvez porque, como expressa o poeta nos belíssimos versos de “A saudação da infância”, poema publicado no **Jornal do Brasil**¹⁶ por ocasião da exposição do fotógrafo Alécio de Andrade, “a imagem, vida última dos seres” (ANDRADE, 2016, p. 50),¹⁷ seja também um ser vivo, como os demais seres:

Olha, descobre este segredo: uma coisa são duas – ela mesma e sua imagem
 Repara mais ainda. Uma coisa são inúmeras coisas.
 Sua imagem contém infinidade de imagens em estado de sonho, germinando no espaço e
 [na luz.
 E as criaturas são também assim, múltiplas de si mesmas.
 A variedade de imagens revela o mundo que nasce a cada instante em que o contemplos:
 [formas, ritmos, ângulos, expressões, impressões, fragmentos, síntese
 A imagem é um ser vivo, como os demais seres. E quer penetrar em teu espírito, habitá-lo
 [como hóspede afetuoso.
 Se a recolheres com toda a pureza da vista e completa simpatia da mente, ela te enriquecerá.
 Estas imagens vão mais longe do que os meios intersiderais de comunicação. Insinuam-se
 [na profunda região da vida.
 Conversam daquele assunto que carregas contigo como baú nostálgico.
 O baú abre-se, e tua infância te saúda, com inocência de fonte.
 Não pode haver melhor uso da fotografia do que este de alimentar-nos da porção perdida
 [de nossa alma.
 Uma arte vinculada com a mais fugitiva e perene das realidades poéticas, eis o dom sublime
 [de Alécio de Andrade.

Os versos, que na ocasião da publicação aparecem dispostos ao lado da fotografia de uma garotinha em seu velocípede, parecem, de fato, incorporar um tom de conselho ou confidência que é assegurado pelo convívio de um “ser” que germina “no espaço e na luz”; que é vário e revelador em sua multiplicidade; que não somente “vive” como os demais seres como também “quer” habitar o espírito; e que, por fim, insinua-se “na profunda região da vida”, como um fragmento que se infiltra no “quadro” e o multiplica infinitamente. É, pois, a própria imagem “quem” abre o baú da infância, de segredos longínquos, porque ela é, afinal, essa profusa infiltração de luz que as rachaduras do passado ilumina: energias, radiações, estrelas, sonhos, meios intersiderais, espaço e luz, ser vivo, imagem – tanto em “Retratos do artista quando menino” quanto em “A saudação da infância”, não poderia ter sido mais feliz o poeta em sua tarefa de pintar, pela palavra, a centelha de vida que a imagem carrega.

Em suma, o que Drummond parece nos assegurar é a ideia de que, sendo uma centelha de vida que pulsa, toda imagem descreve o movimento de uma fulguração própria que não se inscreve no

15 “[...] Seria portanto explicável por que nos comovem tanto essas fotografias amareladas, em que os personagens parecem estar sob um véu de tempo, numa melancólica névoa, que a poucos centímetros dos nossos olhos os coloca tão desoladoramente distantes. Como na pintura, o sentido plástico da fotografia é um refinamento tardio” (CUNHA, 1947f, p. 6).

16 Em 27 de setembro de 1964. O poema é precedido da seguinte nota: “Esta e outras fotos assim, refletindo a ternura da infância, poderão ser vistas, a partir de amanhã, numa exposição de Alécio de Andrade, cujos detalhes estão na última página”. Adiante: “O Itinerário da Infância de Alécio de Andrade será aberto ao público amanhã às 21 horas, na Petite Galerie. Trata-se de uma exposição de fotografias, preparada com classe artística de nível internacional, por Alécio de Andrade, com patrocínio da Divisão Cultural do Itamarati e do Banco Soto Maior. [...] A apresentação da mostra foi entregue ao escultor Amílcar de Castro, para ficar tudo de primeira classe. O Itamarati levará depois a exposição para a Europa”.

17 Trata-se do último verso do poema “Imagem, Terra, Memória”, do livro **Farewell**. O poema é inspirado em uma coleção de velhas fotografias de Brás Martins da Costa.

âmbito de uma identidade substancial, a qual se pudesse apreender de forma absoluta por aquele que se disponha a alcançá-la. Pelo contrário, a exemplo das admiráveis “borboletas” de Warburg, o que as imagens descrevem nada mais é que a dança fascinante e misteriosa, não de termos – “no duplo sentido mesmo que a palavra incorpora: tanto elemento isolável quanto última etapa de um processo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 199), mas de relações em movimento, sempre fugidias e alteradas, pois as “fotografias da memória”, como chamará Sylvio da Cunha,

móveis ou elásticas, caprichosas ou fiéis, têm o seu lugar certo no quadrante misterioso e feito de camadas sucessivas do espírito. Não haveria máquina, por mais inteligente que fosse, capaz de colhê-las; elas são feitas de poesia e de intuição impalpáveis, de segredo apenas pressentido, de música incerta e subterrânea (CUNHA, 1948, p. 11).

“São feitas de poesia e intuição”: tudo aquilo que possibilita, ao olhar destreinado de ver, sentir – porque não haveria aqui melhor termo para definir este gesto – as misteriosas cintilações que das imagens emanam e que se fazem, por vezes, notar.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. A saudação da infância. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 set.1964b. Cad. B, p.1.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A tela contemplada. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 10 set. 1950. Cad. 5, p. 1.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Posfácio Vagner Camilo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens de criação, os marcados. **Correio da Manhã**, 1958b.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens do espírito. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 mar.1958a. Cad. 1, p. 6.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens alheias – Lição de Joubert. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 17 ago.1962. Cad. 1, p. 6.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens alheias – Lição de Joubert. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 5 fev.1964a. Cad. 1, p. 6.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O poeta e a fotografia. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 jul. 1947, 2. Seção. p. 1.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Retratos do artista quando menino. **Jornal de Letras**. Rio de Janeiro, nov. 1949.
- ANTELO, Raúl. Uma (outra) pequena história da fotografia: Sylvio da Cunha. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 61, p. 45-77, jul./dez. 2014.
- ARROYO, Michele Abreu; SOUZA, Françoise Jean de Oliveira (Org.). **Fotógrafo Lambe-lambe: retratos do ofício em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Diretoria de Patrimônio Cultural, 2011.
- BARBOSA, Rita de Cássia. **O cotidiano e as máscaras: a crônica de Carlos Drummond de Andrade**. 1984. 3. v. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1984.

- CUNHA, Sylvio da. Os pássaros do retratista. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 37, p. 10, 6 abr. 1947a.
- CUNHA, Sylvio da. Iluminura, gravura e fotografia. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 44, p. 6, 8 jun. 1947b.
- CUNHA, Sylvio da. Quando a fotografia se torna uma arte. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 47, p. 6, 6 jul. 1947c.
- CUNHA, Sylvio da. Antologia. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 48, p. 6, 20 jul. 1947d.
- CUNHA, Sylvio da. A fotografia pura. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 51, p. 6, 17 ago. 1947e.
- CUNHA, Sylvio da. Plástica e fotografia. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 52, p. 6, 24 ago. 1947f.
- CUNHA, Sylvio da. Caprichos do olhar. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 58, p. 8, 14 set. 1947g.
- CUNHA, Sylvio da. A arte do retrato. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 59, p. 8, 21 set. 1947h.
- CUNHA, Sylvio da. Fotografias da memória. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, n. 86, p. 11, 23 maio 1948.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. Seguido de A Obra-prima Desconhecida. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FONTES FILHO, Osvaldo. Prefácio à edição brasileira. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. Seguido de A Obra-prima Desconhecida. Tradução Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012. p. 9-17.
- GLEDSON, John. **Influências e impasses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948- 1959)**. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. Tradução de Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MOLDER, Maria Filomena. **Símbolo, Analogia e Afinidade**. Lisboa: Edições Vendaval, 2009.
- PY, Fernando. **Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade: 1918-1934**. 2. ed., ver. e aum. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto e organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 105-129.
- VALÉRY, Paul. **Maus pensamentos & Outros**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte;Veneza: Editora Âyiné, 2016.

A performatização da poética da desumanização: errância do sujeito e da escrita literária

Elisabete Alfeld*

Resumo

Em **A desumanização** (MÃE, 2014), Halla, narradora e personagem, transitando pela natureza fabulosa dos fiordes, conta a sua história enredando rastros de lembranças e de memórias lendárias com o que resta para viver. Nesse contar, a escrita literária revela “uma linguagem duplicada, já que, ao mesmo tempo que conta uma história, que conta alguma coisa, deverá, a cada instante, mostrar e tornar visível o que a literatura é, o que a linguagem da literatura é” (FOUCAULT, 2016, p. 90). O objetivo que norteia este estudo pretende abordar, na escritura do romance, os aspectos performáticos da escrita literária que, a partir da poética da desumanização, configura a errância do sujeito que transita entre a vida e a morte e a errância da escrita que transita entre a prosa e a poesia; entre a ficção e o ensaio poético.

Palavras-chave: A desumanização. Performatização de errâncias. Escrita literária.

The performatization of the poetics of dehumanization: Wandering of the subject and literary writing

Abstract

In **Dehumanization** (MÃE, 2014), Halla, narrator and character, transiting the fabulous nature of the fjords, tells his story entangled traces of memories and legendary memories with what remains to live. In this account, literary writing reveals “a duplicate language, since, at the same time that it tells a story, which tells something, it must at every moment show and make visible what literature is, what the language of literature is” (FOUCAULT, 2016, p.90). The objective that guides this study that intends to approach in the writing of the novel the performatic aspects of the literary writing that, from the poetics of the dehumanization, configures the wanderings of the subject that transits between life and death and the wandering of writing that transits between prose and poetry; between fiction and poetic essay.

Keywords: A desumanização. Performatization of errors. Literary writing.

Recebido: 30/01/2019

Aceito: 24/04/2019

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP). Doutora em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Professora do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (PUC SP).

Apresentação da poética da desumanização

[...] a literatura contemporânea tem de ser mais do que literatura: uma experiência vital, um instrumento de descoberta, um meio para o homem de se por à prova, de se tentar, e nessa tentativa buscar ultrapassar os seus limites. BLANCHOT, 2011b, p. 222).

A citação destaca um dos traços construtivos do romance contemporâneo: a literatura como experiência e instrumento de descoberta. Esta perspectiva direcionada para questões relativas às formas de narrar e à construção do sujeito situa a literatura em um campo experimental: espaço aberto à criação que possibilita novas formas de dizer para escrever/experienciar a linguagem e com isso construir novas subjetividades alicerçadas em uma escrita performática. A performance é definida como uma modalidade cênica – atuantes e espectadores num determinado espaço e tempo – que pressupõe a obra em processo (*work in process*), caracterizando-se como uma arte de fronteira, quer entre “as artes plásticas e as artes cênicas”, quer “tocando nos tênues limites que separaram vida e arte” (COHEN, 2002, p. 30; 38). Performance é uma linguagem de experimentação e “uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no espectador.” (COHEN, 2002, p. 46). A enumeração de tais traços é suficiente para diferenciar os formatos performance e romance e, também, para aproximá-los no que concerne à experimentação de linguagem, modos de contar, a relação com o espectador/leitor e ser uma arte de fronteira. Caracterizar a escrita do romance como uma escrita performática é considerar que a escritura do romance incorpora o significado estendido da performance criando/sugerindo na interface entre o linguístico e o cênico o caráter performático da escrita literária.

Essas considerações desmistificam a função representativa da literatura, aspecto esse já apontado por Blanchot (2011b) ao dizer que a literatura não representa, ela apresenta e, para isso, a escrita literária afasta-se do mimetismo e coloca em cena o caráter performático da linguagem para dar conta de dizer o que se instala, por exemplo, no limite entre vida e morte; no limite entre prosa e poesia. Em **A desumanização** (MÃE, 2014), Halla, narradora e personagem, começa a sua história com o advento da morte: “Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra [...]. Éramos gémeas. Crianças espelho.” (MÃE, 2014, p. 9). A morte leva à cisão¹ que define o *plot* desencadeador do enredo: contar, ao mesmo tempo, sobre o depois e o antes da morte e, principalmente, contar sobre a cisão do sujeito – “Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte” (MÃE, 2014, p. 9) –: “Começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. Obrigada a andar cheia de almas, eu era um fantasma.” (MÃE, 2014, p. 13). Halla, para entender a perda, vai subverter a morte sob o olhar do onírico:

Nos meus sonhos imaginava jardins de crianças. As árvores baixas dos corpos, falando, brincando com os pássaros pousando entre as folhas. Os braços deitavam folhas e seguravam ninhos nas mãos e as crianças eram sempre pequenas, animadas de ingenuidade, gratas pela vida sem saberem outra coisa que não a vida. E sonhava que as pessoas japonesas vinham ao jardim contemplar, e deitavam água de regadores coloridos que lavavam os pés-raízes das crianças bonsai. E só de noite, quando bem escuro, alguém vinha com as facas para laminar as partes dos corpos que se alongavam. Laminavam cuidadosamente, todas as noites, para que não deformassem as crianças, para que avelhassem sem se notar. Incapazes de mostrar a idade. Apenas livres para usarem a idade na manutenção eufórica da infância. Sofriam os cortes caladas. Conscientes da maravilha que aquela dor lhes trazia. (MÃE, 2014, p. 12).

¹ Cisão que também está presente no projeto gráfico do livro: páginas, em negro, espelhadas para apresentar o romance (a editora, o título, a dedicatória, a epígrafe e anunciar a primeira parte do romance); página em negro para fazer a passagem da primeira para a segunda parte do romance; páginas em negro intercaladas com as páginas finais para separar a nota do autor e sobre o autor.

Halla, frente à impossibilidade da ‘manutenção eufórica da infância’ com o rompimento do fio da vida, deseja ser uma criança bonsai para eternizar as identidades espelhadas: “O único modo de continuarmos gêmeas. Sabes, pai [...] Faz de mim um bonsai. Peça-te. Corta o meu corpo, impede-o de mudar.” (MÃE, 2014, p. 11-12). Rompido o elo entre as gêmeas, sobra apenas o fio que é atado textualmente e, para isso, a solução simbólica é projetar-se na existência poeticamente inventada, situada nas ambivalências ‘do tudo ou do nada’, na metaforização, nas alegorias e nos demais procedimentos estéticos presentes na escrita do romance. À personagem-narradora compete atravessar as passagens labirínticas, tramadas por diferentes forças motivadas ora pela natureza, ora pela morte que subjuga a vida. Halla encontra-se, portanto, em uma situação paradoxal e liminar: busca a morte e lamenta a vida, como criança-espelho, falta-lhe a outra metade; transita entre a realidade e o imaginário na existência poeticamente inventada. ‘Estar entre’ é índice de um sujeito errante que “vagueia de um lugar a outro, sem poder e sem destino” (BLANCHOT, 2005, p. 323). Na escritura do romance, a ‘errância’ é recurso estético presente na escrita que transita entre a prosa e a poesia:

O pequeno tanque branco, pensei, podia ser uma página. Os peixes debatendo-se podiam ser um poema. Chamei o meu pai. Disse-lhe que os poemas deviam ser assim, como caixas onde estivesse tudo contido e onde, por definição, pudéssemos entrar também. Caixas gigantes, se fosse necessário. Adequadas ao tamanho do que se quisesse dizer. Do que se quisesse guardar. E os peixes como versos que podemos tocar. Pai. Que podemos tocar. Esses versos convencem-me, os outros, não. (MÃE, 2014, p. 32).

Na fala poética, afirma Blanchot (2011a, p. 35), a linguagem assume toda a sua importância, torna-se o essencial, e as palavras não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins; a escrita literária caracteriza-se por ser “uma linguagem duplicada, já que, ao mesmo tempo que conta uma história, que conta alguma coisa, deverá, a cada instante, mostrar e tornar visível o que a literatura é, o que a linguagem da literatura é” (FOUCAULT, 2016, p. 90). O objetivo que norteia este estudo pretende abordar na escritura do romance os aspectos performativos da escrita literária que, a partir da poética da desumanização, configura a errância do sujeito que transita entre a vida e a morte e a errância da escrita que transita entre a prosa e a poesia; entre a ficção e o ensaio poético.

O sujeito errante: subjetividades em espelhamento

Quando nos virmos ao espelho e só ali estiver a alma vamos pasmar de maravilha. Maravilhadas com o que somos ou sabemos ser. Viveremos apenas nas costas dos olhos. Entendes. Seremos apenas as costas dos olhos. O lado de dentro. (MÃE, 2014, p. 25).

“Quando nos virmos” ‘eus’ imaginados e projetados – a imagem de Halla a partir do outro e para o outro, a irmã morta – êxtase futuro trapaceando com o presente – “sem a Sigridur tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo” (MÃE, 2014, p. 36). Tradução do interno no externo performatizado no espelhamento da linguagem – maravilha/maravilhadas. Duplicidades enganadoras pois que o ‘encontro’ se situa em um lugar sem lugar, um espaço irreal (o espelho); num tempo sem tempo, que está por vir (quando) e em corpos sem corpos – quando só ali estiver a alma. A palavra espelho é metaforizada nos duplos: morte/vida; duas almas; Halla/Sigridur; Halla/Einar; Einar/Einar. “Um espelho [...]. Era a mais profunda ilusão. O meu corpo todo ali replicado, como se outra vez fôssemos duas.” (MÃE, 2014, p. 115). Para construir a escrita desse contar pautado pela falta, Halla vai se espelhar no discurso do pai que colocava “versos no lugar de cada coisa”. Quem

sonda o verso, diz Blanchot (2011b, p. 31), escapa ao ser como certeza, rompe com tudo, não tem a verdade por horizonte nem o futuro por morada. Halla quer chamar a vida de poema para escapar do presente sofrido e refugiar-se nas recordações, o que permite transitar entre a realidade e a fantasia. Estar entre a fantasia e a realidade define a ambivalência da personagem-narradora a morta/viva que no presente recupera o passado. Na escrita literária, a ambivalência é construída pela linguagem poética, isto porque “a poesia não responde ao apelo das coisas. Ela não está destinada a preservá-las, nomeando-as. Pelo contrário, a linguagem poética é *a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório.*” (BLANCHOT, 2005, p. 330, grifos do autor). Halla narrativiza poeticamente os fatos da vida e da morte na linguagem que está em íntima relação com a natureza fabulosa da Islândia:

A ver a imensidão dos fiordes, as montanhas de pedra cortadas por rigor, o movimento nenhum, achei que o mundo mostrava a beleza mas só sabia produzir o horror. [...] Era tudo velho. A gente, os sonhos, os medos e as montanhas. [...] Contava-se que deus se sentara pelos fiordes e, de rabo tão pesado, a rocha cedera como se fosse um monte de areia. Outras pessoas achavam que aquilo era do diabo, descansando de andar a acender caldeiras, regurgitando as almas dos infelizes para dentro das crateras fundas dos vulcões, enchendo os vulcões do estranho ódio que o fogo continha. Jurava o meu pai: é um estranho ódio que o fogo contém. Deve vir dos mal mortos. Os zangados. [...] Eu achava que a marca grande na montanha era do rabo de deus. Porque o mar continuava fresco e sem receios. Muito fundo. O mar era um diamante líquido. Eu respondia: o mar também pensa. O meu pai sorria. Os peixes nadavam dentro de um diamante. No sangue de cristal. (MÃE, 2014, p. 12,31).

A natureza metaforizada é passagem para o imaginário – “Achei que a minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas” (MÃE, 2014, p. 9) – mas um imaginário inscrito na poética da desumanização: “Achei que a morte seria igual à imaginação, entre o encantado e o terrível, cheia de brilhos e susto, feita de ser ao acaso. [...]. Imaginar era como morrer.” (MÃE, 2014, p. 9-10). O que Halla conta compreende o que se passou dos onze aos treze anos; no entanto a temporalidade narrativa não é definida por essa cronologia, o que vai definir o tempo é o sentimento de tristeza; o tempo “se conta pelos desgostos” – “A tristeza colocara os meus pais e as coisas todas a envelhecer.” (MÃE, 2014, p. 39). O sentimento de profunda tristeza envolve o que sobrou depois da morte de Sigridur: uma mãe que “despedaçava os animais para a expiação louca da dor” (MÃE, 2014, p. 14), uma mãe que “perdera o modo de se apaziguar [...] não desculpava ninguém e não se desculpava [...]. Como se estivesse viva num mundo morto” (MÃE, 2014, p. 27): “Por vezes, a minha mãe sangrava nos pratos. Enquanto os lavava, os cortes dos braços abriam a sujar a água. Vingava-se de si mesma por não ter sabido salvar uma filha.” (MÃE, 2014, p. 33); automutilação e mutilação de Halla: “Quando acordei, a minha mãe desfizera-me um mamilo. A pele falhava. O sangue já seco não escondia os cortes. As dores eram profundas.” (MÃE, 2014, p. 33).

Enquanto a mãe a odeia, culpa-a e a mutila, o pai é o contraponto: “pensador”, “fantasioso”, um nervoso sonhador”, é cúmplice no sofrimento silencioso. Com ele Halla aprendeu que o inferno não são os outros, eles “são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal” (MÃE, 2014, p. 15). A vida arrebatada pela morte deixa o vazio – “Andava por ali a ver no vazio coisas de mentira. Andava a ver o vazio das coisas.” (MÃE, 2014, p. 36) – da mesma forma que a palavra que não comunica deixa um vazio – “As palavras são objetos magros incapazes de conter o mundo” (MÃE, 2014, p. 27); a palavra, uma vez incompleta, não realiza a potência comunicativa da linguagem. Isto porque a especificidade da linguagem humana consiste “no fato de que, único entre os seres vivos, o homem não se limitou a adquirir a linguagem como uma capacidade entre outras de que é dotado, mas fez dela a sua potência específica, ou seja, *na linguagem ele pôs em jogo a sua própria natureza.*” (AGAMBEN, 2011, p. 79, grifos do autor), o que significa vincular “em um nexo ético

e político, as palavras, as coisas e as ações” para com isso “ser produzido algo como uma história, distinta da natureza e, no entanto, inseparavelmente entrelaçada com ela.” (AGAMBEN, 2011, p. 80). Segundo Agamben, o elemento decisivo que confere à linguagem humana as suas virtudes peculiares não reside no instrumento em si mesmo, mas sim no lugar que ele confere ao ser que fala, enquanto disponibiliza dentro de si uma forma de vazio que o locutor toda vez deve assumir para falar. Para o autor, “*O homem é o ser vivo que, para falar, deve dizer “eu”, ou seja, deve “tomar a palavra”, assumi-la e torná-la própria.*” (AGAMBEN, 2011, p. 82, grifos do autor). Para Halla, tomar a palavra para si, ainda era um desejo:

Queria uma palavra alarve, muito gorda, uma que usasse todo o alfabeto e muitas vezes, até não se bastar com letras e sons e exigisse pedras e pedaços de vento, as crinas dos cavalos e a fundura da água, o tamanho da boca de deus, o medo todo e a esperança. Uma palavra alarve que fosse tão feita de tudo que, quando dita, pousasse no chão definitivamente, sem se ir embora para que a pudéssemos abraçar. Beijar. (MÃE, 2014, p. 30).

Essa palavra desejada só será alcançada quando for desfeito o elo entre as gêmeas, quando Halla compreender “que a Sigridur era o passado. Estava posta no passado” (MÃE, 2014, p. 89). Mas, até chegar a esse momento, Halla precisa preencher o vazio deixado pela Sigridur, precisa “inventar que vivia no passado” (MÃE, 2014, p. 53) e, para isso, potencializa pela palavra a presença ‘viva’ da irmã. Palavra, também, proferida para enganar a solidão, palavra anunciadora da vontade de fugir; porque fugir era uma maneira de sentir-se longe e querer ser longe era o desejo da Sigridur: “Quando for grande, quero ser de outra maneira. Quero ser longe.” (MÃE, 2014, p. 22). Para Halla, a maior distância era a morte pois com a morte voltariam a ser gêmeas mais tarde quando ela se “demitisse do poema” (MÃE, 2014, p. 55).

O contar de Halla está contaminado pelo maravilhoso, ainda que esse contar esteja alicerçado sob o desencanto. Tal estado motiva a expressividade da linguagem, por sua vez, alicerçada sob as normas da poética: metaforizar para sugerir a densidade dramática das imagens e concentrar na reiteração de palavras, de expressões ou mesmo de fragmentos de orações, a intensidade do narrado e suas ambivalências de modo a construir frases e orações em quase-versos; é a prosa que quer ser poesia: “O pior amor é este, o que já é feito de ódio também. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também. O pior amor é este, o que já é feito de ódio também.” (MÃE, 2014, p. 89). Para a construção do efeito poético convergem: a reiteração de palavras que, linguisticamente, cria, no desenvolvimento da narrativa, as ambivalências amor-e-ódio, morte-e-vida, realidade-e-sonho, apoiadas na construção sintática das orações; a pontuação que obriga as paradas da leitura e o ritmo. Na escrita, essa sintaxe sugere quase-versos uma vez que autoriza a palavra a ausentar-se de seu uso utilitário nas vezes em que a palavra “ficava apenas para ser dita sem a capacidade alguma de chegar ao destino.” (MÃE, 2014, p. 83). A literatura tem esse poder de arrancar a palavra do uso utilitário da língua para ler-ouvir poeticamente as palavras de modo a metamorfosear o prosaico em poético. Para tanto, a literatura intervém para anunciar, na história de Halla, que as palavras que não são nada não devem ser enunciadas:

Com trinta e duas letras num alfabeto não criamos mais do que objetos equivalentes entre si, todos irmanados na sua ilusão. As letras da palavra cavalo não galopam, nem as do fogo bruxuleiam. E que importa como se diz cavalo ou fogo se não se autonomizam do abecedário. (MÃE, 2014, p.29).

Importa, portanto, para a criação literária, a palavra poética, porque os poemas são “instintivos como um candeeiro dentro da cabeça” (MÃE, 2014, p. 104); porque os poemas “podem ser completos como muito do tempo e do espaço. Podem ser verdadeiramente lugares dentro dos quais passamos a viver.” (MÃE, 2014, p. 138). É por meio do poético que entramos na história de Halla; é, também, por

meio do poético que desembaraçamos o fio narrativo do romance: “Ela estendida como um verso.” (MÃE, 2014, p. 32). A comparação serve para contar sobre a irmã morta; serve mais ainda para mostrar qual é a linguagem que conta sobre a morte: é a linguagem que conta sobre o vazio e o oco das palavras. É, também, por meio do poético que a natureza se revela: “No lugar da Islândia colocar um poema.” (MÃE, 2014, p. 123), porque na Islândia, “era preciso estar preparado para a substituição poética das coisas.” (MÃE, 2014, p. 43), uma vez que o que está sendo contado sobre (e com) a Islândia está impregnado de referenciais míticos e lendários:

Contava-se que, num tempo inicial, voavam dragões famintos que devoravam tudo quanto lhes adoçasse as entranhas zangadas. Contava-se que, devastadas as coisas todas, os dragões haviam perdido a capacidade de voar e haviam parado exaustos um pouco por toda a parte. Arfavam e empederniram. Dizia-se que, de tão grandes e espessas peles, haviam radicado como montanhas de boca aberta. Passados infinitos séculos, alguns fumegavam ainda. Algumas bocas, no resto da raiva que continham, cuspiam fogo, já como dragões de pedra. Bichos gordos absolutamente feitos de pedras. Era engraçado olhar para as montanhas da Islândia e imaginar dragões acotovelados. Gigantes e cansados, mas talvez ainda ferroando-se e chamuscando-se uns aos outros por dentro. Culpados e culpando-se de terem tido tanta gula e tanta incúria. (MÃE, 2014, p. 42).

Contava-se, dizia-se – rememorar essas histórias primordiais trazendo para a sua história essa segunda realidade simbólica e lendária fundada na oralidade e em uma memória que resgata os princípios primordiais vinculadores do homem ao cosmos. Diz Eliade (1991, p. 25), que toda “história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia.” Recitar a origem equivale a interpretar uma mensagem divina e a restaurar o processo da criação; significa, também, a decodificação desse universo simbólico como matéria do ficcional. Por isso, a representação lendária e mítica é carregada de espiritualidade – “Onde há a palavra, há deus. Onde nasce a palavra, nasce deus.” (MÃE, 2014, p. 45) – e qualifica o espaço da ação narrativa – “Os homens só percebem que há alguém na água, na pedra, no vento, no fogo. Há alguém na terra.” (MÃE, 2014, p. 15). Halla, quando reatualiza os vínculos simbólicos com a natureza da Islândia, atribui-lhes uma função encantatória e recordar essa memória do começo pode ser lida como uma estratégia de criação do mundo fictício pautado por esse imaginário contagiado pela cosmogonia. O imaginário é “o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano.” (DURAND, 2002, p. 18). Para Morin (1980, p. 74), o “imaginário é a prática espontânea do espírito que sonha” é, também, o “lugar-comum da imagem e da imaginação”. Nas palavras do autor, entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vistas a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente todas as ficções. Halla utiliza essas mediações simbólicas como campo de referência para desnudar a desumanização, pois revestindo-a da função encantatória desreferencializa o real e institui a realidade imaginada contaminada pela cosmogonia emblemática da paisagem: as águas quentes eram “esperadoras, cheias de segredos e inteligências antigas”; os vulcões em erupção “eram montanhas voadoras que alavam sobre as cabeças de toda a gente”; as “auroras cavalgavam. Subiam e desciam ondas”; “o fogo era a mão quente de deus. Estendida sobre nós por generosidade.” (MÃE, 2014). Os elementos da natureza, em movimento, são metaforizados em seres plenos de vida.

A natureza é, portanto, um espaço sacralizado, pois, como afirma Eliade (1995, p. 33), “o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação”; nas palavras do autor, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. A experiência do sagrado é o que proporciona à Halla criar a sua realidade imaginária, ainda que sob a perspectiva da imagem opressora da morte, pois o mundo natural, contaminado pelo imaginário, revela-se, simbolicamente, caracterizado como uma entidade, ou melhor, como várias entidades: “A

terra² estava infestada de seres matadores, invejosos, gulosos da felicidade dos outros. Comem-lhe a felicidade.” (MÃE, 2014, p. 11); **a boca de deus** era “o poço infinito que nos servia de sentença para cada coisa. O que para ali atirássemos ficava tão só na imaginação” (MÃE, 2014, p. 17); **as águas** eram “sonambulas”; “As **pedras** conspiram. Magicam maneiras de viver.” (MÃE, 2014, p. 44); o **nevoeiro** que chegava ao entardecer era como “um gato gigante aninhado sobre os fiordes.” (MÃE, 2014, p. 52); **a rocha** extensa dos fiordes, cabeça adentrando o mar “para nos matar a todos.” (MÃE, 2014, p. 67); “o **inverno** pensante, pormenorizadamente infligido aos fiordes, sem piedade e sem negociação. (MÃE, 2014, p. 106). Como entidade, o mundo natural revela-se como um “Cosmos vivente, articulado e significativo.” (ELIADE, 1991, p. 125).

A natureza, por meio de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos, desvenda-se enquanto linguagem uma vez que a Islândia “era entidade, coisa de ver e pensar, dotada de memória e a planejar quietamente o futuro.” (MÃE, 2014, p. 95). A Islândia deixa de ser paisagem, é uma personagem, e como personagem – “a Islândia pensa. A Islândia é temperamental, imatura como as crianças, [...]. Por viver a infância, decide com muito erro, agressiva e exuberantemente.” (MÃE, 2014, p. 30). E, por ser personagem, tem autoridade para intervir sobre a ventura da vida: “Até então, e avisada pelo meu pai, esperei sempre os meus predadores criados pela decisão da Islândia. Os temperamentos da Islândia. Fossem as águas ou os fogos, fossem os ventos ou a pedra que se abrisse sob meus pés.” (MÃE, 2014, p. 72). Como personagem, a Islândia trama as passagens labirínticas:

Não te aproximes demasiado das águas, podem ter braços que te puxem para que morras afogada. Não subas demasiado alto, podem vir pés ao vento que te queiram fazer cair. Não cobices demasiado o sol de verão, pode haver fogo na luz que te queime os olhos. Não te enganes com toda a neve, podem ser ursos deitados à espera de comer. Tudo na Islândia pensa. Sem pensar, nada tem provimento aqui. Milagres e mais milagres, falava assim. E tudo pensa o pior. (MÃE, 2014, p. 30).

Daí a comunhão com a natureza, pois as entidades do mundo físico são revestidas de sacralidade e personalidade; daí, também, ser essa natureza-paisagem-personagem que ajuda a compor Halla como um eu “possuído por uma alma alheia” (cf. BAKHTIN, 2006, p. 31), uma vez que várias são as vozes que incorpora: a de Sigridur, a da Islândia, a da mãe mutiladora, a do pai sonhador e a dos remotos moradores. Por isso, a sua palavra é, também, alheia, habitada por “ecos de outros enunciados (BAKHTIN, 2006, p. 294) e, plena da palavra dos outros – da natureza, da poética e da perda – em sobreposição simultânea, traz consigo as ressonâncias lendárias e míticas. É, portanto, com a natureza-personagem que Halla contracena inventando a passagem, também labiríntica, dos eventos reais para a sua releitura imaginária sobre a morte, o universo feminino (imaginar o corpo como uma casa arrumada), o universo masculino (geriam as vidas com sentido prático) e a sexualidade. Sobre esta última, o despertar da sexualidade acontece com Einar – “Ele olhava para mim como se eu fosse uma ovelha tosquiada, assada, recolhida na bandeja dos seus braços, pronta a servir.” (MÃE, 2014, p. 47). A iniciação sexual – “brincar de ser adulta” (MÃE, 2014, p. 49) – vem envolta em nojo, desejo, prazer, medo e, principalmente, em profanação uma vez que contrariava o conselho dado por Sigridur – “Nunca namores com ele, Halla. Tu nunca namores com o Einar” (MÃE, 2014, p. 39). No entanto, é com Einar, o ogro tolo, feio e desdentado com quem “estava proibida de fazer futuro”, que começa a realizar o seu desejo de ser longe: “o Einar, por agora, é o mais longe que existe. Como se me levasse a ser outra.” (MÃE, 2014, p. 51). Grávida de Einar perde ainda mais a identidade – “Era uma aberração” (MÃE, 2014, p. 64) – a mãe a amaldiçoa – “estás desgraçada, rapariga, (MÃE, 2014, p. 56) – e promete-lhe tirar a gravidez com uma borracha de desentupir canos ou com água fervente; o pai diz que ela era uma mangueira branca grávida de uma gota de água; mas é também com a gravidez que começa a ganhar a sua transformação, pois sente que “precisava de futuro, porque nascia alguém

² Grifos nossos para destacar as entidades.

lentamente, “um poema a começar”. “O filho ocuparia o vazio deixado pela Sigridur.” (MÃE, 2014, p. 69). No entanto, a gravidez não vingou, sem o filho sente-se “Uma casa assaltada. Não era alguém. Era uma casa assaltada. Um lugar que, subitamente, se desocupou. Um lugar que alguém rejeitara.” (MÃE, 2014, p. 81). O filho não é enterrado: “Para a boca de deus atirei o meu filho. Num pano branco o fiz voar, como andorinha apagando na escuridão adentro. [...] Entrou para o lado absolutamente silente do poema [...] e assim o encaminhei para fora do mundo. Sem retorno.” (MÃE, 2014, p. 82). Se Halla o encaminha para fora do mundo, encaminha a si para fora da infância: “Já não sou mais criança, pensei. [...] Já não sou criança, pensei com maior convicção. Não inventava mais monstros. Bastavam-me os que a realidade tinha.” (MÃE, 2014, p. 130). Vários foram os acontecimentos que contribuíram para a transformação de Halla: a morte da irmã, a rejeição e a mutilação da mãe, o envolvimento com Einar e a perda do filho. Este último duplamente significativo porque interfere no desenrolar da trama e na constituição do sujeito:

Disse-lhe que não aceitava mais ser criança. As crianças não sepultam filhos. Quem sepulta um filho não tem idade. Está para lá das idades, para lá dos tempos, tem uma posse do mundo que independe de todas as limitações. A intensidade de quem sepulta um filho é semelhante a das forças inaugurais ou terminais. Pode fazer e desfazer tudo. Legitimamente lhe é conferido o poder moral de começar ou de acabar tudo. [...] Estava mais capaz de matar que de morrer. (MÃE, 2014, p. 83).

Diante das perdas, acontece a passagem para o amadurecimento: “A vida, agora, era a direção que eu lhe conferisse. Estava com doze anos, faltava pouco para fazer treze, não me via como uma criança. Era uma mulher tão completa quanto apenas a tristeza sabia fazer.” (MÃE, 2014, p. 89). O que a leva a refletir sobre a vida: “Não acontecia nada à revelia da morte, a silente figura do mundo, participante muda, cética, criminosa jogadora. Competia-me, compreendia muito bem, a vida. Ainda que a vida fosse uma manifestação muito tênue, quase de má vontade.” (MÃE, 2014, p. 94). A reflexão sobre a vida na presença da morte leva à desilusão:

Das duas, a Sigridur era a sonhadora. Se a morte não a ativesse traído, esperá-la-ia uma vida de maravilhas por diante. Mas a vida não pertencia aos sonhadores, ainda que talhada para o sucesso. A vida era dos que sobravam. Em sobrar estava a oportunidade de prosseguir e de alguma vez ser feliz. Eu sobrava. (MÃE, 2014, p. 102)

Halla é o que sobra e como rasto ou espectro de vida dimensiona a imprecisão de sua subjetividade e se situa na comparação com Sigridur:

Eu sobrava. Não tinha o caráter da minha irmã. Percebia isso cada vez melhor. Seguiria-a sempre. Ela, cheia de ideias e inspirações. Eu, oca, uma existência pela rama, a ganhar conteúdo pelo fascínio que ela exercia sobre mim. Não era nada a metade valiosa da nossa vida. Eu era a metade fraca. Teria sido apenas justo que eu morresse em troca dela. Toda a maravilha que se queria das crianças estaria contida na Sigridur. Que nunca amaria o Einar. Ficaria empedernida, se fosse preciso, a fabricar um príncipe encantado que a quisesse e que dignificasse a povoação. Ela seria capaz de tudo. O seu sonho concebia tudo e todas as espertezas. O meu era apenas um modo rudimentar de a imitar. Pensei em muitas ocasiões que não éramos gêmeas. Pensei que ela era genuína e eu apenas uma imitação. (MÃE, 2014, p. 102,103).

Ainda que sob o desencanto de descobrir-se como a metade fraca e uma imitação, Halla direciona seu destino: “arrancarei o coração do peito para o secar como um trapo e usar limpando apenas as coisas mais estúpidas” (MÃE, 2014, p. 145). E, por ser uma sobra, diz: “Começarei morrendo pelo coração. Gostarei sempre dele, como se gosta do que está extinto, sejam os dragões, os anjos ou as distâncias. Histórias de coisas que não voltam.” (MÃE, 2014, p. 145). Halla contou a história

das coisas que não voltam para preencher os vazios da sua história (a menos morta que esperava o regresso absurdo da Sigridur) e para ajudar Einar a rememorar a sua história trazendo, agora, as coisas de volta e desenredando os fios da teia que o aprisionara. Halla, metaforicamente, desfez os nós da trama e como um sujeito dilacerado, inscrito entre apagamentos, esquecimentos e rupturas, assume a ambivalência das forças inaugurais e terminais. Como força terminal, toma para si o poder de acabar tudo:

Havia feito um cálculo de cada acontecimento. O lume andaria pelo chão até à mesa, subiria a mesa e já estaria pelas paredes. [...]. Os novelos de lã a esfumarem-se rápidos, apenas um artifício do fogo, uma brincadeira. [...]. Eu confirmara a maneira como trancara tudo. [...]. Eu pensei: Sigridur, corta-os com facas, mana. Corta-os desse lado, por mim. Eu sabia que ela me ouviria. Eu era gémea da morte. Deixei cair a pequena moeda com que costumava dormir. Sujei com ela o chão. Fugi. (MÃE, 2014, p. 151).

Como força inaugural, toma para si o poder da linguagem: “Olhei o mundo como palavras” (MÃE, 2014, p. 151).

A performatização da poética da desumanização na errância da escrita

No romance, o ato de ler não muda, mas a atitude daquele que lê o torna diferente. (BLANCHOT, 2011b, p. 84).

A leitura do romance vai além do enredo para compreender a duplicidade da palavra do contar tecida entre a escrita ficcional e a escrita poética:

A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai. Nós não somos mais do que a carne do poema. Terrível ou belo, o poema pensa em nós como palavras ensanguentadas. Somos palavras muito específicas, com a terna capacidade da tragédia. A tragédia, para o poema, é apenas uma possibilidade. Como um humor momentâneo. Eu perguntei: posso chamar a vida de poema. E ele respondeu: tu podes chamar a vida de poema. (MÃE, 2014, p. 45)

Se existe poesia, diz Blanchot (2011b), é porque a linguagem é um instrumento de compreensão, pois as palavras precisam ser visíveis, necessitam de uma realidade própria que se possa interpor entre o que é e o que elas expressam. Essa realidade própria que a linguagem constrói distancia-se da linguagem que representa a realidade do mundo natural uma vez que a linguagem “destrói o mundo para fazê-lo renascer no estado de sentido, de valores, significados [...]”. Isto é possível na medida em que, tomando um valor sensível, ela própria se torna uma coisa, um corpo, uma potência encarnada.” (BLANCHOT, 2011b, p. 45). Completa dizendo que a presença real e a afirmação material da linguagem dão o poder de suspender e despedir o mundo, isto porque a linguagem “eleva todos os elementos materiais que a compõem a uma existência superior, análoga à consciência da qual, além de ser produto, é emblema, capaz, como ela, de misterioso silêncio, fundo escuro sobre o qual tudo se declara.” (BLANCHOT, 2011b, p. 46).

“Fundo escuro sobre o qual tudo se declara”, a citação pode ser empregada para caracterizar o olhar de Halla, ver o ‘lado de dentro’, ‘apenas nas costas dos olhos’ para estabelecer a indissociação entre “o vivido e o poetado” (AGAMBEN, 2014, p. 103). Nas palavras do autor, a vida é aquilo que se gera na palavra e nela permanece inseparável e íntima uma vez que a linguagem se apresenta como um cruzamento inextrincável de amor, palavra e conhecimento. Na história de Halla, vida e morte são geradas na palavra que poetiza o que resta do vivido (e também o que estava por viver); vida e morte

não sinalizam um contraponto uma vez que o que é vida estava (ou está) na morte e o que é morte está na vida, ambas entretecidas na linguagem. Por isso, Halla precisou do ‘espelho’ porque este permitiu suspender e despedir o mundo da realidade para deixar vir à tona o mundo imaginário ainda que sob a perspectiva da imagem opressora da morte. Conforme Foucault (2009, p. 48), a “linguagem sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites.”.

Essa linguagem demanda jogar esse jogo para poder perceber na escrita do romance a sua realidade verbal, o que significa considerar as palavras em seu aspecto comunicativo e sensível: “Por vezes, e sem que haja ruptura de tom, por uma concentração maior dos elementos rítmicos, a prosa se torna poesia, como se, nesses instantes privilegiados, a virtude da obra se cristalizasse para se tornar visível a nós.” (BLANCHOT, 2005, p. 179). O que torna a obra visível é o procedimento performático da escrita, uma escrita que potencialmente dramatiza um acontecimento: “o que é escrito pertence à literatura, aquele que o lê está lendo literatura [...] uma retórica de espécie muito particular, destinada a fazer-nos entender que entramos no espaço fechado, separado e sagrado que é o espaço literário.” (BLANCHOT, 2005, p. 302). Espaço que autoriza situar o processo criativo da ficção como cena e o acontecimento como ato criador revelado na situação narrativa. A ficção como “discurso encenado” (IZER, 1983, p. 397) traz as marcas da linguagem poética e, “pelo fato de haver poesia, há não apenas algo de transformado no universo, mas uma espécie de mudança essencial do universo [...]” “A poesia sempre inaugura *outra coisa*” (BLANCHOT, 2005, p. 351, grifos do autor), e, em **A desumanização**, a poesia inaugura o ato escritural da performance. Zumthor (2005, p. 87) denomina performance como “o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido”. No romance, a mediação é feita pela escrita, a percepção é realizada pelo olho que acompanha pela configuração das orações, distribuição dos parágrafos e apresentação gráfica o desenho da encenação construída linguisticamente; a voz ressoa, mas muda, em silêncio e plena de significação, para reforçar as nuances da atuação/sensação da personagem. A voz poética é uma sonoridade escrita assim como a gestualidade e demais elementos característicos da encenação que são construídos entre o cênico e o poético. O ‘*performer* literário’ tem muito do *performer* cênico, uma vez que

o performer – ser da deriva e da errância, habitante de *Kairós* – o agente da passagem, inseminador e vivificador do estrato cultural: em cena aberta à comunidade, sua voz se faz gesto, seus adereços se fazem ícones, sua gesta repetitiva se faz texto. [...] Funcionando como *bricoleur* na sua errância e movência o performer é o agente da inscrição, testemunho e porta-voz do mundo oralizado e memorial, que se atualiza e se torna texto nas suas andanças e vocalizações. (COHEN, 1999, 226-227).

O cênico-poético-performático é o dispositivo desencadeador de experiências sensoriais na relação estabelecida com o leitor/espectador. O corpo em cena é travestido em corporeidades, isto porque o que é encenado é a palavra,³ a potência encarnada da voz e do corpo espectrais; por isso, a cena literária comporta apenas corporeidades performatizadas na escrita poética:

Ouvi-o dizer que a minha vida era uma extensão de cor. Como árvores. Milhares de árvores que pusessem o pé nos fiordes. Tinha uma visão. Repovoar a Islândia com árvores. Eu havia-lhe dito muitas vezes que adoraria ajudar. Ajudaria árvore a árvore. Até ser tudo verde. Ele respondeu que nos seus poemas tudo era verde. Depois, pensou melhor e acrescentou: ou vermelho. Os poemas tinham copas. Havia um vento suave. Soprava pelos poemas e alguns

3 O poeta cria a imagem, a forma espacial da personagem e de seu mundo com material verbal: por via estética assimila e justifica de dentro o vazio de sentido e de fora a riqueza factual cognitiva dessa imagem dando-lhe significação artística. (BAKHTIN, 2006, p. 87.)

versos eram soltos como a caminho de outras ilhas. Talvez capazes de fazerem sentido sozinhos. (MÃE, 2014, p. 73-74).

No modo de tramar o enredo, observamos o deslizamento da escrita entre a escrita ficcional e a escrita poética, prosa e poesia, isto porque a palavra poética é “livre para ser deformação” uma vez que a “literatura é um convite à transgressão” (cf. BLANCHOT, 2011b, p.58). No romance, esse ‘convite’ é endereçado ao leitor para compartilhar das reflexões tecidas, principalmente, sobre o ofício de narrar, a linguagem da literatura, a função do livro. Metaliteratura e experimento de linguagem sempre em estreita relação com o vivido e o poetado:

Os poemas dizia o meu pai, podem ser completos como muito do tempo e do espaço. Podem ser verdadeiramente lugares dentro dos quais passamos a viver. E havia quem cobiçasse a memória do senhor apagado. (MÃE, 2014, p. 138).

Pensava que os livros eram animais de barriga imensa para onde caíam os leitores, puxados por textos inquinados, maquiavélicos, feitos de malícias, maldades, mentiras, deturpações, transformações do quer certo em condutas erradas. Os livros tinham presas e dentes afiados e comiam gulosamente as pessoas. (MÃE, 2014, p. 108).

Os escritores teriam sempre longas contas para acertar com deus, por se atreverem a deixar as ideias mais perigosas ao serviço dos mal preparados, dos ingênuos, dos sonhadores, dos que errariam em qualquer decisão perante as questões mais elementares. Deus haveria de sentenciar cada texto e cada memória, e todos os escritores seriam triturados entre os seus dedos para caírem como pó no esquecimento do inferno. A nós competia nada, apenas assear, organizar, obedecer. Não ler, pensei, era como fechar os olhos, fechar os ouvidos, perder sentidos. As pessoas que não liam não tinham sentidos. Andavam como sem ver, sem ouvir, sem falar. Não sabiam sequer o sabor das batatas. Só os livros explicavam tudo. As pessoas que não leem apagam-se do mapa de deus. Eu disse. (MÃE, 2014, p. 109).

Tricotávamos a lã que sobrava e voltávamos aos livros, a ler tudo outra vez e só reparávamos nas palavras. Queríamos nada saber das histórias. Prestávamos atenção às palavras para sabermos como eram ditas as coisas. Porque alguns livros pareciam perfumar a linguagem, outros sujavam-na e outros ignoravam-na. Os livros podiam ser atentos ou desatentos ao modo como contavam. Nós, inspecionando muito rigorosamente, achávamos melhores aqueles que falavam como se inventassem modos de falar. Para percebermos melhor o que afinal, era reconhecido mas nunca fora dito antes, Os melhores livros inauguravam expressões. Diziam-nas pela primeira vez como se as nascessem. Ideias que nasciam para caberem nos lugares obscuros da nossa existência. Andávamos como pessoas com luzes acesas dentro. As palavras como lâmpadas na boca. Iluminando tudo no interior da cabeça. Como o cristal natural do Einar, que o deixava mágico. As palavras deixavam-nos mágicos. Eram livros que traziam feitiço e punham tudo a ser outra coisa. (MÃE, 2014, p. 125).

Nessas reflexões temos uma mostra de como as fronteiras e os limites entre os gêneros são ampliados, isto porque na ficção o que importa é “mostrar o quanto é invisível a invisibilidade” (FOUCAULT, 2009, p. 225), por isso a linguagem da ficção “não deve mais ser o poder que infatigavelmente produz e faz brilhar as imagens, mas a potência que, pelo contrário, as deslinda, as alivia de todas as suas sobrecargas, vive nelas com uma transparência interior que pouco a pouco as ilumina até fazê-las explodir e as dispersa na leveza do inimaginável (FOUCAULT, 2009, p. 225). Por isso que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 1997, p. 11) Tal definição nos autoriza a considerar a escrita do romance como “um processo, ou mesmo uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir” (DELEUZE, 1997, p. 11).

A escrita da ficção incorpora as qualidades da escrita poética em simultaneidade às considerações metaliterárias desdobrando-se na situação de performance: o ato de fala de Halla “torna-se ato e fabulação” (DELEUZE, 2005, p. 288); a voz na letra, potência do devir promoveu os deslizamentos entre os gêneros textuais, provocou a ficção que quis ser ensaio: “Ensaio é imaginação”, afirma Ozick (2018, p. 225), porque “é o movimento de uma mente livre quando brinca. Embora escrito em prosa, está mais próximo da poesia do que de qualquer outro gênero. Como um poema, um verdadeiro ensaio se faz com linguagem, personagem, atmosfera, temperamento, garra e acasos.”

Considerações finais

[...] mesmo se todos os homens do mundo fossem razoáveis, ainda haveria, sempre, a possibilidade de atravessar o mundo de nossos signos, o mundo de nossas palavras, de nossa linguagem, de embaralhar seus sentidos mais familiares e colocar, por meio apenas do miraculoso jorrar de algumas palavras que se entrecrocaram, o mundo de través. (FOUCAULT, 2016, p. 54)

O ‘mundo de través’ – desumano, desencantado, impotente, indiferente – situação liminar de quase-vida e quase-morte que contamina a linguagem, daí a escrita em quase-versos: “Levantada eu sobre a brancura como animal selvagem, avulso, vagando como sem propósito.” E continua: “O gelo também fazia os seus espectros. Agigantavam-se figuras que se insinuavam, mais perto ou mais longe, instáveis. Acalmei. Olhei o mundo como palavras. Podia estar apenas passando pelas mais brancas, as mais vazias e longas. Haveriam de acabar.” (MÃE, 2014, p. 151). Este é o instante de deslizamento do olhar encantatório para o olhar construído no gesto transgressor para afugentar os fantasmas. Gesto que qualifica o sujeito narrador como aquele que se instaura na escrita que “coloca o indivíduo não apenas numa singularidade, mas também numa solidão que é irremediável” (FOUCAULT, 2016, p. 157).

A Halla é facultado o deslizamento de ‘olhares’ referido acima, na escrita do romance o deslizamento ocorre na linguagem que desde o início transitou entre a prosa e a poesia, a ficção e o ensaio poético; daí o procedimento de ‘embaralhar’ o discurso permeado de experiências liminares: da morte e da palavra poética performatizados na poética da desumanização. Tal procedimento que fraturou a escrita teve lugar no espaço literário, campo de experimentação da linguagem que permitiu conceber o literário como o intervalo móvel “que se designa a partir do interdito, mas abrindo-o para nele pôr a descoberto não a lei, mas o *entredizer* ou o vazio da descontinuidade” (BLANCHOT, 2007, p. 268, grifos do autor).

Nesse sentido reafirmamos as errâncias em espelhamento – do sujeito e da escrita literária – uma vez que ambos, metaforicamente, estão em uma situação intervalar, isto porque “nossas relações no mundo e com o mundo são sempre, finalmente, relações de potência, onde a potência está em germe na possibilidade. Ficando nos traços mais aparentes de nossa linguagem, quando falo, tenho sempre uma relação de potência.” (BLANCHOT, 2001, p. 152). Halla reinventou uma saída para a desumanização na palavra poética, uma vez que “é poeticamente que o homem permanece” (BLANCHOT, 2005, p. 350) ainda que lhe tenha faltado “sonhar o que era dos sonhos” (MÃE, 2014, p. 108). Quanto à escrita, “a literatura é o risco sempre corrido e sempre assumido por cada palavra de uma frase de literatura”, porque “a obra literária é feita simplesmente com a linguagem.” (FOUCAULT, 2016, p. 109 e p.116), daí a potência sempre em devir da escrita literária.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas: estudos de poética e literatura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COHEN, Renato. Performance e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura. In: FERREIRA, Jerusa Pires. **Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor**. São Paulo: EDUC, 1999. p. 225-239.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira: sobre literatura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384; 416.
- MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MORIN, Edgar. **O cinema e o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editora, 1980.
- OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio: Antologia Serrote**. São Paulo: IMS, 2018. p. 225-233.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Hasta no verte Jesús mío: uma leitura descolonial de Josefina Bórquez

Maria Mirtis Caser*

Mariana Marise Fernandes Leite**

Resumo

Este artigo analisa a obra **Hasta no verte Jesús Mío**, de Elena Poniatowska, propondo a possibilidade de a narração, baseada em uma série de entrevistas cedidas por uma mexicana real chamada Josefina Bórquez, ser uma releitura crítica da realidade histórica e social na qual Bórquez viveu e da qual surgiram suas memórias. Desse ponto de vista, defende que essa releitura está em diálogo com o feminismo e, mais especificamente, com o conjunto de propostas a que se vincula o feminismo descolonial. Para tal fim, a análise parte do princípio de que o texto, pela ausência que possuiria de limites tanto em sua relação com a realidade, quanto em relação à ficção, como bem comprova o trabalho de Cynthia Steele (2018), é pertencente à gama de textos da tendência que Josefina Ludmer (2013) denomina de pós-autonomia. Apoia-se ainda em Elaine Showalter, em “A crítica feminista no território selvagem” (1994), e María Lugones em “Colonialidad y Género” (2018), **Rumo Ao Feminismo Descolonial** (2018) e **Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color** (2018), para apresentar as semelhanças entre a narração e as noções de crítica feminista e de feminismo descolonial, de forma a apontá-lo como uma possível releitura descolonial da experiência original da qual foi criado.

Palavras-chave: Poniatowska - Hasta no verte Jesús mío. Pós-autonomia. Reescrita crítica - Feminismo Descolonial.

Hasta no verte Jesús mío: una lectura descolonial de Josefina Bórquez

Resumen

Este artículo analiza la obra **Hasta no verte Jesús Mío**, de Elena Poniatowska, proponiendo la posibilidad de que la narración, basada en entrevistas concedidas por una mexicana real de nombre Josefina Bórquez, sea una relectura crítica de la realidad histórica y social en la que Bórquez vivió y desde la cual han resultado sus memorias. Desde ese punto de vista, propone que esta relectura esté en estrecho diálogo con el feminismo y, aún más, con el agrupamiento de proposiciones a las cuales se asocia el feminismo descolonial. Para realizar este análisis, parte de la noción de que el texto de Poniatowska, por la ausencia de límites tanto en su relación con la realidad, cuanto en su relación con lo ficcional, ya atestado en la investigación de Cynthia Steele (2018) sobre la obra, pertenezca a un agrupamiento de textos de una tendencia que Josefina Ludmer (2013) llama póstautonomía. Se basa aún en Elaine Showalter en “A crítica feminista no território selvagem” (1994), y María Lugones em “Colonialidad y género” (2018), **Rumo ao feminismo descolonial** (2018) y **Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color** (2018), presentando las similitudes entre la narración y las ideas de crítica feminista y del feminismo descolonial, de manera a interpretar el texto como una posible relectura descolonial de la experiencia original desde la cual se originó.

Palabras-claves: Poniatowska- Hasta no verte Jesús mío. Póstautonomía, Reescrita crítica. Feminismo Descolonial.

Recebido: 31/01/2019

Aceito: 24/04/2019

* Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL).

** Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL).

Neste trabalho, estudamos a obra **Hasta no Verte Jesús Mío**, da escritora mexicana Elena Poniatowska, dissertando sobre como a personagem Jesusa Palancares, narradora e protagonista da história, é constituída em seu narrar por um olhar crítico influenciado não só pela questão de opressão de gênero exercida pela sociedade patriarcal em que está inserida, mas também por questões de raça e de classe impostas pela colonização europeia a suas novas terras, entre elas a que viria a ser o México (país de Jesusa).

Para tal fim, partimos da percepção do texto de **Hasta no Verte Jesús Mío** (1985), enquanto um texto ligado à noção de pós-autonomia proposta por Josefina Ludmer (2013), e analisamos a narração de Jesusa como um texto no qual se cruzam as questões que buscamos ressaltar e que foram impostas ao seu contexto de produção desde o processo de colonização, usando para essa análise Elaine Showalter, em “A Crítica feminista no território selvagem” (1994), e María Lugones, em “Colonialidad y género” (2018), **Rumo ao Feminismo Descolonial** (2018) e **Multiculturalismo radical y feminismos de Mujeres de color** (2018).

Hasta no verte Jesus Mío, literatura e ficção

Hasta no verte Jesús Mío é uma narração em primeira pessoa, em que Jesusa Palancares, uma oaxaquenha nascida nos primeiros anos do século XX, conta, já em meados do século, detalhes de suas experiências vividas até então. Partindo de experiências mais recentes na religião da qual é seguidora, a “Obra espiritual”, Jesusa rememora sua vida desde os primeiros anos de infância com a família, passando por sua participação como soldadeira na revolução mexicana de 1910, por seu casamento, pela morte do marido e por sua vida após a revolução, quando passa, ainda muito jovem, a mudar constantemente de cidades, trabalhando em casas de família, bares e fábricas, estabelecendo diferentes níveis de relações com aqueles com quem se encontra, o que se dá até o presente da narrativa.

A obra é inspirada na vida de uma mulher real chamada Josefina Borquez. Elena Poniatowska a entrevistou semanalmente durante o percurso de um ano e foi dessas entrevistas que **Hasta no Verte Jesús Mío** foi produzido e, para construir seu texto, a autora afirma ter feito toda e qualquer intervenção que considerasse necessária:

[...] utilicé las anedoctas, las ideas y muchos de los modismos de Jesusa Palancares, pero no podría afirmar que el relato es una transcripción directa de su vida, porque ella misma lo rechazaría. Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sección espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé (PONIATOWSKA apud STEELE, 1992, p. 158).

A narração é um texto situado em tempo e espaço reais. A história de Jesusa Palancares tem ponto de partida às vésperas da revolução mexicana de 1910, e narra, em detalhes, a situação das soldadeiras que acompanhavam os revolucionários durante o conflito e também fatos da revolução e da história do México, bem como aponta aspectos sociais e culturais do país. Tudo isso está vinculado aos dados retirados por Elena Poniatowska das entrevistas que lhe foram concedidas por Josefina Bórquez. Ao mesmo tempo, não é possível verificar o quanto há no texto de história real e o quanto há de intervenções estéticas resultantes da criação literária em sua produção. Devemos lembrar, no entanto, que essa característica não é exclusiva da obra em análise.

De acordo com Josefina Ludmer, em “A Cidade: na ilha urbana” e “Identidades territoriais e produção do presente”, ambos capítulos de **Aqui América Latina: uma especulação** (2013), há uma tendência, ao final do século XX, de eliminar as bipolaridades não só sociais e políticas, devido ao encerramento do mundo bipolar, mas também na literatura: “[...] caem por terra as divisões

tradicionais entre formas nacionais e cosmopolitas, formas de realismo e de vanguarda, da ‘literatura pura’, ou da literatura social’, podendo acabar até mesmo a diferenciação entre realidade histórica e ficção” (LUDMER, 2013, p. 115).

Desenvolvem-se então textos para os quais já não interessaria, de acordo com a autora, ser ou não ser literatura (LUDMER, 2013, p. 127), ou questões afins. Textos que, presentes e evidentes nos anos 2000, mas já uma tendência muito clara ao fim da guerra fria, se colocariam dentro e fora da literatura ao mesmo tempo, já não podendo ser lidos como mero realismo, ou a partir de referências ou verossimilhança (LUDMER, 2013, p. 129). Em textos que usam entrevistas, notícias, TV ou mesmo a internet para reproduzir o presente e a realidade de forma já não fica claro como antes quais são os limites ou os polos (LUDMER, 2013, p. 130), fazendo com que noções como a de autor, de ficção, de realidade histórica ou de classificações literárias não sejam mais tão evidentes, já que os textos são as duas coisas ao mesmo tempo (LUDMER, 2013, p. 131). A esses vários textos latino-americanos Josefina Ludmer denomina literatura pós-autônoma.

Apesar de a autora deixar claro em seu texto que essa é uma tendência mais evidente a partir da década de 90 do século XX e dos anos 2000, optamos por considerar **Hasta no Verte Jesús Mío** como um exemplo de texto que se aproximaria da pós-autonomia, uma vez que, apesar de ter sido, desde sua produção, extensamente discutido quanto a sua relação com literatura e realidade, não se pode afirmar com segurança que o texto é um testemunho, ou um romance de formação, ou que estabeleça exata relação com qualquer classificação literária clássica. E isso viria a se reafirmar pelo fato de que, como afirma Beatriz Sarlo (2007, p. 22-23), em **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**,

[...] a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.

Dessa forma, ainda que exista a experiência primeira vivida pela pessoa de Josefina Bórquez, essa experiência, ao se tornar comunicável, já se altera primeiro ao ser narrada pela oaxaquenha Elena Poniatowska e, depois, ao ser narrada no texto. Não é possível então delimitar realidade ou ficção na obra. Ao falar sobre o processo de produção da obra e sobre como esse processo se deu durante as entrevistas ou transcrições, Cynthia Steele, em **Testimonio y autor/idad en Hasta no verte Jesús mío, de Elena Poniatowska** (2018), fala em questões inclusive de pontos de vista ideológicos, de diferentes visões de mundo de Bórquez e Poniatowska e mesmo da linguagem de Jesusa, criada do dialeto de um grupo de mulheres em condições sociais semelhantes à de sua entrevistada. O que é possível, e desta afirmação partimos para nossa análise, é considerar que o contexto de produção da obra, somado às intervenções pessoais feitas no ato da escrita, é que torna viável a existência de Jesusa Palancares, a personagem, enquanto uma possível leitura crítica, que considera a experiência de múltiplas opressões instauradas nas ex-colônias desde o processo de colonização, da mulher real na qual foi baseada a narração escrita.

Consideramos o texto como uma leitura crítica, embasando-nos também nos apontamentos de Florencia Garramuño em “La narración de la experiencia”, capítulo de **La experiencia Opaca** (2009), já que nesse capítulo a autora ressalta a importância do retorno da subjetividade e da experiência à literatura não como uma forma de crença fiel naquilo que é dito pelo testemunho:

Pero el cierto es que la vuelta al sujeto y a la experiencia que estas novelas escenifican, lejos de mostrar una confianza plena en lo real y en la experiencia, hacen de la literatura y su acercamiento aquella una manera de exponer lo real como problema, acercándose a él

de manera insidiosa y desconfiada, elaborando, de esta forma, una poética del real que trata de dar cuenta de un real que es, en su pleno acaecer, de contornos poco nítidos y esquivos (GARRAMUÑO, 2009, p. 103-104).

E é exatamente isso que propomos que **Hasta no verte Jesús Mío** faz: retoma a experiência primeira e a problematiza em narração, fazendo isso em vários aspectos entre os quais estão o que agora expomos.

Feminismo e descolonialidade

Para bem visualizar como a questão de gênero e o olhar feminista se encaixam na narração de Jesusa Palancares, recorremos a Elaine Showalter. Em seu texto, “A crítica feminista no território selvagem” (1994), a autora problematiza papéis e desafios de uma crítica literária feminista de seu tempo histórico, partindo da junção de duas noções básicas: a primeira, de Carolyn Heilbrun e Catherine Stimpson, de que a crítica feminista apresenta dois caminhos: um voltado para erros do passado e outro para possíveis esboços do futuro; e a segunda, de Matthew Arnold, de que os críticos literários, de modo geral, se encerrariam em um território selvagem antes mesmo de encontrarem seu espaço e reconhecimento. Para a autora, independentemente dos erros do passado ou dos esboços do futuro, a crítica literária feminista estaria sempre em um território selvagem, já que seria pioneira nesse território de predominância masculino.

A partir daí, Showalter aponta duas formas que essa crítica feminista toma ao desbravar o território selvagem: uma revisionista e outra ideológica. É na forma ideológica da crítica que nos atemos para analisar nosso texto.

De acordo com Showalter, a crítica ideológica, ou leitura feminista/crítica feminista seria aquela crítica que “[...] diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas dos textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos” (SHOWALTER, 1994, p. 26). Servindo como intelectual libertadora, e aqui a autora cita Anette Kolodny, a crítica literária feminista reivindica os direitos de selecionar novos recortes e de libertar novos sentidos, uma vez que a feminista não reivindicaria diferentes interpretações definitivas, mas sim que sejam novas interpretações que apresentem mulheres como autoras e que decodifiquem, de forma consciente, a mulher enquanto signo (SHOWALTER, 1994, p. 26-27).

Uma vez que **Hasta no verte Jesús Mío** e, consequentemente, Jesusa Palancares são a leitura de uma realidade primeira que passou pelo processo de transformação pela linguagem, não seria essa narração um processo semelhante a esse de que fala Showalter? Não seria ele uma diferente interpretação, uma decodificação da realidade de uma mulher enquanto signo? Acreditamos que sim.

A personagem de Jesusa Palancares, ao longo de sua narração, observa e descreve a sua própria condição e a condição de mulheres em seu entorno com um olhar crítico, permeado por noções socialmente construídas sobre mulheres e homens, tais como o que cada um(a) deveria ser e fazer e quais comportamentos e funções deveriam ser/eram exercidos por eles e elas na sociedade.

Ainda muito jovem, Jesusa perde sua mãe e passa a ser cuidada por madrastas, por cunhadas e pela irmã, Petra. A partir do que a personagem narra dos primeiros anos de sua vida e da relação que estabelecia com essas mulheres, vemos já um ponto de vista socialmente construído. Quando sua irmã volta a viver com a família, salva por um homem que viria a ser seu companheiro, depois de um tempo desaparecida por ter sido capturada, ela assume por um tempo o papel de quem cuidaria de Jesusa e assim a personagem conta:

El caso es que ya vivieron junto con nosotros y como Petra llegó de mujer de la casa, mi papá descargó su obligación en ella.

–Te encargo a tu hermanita. Cuídala, péinala, lávala, haz con ella todo lo que hace una madre. Ándale, ahora a ti te toca atenderla.

Como yo no me crié con la hermana, no la quería, ni decía que era mi hermana. Yo ya estaba acostumbrada a mano de hombre, a la mano de mi padre. (PONIATOWSKA, 1985, p. 31).

A Petra o pai entrega Jesusa, como um cargo que a moça deveria exercer, uma vez que se havia tornado a mulher da casa. A moça, como acontecia com as madrastas de Jesusa, deveria exercer um papel materno, cuidando, penteando e fazendo tudo o que deve fazer uma mãe, de acordo com a expectativa masculina.

Essa mesma visão sobre papéis sociais se estende à protagonista mesma. O que podemos ver quando Jesusa narra o próprio comportamento na infância: “Yo era muy hombrada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombre, puro matar lagartijas a piedrazos, puro reventar iguanas contra las rocas” (PONIATOWSKA, 1985, p. 19-20). No trecho, a personagem atribui a si mesma a característica de *hombrada* que, enquanto no dicionário da real academia espanhola¹ significa uma ação esforçada digna de prêmios, não sendo especificado se uma ação de homens ou mulheres, de acordo com o verbete presente no dicionário Oxford² é uma ação própria de um homem valente e generoso. A mesma característica é reforçada como própria de homens pela frase “puras cosas de hombre”, apontando que para a personagem os comportamentos de que fala são atribuídos ao sexo masculino.

Vemos também esse olhar na vida adulta da personagem. Quando Jesusa descreve outras personagens que com ela se cruzam na história, isso às vezes fica muito claro. É o caso da filha de um general da revolução com quem esbarra como soldadeira, acompanhando seu pai e, mais tarde, seu marido, Pedro, na revolução. A essa moça Jesusa chama de “machorra”, por seu comportamento que muito se assemelharia ao papel de um general homem no contexto do conflito. É o caso também de Don José de la Luz, um homem que alugava a Jesusa uma das várias casas em que a mulher morou na sua vida pós- revolução. Sobre ele, Jesusa afirma:

Don Lucho era muy buena gente, porque los afeminados son más buenos que los machos. Como que su desgracia de ser mitad hombre y mitad mujer los hace mejores. Tenía buen corazón y era muy decente. Aquí en la casa se vestía de mujer. Bailaba con muchos remilgos. En las tardes se arreglaba para recibir a sus amigos. Se ponía sus aretes, su collar, sus medias, y de mujer era muy guapo. No, no le importaba que lo viéramos nosotros, ¿por qué, por qué había de importar si él se sentía mujer? Se ponía de hombre para salir a la calle, pero al atardecer llegaban a verlo muchos amigos y entonces hablaba como si fuera mujer: –¡Ay, que me duele esto! ¡Ay, que por qué llegaste tarde! Era muy amante de los trapos como nosotras. Bordados de chaquira, lentejuela, organdi. (PONIATOWSKA, 1985, p.186).

Essa noção de papéis e posições sociais emaranhada às percepções da personagem ficam ainda mais evidentes quando Jesusa reflete sobre o fato de seu conhecido usar roupas de mulher:

Yo me visto a veces de hombre y me encanta. Nomás que yo no puedo traer pantalones; en primer lugar porque estoy vieja y en segundo lugar no tengo ya por qué andar haciendo visiones, pero de gustarme, me gusta más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres sería mejor ser hombre, seguro, porque es más divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno. En cambio de mujer, a ninguna edad la pueden respetar, porque si es muchacha se la vacilan y si es vieja la chotean, sirve de risión porque ya no sopla. En cambio, el hombre vestido de hombre va y viene: se va y no viene y como es hombre ni quien le pare el alto.

¹ *Hombrada*: Acción muy meritoria y esforzada (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2018).

² *Hombrada*: Acción que se considera propia de un hombre valiente o generoso (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2018).

¡Mil veces mejor ser hombre que mujer! Aunque yo hice todo lo que quise de joven, sé que todo es mejor en el hombre que en la mujer. ¡Bendita la mujer que quiere ser hombre! (PONIATOWSKA, 1985, p. 186).

Jesusa, a personagem, demonstra, nesse e em outros vários trechos, noções bem claras sobre o “ser homem” ou o “ser mulher”, que, como no exemplo, apontam como esses papéis são mais ou menos libertadores de seu ponto de vista. Por vezes, sua visão aparece implícita mesmo em histórias que viveu. É o caso do que conta sobre Irmã Sebastiana, já no primeiro capítulo da obra. A irmã, conhecida de Jesusa da Obra Espiritual, religião que as duas frequentavam, era perturbada e adoecida pelo que a narradora conta serem lembranças de uma vida passada, em que Sebastiana havia sido um homem que fez inúmeras mulheres infelizes, abandonando-as e a seus filhos. A mulher estaria então pagando por suas ações enquanto homem na vida passada. Vemos que Jesusa, ao mesmo tempo que reforça papéis sociais de homens e mulheres, apresenta deles uma leitura crítica. Homens e mulheres se comportariam ou deveriam comportar-se de determinada forma e, ao mesmo tempo em que os desvios não são bem vistos, neles estaria não só o erro, mas também qualquer resistência, já que, “(p) ara todas las mujeres sería mejor ser hombre, seguro, porque es más divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno” (PONIATOWSKA, 1985, p. 186), ou porque determinados comportamentos, típica e socialmente apontados como masculinos, como no caso do homem que a irmã Sebastiana haveria sido na vida passada, valem sorte de reprimenda.

Apontamos, dessa forma, o texto como uma leitura de uma realidade pré-existente em estreito diálogo com noções de feminismo, já que nessa passagem para a linguagem escrita abre portas para novas visões a respeito daquelas experiências ali apresentadas.

Arriscamos com isso dizer que há uma crítica que não se limita apenas a questões de gênero, mas levanta também questões de igual importância que com a opressão de gênero se cruzam. Retornamos então a Elaine Showalter e ressaltamos outro de seus apontamentos em “A crítica feminista no território selvagem”, que diz respeito à importância da análise da escrita da mulher relacionada à cultura da mulher. Para a autora, “uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação a contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 94), e esse olhar relacionado à cultura consideraria diferenças entre as próprias mulheres como escritoras, considerando-se aí em análise classe, raça, nacionalidade e história, tão significativos quanto gênero.

Para tratar especificamente dessa questão da abordagem feminista que toca o contexto específico de produção da obra, fazemos uma ponte entre este último apontamento de Showalter e o feminismo descolonial, de que fala María Lugones em “Colonialidad y género” (2018), **Rumo ao feminismo descolonial** (2018) e **Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color** (2018).

Segundo Lugones, em **Rumo ao feminismo descolonial**, a modernidade organizaria o mundo em dicotomias, oposições, a partir de uma dicotomia central, que é a do humano e não humano. Ao centro e ao topo dessa dicotomia estaria o homem europeu, burguês, colonial moderno, civilizado, cristão, heterossexual e racional (LUGONES, 2018, p. 936) e, em oposição a ele, estaria uma série de grupos homogêneos, que apresentariam a falta de alguma dessas características. Exemplos desses grupos seriam o homem negro e a mulher branca.

Ocorre que, ao pensar-se em dicotomias entre grupos homogêneos, há grupos inteiros que não se fazem representados, uma vez que possuem mais de uma das características em oposição ao modelo de ser humano representado no centro desse sistema. Um grupo que é exemplo disso, aponta a autora, é o das mulheres negras, já que, sendo o grupo de mulheres e o de negros dois grupos homogêneos que não se misturam, a categoria mulher negra seria uma categoria vazia.

Essa categorização em verdade seria, de acordo com Lugones, resultado do processo colonial desde a primeira modernidade, aquela modernidade do momento da conquista colonial, por conta da

missão civilizatória que impôs no processo colonial o pensamento eurocêntrico aos colonizados e, com ele, todas as dicotomias geradas da dicotomia central do humano e não humano.

Do ponto de vista do feminismo descolonial, essa categorização afetou inclusive o pensamento feminista, uma vez que o feminismo clássico, aquele teorizado durante o século XX, era um feminismo voltado para reivindicações predominantemente de mulheres brancas e burguesas, como se esse grupo fosse uma representação universal do que seria mulher, acabando por excluir todas as outras possibilidades de mulher, entre elas a mulher negra.

A proposta de Lugones, como reação a esse feminismo que não abarca em realidade todas as mulheres, é que se reconheça que, atreladas ao problema da opressão de gênero, existem outras opressões que se sobrepõem a ela, numa perspectiva de interseccionalidade. Uma vez que o feminismo descolonial está vinculado à noção de colonialidade do poder, de Aníbal Quijano tomamos o conceito defendido pelo teórico peruano:

“Colonialidade” refere-se: à classificação das populações do mundo em termos de raças – a racialização das relações entre colonizadores e colonizados/as; à configuração de um novo sistema de exploração que articula em uma estrutura todas as formas de controle do trabalho em torno da hegemonia do capital, onde o trabalho está racializado (tanto o trabalho assalariado como a escravidão, o sistema de servos, e a pequena produção de bens tornaram-se formas racializadas de produção; todas eram formas novas na medida em que se constituíram a serviço do capitalismo); ao eurocentrismo como o novo modo de produção e controle da subjetividade; a um novo sistema de controle da autoridade coletiva em torno da hegemonia do Estado-nação que exclui as populações racializadas como inferiores do controle da autoridade coletiva. (QUIJANO, 1991, 1995; QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992, apud LUGONES, 2018, p. 939).

A proposta é que essa perspectiva feminista reconheça e considere essa interseccionalidade de opressões vinculadas à colonialidade, ou seja, que abarque todas as mulheres que são influenciadas pelo resultado da acumulação das opressões do processo colonial, por processos de classificação de gênero, mas também de classe e raça. A essas mulheres, María Lugones, em “Colonialidad y género” (2018, p. 75) chama mulheres de color:

No se trata simplemente de un marcador racial, o de una reacción a la dominación racial, sino de un movimiento solidario horizontal. Mujeres de color es una frase que fue adoptada por las mujeres subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos. “Mujer de Color” no apunta a una identidad que separa, sino a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras: cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género.

Tendo isso em vista, tornamos ao nosso texto em análise.

A personagem Jesusa Palancares, como já dissemos, é uma mulher nascida no México, no início do século XX, que vive por um tempo como soldadeira na revolução mexicana e que, depois disso, vive de cidade em cidade trabalhando em casas de família, em fábricas e em bares, vivendo apenas do básico para sua sobrevivência e, dessa forma, pensando com base nos critérios de classe, é uma personagem que, dentro do sistema capitalista imposto pelo processo colonial, é uma representante de uma camada mais pobre da sociedade.

Além disso, Palancares tem seu olhar sobre si mesma e sobre os outros afetado por noções de raça, vinculada a resquícios do cristianismo, duas noções fundamentais impostas pela missão civilizatória:

Como no tenía pensamientos jugaba con la tierra, me gustaba hartó tentarla, porque a los cinco años todavía vemos la tierra blanca. Nuestro Señor hizo toda su creación blanca a su imagen y semejanza, y se ha ido ennegreciendo con los años por el uso y la maldad. Por eso

los niños chiquitos juegan con la tierra, porque la ven muy bonita, blanca, y a medida que crecen el demonio se va apoderando de ellos, de sus pensamientos, y les van transformando las cosas, ensuciándolas, cambiándoles el color, encharcándoselas (PONIATOWSKA, 1985, p. 19).

Considerando essas noções, ela julga a si mesma e a outros personagens, como no seguinte trecho, em que fala de sua cor e da cor dos irmãos: “Petra era trigueña, más prieta que yo. Yo tengo la cara quemada del sol pero no soy prieta, pero ella sí era oscura de cuerpo y cara. Salió más indita que yo. Dos sacamos el color de mi papá y los otros dos fueron prietitos. Efrén y Petra; Emiliano y yo, mitad y mitad” (PONIATOWSKA, 1985, p. 31).

A essas noções soma-se também uma percepção de classe e de superioridade ligada à ideia do eurocentrismo. Esta última fica muito clara na consideração que a personagem esboça sobre as patroas para quem trabalhava em casas de família. Cito:

Por eso cuando iba a encargar trabajo, yo luego decía:
–Bueno, si son mexicanos, no me den la dirección porque no voy.
Serán mis paisanos pero francamente no me avengo. No es que los extranjeros no manden, pero lo hacen de otro modo; son menos déspotas y no se meten en la vida de uno: “¿Ya fuiste a misa? ¡Vete a los ejercicios! ¿A qué horas llegaste anoche? No vayas a platicar con ningún hombre, eh, tú, porque nosotros no respondemos, eh, tú”. En aquel tiempo no había agencias de colocación (PONIATOWSKA, 1985, p. 245).

Tal entendimento aparece também de forma aguda quando ligado a questões idiomáticas, como se vê na valorização positiva de uma falante do castelhano: “Mi madrastra era otra clase de persona. Tenía estudio. Su mamá, la señora Fortunata, era tan ignorante como mi papá, indita de idioma, indita de idioma zapoteca, pero mi madrastra sabía la idioma y el castilla porque con todo y todo la señora Fortunata la mandó a la escuela (PONIATOWSKA, 1985, p.54).

E na reação do pai, ao surpreender Jesusa falando uma língua que não a materna:

Mi papá se enojó porque yo venía hablando la idioma zapoteca con los muchachos tehuanos de la corporación. Ellos me hablaban en la idioma y yo les contestaba porque me enseñé de chica en Tehuantepec con la mamá de mi madrastra. Y mi papá me alcanzó y me regañó.” (PONIATOWSKA, 1985, p. 78-79).

A isso soma-se também a consciência de Jesusa sobre si mesma: “Yo era um animal muy bruto, uma yegua muy arisca” (PONIATOWSKA, 1985, p. 161). Essa comparação que Jesusa faz a um animal aparece ainda em outros momentos vinculada à questão de gênero:

Los hombres son siempre abusivos. Como si eso fuera ser hombre. Ésa es la enfermedad de los mexicanos: creer que son muy charros porque se nos montan encima. Y se equivocan porque no todas somos sus yeguas mansas. Claro, muchos están acostumbrados a que les dicen cualquier majadería a las mujeres y ellas se les ríen, les dan por su lado y se van con ellos (PONIATOWSKA, 1985, p. 178).

Ocorre que essa noção da mulher não passiva, que reage ao homem, ou que tem um comportamento diferente daquele que é esperado, é muito semelhante à visão sobre a mulher colonizada como vista pela visão da colonialidade, inculcada aos colonizados pela missão civilizatório. De acordo com Lugones (2018, p. 937), os homens e mulheres colonizados, a partir desse ponto de vista, não seriam homens e mulheres, mas sim: (os homens) não humanos em relação ao homem civilizado e (as mulheres) não humanas em relação às mulheres civilizadas. Dessa forma, homens e mulheres colonizados seriam, tão somente, machos e fêmeas.

Jesusa reproduziria e colocaria em questão uma série de elementos que permeiam sua narração e

que iriam além da noção da opressão do patriarcado sobre um modelo de mulher universal, levantando, ao longo do texto, noções relacionadas ao seu próprio contexto social, a sua classe, a suas origens indígenas, a sua relação com o outro e à relação de outros com compreensões sobre raça transversais a seu contexto.

Essas anotações justificam, a nosso ver, a proposta da narração e a personagem Jesusa, sua protagonista e narradora, como uma releitura da realidade na qual foi inspirada, uma vez que essa experiência original tornada em linguagem toca questões de gênero atravessadas por outras opressões que, pelo contexto pós-colonização no qual se insere e do qual deriva, estão latentes.

Conclusão

Neste trabalho levantamos a possibilidade de a obra **Hasta no Verte Jesús Mío**, que aqui colocamos em análise, ser observada como uma leitura crítica de viés feminista da realidade na qual se produziram as experiências narradas por Josefina Bórquez a Elena Poniatowska durante as entrevistas concedidas por Bórquez à escritora e que deram origem à narrativa em primeira pessoa da personagem Jesusa Palancares.

Com tal finalidade, primeiro demonstramos como o texto em questão faz parte da gama de textos aos quais Josefina Ludmer (2013) chama de literatura pós-autônoma, o que se dá, apontamos, pela impossibilidade de demarcar o quanto há da realidade, no texto, a partir do qual ele foi criado ou de ficção e criação da autora.

De forma a reafirmar esse ponto de vista, ressaltamos que a narração é, em realidade, uma transformação em linguagem escrita de uma experiência já transformada em linguagem pela própria Josefina Bórquez ao narrar suas memórias a Elena Poniatowska pela primeira vez. Por esse motivo, com base no apontamento de Beatriz Sarlo (2007) de que, ao mesmo tempo que a experiência tornada linguagem passa a poder ser compartilhada, ela, a todo momento em que é verbalizada, insere-se em uma nova temporalidade, acabando, dessa forma, por alterar-se a cada vez que passa pela linguagem, ressaltamos a inserção da história de Bórquez em novas temporalidades até que se produzisse o texto, sendo esse um aspecto que deixaria clara a impossibilidade de delimitar o que há no texto de realidade ou ficção.

Assim, encaminhando-nos já à possibilidade de o texto ser um olhar de viés feminista sob a realidade na qual foi inspirado, ressaltamos a tendência de que fala Florencia Garramuño (2009), surgida ao fim do século XX, de retomar a importância da subjetividade e da experiência dentro do texto, mas não sem um pouco de desconfiança, de forma a lançar um olhar crítico sobre aquela realidade na qual o texto literário se produz. Afirmamos assim que, sendo essa a possibilidade que levantamos para a produção de **Hasta no Verte Jesús Mío**, iniciamos nossa exposição a respeito das aproximações do texto com o papel da crítica feminista e, em diálogo com esse papel, das aproximações com noções derivadas do feminismo descolonial.

Partimos então de Elaine Showalter (1994) em “A crítica feminista no território selvagem” e apontamos o texto de **Hasta no Verte Jesús Mío** como uma possibilidade de, fazendo uma interpretação feminista da realidade narrada nas experiências de Bórquez, serem liberados novos sentidos dessa realidade, os quais não negariam outros sentidos ali existentes, mas agregariam a eles novas percepções.

Dessa forma, e estabelecendo conexão com noções do feminismo colonial, nos utilizamos ainda da importância ressaltada por Showalter da crítica feminista que avaliasse a importância do contexto social em uma análise feminista, em uma crítica ligada à cultura, que considerasse fatores como raça e classe, por exemplo, essenciais para seu olhar.

A partir daí, podemos demonstrar, com base nos textos “Colonialidad y género” (2018), Rumo ao feminismo descolonial (2018) e Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color (2018), de María Lugones, as aproximações da narração de **Hasta no verte Jesús Mío** com o feminismo descolonial pelo fato de nela estar presente, a todo momento, a sobreposição das opressões de raça, classe e gêneros, que se entrelaçam no contexto social e histórico de produção da obra, produzido desde o período colonial.

Referências

- GARRAMUÑO, Florencia. La narración de la experiencia. In : GARRAMUÑO, Florencia. **La experiencia opaca**: literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2009. p. 91-150.
- LUDMER, Josefina. A Cidade: Na ilha Urbana. In: LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: Uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 115-125.
- LUDMER, Josefina. Identidades territoriais e produção de presente: Literaturas pós-autônomas. In: LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: Uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 127-133.
- LUGONES, María. **Colonialidad y género**. Disponível em: <<http://dev.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2018.
- LUGONES, María. Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/592/59202503.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2018.
- LUGONES, María. **Rumo ao feminismo descolonial**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>. Acesso em: 26 dez. 2018.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS. **Hombrada**. Disponível em: <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/hombrada>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- PONIATOWSKA, Elena. **Hasta no Verte Jesús Mío**. Avena: Ediciones Era, 1985.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Hombrada**. Disponível em: <<https://dle.rae.es/?id=KaR3MYj>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Belo Horizonte; Companhia das Letras/ UFMG, 2007.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, 1994. p. 23-56.
- STEELE, Cynthia. **Testimonio y autor/idad en “Hasta no verte Jesus mio,” de Elena Poniatowska**. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4530628>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

Enunciação e sentidos: implicações para a revisão de textos

Rivânia Maria Trotta Sant'Ana*

Resumo

Entendemos a revisão de textos como uma prática que se constitui, basicamente, de uma atividade de interpretação. Como tal, a revisão de textos demanda atenção aos sentidos, que se movem à medida que fazemos intervenções no texto original. Toda alteração implica uma mudança, mesmo que sutil, de sentidos. Curiosamente, não é muito comum encontrar reflexões acerca das implicações semânticas da prática de revisão de textos. Tomando a interpretação como constitutiva da prática de revisão, pretendo refletir, numa perspectiva enunciativa, sobre aspectos enunciativos resultantes de intervenções realizadas em um texto. Para isso, assumimos como perspectiva teórica a Semântica da Enunciação, desenvolvida por Eduardo Guimarães, e utilizamos alguns conceitos da Análise do Discurso de orientação pecheutiana. Tomamos como *corpus* para análise intervenções de um revisor/editor em um artigo de nossa autoria.

Palavras-chave: Enunciação. Acontecimento. Sentidos. Revisão de textos.

Enunciation and meanings: implications for text revisions

Abstract

I understand the text revision as a practice that consists itself, basically, from an interpretation activity. As such, it requires attention to the meanings, which changes in a movement, according to the interventions in the original text. Every single alteration implicates in a change, even if subtle, of the meanings. Interestingly, it is not very common to find reflections about the semantic implications in the practice of text revision. Considering interpretation as a constitutive part of the revision practice, I intend to build a reflection, from an enunciative perspective, about enunciative aspects resulted from interventions in a text. For that, I assume as theoretical perspective the Semantics of Enunciation, developed by Eduardo Guimarães, and some concepts from the Discourse Analysis in pecheutian orientation. I take as *corpus* for this analysis interventions from a reviewer/editor in an article of my own authorship.

Keywords: Enunciation. Event. Meanings. Text revision.

Recebido: 31/01/2019

Aceito: 24/04/2019

*Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professora Associada do Departamento de Letras.

Em artigo anterior sobre a revisão e a tradução de textos e parâmetros para a formação de revisores e tradutores (SANT'ANA; GONÇALVES, 2010, p. 227), tomando como base a afirmação de Netrovski (1996) de que toda edição é uma interpretação, estabelecemos um paralelo, identificando a atividade de revisar um texto ao gesto de ler, interpretar.¹ O revisor seria, basicamente, um leitor; privilegiado, uma vez que pode fazer intervenções no texto lido. Essa prerrogativa do leitor/revisor marca a especificidade da leitura/revisão. No referido artigo, afirmávamos que o revisor, no ato da leitura que constitui a atividade de revisão, está sujeito à projeção de pontos de vista decorrentes de suas filiações, do lugar adotado, conscientemente ou não, para a interpretação. Estava implícita, no que afirmávamos, a concepção de que é a interpretação realizada pelo revisor que determina parte das escolhas que ele faz durante a revisão.

Assim, além de considerarmos os aspectos normativos ligados a questões gramaticais, ortográficas e editoriais, que costumam ser destacados quando o tema é a revisão de textos, apontávamos, naquele momento, ainda que de forma incipiente, para a necessidade de estarmos atentos aos sentidos durante o exercício da atividade de revisão. Embora essa afirmação pareça óbvia, e talvez o seja mesmo, as discussões que comumente se fazem sobre a tarefa da revisão não costumam se aprofundar nos aspectos semânticos dos textos revisados nem nos efeitos semânticos das intervenções realizadas pelos revisores.

A concepção que se tem sobre os aspectos semânticos envolvidos na tarefa do revisor se revela superficial em enunciados correntes no âmbito do ensino e da prática da revisão de textos, tais como: “Ao propor uma alteração no texto, é preciso tomar cuidado para não mudar o sentido original.”, “É preciso manter o sentido original.” No geral, não se questionam esses enunciados. É como se eles fossem absolutamente claros para todos. Gostaríamos de questioná-los. Esclarecemos: questioná-los, mas não refutá-los, pois não se trata de pensar que não haja no texto sentido algum para sustentar determinada leitura. Como bem explicam Jamal e Dalmachio (2011, p. 9), o sentido deveria ser percebido “não como algo previsto e determinado, conforme assumido por uma posição referencialista da linguagem, mas como algo que pode deslizar nas possibilidades asseguradas enunciativamente pela historicidade que o sustenta”. Assim, embora, da nossa perspectiva, o sentido não seja compreendido como determinado, fechado ou até mesmo fixo no texto, ele e seu movimento são assegurados pela historicidade da língua e dos enunciados. Dessa forma, questionar os enunciados referidos significa apurar o olhar sobre eles, para compreendê-los melhor. Por exemplo, deveríamos nos perguntar: O que é o sentido original do texto? Considerando o processo da escrita pelo autor e o da leitura pelo revisor, é possível falar em “o sentido”, no singular? É possível realizar uma intervenção no texto sem provocar deslocamento de sentidos, isto é, sem provocar mudanças de sentido, mesmo que sutis? Essas são algumas das perguntas relevantes numa perspectiva enunciativa da linguagem, à qual nos filiamos.

Tendo em vista a relevância da reflexão sobre os sentidos, nossa proposta, no presente artigo, é retomar o tema da revisão como interpretação, apenas insinuado na reflexão elaborada, em parceria com Gonçalves, em 2010, para desenvolvê-lo, embora sem esgotá-lo, na tentativa de compreender melhor o papel dos sentidos na atividade de revisão e suas decorrências para a própria prática do revisor e para a interlocução que se pode/deve estabelecer entre esses e os autores.

Para o desenvolvimento deste trabalho, tomamos como referencial pressupostos teóricos da **Semântica do Acontecimento**, desenvolvida por Eduardo Guimarães, e da **Análise do Discurso**, de filiação pecheutiana, desenvolvida por Eni Orlandi.

Primeiramente, discutiremos sobre alguns conceitos-chave para esta reflexão, tais como: enunciação, acontecimento enunciativo, (GUIMARÃES, 1995; 2005); texto, interpretação e real

¹ A expressão ‘gesto de’, de Pêcheux (1969, apud ORLANDI, 2003, p. 22), significa “um ato a nível simbólico”, afastando-se do conceito de “ato” da Pragmática, que se baseia numa intencionalidade consciente. É este o sentido da palavra ‘gesto’ que utilizamos neste artigo quando dizemos ‘gestos de leitura’ ou ‘gestos de interpretação’.

do sentido (ORLANDI, 1996; 2003; 2007; 2008). Após os esclarecimentos acerca dos conceitos e pressupostos teóricos nos quais ancoramos nossa reflexão, passamos à análise das intervenções de um editor/revisor em texto de nossa autoria. Constituem o *corpus* da reflexão aqui desenvolvida algumas passagens de nosso texto sobre as quais estabelecemos com o editor/revisor um diálogo acerca do movimento dos sentidos resultante de sua intervenção, tanto para acatá-la quanto para refutá-la.

Esclarecemos que nosso objetivo não é pôr em questão a revisão realizada pelo profissional, que, queremos ressaltar, fez um trabalho minucioso, competente e com quem estabelecemos um diálogo profícuo que resultou em muitas melhorias no nosso texto. Acatamos todas as correções relativas a aspectos gramaticais e editoriais que ele fez e também parte das sugestões resultantes da sua interpretação. Ele, por sua vez, esteve atento a todas as nossas considerações e explicações para o fato de não aceitarmos algumas de suas propostas de alteração e respeitou as nossas decisões. Esclarecemos também que o consultamos, antes de escrever este artigo, sobre a possibilidade de utilizar suas intervenções como *corpus* para a análise aqui desenvolvida. Finalmente, esclarecemos que, embora ele tenha nos concedido sua autorização, preservaremos sua identidade. Por isso, e porque o *corpus* utilizado é constituído por trechos do texto ainda em processo de revisão, anterior à publicação da versão final do artigo, não será informada a referência bibliográfica dos excertos citados.

Escrita e revisão: processos de significação

Na perspectiva aqui adotada, a escrita é compreendida como um modo de enunciação, como processo, portanto. A enunciação é apreendida como um “acontecimento de linguagem perpassado pelo interdiscurso” (GUIMARÃES, 1995, p. 65), isto é, um acontecimento de linguagem perpassado por uma memória de sentidos que afeta a língua. Isso significa que, nessa perspectiva, a enunciação não é simplesmente o ato de dizer algo numa situação específica, mas inclui a historicidade da língua e dos sentidos. Para Guimarães (2005), toda enunciação é constituída por um presente, um passado e a projeção de um futuro de dizeres. Essa temporalidade complexa que constitui a enunciação, ou acontecimento de linguagem, produz sentidos opacos, não evidentes, porque marcados por uma “alteridade”, isto é, por uma densidade histórica, resultante da materialidade da língua e do discurso, que provoca resistência para a escrita, a leitura e, entendemos que, conseqüentemente, para a revisão. Quando dizemos ou ouvimos que o sentido de um texto é claro, evidente, e o texto é, portanto, legível, é sempre pertinente perguntar para quem, quando e em que circunstâncias o sentido é evidente. Concebemos, com Orlandi (1996, p. 9), que a legibilidade de um texto é “uma questão de ‘graus’ e não de tudo ou nada. Uma questão de condições e não de essência”. Da nossa perspectiva, as condições de produção dos sentidos é relevante porque entendemos que eles são constituídos na enunciação, no acontecimento de linguagem, pela confluência de uma memória e um presente, que criam possibilidades para uma futuridade de dizeres. Os sentidos são, portanto, uma questão enunciativa, algo de natureza “relacional, que, ao surgir, é capaz de originar alteração no já posto, no já estabelecido” (JAMAL; DALMACHIO, 2011, p. 8).

Quanto ao texto, ele é, neste trabalho, compreendido como resultado de um processo de formulação pelo qual o sujeito constrói a textualidade, dando contorno material ao seu dizer e construindo uma orientação discursiva que lineariza o discurso, criando, para o texto, um efeito de unidade, completude, fechamento (ORLANDI, 2008). Para Orlandi, a orientação discursiva ocorre à medida que, ao longo da formulação, alguns sentidos são postos em evidência enquanto outros são apagados.

Diz-se ‘efeito de unidade, completude, fechamento’ porque, à semelhança do discurso, que se caracteriza por heterogeneidade, multiplicidade e fragmentação, todo texto é múltiplo e incompleto,

uma vez que: há nele lacunas, pois não é possível abordar todos os aspectos de um tema; os apagamentos que produz também significam pela ausência; os pontos de contato entre o presente, o passado e o futuro que constituem o acontecimento do dizer são pontos de encontro e de dispersão, que permitem deslocamentos de sentido; no texto, “podemos encontrar enunciados de discursos diversos, que derivam de várias formações discursivas” (ORLANDI, 1996, p. 53), das quais, muitas vezes, nem o próprio autor tem consciência. Logo, no texto, os sentidos não estão engessados, eles são passíveis de movimento. É por isso que enunciados como “Ao propor uma alteração no texto, é preciso tomar cuidado para não mudar o sentido original.” e “É preciso manter o sentido original.”, mencionados na introdução deste artigo, precisam ser questionados. É por isso também que usar a palavra ‘sentidos’, no plural, talvez seja mais apropriado se considerarmos o texto como resultado de um processo complexo que inclui a escrita, a leitura e a revisão.

Porém, afirmar que os sentidos são passíveis de movimento, “que o sentido sempre pode ser outro” (ORLANDI, 2003, p. 21), não significa considerar que o sentido pode ser um sentido qualquer. Como explica Orlandi (2003, p. 22), há determinações históricas para o sentido. Assim, a interpretação, que “está presente em toda e qualquer manifestação de linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 9), ocorre em toda leitura, em toda atividade de revisão, e pode ser também compreendida como formulação, trabalho que se faz sobre a linguagem historicamente materializada num texto. Um trabalho que, pela dispersão dos sentidos, pode produzir deslocamentos, captar outros sentidos possíveis, não vislumbrados pelo próprio autor, e até mesmo resultar em equívocos.

No que concerne à prática de revisão de textos, além do fato de ela se dar pela interpretação, como qualquer outro gesto de leitura, é ainda necessário considerar sua especificidade, que é o fato de ela se realizar pelas intervenções que o revisor realiza no texto de outro.

No livro **A leitura e os leitores**, Orlandi afirma que “[...] um gesto de interpretação é uma intervenção no real do sentido. Daí o peso e a importância de interpretar.” (ORLANDI, 2003, p. 22). Por que a interpretação é uma intervenção no real dos sentidos? Porque toda interpretação se dá num espaço de confluência entre o previsível, que a historicidade dos dizeres delineia, e as possibilidades postas pela relação entre a memória e o presente do dizer. Ora, se toda interpretação é uma intervenção no real dos sentidos, consequentemente, podemos dizer que a prática da revisão de textos, que opera uma interpretação e que, além disso, produz modificações na materialidade do texto objeto da interpretação, é também, e mais radicalmente, uma intervenção no real dos sentidos. Precisamos, então, compreender como a expressão ‘o real’ se constituiu historicamente no quadro dos estudos da linguagem, em especial, no domínio da Análise do Discurso.

O conceito de Real se origina no campo da Psicanálise. Segundo Chaves (2009), nos escritos de Lacan, o conceito de Real aparece associado aos conceitos de Imaginário e Simbólico, mas a forma de conceber esses conceitos sofre mudanças no decorrer da reflexão elaborada por Lacan em seus escritos. De forma bem resumida, podemos dizer que o Imaginário diz respeito à relação que o sujeito estabelece com a formação da sua imagem e do seu “Eu” (desenvolvimento da consciência do corpo próprio), o Simbólico remete à linguagem, e o Real, compreendido como distinto da realidade, seria um efeito do Simbólico (VANIER, 2005, apud CHAVES, 2009), isto é, só se chegaria ao Real pelo Simbólico. O Real é compreendido como da ordem do impossível, uma vez que não se pode apreendê-lo na sua totalidade. A apreensão do Real se daria pela sua ocorrência como falta:

A referência ao Real impõe a diferenciação de dois planos intrinsecamente relacionados: o da impossibilidade – o Real é o impossível – e o da ocorrência – o Real como aquilo que não cessa de não se escrever, retornando sempre ao mesmo lugar. Justo por impossível, não cessa de comparecer como falta. (LEITE, 1993, p. 89).

No campo da Análise do Discurso, encontramos também o conceito de Real em expressões como ‘o real da língua’, ‘o real do sentido’. Baseado no conceito lacaniano, o conceito de Real ganha

especificidade nos estudos da linguagem e do discurso, embora mantenha alguns de seus traços originais de sentido. Segundo Ferreira (1999), Milner, em texto de 1989, considera como pressuposto que, “em matéria de língua, tudo não se pode dizer”. Assim, o real da língua também seria da ordem do impossível, uma vez que ela não pode ser apreendida em sua totalidade. Da mesma forma, na Análise do Discurso de filiação pêncheutiana, quando se fala em real da língua ou em real do sentido, o que está em jogo é o que excede, o que escapa, mas sempre retorna, emerge. O real do sentido, portanto, também seria da ordem do impossível, uma vez que sua apreensão nunca é completa.

Embora os sentidos sejam históricos, e, portanto, possam ser recuperáveis por uma memória de dizeres, essa memória não é acessível a todos. Quando o é, apenas parte dessa memória é acessível aos sujeitos. Conforme Orlandi (2007, p. 63), “A ordem simbólica, configurada pelo real da língua e pelo real da história, faz com que tudo não possa ser dito e, por outro lado, haja em todo dizer uma parte inacessível ao próprio sujeito.”, o que implica que as nossas palavras dizem até aquilo que desconhecemos. Isso se dá porque as palavras têm uma historicidade e, portanto, significam, no nosso dizer, também dizeres anteriores.

Os aspectos da incompletude e do movimento dos sentidos têm decorrências para os gestos de interpretação que são realizados pelo revisor durante seu trabalho e que determinam muitas das intervenções que ele faz. Ele pode fazer uma alteração que implica um deslocamento de sentidos que não se sustenta na materialidade do texto, por não ter acesso a muitos dos sentidos que essa materialidade evoca. Como pode também captar um sentido sustentado na materialidade histórica do texto, mas que não era acessível ao próprio autor. Diante disso, algumas questões se fazem necessárias: Como lidar com a impossibilidade do real da língua e a incompletude dos sentidos durante a atividade de revisão de textos? É possível ensinar a lidar com essa impossibilidade? No que diz respeito à significação do texto, o que seria uma revisão adequada?

Passamos à análise do *corpus*, para, então, voltarmos a essas questões.

Análise das intervenções

Para esta análise, apresentamos o excerto original, em seguida, o excerto com as alterações propostas pelo revisor e, finalmente, a reflexão acerca das alterações e seus efeitos de sentido. As passagens do texto original e as intervenções nelas realizadas se apresentam grifadas. Não serão discutidas neste artigo as alterações de natureza editorial.

É preciso ainda informar que o texto revisado aborda um movimento literário modernista de uma cidade do interior mineiro, ocorrido na década de 20 do séc. XX.

Excerto 1

Original:

Realizado por um grupo de nove jovens, entre dezessete e vinte e oito anos, denominados por Mário e Oswald de Andrade de Ases de Cataguases, o movimento produziu uma revista, denominada *Verde* – Revista de Arte e Cultura, cujo nome acabou por se aplicar ao próprio movimento, e uma editora, também denominada Verde. Verde Editora. Quanto ao nome Verde, que levou o movimento de Cataguases a ser, algumas vezes, identificado, equivocadamente, com o movimento Verde-Amarelo, foi escolhido para fazer alusão à juventude do grupo e motivado pelo livro de Augusto Meyer, *Coração Verde*, de 1926.

Revisado:

Protagonizado por um grupo de nove jovens, entre 17 e 28 anos, denominados por Mário e Oswald de Andrade “Ases de Cataguases”, o movimento produziu a revista *Verde* – Revista de Arte e Cultura, cujo nome acabou por se aplicar ao próprio movimento, e uma editora, também intitulada Verde. O nome Verde, que levou o movimento de Cataguases a ser, algumas vezes, identificado, equivocadamente, com o movimento Verde-Amarelo, foi escolhido tanto para fazer alusão à juventude do grupo quanto para referir-se ao livro de Augusto Meyer, *Coração Verde*, de 1926.

Nessa passagem do texto, o revisor fez várias alterações, entre as quais se encontram aquelas necessárias para atender às normas de edição da revista, tais como o acréscimo das aspas na expressão “Ases de Cataguases” e a utilização dos símbolos matemáticos para representar números, em vez do registro por extenso utilizado na primeira versão. Há outras alterações que foram motivadas pela busca de um texto mais objetivo, sem as repetições presentes no original. Todas essas alterações foram aceitas sem questionamento e não cabe discuti-las aqui. O que nos interessa discutir são as alterações grifadas, uma vez que elas implicam uma mudança de sentido mais radical.

Na primeira linha do excerto do texto original, temos a palavra ‘realizado’, utilizada para informar o leitor sobre as pessoas que iniciaram e conduziram o movimento modernista em questão. O revisor trocou a palavra ‘realizado’ por ‘protagonizado’. A princípio, podemos dizer que não havia necessidade dessa alteração, uma vez que a palavra utilizada no original não fere nenhuma norma gramatical ou editorial, também não apresenta problemas para a compreensão do leitor, pois ‘realizado’ é uma palavra corrente no português do Brasil. Essa afirmação é válida especialmente se considerarmos os leitores especializados que têm acesso à revista em que o artigo foi publicado. A motivação para a alteração proposta parece ter sido um preferência do revisor. E essa alteração provocou uma mudança de sentido. A palavra ‘protagonizado’ evoca o sentido histórico de desempenhar uma ação de forma ativa, ocupando um lugar de destaque no desenrolar dos acontecimentos. A escolha do revisor, embora não necessária, traz para o texto esse sentido que descreve, com mais precisão, o papel desempenhado pelos escritores que, de fato, “protagonizaram” o movimento, destacando-se no País e no exterior. Nesse sentido, no acontecimento da revisão, o revisor captou, pela sua interpretação do texto, um sentido possível e relevante para nosso artigo. Um sentido ao qual não tivemos acesso no acontecimento enunciativo da escrita, da elaboração do texto. Essa alteração foi incorporada à versão final.

Ainda nesse excerto, temos as alterações da palavra ‘denominada’ por ‘intitulada’ e da expressão ‘motivada pelo livro’ por ‘para referir-se ao livro’. Nos dois casos, a intervenção do revisor resulta em problemas para a significação do texto. No primeiro caso, entendemos que é mais apropriado, porque historicamente mais recorrente, utilizar a palavra ‘denominar’, como consta no original, do que ‘intitular’, para nos referirmos ao ato de dar nome a uma instituição, no caso, uma editora.

A última intervenção desse trecho provocou uma mudança de sentido que não estava no campo das possibilidades desse dizer. Os escritores aos quais nos referíamos no texto, conforme um deles explica em entrevista, utilizaram o nome Verde, para nomear o movimento, motivados pelo livro de Augusto Meyer, **Coração Verde**. Afirmar que eles escolheram esse nome para fazerem referência ao livro muda o sentido, acrescentando a intencionalidade explícita de pôr o livro em evidência, de informar os leitores sobre ele, o que não acontece, uma vez que a referência explícita ao livro de Meyer só aparece na referida entrevista. Assim, não poderíamos sustentar esse dizer, tendo em vista as informações que tínhamos.

Excerto 2

Original:

As condições sociais precárias aparecem também tematizadas nos poemas *Maria Lavadeira* e *Pedreira*, de Francisco Inácio Peixoto. Em *Maria Lavadeira*, temos a situação difícil da lavadeira não apenas por sua condição social, mas também por sua condição de mulher que dá suporte a toda a família.

Revisado:

As condições sociais precárias aparecem também tematizadas nos poemas *Maria Lavadeira* e *Pedreira*, de Francisco Inácio Peixoto. Em *Maria Lavadeira*, temos a situação opressiva da lavadeira não apenas por sua condição social, mas também por sua condição de mulher que dá suporte a toda a família.

No excerto 2, temos uma intervenção que opera um deslocamento de sentido que é uma possibilidade sustentada pela configuração material do texto original. A palavra ‘difícil’, utilizada nesse excerto, tem uma história de usos ligada a situações, pessoas, objetos, tarefas que impõem uma resistência, que demandam esforço, ou que se caracterizam como algo trabalhoso, desagradável, penoso, complicado ou inacessível, entre outros usos em que a palavra assume traços de sentido que se aproximam e se distanciam.² Essa palavra foi substituída, pelo revisor, pela palavra ‘opressiva’. Outra vez, podemos dizer que não havia necessidade dessa intervenção, que ela se baseia numa preferência do revisor. Mas a troca provoca uma melhoria no texto, porque a palavra ‘opressiva’, mantendo traços de sentido da palavra ‘difícil’, imprime maior força argumentativa ao texto, ao trazer especificidade para a dificuldade discutida naquele acontecimento de linguagem. A alteração feita pelo revisor neste ponto do texto recupera enunciados históricos utilizados para denúncia social, nos quais palavras como ‘opressiva’, ‘opressão’ e ‘oprimir’ são recorrentes. Na relação com o poema discutido no trecho destacado, essas palavras e os discursos que elas evocam ganham pertinência, fazendo significar a voz do poeta, que, em consonância com outras vozes, integrava o movimento modernista já do final da década de vinte, em que se antecipavam as denúncias sociais que seriam recorrentes no modernismo dos anos trinta. Aqui, mais uma vez, o revisor capta um sentido que nos passou despercebido no acontecimento da escrita.

Excerto 3

Original:

Pela ferrovia chegaram também muitos imigrantes, nacionais e estrangeiros, com suas ideias e suas culturas diferentes.

Revisado:

Pela ferrovia chegaram também muitos imigrantes, nacionais e estrangeiros, portadores de ideias e culturas diversas.

No excerto 3, temos alterações que parecem ter sido motivadas por uma suposta necessidade de eliminar a repetição do pronome ‘suas’. Acredito que esta tenha sido a motivação, pois eliminar repetições é uma prática comum no trabalho dos revisores. Já para a troca da palavra ‘diferentes’

² Ver Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (HOUAISS, 2007).

pela palavra ‘diversas’ não encontro uma justificativa a não ser uma preferência pessoal. Neste exemplo, porém, as intervenções não foram felizes. Em primeiro lugar, dizer que os estrangeiros são “portadores” de ideias e culturas diversas não parece ser adequado. Nos dicionários, o significado de portar é carregar, manter, levar algo consigo.³ Não me parece ser adequado dizer ‘portar culturas’.⁴ Os deslocamentos de sentido resultantes da intervenção pelo revisor nesse trecho não são meramente estilísticos como podem parecer, eles têm implicações mais profundas para os efeitos de sentido. Por exemplo, a forma “ideias e culturas diferentes” põe em evidência os aspectos envolvidos no sentido da “diferença”, que contemplam a interlocução, os conflitos e as trocas decorrentes do encontro de pessoas e culturas diferentes. Pensamos que a palavra ‘diversas’ enfraquece esses efeitos de sentido e reforça o aspecto da multiplicidade, da quantidade. Neste caso, não concordamos com a alteração proposta e, embora não consideremos defeito toda repetição de palavras ou expressões, propusemos uma alternativa em que a repetição do pronome possessivo fosse eliminada. Entramos num acordo, e o resultado foi: “Pela ferrovia, chegaram também muitos imigrantes, nacionais e estrangeiros, com suas ideias e culturas diferentes”.

Excerto 4

Original:

Ao termos acesso à produção literária, crítica e teórica dos modernistas de Cataguases, tanto aquela publicada na revista *Verde* quanto a que eles publicaram nos livros da Verde Editora e em outros jornais e revistas da época, verificamos que, ao lado daqueles textos que são meros exercícios de escrita, sem valor estético, encontramos outros bem elaborados, que apresentam, de fato, renovação linguística e temática e que revelam terem aqueles jovens levado a literatura a sério.

Revisado:

Ao termos acesso à produção literária, crítica e teórica dos modernistas de Cataguases, tanto aquela publicada na revista *Verde* quanto a que eles publicaram nos livros da Verde Editora e em outros jornais e revistas da época, verificamos que, ao lado daqueles textos que são meros exercícios de escrita, sem valor estético, encontramos outros bem elaborados, que apresentam, de fato, renovação linguística e temática e que revelam terem aqueles jovens assimilado a lição dos precursores do Modernismo brasileiro.

No excerto 4, a proposta do revisor mudou radicalmente o sentido. O que nós pretendíamos afirmar, e pensamos ter afirmado, era que os modernistas de Cataguases levaram a literatura a sério. Eles davam muita importância ao seu fazer literário e à busca de levar as ideias renovadoras aos mais diversos pontos do País. Queriam aprender, dialogar. Para eles, a literatura era uma missão, conforme explicou Guilhermino Cesar, em entrevista concedida quando da publicação da edição fac-similar da **Revista Verde**, patrocinada pela Metal Leve, na década de setenta do século passado. Pela alteração proposta, evidencia-se que o revisor interpretou que “levar a literatura a sério” era a lição dos precursores do Modernismo brasileiro. Essa é uma interpretação possível, mas, se apagarmos “levado

3 DICIONÁRIO ONLINE DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2016.

4 Em conversa sobre este artigo, o professor Luiz Francisco Dias, UFMG, ao concordar com o meu comentário, fez a seguinte observação: “Talvez seja aceitável dizer ‘portar ideias’, mas não é adequado dizer ‘portar culturas’, uma vez que, no excerto analisado, não se trata de portar conhecimentos culturais, mas de ser investido identitariamente por modos culturais diferentes. Isso não é algo portátil, mas constitutivo.” Agradeço ao professor Luiz pela gentileza de ler este artigo e comentá-lo comigo.

a literatura a sério”, como o leitor saberia de que lição se tratava? Além disso, há outras questões em jogo. Por exemplo, considerando que o Modernismo, especialmente na sua primeira fase, não foi um movimento homogêneo, muito ao contrário, foi um movimento marcado pela heterogeneidade de ideias e fazeres literários, não estaria explicitado a que precursores nos referíamos. Neste caso, também, a alteração não foi aceita.

Considerações finais

Após as reflexões aqui realizadas, é possível voltar às perguntas postas no item anterior. Como lidar com a impossibilidade do real da língua e a incompletude dos sentidos durante a atividade de revisão de textos? É possível ensinar a lidar com essa impossibilidade? No que diz respeito à significação do texto, o que seria uma revisão adequada?

A revisão de textos, como uma intervenção mais radical no real dos sentidos, exige uma elaboração maior do gesto de leitura. Entendemos essa elaboração como um trabalho que se dá no acontecimento de linguagem que ocorre durante a revisão, pelo exercício do olhar cuidadoso, atento, para captar detalhes da forma do texto e, ao mesmo tempo, aspectos da sua significação. Esse trabalho, como penso ter demonstrado, é passível de equívocos, mas isso, por si só, não invalida a revisão. Os equívocos da interpretação podem resultar num efeito de sentido não desejado pelo autor, ou não pertinente ao referencial constituído no acontecimento da escrita; mas podem também resultar em melhorias para o texto.

Não consideramos que seja possível ensinar a revisar, no sentido de que basta apresentar técnicas que possam ser reproduzidas, mas pensamos ser possível proporcionar experiências mais refinadas de leitura, de intervenções no texto e discussão sobre os efeitos de sentido dessas intervenções. É pela experiência e pela reflexão que o aprendizado se dá e que o revisor pode ir construindo suas interpretações. Além disso, para alcançar níveis mais refinados de leitura, é preciso ler muito, pesquisar, questionar o texto e, para o trabalho de revisão, estabelecer um diálogo com o autor, lembrando sempre de que é dele a autoria e, portanto, a palavra final, especialmente no que diz respeito aos sentidos.

No âmbito da significação, uma revisão adequada seria aquela em que o revisor está atento ao movimento dos sentidos e que, ao fazer suas interferências que resultem em mudanças semânticas sutis ou radicais, apresente-as como sugestão a ser discutida com o autor. Como resultado do seu diálogo, aprendem autor e revisor, e ganha o leitor.

Referências

- CESAR, Guilhermino. **Os verdes da Verde**. Texto de apresentação da edição fac-similar da revista **Verde**. São Paulo: Metal Leve, 1978, s/p.
- CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 14, n. 1, p. 41-46, jan./mar., 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S1413-73722009000100006&Ing=en&nrm=iso. Acesso em: 14 fev. 2016.
- DICIONÁRIO ONLINE DE LÍNGUA PORTUGUESA. **Portar**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/portar/>>. Acesso em: 16 fev. 2016.
- HOUAISS. **DICIONÁRIO HOUAISS da Língua**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.
- FERREIRA, Maria Cristina L. Saussure, Chomsky, Pêcheux: a metáfora geométrica do dentro/fora da língua. **Linguagem & Ensino**, v. 2, n. 1, p. 123-137, 1999..
- GUIMARÃES, Eduardo J. Texto e enunciação. **Organon** - Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 9, n. 23, p. 63-67, 1995.
- GUIMARÃES, Eduardo J. **Semântica do Acontecimento**: um estudo designativo da designação. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- JAMAL, Ângela M. A. L.; DALMACHIO, Luciani. A leitura e seus efeitos de sentido: uma perspectiva de análise. In: **Anais do SILEL**, v. 2, n. 2, Uberlândia: EDUFU, 2011.
- LEITE, Nina Virgínia de A. **O acontecimento na estrutura**. O Real da língua na teorização sobre o discurso: a hipótese sobre o inconsciente. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Roberto Junqueira Guimarães, Campinas, 1993.
- MILNER, J. C. **Introduction à une Science du langage**. Paris, Éd. Du Seuil, 1989.
- NESTROVSKI, Arthur. Edição como interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996. p. 95-99.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A leitura e os leitores**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. 3. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007.
- SANT'ANA, Rivânia Maria Trotta; GONÇALVES, José Luiz Vila Real. Reflexões acerca das práticas de tradução e revisão de textos e de parâmetros para a formação de tradutores e revisores. **Scripta**, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, v. 14, n. 26, primeiro semestre de 2010.
- VANIER, A. Lacan. São Paulo: Estação da Luz, 2005, apud CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 14, n. 1, jan./mar., p. 41-46, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S1413-73722009000100006&Ing=en&nrm=iso> Acesso em: 14 fev. 2016.

Como morrer em vida: performances literárias da morte

Aline Leal Fernandes Barbosa*

Resumo

O erotismo, o sagrado e a morte são temáticas centrais nas obras de Hilda Hilst e Georges Bataille. Além disso, são modos performáticos da linguagem, sua tendência incontinente, seu excesso. Está aí o ponto crucial em que se encontram: a extremidade que perseguiram como via inevitável de criação. Neste artigo debruça-se sobre algumas cenas da morte – como experiência radical da continuidade evocada pelo erotismo e o sagrado – como princípio de dissolução dos limites fundadores do mundo, de destruição da descontinuidade constitutiva. Trata-se, assim, de refletir sobre os movimentos de perturbação, desorganização e desposseção nas obras desses autores.

Palavras-chave: Erotismo. Sagrado. Morte. Hilda Hilst. Georges Bataille.

How to die in life: the literary performances of death

Abstract

Eroticism, sacredness and death are central themes in the works of Hilda Hilst and Georges Bataille. They are operative modes of language, its incontinent tendency, its excess. The crucial point in which Bataille and Hilst meet: the extremity they pursued as an inevitable way of creation. This article presents some performances of the death – as the principle of dissolution of the founding limits of the world, as a destruction of the constitutive discontinuity. Doing so, we aim to reflect on the movements of disruption, disorganization and dispossession in the works of these two authors.

Keywords: Eroticism. Sacred. Death. Hilda Hilst. Georges Bataille.

Recebido: 31/01/2019

Aceito: 01/04/2019

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). Pós-Doutora (Bolsista Capes/PNPD, 2019), Doutora (2017) e mestra (2013) pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

“Mas não é a cada dia que morre um irmão.”
HILST, 2003

Irmão de Marta e Maria, Lázaro de Betânia teve, dentre os homens, o destino de quase nenhum outro: o de morrer duas vezes. Sepultado havia quatro dias no interior de uma rocha, ele é ressuscitado por seu amigo Jesus, quando ordena: “Lázaro, vem para fora!”. Subverte-se, assim, a passagem bíblica que diz: “aos homens está ordenado morrerem uma só vez, vindo, depois disso, o juízo” (HEBREUS: 9:27). Lázaro é uma derivação grega do nome hebraico “Elzeário”, que significa Deus ajudou”.

Hilda Hilst dedicou um conto homônimo¹ a essa personagem bíblica, o terceiro de seu primeiro livro de prosa **Fluxo-floema** (1970). Lázaro é o narrador em primeira pessoa que nos relata a passagem da vida à morte, com a acuidade de quem a experienciou: “Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir esse golpe. Os olhos se abrem, a cabeça vira para o lado, tenta erguer-se e dá tempo de perceber um prato de tâmaras na mesa comprida da outra sala. Dá tempo de pensar: alguém que não eu vai comer essas tâmaras” (HILST, 2003, p. 112). E então a vida em seus últimos momentos é descrita até a visão final: “Ainda vejo a cabeça de Maria na beira da cama. A cabeça cheia de cabelos escuros na beira da cama. Foi a última coisa que vi: a cabeça de Maria” (HILST, 2003, p.112). Lázaro não está mais morrendo, Lázaro está morto.

Há certo tom de trivialidade nessa cena, pois, se não é a cada dia que morre um irmão, milhões de irmãos morrem a cada dia: a face cotidiana e ordinária da morte. Lázaro conta-nos do encontro com seu outro eu, o duplo de Lázaro pós-morte: Rouah, “alguém feito de mim mesmo e de um Outro” (HILST, 2003, p. 114). Rouah é um corpo estranho, um ser sexuado (de sexo peludo e volumoso), obsceno e repulsivo, e Lázaro lhe implora: “irmão gêmeo Rouah, eu preciso voltar, eu devo voltar” (HILST, 2003, p. 121). E então temos diante de nós um ser ressuscitado, de volta ao mundo dos vivos após ter conhecido a morte, ali onde “vê-se em profundidade” (HILST, 2003, p. 113). Morrer, no conto, é encontrar-se com seu outro eu, com sua alteridade, defrontar-se com seu próprio corpo, já outro. O ser pessoal é destruído, e a morte é uma revelação.

Além da dimensão carnal e espiritual, há a dimensão ritual da morte: o que fazer com esse corpo, como encaminhá-lo à morte diante dos vivos? Marta, em sua disposição implacável, soube fazê-lo muito bem, “ela soube fazer a minha morte, ela soube colocar tudo, como se coloca tudo no corpo de alguém que morre” (HILST, 2003, p. 111). Lázaro elenca os procedimentos cerimoniais: “Primeiro ela tirou a minha roupa. E tirar a roupa de um morto é colocar outra. Depois lavou-me. Depois escolheu as essências” (HILST, 2003, p.111). O corpo de Lázaro é enfaixado e, por fim, colocado em uma gruta, “buraco fundo”.

Georges Bataille identifica, em **O erotismo** [1957] (2014), o ato da inumação e o costume da sepultura como testemunho de um interdito concernente aos mortos, cujo surgimento coincide com a desaparecimento do **Homem de Neandertal** (o *Homo faber*),² no fim do Paleolítico Médio, e a vinda do *Homo Sapiens*, o homem semelhante a nós. Trata-se de assinalar uma diferença entre o cadáver humano e os outros objetos, e a diferença do homem em relação ao animal: “o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado vivo ao cadáver, ou seja, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem” (BATAILLE, 2014, p. 68). O horror aos mortos é decorrente da evidência da violência intrínseca à morte e de seu contágio irrestrito e irrecuperável, além disso, da consciência adquirida de sua podridão porvir: “Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha uma violência

¹ É interessante que este conto seja dedicado ao seu amigo Caio Fernando Abreu, cujo espírito Hilst relata ter visto no dia de sua morte: “Ele morreu à uma hora e veio se despedir às dez da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com o cachecol que tinha uma fita vermelha. [...] o vermelho ia significar que estava tudo bem”, mas em seguida Hilst se queixa da repercussão de suas visões na boca dos outros: “Falam: A Hilda é uma bêbada, uma alcoólatra, está sempre louca” (DINIZ, 2013, p. 204).

² Que viveu 100 mil anos antes de nós.

que não apenas destrói o homem, mas que destruirá todos os homens” (BATAILLE, 2014, p. 68).

Bataille indica ainda que o nascimento deste interdito teria coincido com o nascimento do trabalho, na medida em que, aliado à razão, o trabalho regula a violência de que a morte é originária e a desordem que a morte instaura. O trabalho refreia a violência do desejo e sua solicitação imediata e, por sua vez, solicita ganhos no tempo ulterior. Assim, controla-se a desordem da morte a fim de ordená-la nos limites do que a razão acolhe, instaurando o interdito e seus dispositivos de atração e recusa: “Aquilo que, com o trabalho, esse homem reconheceu de pavoroso e transformador – e mesmo de maravilhoso – é a morte” (BATAILLE, 2014, p. 67).

A morte, signo da ruína do mundo, escancara a violência que esse mundo se aplica em encobrir. Reside aí, portanto, uma ambiguidade: se a consciência da morte é uma das pedras fundamentais deste mundo, a morte é igualmente recusada, na medida em que sua violência ameaça nossa “civilização suavizada” (BATAILLE, 2014, p. 70). Assim, os rituais surgiram a fim de suavizar o horror e o fascínio que tal instância provoca, indicando uma medida possível para o que é de caráter impossível, para o que é, sem dissimulação, impossível, para nós, sustentar. Isso porque, ainda que seja atraído pelo abismo da continuidade – fascinante e vertiginoso – o ser apega-se firmemente à descontinuidade que o faz durar, mas essa é uma situação precível.

A violência será o princípio dos movimentos de dissolução dos limites fundadores do mundo, de destruição da descontinuidade constitutiva do ser, de que a morte é a experiência radical, e o erotismo, na fusão dos corpos e no desencadeamento de impulsos destrutivos, uma de suas manifestações. Bataille observa: “O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. Poderíamos, sem violência interior, assumir uma ligação que nos conduz ao limite de todo o possível?” (BATAILLE, 2014, p. 47). O erotismo será um face a face com a morte e desvelará o seu segredo: a abertura à continuidade ininteligível, incognoscível... intragável.

Na introdução ao **Erotismo**, Bataille cita duas vezes a frase do Marques de Sade “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina” (SADE apud BATAILLE, 2014, p. 36), que marca com exatidão o princípio que liga morte e excitação sexual. A experiência da sexualidade em Sade se dará sob o signo da transgressão, que terá na violência, no excesso e na desordem condutores de extravasamento e êxtase. Os objetos do desejo conduzirão ao suplício da morte, apontando para o que Bataille destacou como a verdade da obra sadiana: “que traz a *má* nova de um acordo dos vivos com aquilo que os mata, do Bem com o Mal, e se poderia dizer: do grito mais forte com o silêncio” (BATAILLE, 2015, p. 104). Assim, deparamo-nos com uma linguagem que excede a possibilidade de dizer, provocando um esgarçamento do discurso, com momentos em que horror e felicidade coincidem, elevando o sentimento ao seu clímax, em que o ser é dado no seu ultrapassamento, para além de suas limitações.

O próprio assassinato é evocado com atrativo e volúpia, como inflamador de paixões capaz de realizar um desencadeamento radical nas ordens do trabalho e da decência. Torturar, humilhar, matar? Tudo é possível aos olhos de Sade, desde que resulte em prazer. O interdito não será capaz de sufocar aquilo que refreia, podendo, inclusive, ser seu multiplicador: o tamanho dos limites impostos ao desejo será o tamanho da libertinagem disparada. O ser transgressor do interdito será atingido por uma maldição, no entanto “a maldição é a condição de sua glória [...] como se o interdito nunca fosse mais do que o meio de atribuir uma gloriosa maldição àquilo que ele rejeita” (BATAILLE, 2014, p. 72). Assim, haverá uma recompensa libidinal ao ser maldito.

Em sua obra, Sade avança sobre a ideia da morte de Deus. Dessa questão, faz o ponto de partida de toda a sua reflexão, de toda a sua liberdade. Sem Deus, o homem não é mais o ser à sua imagem e semelhança e, portanto, não ocupa mais o topo da hierarquia, e será, assim, “apenas” um animal entre os outros. De modo que se pode afirmar:

De seu desejo incontrolável, Sade chega a conclusões próximas às das Luzes, exceto que ele também expressa suas consequências mais sombrias: se o homem é a natureza, a violência da natureza é natural para ele, e a crueldade, o fim, a morte, portanto, também lhe são naturais, no que permitem que o ciclo de vida se perpetue.³ (RESSOUNI-DEMIGNEUX, 2014)

Logo, para Sade o sublime será encontrado no coração das paixões humanas, onde coexistem desencadeamentos a princípio inconciliáveis. Sade será, assim, o modelo exemplar da profanação sem Deus. Também o sagrado apresentará semelhante movimento de dissolução, tendo de igual forma a violência como pedra de toque, como aponta Bataille (BATAILLE, 2014, p. 45): “O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo”, indicando a imolação da vítima no sacrifício como o momento de ruptura da descontinuidade. No mundo moderno, sustenta Bataille, o sagrado dos sacrifícios primitivos será o divino das religiões. Trata-se, portanto, de situações em que o ser descontínuo precipita na continuidade do ser.

Erotismo, sagrado, morte: movimentos performáticos de perturbação, desorganização, despossessão, instaurando o espaço que Bataille (2014, p. 47) chamou de “encruzilhada de violências fundamentais”. Ora, Lázaro atravessa tais instâncias e narra essa travessia como quem falasse de um outro, como quem visse de fora, embora essa exterioridade lhe diga respeito. Aponta-se, assim, para o intervalo aberto entre dois pontos do espectro, para a ferida aberta da dilaceração, a densidade da linha de transgressão: “O meu corpo foi depositado no seu lugar. Estou acima dele, a uma pequena distância. Pairo sobre ele” (HILST, 2003, p.116). Desse encontro dissociado, ele diz: “Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro”, e em seguida diz: “O outro, eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciá-Lo” (HILST, 2003, p. 114). Assim, ainda que seja possível pressenti-lo, ainda que Ele seja também um “si próprio”, essa propriedade lhe é exterior, e não será possível fazê-lo palavra, organizá-lo na disposição da linguagem, apontando para sua insuficiência abissal. Em um ato de falsificação, será preciso rebatizá-lo, portanto: Rouah.

Ele – o Outro – é com maiúscula que se escreve, indicando um ser soberano e transcendental. Mas é interessante a ruptura que, ao longo do conto, se dá em relação a essa instância. Em sua travessia, Lázaro aporta entre os monges do último convento sobre a terra, e só então fica a par do cruel destino de Jesus, a partir de uma imagem na parede, da imagem de todas as paredes da casa: o filho de Deus crucificado com uma coroa de espinhos na cabeça. Mas a novidade é ainda mais drástica: não importa o nome que se lhe queira dar – Jesus, Rouah, Azezel, Keteb, Alukah – o que se sabe agora é que ele não existe, que ele nunca existiu: “Escuta, filhinho, Lázaro meu filhinho, o Jesus de quem falas está morto há muito tempo, e para os homens de agora nunca ressuscitou, nem está em lugar algum nem... não te aborreças, mas... sabemos que Ele... que Ele nunca existiu, Ele foi apenas uma ideia, muito louvável até, mas... Ele foi apenas uma tentativa de...” (HILST, 2003, p. 137).

Sem Ele, a morte ganha uma tonalidade bastante mais dramática, e até mesmo os monges a receiam: “sabendo toda a verdade a morte fica uma coisa bem triste, apesar de que a vida também não tem muito interesse, mas, enfim, antes, antes era belo morrer porque poderíamos vê-Lo, tocá-Lo, amá-Lo por toda a eternidade, mas agora... a morte não é nada” (HILST, 2003, p. 138). Assim, a inexistência de Deus aponta aqui também para a inexistência da morte, uma vez que seu imaginário finamente elaborado tomba quando seu principal sustentáculo é varrido da cena. E logo a inexistência de Deus

3 Este trecho foi retirado do artigo “Fin du XVIII siècle – La Révolution libère les pulsions destructrices” (pág 17-20), de Karim Ressouni-Demigneux, para a revista **Sade – Attaquer le soleil**, publicada pelo Musée d’Orsay por ocasião da exposição homônima ocorrida neste museu, de 14 de outubro de 2014 a 25 de janeiro de 2015. Nesse artigo, seu autor resalta a cena histórica pré-Revolução Francesa como disparadora da obra sadiana, portadora da violência revolucionária. Para Georges Bataille, no artigo que escreveu sobre Sade em **A literatura e o mal**, a Tomada da Bastilha, as prisões de Sade que somam quase 30 anos de encarceramento, ligam a vida e a obra de Sade “de maneira estranha”.

e da morte instauram o lugar de uma nova existência, doravante encarada sob essa ausência, vivida no espaço desse vazio projetado.

Mais uma vez a morte de Deus: Michel Foucault vai tratar deste tema em “Prefácio à transgressão”, ensaio publicado na revista **Critique**, em homenagem ao seu fundador, George Bataille, em 1963, um ano após a sua morte. Nesse texto, a experiência da sexualidade, pensada sob o signo do excesso e da transgressão, delineará o que se constitui como a experiência moderna: aquela da morte de Deus. Suprimido o limite do ilimitado, retirada da linguagem a palavra que ultrapassa todas as palavras, o vazio deixado em sua esteira será o espaço do reencontro contínuo do limite com a sua transgressão. Assim, afirma-se a interdependência entre a fronteira e a sua ultrapassagem, sua cumplicidade intrínseca e inextinguível, seu tratado eterno de convivência.

Foucault discorre sobre isso: “A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia ser também todo o seu espaço” (FOUCAULT, 2001, p. 30). Assim, o espaço da experiência moderna será o do encontro do limite com a sua violação, com toda a violência que este gesto deve implicar. Mas a ideia lança-se ainda além: esse espaço – essa experiência – só será de fato compreendido uma vez rasgado e atravessado, no momento mesmo de sua dilaceração. Isto é, a experiência se dará no momento em que o sujeito vai ao encontro do seu limite, em que o chifre do touro perfura a órbita do toureador, no instante em que os corpos atingem o gozo frívolo, em que o ser se vê, como Lázaro, remetido à própria morte. De modo que, na experiência moderna, o sujeito não será formado ou protegido, porém supliciado e destruído. E assim a morte de Deus será também a morte do sujeito.

O encontro entre os vivos e os mortos se dá na maior parte da escrita ficcional de Bataille, sobretudo na chave da excitação sexual. Em **A história do olho** (1928), dá-se a seguinte cena de perversão: “Voltamos ao quarto, ela tinha se enforcado dentro do armário. Cortei a corda, ela estava bem morta. Nós a colocamos em cima do tapete. Simone me viu de pau duro e me bateu uma punheta; deitamos no chão e eu a fodi ao lado do cadáver” (BATAILLE, 1981, p. 53). Isso para não falar da passagem em que o narrador, Simone e Sir Edmond atacam sexualmente um padre até a morte, em uma cena com toques de necrofilia: “O esperma do morto escorrendo pelas coxas. Deitei-me para fodê-la também. Estava paralisado. Um excesso de amor e a morte do miserável tinham me esgotado. Nunca fiquei tão satisfeito”; e em seguida: “A moça teve vontade de contemplar a sua obra e me afastou para se levantar. Montou outra vez, de cu pelado, em cima do cadáver pelado” (BATAILLE, 1981, p. 73).

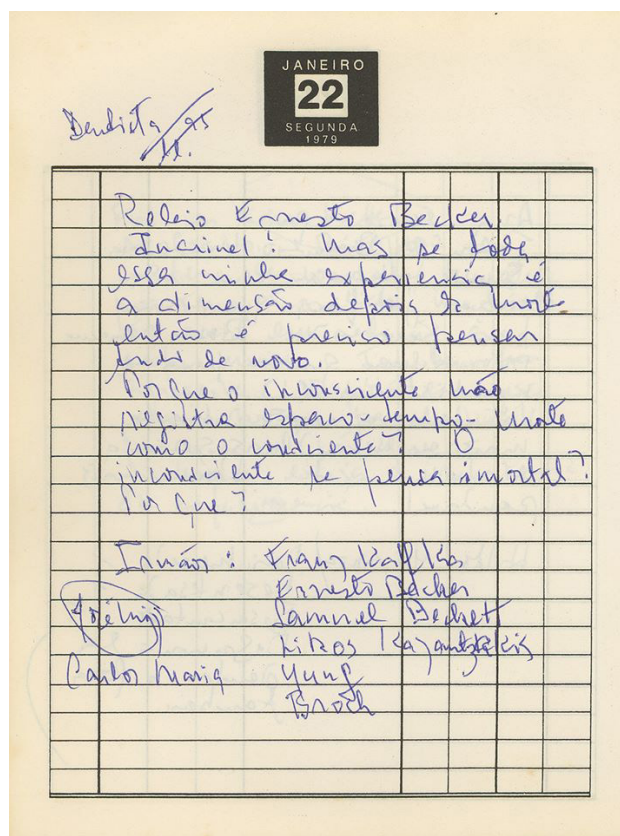
Também em Hilda Hilst a morte e a excitação sexual poderão apresentar ligações profundas. Em **Contos d’escárnio, textos grotescos** (1990), segundo livro da trilogia erótica, a cena de abertura já evoca a dobradinha sexo-morte na vida do ser que nasce, se reproduz e morre: o pai de Crasso morre em um bordel em cima de uma puta peituda e rebolante, e, mais adiante na narrativa, Crasso se pergunta em retrospecto sobre a repercussão dessa ocorrência em sua vida: “Será que porque o pai morreu em cima de uma puta eu ia ficar em cima das mulheres o tempo todo?” (HILST, 2016, p. 77). Por sua vez o preceptor de Crasso, o tio Vlad, tem também uma morte que não reclama decência, que não poupa sua vítima de embaraços sexuais: “Tio Vlad morreu quando estava sendo chupado por um coroinha lá na Grotta do Touro, um lugarejo muito longe daqui” (HILST, 2016, p. 72). Bocó, um cara de boca fofa, foi quem espalhou a notícia: “Seu Vlad tá morto com a minhoca pra fora lá na Gota do Touro” (HILST, 2016, p. 74). Em uma carta à Clódia, sua amante, pintora de vaginas e pintos, Crasso expõe sua vontade de proteger o pensamento de ideias deletérias: “Saber da própria morte, por exemplo, é uma maçada. A profusão de vermes e de asas que espoucarão no meu corpo-monturo”. Então Crasso propõe a criação de uma geringonça que desse conta disso: “A morte arrancada do cérebro. Olharíamos o morto e seria como se olhássemos uma travessa de alfaces. Comer o morto seria até melhor do que sabê-lo” (HILST, 2016, p. 107).

Negar a morte. Sabemos que para Hilda Hilst o livro seminal de Ernest Becker – **A negação da morte** (1973) – teve uma importância fundamental, e ela não cansou de citá-lo e exaltar a genialidade do escritor em diversas entrevistas que deu. Em um encontro que Nelly Novaes Coelho (1989) organizou⁴ uma das críticas literárias contemporâneas à autora que mais prestou atenção em sua obra, Hilda Hilst diz:

Há um homem de que eu gosto muito, que parece ter vindo de uma outra galáxia. Chama-se Ernest Becker. Escreveu um livro chamado **A negação da morte**, que considero um dos maiores livros escritos nestas décadas. Ele diz que o homem é o animal mais devastador que existe sobre a terra, porque deseja um destino incompatível com o animal, que é o que ele é: um animal. (DINIZ, 2015, p. 114).

São tantos os elogios conferidos a Becker que o leitor de Hilda Hilst fica interessado em conhecer este autor e saber de seu pensamento sobre a morte e o ser humano que vive destinado a essa fatalidade. Na página de 22 de janeiro de 1979 de uma agenda (FIG. 1),⁵ Hilst escreve sobre o impacto desta leitura: “Releio Ernest Becker. Incrível. Mas se toda essa minha experiência é a dimensão depois da morte, então é preciso pensar tudo de novo. Por que o consciente não registra o espaço-tempo morte como o inconsciente? O inconsciente se pensa imortal? Por quê?” E depois Hilst faz uma pequena lista de “irmãos”: Franz Kafka, Ernest Becker, Samuel Beckett, Nikos Kazantzakis, Carl Gustav Jung, Hermann Broch.

Figura 1: Em página de agenda, HH expressa sua admiração por Ernest Becker



Fonte: Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp. Acervo Hilda Hilst

⁴ Esta entrevista é resultado da participação de Hilda Hilst no curso homônimo ao título de seu livro **Feminino singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea, promovido no primeiro semestre de 1987 pelo Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro – SP.

⁵ Na década de 1990, Hilda Hilst vendeu grande parte de seu acervo – manuscritos, anotações, cadernos, agendas – para o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Unicamp. Observa-se aí um dedicado trabalho de elaboração de seus temas e suas personagens, indicando que ela pensava sua obra durante um longo período, e pensava escrevendo. É interessante encontrar também nesse material reflexões agudas sobre o seu próprio trabalho, talvez para suprir o que ela considerava insuficiência de leitura e crítica.

No livro, considerado pelo próprio Becker como sua primeira obra madura, apoiado em Freud, Jung e Otto Rank, ele apresenta sua tese de que a morte é a principal e mais determinante inquietação que move o ser humano, que o faz avançar em suas atividades, mas que é ao mesmo tempo fonte de suas mais profundas angústias. A luta contra a morte estará, portanto, no cerne da vida humana. Becker diz:

A perspectiva da morte, disse o Dr. Johnson, impõe uma concentração admirável da mente. A tese principal deste livro é que ela faz muito mais do que isso: a ideia de morte, o temor a ela, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa: ela é um dos maiores incentivos da atividade humana – atividade em grande parte destinada a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la negando de algum modo ser ela o destino final do homem. (BECKER, 1976, p. 49)

Becker aponta para a essência paradoxal do homem: o fato de ele ser meio animal, meio simbólico. O homem possui uma identidade simbólica que o destaca do restante da natureza, ele é peculiar e diferente dos outros animais, no entanto, ao mesmo tempo, “o homem é um verme e comida para verme” (BECKER, 1976, p. 45). Becker assinala então que o homem está bipartido: sobressai-se na natureza com originalidade e soberania, mas a qualquer dia estará “sob uns poucos palmos de terra a fim de, cega e estupidamente, apodrecer e desaparecer para sempre” (BECKER, 1976, p. 45). Eis a nossa mais terrível consciência, aquela da qual tentamos nos afastar cotidianamente, mas que nos sopra, a cada dia, seu hálito quente a alardear sua presença.

Interessante que esse paradoxo fundamental do homem o faça oscilar entre o que há de mais elevado e o que há de mais baixo em matéria humana. Como Becker observa, a consciência desenvolvida do homem o faz considerar-se um pequeno deus na natureza, ele pensa estar reservado a um destino heroico. Ao mesmo tempo, Becker dedica uma extensa reflexão a respeito da corporalidade do homem e de um orifício específico que o faz tombar de toda e qualquer pretensão de majestade, em passagens que se assemelham em muito a trechos de textos hilstianos: “O mais estranho e degradante de tudo é a constatação de que o corpo tem, localizado na extremidade inferior, atrás e fora de visão, um orifício do qual saem cheiros fétidos” (BECKER, 1976, p. 51). Em outro trecho: “O ânus e seu incompreensível e repulsivo produto representam não só determinismo e servidão físicos como o destino de tudo o que é físico: decadência e morte” (BECKER, 1976, p. 51). E, para completar, ele faz uma citação filosófica: “Como Montaigne disse, no mais alto trono do mundo o homem se senta sobre o traseiro” (BECKER, 1976, p. 50).

Não podemos negar esse orifício, embora asqueroso e fétido, ele está ali e tem uma função. Ele é nosso canal de excreção, nossa vergonha erógena, o sol vital que nos queima. A morte também, embora negada, embora reprimida e escondida como o ânus no meio das carnes, não nos poupa de sua dimensão espetacular, leonina. Os mortos estão por todo lado, e falar da morte não deve ser outra coisa que falar da vida. Se resta algo, seu resíduo é ininteligível e inconformável.

Por indomável que seja, esse resíduo, no entanto, tantas vezes será transformado em filosofia, poesia,⁶ arte. Para finalizar, ficamos com um trecho do livro **A barca da morte** [1933] (1985), de

6 No ensaio “Georges Bataille e as formações do abjeto”, Marcelo Jacques de Moraes discorre a respeito dos métodos de excreção e de apropriação do dejetto, do seu processo de homogeneização ou da circulação de sua heterogeneidade. Segundo Jacques de Moraes, para Bataille a filosofia e a poesia seriam modalidades de apropriação do excremento, ao operar um processo de sublimação, a serviço de “construtos civilizatórios”. A filosofia realizaria uma apropriação intelectual do dejetto, reduzindo sua “resistência concreta a uma dimensão conceitual abstrata”. Sobre a poesia, reproduzimos todo trecho da reflexão de Jacques de Moraes: “A poesia, a seu turno, leva frequentemente, em sua autonomia, à constituição de uma ‘homogeneidade estética’; pois, ao converter a realidade vulgar em realidade superior, o grotesco em sublime, o informe em forma, o abjeto em ideia, dispondo, assim, o dejetto como forma acabada – e, portanto como ideia pronta para o consumo, como mercadoria –, ela não pode evitar sua ‘incorporação em um sistema intelectual homogêneo, isto é, uma anulação hipócrita do caráter excremental’” (MORAES, 2005, p. 114). Entretanto, quando falarmos neste artigo de poesia, trataremos sobretudo do que Bataille chamou, em **A noção de despesa**, de poesia da perda, em sua fase

D.H. Lawrence, autor que, tal como Hilda Hilst e Georges Bataille, tocou em feridas profundas do humano. Se será vão tentar evitar o que vem ao nosso encontro, deve ser preciso, então, construir nossa barca:

Morrendo, estamos morrendo, agora só nos resta
aceitar a morte, e construir a barca
da morte que nos leve a alma na mais longa viagem.

Uma pequena barca, com remos e comida
e pequenos pratos, e todo o apetrechamento
pronto e necessário à alma de partida.

Agora, lança à água a pequena barca, agora, que o corpo morre
e a vida parte, lança a alma frágil
na frágil barca da coragem, na arca da fé,
com os mantimentos, as pequenas caçarolas
e as mudas de roupas;
no negro deserto do dilúvio
nas águas do fim
no mar da morte, onde navegamos ainda,
às escuras, porque não temos leme nem existe porto.⁷
(LAWRENCE, 1985).

Possibilidade da morte

O ser humano encontra-se no limite do eu ao nada, ideia que Bataille explora em seu ensaio sobre Hegel, o sacrifício e a morte, em que o Nada se manifesta como ação negativa ou criativa, no momento em que se instala a morte na natureza, portanto como um vetor da existência humana, também de seu dilaceramento absoluto. Bataille cita Kojève, a partir de quem ele aborda Hegel neste ensaio:

o pensamento e o discurso, revelador do real, nascem da Ação negadora que realiza o Nada aniquilando [*anéantissant*] o Ser: o ser dado do Homem (na Luta) e o ser dado da Natureza (pelo Trabalho – que resulta aliás do contato real com a morte na Luta). Quer dizer então que o próprio ser humano não é nada além dessa Ação: ele é a morte que vive uma vida humana (KOJÈVE apud BATAILLE, 2013, s/p).

Essa frase final é citada três vezes ao longo do ensaio, apostando na constituição inseparável entre morte, vida e humano, tripé da experiência do real, por vezes forçada ao limite até a experiência do impossível, de dissolução e de apagamento do sujeito.

Se a morte, no entanto, é uma experiência extrema, ela é ainda assim possibilidade, “uma vez que só o homem “pode” morrer, de sorte que a morte ainda é para ele uma possibilidade, uma potência, porque a rigor ela é a possibilidade da impossibilidade.” (BATAILLE, 2014, p. 24), como sublinha

excremencial, e portanto em seu sentido vizinho ao de sacrifício. Bataille diz: “O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda” (BATAILLE, *Georges Bataille e as formações do abjeto* 2013, p.23).

⁷ Tradução para a edição portuguesa de Rui Rosado. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

We are dying, we are dying, so all we can do/ is now to be wiling to die, and to build the ship/of death to carry the soul on the longest journey./ A little ship, with oars and food/ and little dishes, and all accoutrements/ fitting and ready for the departing soul./ Now launch the small ship, now as the body dies/ and life departs, launch out, the fragile soul/ in the fragile ship of courage, the ark of faith/ with its store of food and little cooking pans/ and change of clothes, upon the flood's black waste/ upon the waters of the end/ upon the sea of death, where still we sail/ darkly, for we cannot steer, and have no port.

Raúl Antelo, citando Maurice Blanchot, no prefácio à edição brasileira de **O erotismo**. Ou seja, a experiência do impossível, como a morte de fato, são movimentos e não paradas, não se pode conhecê-las de fato senão por subterfúgios de visibilidade.

Ora, são justamente as experiências de intensidade máxima que Bataille vai valorizar, como empreendimento de deslocamento e dessubjetivação. Moraes e Paixão, na apresentação à tradução dos poemas de **O arcangélico**, vão sublinhar esta tendência radical que já se encontrava nos ensaios filosóficos de Bataille: “Estranha eloquência, a desse ‘eu lírico’ que se apaga em cada verso, condenando seu próprio enunciado ao mais profundo silêncio. Aliás, é em torno do silêncio que essa poesia gravita o tempo todo, como que buscando avizinhar-se da morte.” (BATAILLE, 2015, p. 19).

A morte consiste, portanto, no lugar privilegiado para essa experiência extrema – impossibilidade possível –, e parece oportuno que tenha sido tema central do único livro de poemas de Bataille, em que o pensamento ensaia questões-chave de sua filosofia de forma ainda mais selvagem. Igualmente notável que Hilda Hilst, interessada nas questões-limite do humano, tenha dedicado um livro de poemas à morte, também um dos grandes temas de sua obra. E, embora o tratamento a essa questão tenha adquirido tonalidade diferente entre os dois autores, o espectro incansável da “morte que vive uma vida humana”, do ser que vive para a morte, ronda o limite que abre para a imensidade esmagadora, “criminosa”, de modo que Hilda Hilst e Bataille delinearam, de certa forma, essa vastidão (des)conhecida, apostando na dramatização da morte, como condição da vida, e na mortalidade como condição da poesia.

Na apresentação às odes, Alcir Pécora (apud HILST, 2013, p. 9) comenta: “Construir a interlocução da morte significa, para Hilda, permanecer atento ao seu trote de cascos enfaixados, que trabalham em silêncio pela aniquilação. Importa sobretudo a observação minuciosa de seu lento consumir da vida, à maneira da ferrugem, que não dorme nunca”. Assim, este encontro, embora de expectativa assustadora, envolve também certa suavidade, um movimento de lentidão intensiva no trajeto até a hora marcada. Trata-se nestas odes de uma “espia cuidadosa da morte em vida”, mais uma vez nas palavras de Pécora, apontando para a observação tateante deste eu poético, este o seu método de trazer conforto frente às indagações sucessivas e infindáveis.

Uma série de perguntas, portanto, é feita para esta interlocutora: “Como virás, morte minha?”, “Como te emoldurar?”, “Como me tomarás?”, “Por que te desprezei?”, “Por que te fiz rainha?”, “Quando é que vem?”, “Onde nasceste, morte?”, “Que cores, ocaso e monte?”, “Por que não partes?”, “Que rumos? Que calmarias?”, “Me levas pra qual desgosto?”, “Há luz, há um deus que me espia?”, “Por que me fiz poeta?”, “Devo eu morrer?”, “Deves me perseguir?”. E aqui o único momento em que a morte digna-se a prestar contas a que veio: “Que queres, morte,/ Vestida de flor e fonte?// – *Olhar a vida*”.

Mas a morte não chega de fato, e, se chegasse, já não encontraria uma poeta falante, capaz de dizê-la. Daí a linguagem, diante da morte, ser sempre linguagem da iminência. A morte é miragem, zona de contemplação, interlocutora fantasma. Interpela-se a morte: “Pertencente te carrego:/ Dorso mutante, morte. / Há milênios te sei/ E nunca te conheço.” (HILST, 2013, p. 31), ressaltando seu caráter esquivo, inapreensível, porque, por mais que possamos contemplar a sua aproximação, caminhar em direção a ela enquanto ela caminha em nossa direção, este encontro é fugidio e incompleto, um raio de luz numa noite escura. De modo que a consciência da morte – pré-requisito do ser – não pode prescindir da representação, do espetáculo, “sem cuja repetição poderíamos, diante da morte, permanecer estrangeiros, ignorantes, como aparentemente o são os animais. Nada é menos animal, de fato, do que a ficção, mais ou menos distanciada do real, da morte” (BATAILLE, 2013, s/p).

Assim se a morte, como experiência extrema, é algo que escapa ao símbolo e excede à representação, é tema, no entanto, de uma enxurrada de publicações, dramatizações, ficções, e eixo central que conduz a vida que conduz à morte. No ensaio **Tonalités mortelles** (2016), de José Thomaz Brum,

somos apresentados a algumas paisagens da morte a partir de grandes figuras do pensamento. Segundo Thomaz Brum, para Giacomino Casanova, a vida é uma espécie de ópera, um divertimento musical. E a morte, por sua vez, é a intrusa que vem interromper os prazeres da vida. Para Vladimir Jankélévitch, a morte é um monstro que revela o não-ser, e é tão difícil pensá-la como é difícil pensar Deus, o tempo, a liberdade ou o mistério musical. Para o romeno Emil Cioran, a “utilidade” da morte é denunciar a ilusão da vida, e morrer – o que sem nenhum esforço fazemos – pode ser uma vantagem. O ensaio fecha com a visão de Annemarie Schwarzenbach sobre a morte, afirmando que ela é inelutável, incompreensível, inumana. Bataille e Hilst também deixaram sua contribuição neste campo, explorando seu imaginário, demarcando a consciência da morte, e apontando para a impossível tarefa de lhe atribuir sentido, sua incoerência abissal. Hilst diz sobre a morte:

XIII
Funda, no mais profundo do osso.
Fina, na tua medula
No teu centro-ovo. Rasa, poça d’água
Tina. Longa, pele de cobra, casca.
Clara numas verticais, num vazado sol
Da tua pupila. Paciente, colada às pontes
Onde devo passar atada aos pertences da vida.
Em tudo és e estás.
meus olhos são raios cegos
meu coração é o céu
onde a tempestade eclode
(HILST, 2013, p. 41)

E Bataille:

eu sou o morto
o cego
a sombra sem ar
como os rios no mar
em mim o ruído e a luz
se perdem sem fim
eu sou o pai
e o túmulo
céu (BATAILLE, 2015, p. 39)⁸

Incorporada morte

Como horizonte de expectativa, destino inalcançável a que se tende, vazio e ausência, e por sua inclinação erótica, a morte situa-se no campo do fetiche e do desejo, na medida em que o homem é atraído pelo que o repugna e o assusta. E a interdição de que é alvo, que trata da vontade do homem de querer durar, impõe sobre a morte os limites que ativam o desejo. Pierre Klossowski (1936, p. 5), no ensaio “O monstro”, do primeiro número de *Acéphale*,⁹ observa: “não é na presença, mas

⁸ je suis le mort/ l’aveugle/ l’ombre sans air// comme les fleuves dans la mer/ en moi le bruit et la lumière/ se perdent sans finir// je suis le père/ et le tombeau/ du ciel.

⁹ *Acéphale* [A Conjuração Sagrada], de 24 de junho de 1936. Neste ensaio, Klossowski reflete a respeito dos “modos de espera” em Sade, suas personagens estando inseridas em um universo que renega a imortalidade da alma. Ele observa: “negando assim a elaboração temporal de seu próprio eu, sua espera as recoloca paradoxalmente no estado de posse de todas as possibilidades de desenvolvimento em potência, que se traduz por seu sentimento de potência incondicionada” (KLOSSOWSKI, 1936, p. 6). A isso Klossowski chamará de candidatura à monstrosidade integral.

na espera dos objetos ausentes que se gozará desses objetos – isso quer dizer que se gozará desses objetos destruindo sua presença real”, de modo que há um esforço para se escapar ao objeto da espera. Ora, para reforçar a hipótese de que a Lei ativa nosso próprio desejo, Bataille cita Sade, em **Cento e vinte dias de Sodoma**: “a verdadeira maneira de estender e multiplicar seus desejos é querer impor-lhe limites” (SADE apud BATAILLE, 2014, p.72). Assim, o homem não apenas teme, mas também busca e deseja a morte, por vezes tendendo a ela voluntariamente, consciente ou inconscientemente, e opera no sentido de criar um rico imaginário para a sua espera. Mas a morte não chega de fato, ela é da ordem do desejo. É também na epígrafe ao ensaio de Klossowski que lemos a dramaturgia que Sade criou para a sua morte:

Será enviado um mensageiro ao senhor Lenormand, mercador de madeira... para pedir-lhe que venha ele próprio, com uma charrete, buscar meu corpo para ser transportado... ao bosque de minhas terras da Malmaison... onde quero que seja colocado, sem cerimônia alguma, na primeira mata de corte cerrada que se encontra à direita no dito bosque... Minha fossa será aberta nessa mata pelo caseiro da Malmaison, sob a inspeção do Sr. Lenormand, que só deixará meu corpo após tê-lo colocado dentro da dita fossa... A fossa uma vez recoberta, serão semeadas bolotas de carvalho, a fim de que, em seguida, o terreno da dita fossa se achando reguarnecido e a mata se achando cerrada como era antes, os vestígios de meu túmulo desapareçam da superfície da terra, como me gabo de que minha memória se apagará do espírito dos homens. (SADE apud KLOSSOWSKI, 1936, p. 5)

O ritual que Sade deixa registrado em seu testamento tem como objetivo final o apagamento do indivíduo, seu descolamento da memória da humanidade, o que soa coerente com o projeto de desindividuação e dissolução do sujeito que Bataille atribui à poesia e à literatura (ao erotismo, ao sacrifício, à morte), e assim Sade ensaia uma saída literária da vida. Bataille, no ensaio que dedica a Sade em “A literatura e o mal”,¹⁰ discorre a respeito deste testamento, na chave do que ele chama de “vontade de destruição de si” como sentido da obra sadiana: “o sentido de uma obra infinitamente profunda está no desejo que o autor teve de desaparecer (de se dissolver sem deixar nenhum vestígio humano): pois não havia nada mais à sua altura” (BATAILLE, 2015, p.104-105). Mas é curioso que tenha se dado ao trabalho de deixar registrado a teatralização de seu enterro, como *grand finale* da vida, seu clímax, ponto máximo, o que por outro lado contribui para a consolidação de sua memória. E assim como o desejo final de Kafka não foi respeitado e seus manuscritos sobreviveram, Sade foi enterrado no cemitério do asilo de Chareton, em uma cova com uma cruz e sem nenhuma inscrição. E, mais que isso: sua obra eternizou-se.

Em **Contos d’escárnio, textos grotescos**, o testamento de Crasso, por sua vez, reivindica um ritual funerário bastante criativo. Ele dispensa todo culto sobre a morte e apronta uma cerimônia cujo centro gravitacional é o desejo sexual: o cadáver imaginado, embora morto para algumas coisas, continua vivíssimo quando o assunto é ter o sexo estimulado. Em mais esta passagem, fica claro que as cenas pornográficas hilstianas são, em boa parte, uma grande comédia:

Quando eu morrer, quero que ao invés das bolinhas de algodão que usualmente colocam nas narinas do morto, que você providencie bolinhas de pentelho virgem. Sei que será uma estafante tarefa porque primeiro: não há virgens. Segundo: as que seriam virgens seriam impúberes e portanto sem pentelhos: glabras. Vá pensando nisso tudo. Outra coisa importante: pinte uma vagina dentro de uma casca de ovo, com nuances *bleu foncé* e negro, e estando eu morto coloque a pequena tela no bolso da minha calça. Do lado direito. Enquanto coloca, alise com brandura meu caralho-prega (este que eu agora aliso enquanto te escrevo e que está tudo aquilo túrgido, duro, aceso, pulsante, vibrátil, túmido, sem que os amigos ao redor do esquife percebam, para não ficar constrangedor para mim, percebes?) (HILST, 2014, p. 106).

10 Retomada do artigo “Le secret de Sade” [O segredo de Sade], publicado nos números 15-16 (ago./set.) e 17 (out.) da revista **Critique**, em 1947. (Nota dos editores da edição brasileira de **La littérature et le mal**).

Se a morte, porém, tão banal e cotidiana quanto extrema e insana, é representada de forma solene, também ela está ligada ao aniquilamento do ser e à podridão do corpo. O cadáver – o que resta do ser destituído de vida – em um primeiro momento semelhante ao corpo vivo, está em trânsito para virar matéria fétida e comida de verme, quando então já não terá nome algum na língua humana. Mas há algo de muito estranho, bastante perturbador: aquele recipiente que abrigava a vida de um ser, sua identidade de tantas formas manifestada, agora é vazio, ausência, impossibilidade, “nada”. Mas o cadáver é sempre um terceiro, e, por isso, espetáculo da morte. Bataille discorre sobre este espanto:

Na morte de outro alguém, enquanto esperávamos, nós que sobrevivemos, que se mantivesse a vida daquele que, perto de nós, repousa imóvel, nossa espera, de repente, se resolve em *nada*. Não que um cadáver seja *nada*, mas esse objeto, esse cadáver está marcado desde o princípio pelo signo *nada*. Para nós que sobrevivemos, esse cadáver, cuja purulência próxima nos ameaça, não corresponde ele próprio a nenhuma expectativa semelhante àquela que tínhamos desse homem estendido, quando estava vivo, mas a um temor: assim, esse objeto é menos que *nada*, pior que *nada*. (BATAILLE, 2014, p. 82).

Da morte não sabemos nada; assistimos todos os dias à morte. Alguns dias a morte está ao nosso lado, e podemos mirá-la bem de perto, esquadrinhá-la. A morte, esta velha senhora do tempo, cuja zona de influência estende-se indistintamente entre os distintos, condição da vida e da poesia. A morte, a quem Hilda Hilst dedicou odes, por sua ilustre presença, por sua passagem célebre. Voltando a pensar na personagem de Ivan Ilitch, a morte é a agonia de um burocrata, o jogo de uíste, a decência da vida, a hipocrisia das convenções sociais, a morte é a casa nova, a queda da escada, é a dor no rim, é a indiferença da esposa e dos filhos, é a cumplicidade do criado Gerasim. Seu obituário no jornal, e o seu velório.

Há algo que a morte leva, algo que acontece no corpo e nos deixa perplexos, seu componente sagrado: ela é o que não deve ser tocado, embora de forma recorrente seja alvo de profanação. A morte é ameaça, desconfiança e solenidade, mas é também náusea, repugnância e nojo. O corpo como primeiro espelho da morte: morrem-se dedos, mãos, braços, peitos, ancas, face, pés, pernas... e o que resta? O que cabe à vida e o que cabe à morte: o que nos pertence?

XI
Levarás contigo
Meus olhos tão velhos?
Ah, deixa-os comigo
De que te servirão?

Levarás contigo
Minha boca e ouvidos?
Ah, deixa-os comigo
Degustei, ouvi
Tudo o que conheces
Coisas tão antigas.

Levarás contigo
Meu exato nariz?
Ah, deixa-os comigo
Aspirou, torceu-se
Insignificante, mas meu.

E minha voz e cantiga?
Meu verso, meu dom
De poesia, sortilégio, vida?
Ah, leva-os contigo.
Por mim. (Hilst, 2013, p.39)

Algum desapego se faz necessário, pois, à exceção de Lázaro, a quem Jesus ordenou que retornasse à vida, e à exceção do sol, que morre todos os dias para voltar a nascer no dia seguinte, a morte não parece muito afeita a devolver aquilo que tomou. Assim, nos rendemos: vem, morte, toma aquilo que é teu, pois, condenados de antemão, e sem a esperança de sermos absolvidos, com ansiedade aguardamos o dia em que, de forma silenciosa ou explosiva, pronunciarás o chamado final. Que a terra nos seja leve.

Referências

- BATAILLE, Georges. **A história do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 1957-2014.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Tradução de Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BRUM, José Thomaz. Tonalités mortelles. **Alkemie**, v. 2, n. 18, p. 65-67, 2016.
- COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst. In: COELHO, N. N. et al. **Feminino singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GDR; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.
- DINIZ, Cristiano (Org). **Fico besta quando me entendem**. São Paulo: Editora, 2013.
- HEBREUS: 9:27. **Bíblia**: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.
- HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- HILST, Hilda. **Da morte. Odes mínimas**. São Paulo: Editora Globo, 2013.
- HILST, Hilda. **Pornochic – O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d’escárnio textos grotescos/ Cartas de um sedutor**. São Paulo: Editora Globo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Ditos e Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001.
- KLOSSOWSKI, Pierre. O monstro. **Acéphale** – A conjuração sagrada, n. 1, 1936.
- LAWRENCE, D. H. **A barca da morte**. Tradução de Rui Rosado. Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. **Revista Outra travessia** 5. Ilha de Santa Catarina, 2º sem. 2005, 107-120. Disponível em: https://www.academia.edu/10992405/Georges_Bataille_e_as_forma%C3%A7%C3%B5es_do_abjeto. Acesso em: 13 jun. 2017.
- RESSOUNI-DEMIGNEUX, Karim. Fin du XVIII siècle – La Révolution libère les pulsions destructrices. **Sade – Attaquer le soleil**. Paris: Beaux Arts Éditions, 2014. p. 17-20.

O Hipupiára e a Poética: uma reflexão sobre os limites do verossímil e da autópsia no século XVI

Marcello Moreira*
Manoela Freire Correia*

Resumo

O estudo tem, como matéria, práticas de descrição e também uma imagem manuscrita, e outra, análoga, impressa, que compõem livros de Pero de Magalhães de Gandavo, intitulado, o primeiro - manuscrito depositado nos dias de hoje no Museu do Escorial -, “**Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil**”: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira, e, o segundo, **Historia da prouincia Sãcta Cruz a que ulgarmente chamamos Brasil**: feita por Pero de Magalhães de Gandauo dirigida ao mui Illus^{mo} Dom Lionis P^a governador que foy de Malaca e das demais partes do Sul da India” - encontrado no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Objetiva-se compreender como a figuração do monstro Hipupiára, presente nas duas versões do livro de Pero de Magalhães de Gandavo, acima mencionados, é constituída poética e retoricamente, evidenciando-se processos de analogia, fundamentais para a composição dos *corpora monstrorum*, e a relação entre história, poética, autópsia e verossimilhança.

Palavras-chave: Pero de Magalhães de Gandavo. História da província Santa Cruz. Hipupiára. Poética. Retórica.

The Hipupiára and the Poetics: a reflection on the limits between likelihood and autopsy in the 16th Century.

Abstract

This study delves, on one hand, into the description practices; on the other, a handwritten image and the analogous printed materials that compose the books by Pero de Magalhães Gandavo, entitled: (i) **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira (History of the Sancta Cruz Province, vulgarly referred to as Brazil: written by Pero Magalhães de Gandavo, directed at His Eminence Sñor Do Lionis Pereira) – a manuscript kept today at the Escorial Museum; and (ii) **Historia da prouincia Sãcta Cruz a que ulgarmente chamamos Brasil**: feita por Pero de Magalhães de Gandauo dirigida ao mui Illus^{mo} Dom Lionis P^a governador que foy de Malaca e das demais partes do Sul da India (History of the Sãcta Cruz Province, vulgarly referred to as Brazil, written by Pero Magalhães de Gandavo, directed at His Eminence Dom Lionis Pereira, former governor of Malacca and other regions in the South of India), found in the archives of the National Library of Rio de Janeiro. Our aim is to understand how the manifestation of the Hipupiára monster is constructed both poetically and rhetorically, highlighting the analogy processes, essential to compose the *corpora monstrorum*, as well as the relationship among history, poetics, autopsy, and verisimilitude.

Keywords: Pero de Magalhães de Gandavo. History of the Sancta Cruz Province. Hipupiára. Poetics. Rhetoric.

Recebido: 28/11/2019

Aceito: 08/05/2019

* Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Professor Pleno de Letras Luso-Brasileiras e de Historiografia e História Literária. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

** Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

(I)

Aristóteles, logo ao princípio da **Poética**, ao exemplificar o que entendia por imitação, assevera que poemas, como epopeia e tragédia, e também artes musicais, como aulética, citarística e siríngica, são todos eles imitativos (ARISTÓTELES, 1994, p. 103), conquanto difiram uns dos outros em três aspectos, sobre que passa então a discorrer: primeiramente, declara que diferem por imitar por diversos meios; em segundo lugar, diferem por imitar distintos objetos, e, por fim, diferem por imitar por diferente modo (ARISTÓTELES, 1994, p. 103). A diferença entre objetos diz respeito à possibilidade de se imitarem caracteres agentes que se destacam ou pela excelência da virtude ou pela baixeza do vício:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole, porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto ao carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude] (ARISTÓTELES, 1994, p. 105).

Os mesmos objetos de imitação, contudo, podem ser imitados por diversos meios. Como Aristóteles nos ensina na **Poética**, ao discorrer sobre a música dos aulos e a dos citaristas, comparando-as com a arte dos dançarinos, diz que todas são imitações, mas aulética, citarística e siríngica imitam por meio da harmonia e do ritmo, enquanto dançarinos imitam caracteres, afetos e ações exclusivamente por meio do ritmo (ARISTÓTELES, 1994, p. 103). Quanto àqueles que pintam, tomam para si a diversidade de caracteres, e houve pintores que preferiram imitar homens superiores, como Polignoto; inferiores, como Pausão, e houve os que imitaram homens como nós, especialidade de Dionísio (ARISTÓTELES, 1994, p. 105). A ideia de “imitação” é fundamental não apenas para distinguir o que é poético, mas para produzir diferença frente àquilo que não o é: aprendemos, por exemplo, que o verso na reflexão aristotélica sobre poesia não define o propriamente poético, pois há obras como as de Heródoto, que, se postas em versos, nem por isso deixariam de ser históricas (ARISTÓTELES, 1994, p. 115). A imitação, diferentemente da história, não trata do que de fato ocorreu, mas daquilo que poderia acontecer segundo a necessidade e a verossimilhança. Estas, “necessidade” e “verossimilhança”, dizem respeito a uma ideia central da reflexão aristotélica sobre a poesia, que é aquela da “unidade do mito”. Segundo Aristóteles, o mito deve ser uno no poema trágico, na epopeia e nas demais espécies poéticas, e por “unidade” não quer ele significar que as ações devam respeitar a uma só pessoa, porque muitas ações de uma só pessoa não são passíveis de reunião em uma unidade qualquer (ARISTÓTELES, 1994, p. 114). Como exemplo de falta de unidade e, portanto, de imperfeição em termos de composição, refere poemas como a **Heracleida** e a **Teseida**, em que muitas são as ações de uma só personagem, mas disjuntas: “Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma **Heracleida** ou uma **Teseida** ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Hércules um só, todas as suas ações haviam de constituir uma unidade” (ARISTÓTELES, 1994, p. 114).

A unidade de mito é fundamental para que o poema seja perfeito e Aristóteles nos demonstra o que entende por essa perfeição ao exemplificá-la com os poemas homéricos; ele assevera que Homero, por engenho natural, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, e, por conseguinte, não fez referência ao fato de ter sido ele, Ulisses, ferido no Parnaso, ou ainda de ter se fingido louco no momento em que se reuniu ao exército, e isso pela simples razão de que, por ter sucedido uma dessas coisas, não seguia que as outras todas participantes do poema teriam também de suceder: “Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compõe entorno de uma ação uma a **Odisseia** - uma no sentido que damos a esta palavra - e de modo semelhante a **Ilíada**” (ARISTÓTELES, 1994, p. 115).

A ideia de “necessidade” implica, portanto, que “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunde ou muda a ordem do

todo” (ARISTÓTELES, 1994, p. 115), pois não pode fazer parte de um todo aquilo que, ao ser retirado dele, não lhe causa dano ou falta nenhuns. Se poesia, portanto, se perfeita, implica a postulação do princípio de “unidade”, o que pensar do gênero histórico, em que os agentes são múltiplos – não **Heracleida**, **Teseida** ou **Odisseia** – e várias são também as ações? Aristóteles afirma ainda que a história trata do sucedido e a poesia do que poderia suceder e essa diferença é de fundamental importância para se entender o “universal da poesia” segundo o Estagirita, porque ele residiria justamente nessa “possibilidade de sucedimento” de acordo com necessidade e a verossimilhança ou probabilidade. A ideia de que a poesia trata do universal, contrariamente à história, que trata do particular, é demonstrada em Aristóteles por remissão ao elemento dóxico da relação entre caráter agente e evento: o caráter em Aristóteles, ao realizar uma ação, só deve empreender aquelas que sejam afeitas à sua natureza, de modo que nos pareçam verossímeis, e, segundo a unidade do mito, necessárias (STE. CROIX, 1992, p. 21). Quando a **Poética** é lida nos séculos XVI e XVII na Europa do Ocidente e se empreendem os seus muitos comentários, a interpretação do universal da poesia sempre se dá aquando da discussão do que é verossimilhança: discorre-se, por exemplo, sobre o rei e são apresentados os preceitos que devem reger a composição desse caráter agente na tragédia e no poema épico por meio do fornecimento de lugares comuns opinativos sobre o que um rei deveria ser, pondo-se de parte como reis particulares e empíricos de fato agem (MOREIRA, 2011 p. 340-341). A história, apesar de menos filosófica do que a poesia, porque trata do particular, nem por isso deixa de impactar o opinativo em que se baseia a verossimilhança, porque é capaz de mudar os *endoxa* estabelecidos pelo acúmulo de *exempla* que os denegam (WOODRUFF, 1992, p. 73-74). Pode-se dizer, portanto, que o particular da história, concebido como lição histórica (*Historia magistra vitae*), acaba por alterar no transcorrer do tempo o dóxico da verossimilhança (MOREIRA, 2011, p. 340). O gênero histórico não opera com a mesma obrigação de adesão do narrador ao contrato enunciativo da poesia; nela, na poesia, o poeta pode representar uma sequência ideal de eventos, tais como deveriam ocorrer de acordo com as leis que governam o “comportamento humano” (STE. CROIX, 1992, p. 24). A história tem por dever aderir ao sucedido, podendo ele ser ou não verossímil (ARISTÓTELES, 1994, P. 116-117), e as ações por ela representadas são múltiplas, efetuadas por um grande número de caracteres, sem unidade, em que predomina o episódico; este é, sem sombra de dúvida, o recurso discursivo que implica fratura na ideia de “unidade”, própria da poesia.

(II)

O episódico implica justaposição tanto em **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira, pronto antes de 1573 (HUE, 2018, p. 208), quanto em **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira e **Historia da prouincia Sãcta Cruz a que ulgarmente chamamos Brasil**: feita por Pero de Magalhães de Gandauo dirigida ao mui Illus^{mo} Dom Lionis Pa^a governador que foy de Malaca e das demais partes do Sul da India (1576), e é elemento estruturante da composição, o que se torna evidente em seção da narração em que nos é apresentado o “caso” do Hipupiára. Ao lermos nos dias de hoje os relatos de Pero de Magalhães de Gandavo, parece-nos inverossímil a figura do monstro que nos é descrita, mas ela parecia não só verossímil ao tempo em que foi noticiada, mas verdadeira, o que significa fazer ela parte de outro conjunto de opiniões tidas por tais entre os homens sábios, como dizia Aristóteles. Passemos aos relatos em que o Hupupiára comparece, para entendermos seus componentes poéticos, retóricos e sua particularidade histórica.

Nos dois livros de Pero de Magalhães de Gandavo, que acima citamos,¹ este se propõe a fazer o

¹ Há do livro de Pero de Magalhães de Gandavo quatro versões, estudadas detidamente por Sheila Moura Hue em artigo intitulado “Imagens do Brasil para além de Gandavo”. Nele, a pesquisadora da UERJ nos demonstra que o livro foi composto em duas fases, sendo que na primeira delas foram redigidas duas versões, intitulada a primeira **Tratado da**

“retrato” de um monstro marinho, chamado Hipupiára, na língua indígena, que quer dizer “demônio d’água”, que foi morto por um mancebo, filho de um Capitão cujo nome era Baltasar Ferreira, na Capitania de São Vicente, em 1564. Segundo Sheila Hue, numerosos missionários e cronistas “Falam dos homens marinhos ou *ipupiaras*”, dentre os quais se podem citar “o Pe. José de Anchieta, Gândavo, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa, Pe. Francisco Soares e Manuel Bernardes. *Ipupiara* quer dizer “coisa má que anda n’água” (HUE, 2004, p. 127).

O relato sobre o episódio do Hupupiára principia pelo uso, por parte do cronista, de artifícios retóricos utilizados para tornar os leitores atentos, dóceis e benevolentes:

Foi cousa tam noua, & tam desusada aos olhos humanos, a semelhança daquelle fero & espantoso monstro marinho que nesta prouincia se matou no anno de 1564 q ainda que por muitas partes do mundo se tenha ja noticia delle, nam deixarey todauia de a dar aqui outra vez de nouo, relatando por extenso tudo o q acerca disto passou (GANDAVO, 1576, p. 30).

Do trecho extratado, assinalamos que o narrador, em primeiro lugar, promete dizer coisas novas e incríveis, “desusadas aos olhos humanos”. Em segundo lugar, ele apresenta rapidamente o monstro, qualificando-o de feroz e assustador (espantoso), a fim de deixar os leitores com boa disposição para ler, porque causa curiosidade e adesão àquilo que se lê o que é fora do comum (monstruoso). Além disso, o cronista informa o tempo em que ocorreu o episódio narrado, para tornar a narração não apenas verossímil, mas verdadeira. A credibilidade é fruto de procedimento de notação, próprio do gênero histórico, em que se especificam o tempo e lugar do ocorrido: o monstro apareceu na Capitania de São Vicente, no Estado do Brasil, em 1564; tempo e lugar tornam particularíssima a aparição do Hipupiára, singularizando-a. Declarar que houve testemunhos da aparição do monstro e que se conheceu pessoalmente uma ou várias testemunhas é tornar a autópsia histórica um critério de validação da informação: viu-se o monstro e conheci os que o viram, é o que assevera Gandavo. Depois de termos aprendido com os historiadores do século XIX que há diferença entre imaginação histórica e prova histórica (BURCKHARDT, 2003), perguntamo-nos qual a liminaridade entre imaginação e prova em escritos históricos do século XVI, questão que ainda carece de resposta e de que não trataremos aqui (GINZBURG, 1991, p. 216). O que não se pode fazer, e isso também aprendemos com historiadores como Michel de Certeau (1986) e Paul Veyne (1998), é crer que haja falácia referencial porque o Hipupiára comparece em um relato “histórico”, não sendo ao mesmo tempo “verdadeiro”. O que está em jogo não é a relação entre história e particular ou entre história e verdade, mas o estatuto do que se concebia como “realidade” no século XVI. Mais, o que está em questão é justamente a noção de “prova”, outra nos Quinhentos frente ao que se passou a entender como tal a partir do metodismo da escola positivista no século XIX (CERTEAU, 1886, p. 67-68). E cremos de nada adiantar o tentar nos dias de hoje relacionar o monstro de Pero de Magalhães de Gandavo a um animal, conhecido em nossos dias, como, por exemplo, um leão-marinho, porque é preciso ler a novidade do monstro no tempo em que se o nomeava e se o sabia assim, validada a crença em sua existência por uma “experiência”.

Leiamos o fragmento acima excertado de um dos livros de Pero de Magalhães de Gandavo para compreender como a ideia de “autópsia” se articula enquanto discurso. Principia a descrição do Hipupiára com a introdução da “matéria”, tipicamente exordial: afirma-se que o monstro que aparecera era “cousa tam noua e tam desusada aos olhos humanos”, que causava espanto sua “semelhança”, ou

Província do Brasil, dedicada à Rainha Dona Catarina de Áustria, e, a segunda, intitulada **Tratado da Terra do Brasil**, ao Cardeal Infante Dom Henrique. Segundo Sheila Hue, de quem retiramos as informações acima, a obra de Pero de Magalhães de Gandavo “passa por uma extensa reformulação – a segunda fase do processo –, da qual surgem mais duas versões: antes de 1573 já está pronta a primeira redação da **História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil**, registrada no manuscrito IV.28 da Real Biblioteca do Mosteiro do Escorial, seguida da versão definitiva impressa em Lisboa por Antônio Gonçalves” (HUE, 2018, p. 208). Em nosso estudo, só nos valem das versões produzidas durante a segunda fase de composição da obra.

seja, sua compleição, que era “fera” e “espantosa”. A estrutura exordial serve para unir, em um mesmo argumento persuasivo, duas coisas que comumente se excluem, ou seja, “coisa tão nova e desusada” e crença fundada em procedimento autopsial; os olhos humanos só veem, é o que Pero de Magalhães de Gandavo deixa implicado, aquilo que costumeiramente veem, estando percepção e visão fundadas em uma *consuetudo* do olhar. É, por conseguinte, espantoso, que haja “semelhança” tão dessemelhante a tudo o que já vimos. A autópsia, que qualifica a argumentação como propriamente histórica, precisa-se ao especificar o *locum* ou lugar da ocorrência do evento: matou-se o monstro marinho “nesta prouincia”, ou seja, em São Vicente, e o tempo por seu turno precisa-se com a especificação do ano, ou seja, “em 1564”. A ocorrência foi tão extraordinária, e de fato o foi, porque, se não o fosse, não seria “nova”, que “por muitas partes do mundo” há notícia dela; mas, mesmo que haja novas sobre essa novidade aparecida em São Vicente, o cronista não deixará “todauia de a dar aqui outra vez de nouo, relatando por extenso tudo o q acerca disto passou”. Mas por que relatar por extenso tudo o que se passou em São Vicente, em 1564, se há em muitas partes do mundo informação circulando sobre o sucedido? Pero de Magalhães de Gandavo explica-se do modo que segue: “Porque na verdade a mayor parte dos retratos, ou quasi todos, em que querem mostrar a semelhança de seu horrendo aspecto, andam errados, & alem disto, contase o successo de sua morte por diferentes maneiras, sendo a verdade huma só, a qual he a seguinte [...]” (GANDAVO, 1576, p. 30).

Pero de Magalhães de Gandavo remete às notícias que há em circulação em seu tempo sobre a aparição do Hipupiára para, em seguida, contrapô-las àquela que ele dá a público em seu livro sobre a Província de Santa Cruz. Nessa contraposição, há por mais de uma vez estruturas binárias de argumentação, em que se opõem “a semelhança de seu horrendo aspecto” falsa à que é verdadeira, e, também, o falso “successo de sua morte” àquele que é o único em que se pode crer, porque é o único que atende ao testemunho do sucesso. Sendo “a verdade huma só”, porque vista, testemunhalmente não há como haver disparidade nos relatos da aparição do monstro, porque essa dispersão de informação é contrária à autópsia e à sua natureza de prova. O uso da autópsia como argumento de validação de “provas” é prescrição corrente em tratados de retórica antigos, e também nos séculos XVI e XVII, como no **Retórica a Alexandre**, cuja autoria é incerta, sendo ora atribuída a Aristóteles, ora a Anaxímenes. Prescreve-se que “em apoio de fatos implausíveis” devem-se aduzir razões “que farão os acontecimentos sustentados por nós parecerem prováveis de ter ocorrido”. Como fazer para que uma coisa implausível, no entanto, pareça verdadeira? Na **Retórica a Alexandre** assevera-se que “É preferível omitir quaisquer ocorrências demasiado improváveis”, mas, se o historiador ou o cronista se virem obrigados a “apresentá-las”, deve mostrar que as “conhece como fatos e mencioná-las muito ligeiramente [...], e prometer que demonstrará a verdade ou a justiça, ou algo semelhante [...]” ([ARISTÓTELES], 2012, p. 75). Pero de Magalhães de Gandavo, em atendimento a prescrições retóricas de seu tempo, afirma que conhece os fatos e deixa claro que, mesmo peritos, com frequência, revelam-se equivocados ao dar conta desses acontecimentos, afinal a maior parte dos retratos ou quase todos que querem mostrar o horrendo aspecto do monstro andam “errados”. Com isso, Gandavo torna patente o próprio intuito de dizer a “verdade do ocorrido”, a qual é uma só: a dele. Quando da negação da validade das informações que circulam sobre o Hipupiára em “outras partes”, Pero de Magalhães de Gandavo obviamente faz remissão, conquanto não os nomeie, a autores contemporâneos - e a seus papéis volantes -, como Nicolo Nelli (1565) e Matthäus Franck (1565), que não só falaram do monstro, como também produziram imagem dele (HUE, 2004, p. 127). Atenhamo-nos a um fragmento do relato de Nicolo Nelli em que descreve o monstro e narra o sucesso de sua morte para, em seguida, cotejá-lo com trecho análogo do livro do próprio Gandavo. Segundo Nicolo Nelli (apud PAPAVERO; TEIXEIRA, 2007, p. 81):

Nel bresil di San Vincenzo nella città di Santes appresso la casa di Giorgio Ferando é apparso questo mostro sur la riuua del mare uscito dell’acqua doue/cridando e facendo gran rumore

si riuolgea per terra sopra l'erba; et ritrouandoli il figliolo del sudetto Giorgio in casa corse il mostro, et con la spada lo affronto anomosamente; e lo feri, et lui fu ferito dal mostro si, che tutti due cascorno in terra; et il giouane mori onde quelli del paese corsero al rumore/et con archi l'ammazarono. La misura del mostro é piedi 17 la pelle di color verde et pastosa come il uelluto e molle, le gambe o piedi gialli/il membro di carne umana, gl'occhi e la lingua come il foco.

Ao lermos o fragmento de Gandavo e ao cotejá-lo com aquele de Nelli, constatamos imediatamente que o mancebo valente, filho de capitão, o é de um tal Baltasar Ferreira, segundo Gandavo, e não de um Giorgio Ferando, como o declara Nelli; aqui, a precisão do nome é reforço do argumento histórico, porque uma personagem, não existente de fato, “ficta” – Giorgio Ferando –, é tornada “histórica” por precisão nominal: Baltasar Ferreira. Como Pero de Magalhães de Gandavo argumenta desde o início de sua exposição, a verdade é uma só, pois se há mais de uma possibilidade, não se trata nem de história, nem de seu complemento, a verdade fundada na autópsia. Há outra evidente contraposição entre o relato de Gandavo e aquele de Nelli, que respeita à sucedida morte ou não do filho do capitão Baltasar Ferreira: Nicolo Nelli afirma que o rapaz matou o monstro, mas foi, por seu turno, morto por ele; Gandavo assevera, por outro lado, que o jovem matou o monstro, foi atacado por ele, mas não morreu. O não ter morrido incrementa imensamente o caráter do jovem guerreiro e produz dele intensa amplificação elogiosa (CICERO, 1989, p. 173-185). Pero de Magalhães de Gandavo critica implicitamente ainda o fato de contemporâneos seus afirmarem que o monstro foi morto por nativos, e não pelo filho do capitão Baltasar Ferreira, como ele o declara, pois o monstro teria morrido de uma segunda estocada na cabeça que o mancebo lhe dera. A imagem da luta entre a besta e o filho do capitão, com a consequente morte do monstro, é incrivelmente vívida, narrada com linguagem chã, como demandavam, aliás, o gênero histórico e a oratória pública (CICERO, 1993, p. 357). Essa *evidentia* ou clareza discursiva, por seu turno, é amplificada com a visão da imagem do monstro fornecida a par dos relatos. Lembramos que o termo “descrição” faz alusão à *enargeia*, pois o descrito ou retratado verbalmente é aquilo que produz uma “imagem” da coisa, como pintura ou desenho. Assim, o autor se propõe fazer uma descrição visualizante do monstro, pondo sob os olhos dos leitores o tal ser fero e espantoso. Colocando-se em evidência por seus méritos de orador capaz de descrever o monstro, Gandavo minora as descrições feitas por outros que, segundo ele, não foram capazes de mostrar, com *enargeia* (vividez), a semelhança do horrendo aspecto da besta. Para tornar o seu discurso convincente e não despertar a incredulidade dos leitores, o autor leva em conta a questão da brevidade, como sugerem a **Retórica**, de Aristóteles, e, também, a **Retórica a Alexandre**, dentre outras. Vejamos como isso ocorre na continuação da narrativa:

Na capitania de Sam Vicente, sendo ja alta noite a horas em que todos começauam de se entregar ao sono, acertou de sair fora de casa huma India escrava do capitão: a qual lançando os olhos a huma varzea q está pegada com o mar, & com a pouoaçam da mesma capitania, vio andar nella este monstro, mouendose de huma parte pera outra, com passos & meneos desusados, & dando alguns hurros de quando em quando tam feos, que como pasmada & quasi fora de si, se veo ao filho do mesmo capitam, cujo nome era Baltesar Ferreira, & lhe deu conta do que vira, parecendolhe que era alguma visam diabolica [...] Entam se leuantou elle mui de pressa, & lançou mão a huma espada que tinha junto de si, com a qual botou sómente em camisa pela porta fora [...]. E pondo os olhos naquella parte que ella lhe assinalou, vio confusamente o vulto do monstro ao longo da praya, sem poder diuisar o que era, por causa da noite lho impedir & o monstro tambem ser cousa nam vista, & fora do parecer de todos os outros animaes (GANDAVO, 1576, p. 31).

Para narrar convincentemente, o autor informa-nos que o lugar da aparição do monstro estava deserto, haja vista que já era tarde e todos já se entregavam ao sono. Nesse ínterim, há a introdução dos personagens na narração: uma índia, escrava do capitão Baltasar Ferreira, e o filho do capitão.

Nesse ponto, não nos esqueçamos da dignidade dos personagens. A primeira, sendo índia, estava na sua condição de escrava, e o segundo, o filho do capitão, na de um nobre. O cronista, então, segue com a narração, procurando fazer uma visualização imaginosa da cena, à medida que faz remissão a vários termos ligados ao campo da visão: a índia “lançou os olhos”, “viu” andar um monstro. No primeiro caso, lançar os olhos significa projetar o olhar através do espaço. No segundo, o “ver” é perceber pela visão, enxergar. Essas são técnicas que redundam na *enargeia*, que faz ver a cena descrita. No caso em questão, a projeção do olhar não se restringe à índia do capitão, mas também aos leitores que veem a cena pelos olhos intelectuais do juízo. Assim, depois de detalhar o lugar onde a cena se desenrolou, uma várzea situada entre o mar e a povoação da Capitania de São Vicente, o autor diz que a índia viu o monstro se movimentando de uma parte a outra, com passos e gestos incomuns, próprios de um ser invulgar. Como não se tratava de um ser normal, não poderia ser descrito de maneira habitual. Daí Gandavo aludir aos “passos & meneos desusados” do monstro. Além disso, o monstro soltava bramidos assustadores que fizeram com que a índia ficasse pasmada e quase fora de si. Sendo índia, a personagem não poderia ser descrita de outra maneira. Como era inferior ao nobre filho do capitão, só poderia demonstrar covardia diante da ferocidade do monstro. Em oposição à índia, o filho do capitão Baltasar Ferreira aparece como rapaz corajoso, merecedor de elogio por conta da força e bravura com que enfrenta o monstro. Este é descrito por Gandavo como feroz e assustador para revelar a bravura do filho do capitão, pois, quanto mais temerário o monstro, mais virtuoso se torna o rapaz que o enfrentou. Prosseguindo, a índia deu conta do que “viu” ao filho do capitão, sugerindo que teve uma “visão” diabólica. Novamente, a remissão à visão aparece duas vezes mais na citação, fazendo referência à *evidentia*. O monstro, a seguir, é comparado ao Diabo, como meio de se amplificar sua feiura. Por sua vez, o filho do capitão, varão corajoso e intrépido, sacou da espada que tinha junto de si e, em camisa, foi ao encontro do monstro. Esse trecho é muito interessante por evidenciar a dignidade do filho do capitão: sua linhagem é nobre; o instrumento que porta é uma espada, que tem junto de si. A espada revela que ele é um homem importante para o Reino, pois é um homem cujo ofício é o das armas. Ele é possuidor de uma grande virtude – a coragem – e, segundo Aristóteles, merece ser honrado, pois é útil aos homens na guerra e também na paz. Um traço da sua coragem é revelado pelo traje com que saiu para encontrar o monstro: em camisa. O mancebo não teve a preocupação de vestir uma armadura antes de enfrentar o perigo.

Dando sequência ao que diz a narração, o nobre filho do capitão pôs os olhos no lugar referido pela índia e viu confusamente o vulto do monstro na praia. Nesse ponto, o autor acumula novos termos ligados ao campo da visão: pôs os “olhos”, “viu” confusamente, tornando clara a narração, assim como verossímil pela imitação dos *topoi* das autoridades. Nesse trecho, a *evidentia* é produzida por meio da visualização imaginosa da cena em que aparece o monstro. Ressaltamos, ainda, a preocupação do autor em descrever o lugar e o tempo: ao longo da praia e à noite, respectivamente. O excerto é finalizado com a ratificação de que o monstro era coisa incomum, que, ao contrário da preguiça e do peixe-boi, descritos anteriormente em seus livros, não poderia ser comparado a outros animais, por ser coisa nunca antes vista. Com isso, dizemos que Gandavo, por meio da repetição de termos “visualizantes”, dá-nos uma amostra da perspicácia do seu engenho. Dando continuidade à sua narração, Gandavo descreve como se deu a morte do monstro pelas mãos do mancebo:

Nisto conheceo o mancebo q era aquillo cousa do mar, & antes que nelle se metesse, acodio com muita presteza a tomarlhe a dianteira. E vendo o monstro que elle lhe embargaua o caminho, leuantouse direito pera cima como hum homem, fincado sobre as barbatanas do rabo, & estando assi apar com elle, deulhe huma estocada pela barriga, & dandolha no mesmo instante se desuiu per a huma parte com tanta velocidade, q nam pode o Monstro leualo debaixo de si: porem nam pouco afrontado, porque o grande torno de sangue q sahio da ferida, lhe deu no rosto com tanta força que quasi ficou sem nenhuma vista. E tanto que o Monstro se lançou em terra deixa o caminho que leuaua, & assi ferido hurrando com a

boca aberta sem nenhum medo, remeteo a elle, & indo pera o tragar a vnhas & a dentes, deulhe na cabeça huma cutilada muy grande: com a qual ficou ja muy debil, & deixando sua vã porfia, tornou entam a caminhar outra vez pera o mar. Neste tempo acodíram alguns escrauos aos gritos da India que estaua em vella: & chegando a elle o tomáram todos ja quasi morto, & dali o leuáram dentro á pouoaçam, onde esteue o dia seguinte á vista de toda gente da terra [...]. O retrato deste Monstro, he este q no fim do presente capitulo se mostra, tirado pelo natural. Era quinze palmos de comprido & semeado de cabellos pelo corpo, & no focinho tinha humas sedas mui grandes como bigodes (GANDAVO, 1576, p. 31-32).

No excerto acima, o cronista prossegue contando como procedeu o filho do capitão quando da notícia do monstro. Como nas narrações e descrições anteriores, há o acúmulo de termos ligados ao campo da visão, com vistas a pôr a coisa descrita sob os olhos dos leitores. Assim, o mancebo “viu” que o monstro era um animal do mar e, para não deixá-lo fugir, foi ágil em tomar-lhe a dianteira. Essa atitude é própria de um homem virtuoso, pois a coragem é própria de homens virtuosos. Dessa vez, a remissão à visão diz respeito ao monstro, que, ao “ver” que o rapaz vinha em sua direção, levantou-se e ficou como um homem, sobre as barbatanas do rabo. A comparação do monstro com o homem é curiosa à medida que demonstra que aquele se preparou para enfrentar o mancebo, ficando em posição idêntica à de um homem. Quando o monstro ficou em frente ao rapaz, este, bravamente, o atacou com um golpe de ponta da espada, instrumento levado por ele. O instrumento, como dissemos anteriormente, contribui para evidenciar a coragem e bravura do rapaz, que defendia a população da Capitania de São Vicente de um monstro perigoso. Como era sagaz, ao atingir o monstro, o mancebo não permitiu que aquele revidasse e, com grande velocidade, desviou-se para outra parte, de modo que o monstro não pôde atacá-lo. Não obstante, o sangue que saiu da ferida do monstro foi tanto, que atingiu o rosto do mancebo, deixando-o impossibilitado de ver. A exageração na quantidade de sangue contribui para ratificar o vigor do monstro e também o do rapaz que conseguiu ainda assim enfrentá-lo. Após a queda que o lançou em terra, o monstro voltou-se para o rapaz, urrando, com a boca aberta, sem medo, e, quando ia atacá-lo com unhas e dentes, recebeu, na cabeça, outro golpe de espada. Nesse trecho, o cronista figura o monstro como um animal intrépido que, mesmo depois de ser atacado, tentou revidar. A audácia do monstro é revelada pelas unhas e dentes, estruturas que podem funcionar como armas. Diante da coragem do mancebo, o monstro não se intimidou. Assim, a intrepidez do monstro é figurada pelo cronista a fim de evidenciar a coragem do rapaz que, mesmo diante do maior perigo, não arrefeceu. Com a última cutilada, o monstro enfraqueceu-se e, desistindo da disputa, tentou fugir para o mar. O cronista usa a expressão “vã porfia” para aludir à desistência do monstro de lutar com o mancebo. Isso significa que o animal, reconhecendo a intrepidez do rapaz, percebeu que seria vã qualquer tentativa de atingi-lo. Enquanto isso tudo acontecia, a índia escrava do capitão estava observando e, ao som dos seus gritos, acudiram outros escravos. Nesse passo, o autor novamente faz remissão à visão, quando diz que a índia estava “em vella”. Essa amplificação da visão corrobora para que o efeito de vividez seja atingido, pondo sob os olhos do juízo o monstro descrito. Notemos desse trecho, ainda, que os escravos só chegaram até o monstro quando o mancebo já o tinha atingido mortalmente, o que implica dizer que o mérito pela morte do monstro é unicamente do mancebo. A função dos escravos foi levar o monstro já quase morto à povoação, para que ficasse à vista de toda a gente no dia seguinte.

Novamente, Gandavo faz outra remissão à visão ao desvelar que o monstro esteve à vista da população da Capitania depois de morto. Isso é complementado com a conclusão do autor, que diz que o retrato do monstro foi tirado pelo natural. A intenção de retratar o monstro implica a reprodução da imagem dele para leitores europeus, que não puderam vê-lo, como ele, e é complemento da descrição, que o põe diante dos olhos por meio de recursos discursivos. Quando o autor diz que o retrato foi tirado do natural, reitera a ideia aludida anteriormente de que falaria a verdade, que era uma só. Com isso, ele refuta qualquer semelhança com a fantasmagoria dos bestiários da época, desvelando a sua

verdade sobre o monstro. Ele finaliza a descrição do monstro, especificando seu tamanho, quinze palmos de comprimento, e complementa essa particularização da empiria ao discorrer sobre seu corpo e focinho, em que havia uns fios, como bigodes. A imagem discursiva, resultante da aplicação de procedimentos retóricos, pode até ser, como afirma Hansen, muita vez *nonsense* para nós (HANSEN, 2006, p. 92), mas nela se articulam técnicas de arte oratória e de escritura que eram eficientes para produzir a persuasão, paralelamente à afirmação do caráter testemunhal e ocular daquilo sobre o que se escrevia.

De modo complementar, dizemos que Gandavo produziu uma *ekphrasis* do monstro, posto que apresentou um retrato dele que pode ser compreendido como uma emulação verbal que compete com a pintura. O retrato do monstro, portanto, pode ser visto como a descrição de um quadro inexistente com vividez, ou *enargeia*. Na verdade, a descrição é produzida pelo cronista, que se vale de *topoi* conhecidos para apresentar uma imagem desconhecida e, por que não dizer, estranha ou maravilhosa, a qual compete discursivamente com uma pintura, numa emulação que nada tem a ver com repetição mecânica, mas rivaliza e tenta superar o emulado. Diante do exposto, reiteramos a habilidade do cronista que faz o retrato do monstro, valendo-se de preceitos críveis para narrar o incrível. Como atesta o próprio Gandavo (1576, p. 32): “[...] tudo se pode crer, por difficil que pareça: porque os segredos da natureza nam foram reuelados todos ao homem, pera que com razam possa negar, & ter por impossuiel as cousas q não vio, nem de que nunca teue noticia”.

Como ele ainda afirma, não se pode negar aquilo que não se viu; ver é condição fundamental para a composição do discurso histórico; os que não viram o Hipupiára podem, no entanto, sem tê-lo visto, crer na imagem que o cronista lhes apresenta, pois é o olho do cronista que ratifica a imagem, retifica as imagens falsas circulantes em seu tempo, e narra com veracidade o evento da aparição e morte do monstro. Normalmente, a descrição deveria partir de *loci* ou lugares comuns para ser composta, mas como o que nos é apresentado é coisa novíssima, o “narrador”, que deveria expor “a coisa por meio da opinião sobre a coisa, com autoridade, clareza e nitidez, apresentando-a com *enargeia*” (HANSEN, 2007, p. 3), produz na verdade a opinião sobre a coisa, refutando opiniões concorrentes, porque falsas. Cabe apenas dizer que Gandavo parte sempre de *quaestiones infinitae*, para, em seguida, particularizá-las, determinando-as.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓTELES. **Retórica a Alexandre**. São Paulo: Edipro, 2012.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **Heterologies. Discourses on the Other**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- CICERO. **Ad Herennium**. With an English Translation by Henry Caplan. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1989.
- CICERO. **De Optimo Genere Oratorum**. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1993, p. 347-381.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira. Biblioteca do Museu do Escorial, Ms. IV. 28, 1576.
- GANDAVO, Pero de Magalhães de. **Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil**: feita por Pero Magalhães de Gandauo, dirigida ao muito Illustre Sñor Do Lionis Pereira e Historia da prouincia Sãcta Cruz a que ulgarmente chamamos Brasil feita por Pero de Magalhães de Gandauo dirigida ao mui Illus^{mo} Dom Lionis P^a governador que foy de Malaca e das demais partes do Sul da India. Lisboa: Antônio Gonçalves, 1576.
- GANDAVO, Pero Magalhães de. **A primeira historia do Brasil - Historia da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil**. Texto modernizado e notas de Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de Antônio Narino. Lisboa: Difel, 1991.
- HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. In: **Floema Especial**, Vitória da Conquista, v. II, n. 2 A, p. 85-109, out. 2006.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, v. 71, p. 85-105, 2007.
- HUE, Sheila Moura. Imagens do Brasil para além de Gandavo. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; PEREIRA, Milena as Silveira. **Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro**. São Carlos: Editora EduFSCAR, 2018. p. 207-224.
- PAPAVERO, Nelson; FERREIRA, Dante Martins. **A fauna de São Paulo nos séculos XVI a XVIII, nos textos dos viajantes, cronistas, missionários e relatos monçoeiros**. São Paulo: Edusp, 2007.
- MOREIRA, Marcello. **Critica textualis in caelum revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra**. São Paulo: Edusp, 2011.
- STE. CROIX, G. E. M. Aristotle on History and Poetry – (Poetics, 9, 1451a 36-b11). In: RORTY, Amélie Oksenberg. **Aristotle's Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992. p. 23-32).
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. 4. ed. Brasília: Editora UnB, 1998.
- WOODRUFF, Paul. Aristotle on Mimēsis. In: RORTY, Amélie Oksenberg. **Aristotle's Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992. p. 73-93).

ANEXOS

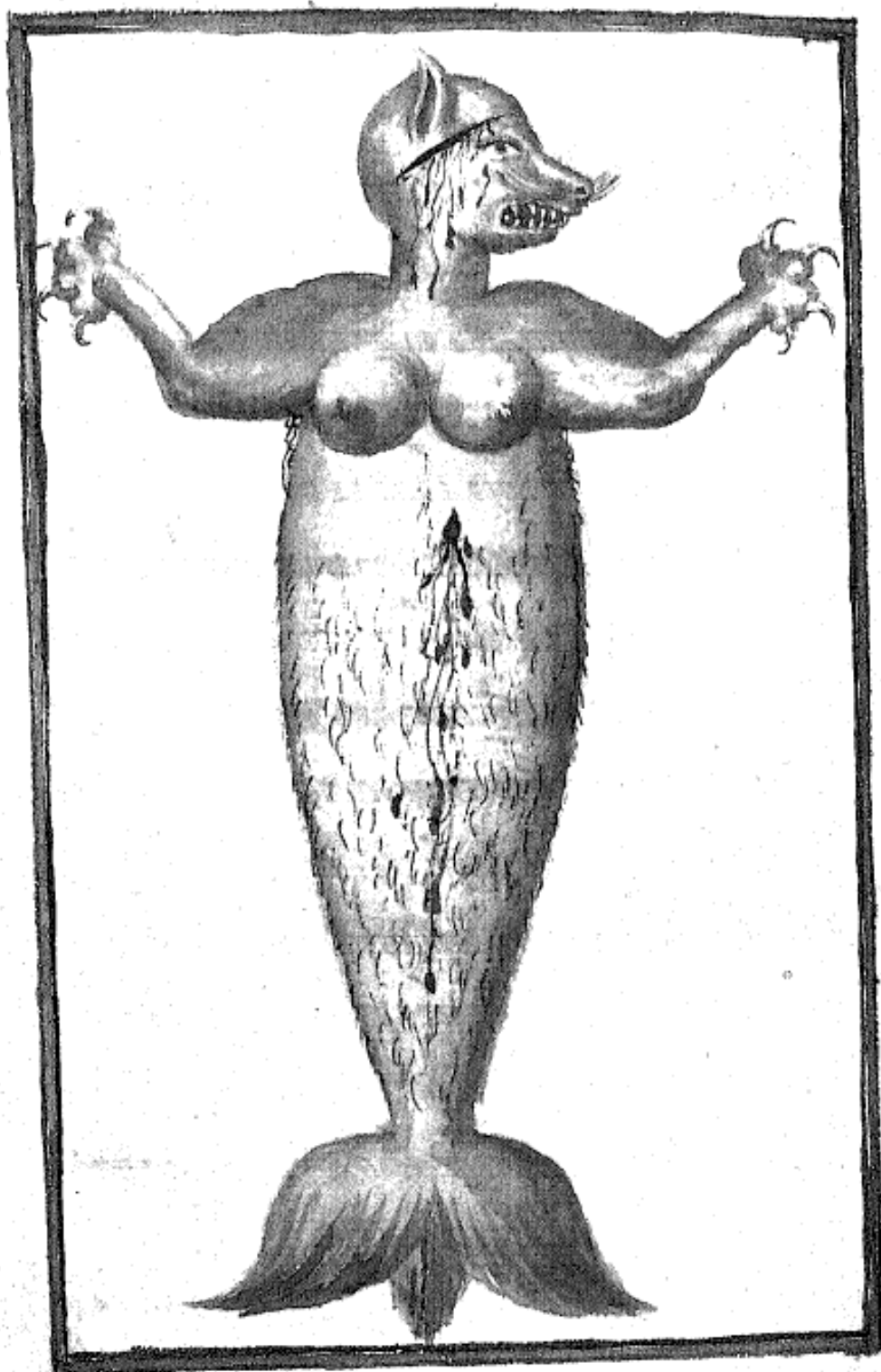


Imagem do monstro Hipupiára presente no manuscrito do texto de Gandavo: *Historia da prouincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil*, encontrado na Real Biblioteca do Mosteiro do Escorial, IV.28.



Imagem do monstro Hipupiára que aparece na versão definitiva do texto de Gandavo: *Historia da provincia Sancta Cruz, a que ulgar mente chamamos Brasil*, impressa em Lisboa por Antônio Gonçalves em 1576. Encontrada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

“Um galo sozinho não tece uma manhã”: entrevista com o escritor Alex Dau

Terezinha Taborda Moreira*

Alex Dau é o pseudônimo do escritor Paulo Alexandre Dauto da Conceição, natural de Quelimane, região da Zambézia, em Moçambique. Formado em literaturas Portuguesa e Africana pela Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane, atuou com o Programa Literário “Leituras” na Televisão de Moçambique, sob a direção do escritor Nelson Saúte, e tem obras publicadas em diversas revistas e semanários de seu país e, agora, do Brasil, onde lançou, em março deste ano, o livro de contos **O galo que não cantou e outras histórias de Moçambique** pela Editora Nandyala, de Belo Horizonte. No prefácio da segunda edição de sua obra **Reclusos do tempo**, publicada pela Oleba Editores em Maputo, em 2017, Hélder Nhamaze aponta a singularidade da escrita de Alex Dau quando afirma que o escritor “coloca Moçambique olhando para si próprio através das suas vivências, das suas idiossincrasias e da suas metamorfoses”.

De fato, é um Moçambique contemporâneo que vemos circular pelas ruas, becos, maximbombos, mercados e casas que conformam os cenários apresentados em uma escrita que investiga, em gesto perquiridor, as formas pelas quais a nação ainda desenha sua identidade. Nesses cenários, velhos, velhas, prostitutas, jovens, crianças, ladrões e trabalhadores coexistem nos espaços de subjetivação de uma escrita que se abre para eles, desvelando sua condição subalternizada, mas também a resiliência com a qual elegem ocupar seu espaço no mundo.

Constelar, a escrita de Alex Dau passeia pelo campo e pela cidade, espelhando a realidade moçambicana em tramas que suturam, em filigrana, os detalhes, as minúcias, as particularidades que marcam uma sociedade cuja encenação estética se desloca entre a realidade e o insólito para descortinar, para o leitor, a pluralidade de vozes que conformam Moçambique em uma pós-independência que ainda clama por dias melhores. Nesa entrevista que, gentilmente, nos concede, o autor descortina para nós a condição do escritor em Moçambique, a situação do mercado de livros, a relação entre a escrita e a oralidade, a tradição e a modernidade, o passado e o presente do país e os limites de sua tradução nas diversas mídias com que atua em sua produção estética.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Coordenadora do Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais.

Terezinha Taborda Moreira (TTM) - É perceptível, em alguns de seus contos, um olhar para a realidade contemporânea de Moçambique. Por isso, gostaria de iniciar nossa conversa perguntando-lhe como se dá o seu processo de criação? Você se inspira em imagens cotidianas, em cenários da realidade moçambicana, no imaginário da cultura tradicional?

Alex Dau (AD)- O cotidiano moçambicano realmente contribui para concepção dos meus textos, mas por vezes sou socorrido por imagens de outrora, recalcadas na minha mente que ainda alimentam o meu mundo imagiário. A minha terra, a infância ainda são alicerces da minha criação a própria oralidade.

TTM - Como esses elementos interferem e/ou se fazem presentes em seu processo criativo?

AD - Por vezes uma imagem do cotidiano traz-me à lembrança um momento do meu passado, e aí começa então o processo de criação inserido nas minhas origens. Posso, por exemplo, lembrar de uma história de outrora.

TTM - Quais são, para você, as principais questões com as quais o escritor se depara hoje em Moçambique?

AD - O mercado livreiro, desde a edição até a distribuição, passando pela crítica literária. A estrutura de absorção do livro esta completamente desmontada, desde as bibliotecas até as livrarias.

TTM - Gostaria de entender melhor como esses problemas apontados por você impactam no escritor. Eles impedem o surgimento de novos escritores? Se sim, como? Se não, o que continua movimentando a escrita literária em Moçambique, a despeito desses constrangimentos?

AD - A movimentação da escrita esta diretamente ligada aos seus fazedores, que são amantes desta disciplina. Esses, através de cooperação mútua, conseguem levar a cabo atividades culturais ligadas à literatura. As poucas editoras que temos são seletivas na escolha dos autores, elas não apostam num autor desconhecido, Mas isto é comum em qualquer lugar do mundo, então, aí o novo autor tem que guerrear para conseguir editar. As editoras em Moçambique funcionam muitas vezes com patrocínios, e estes patrocínios também vão, muitas vezes, para escritores já conhecidos. As poucas livrarias que temos comercializam mais literatura estrangeira, e estas estão localizadas em Maputo. O novo autor tem que fazer um trabalho de divulgação que acarreta custos para fazer conhecer a sua obra. As próprias editoras não tem fundos para essas atividades.

TTM - A releitura crítica da história da colonização tem frequentado, reiteradamente, a produção literária moçambicana. Como você vê esse aspecto da literatura moçambicana que se produz hoje?

AD - Creio que a temática colonização fica um pouco descontinuada com a nova geração de escritores. Mas a temática, por oferecer valores históricos, deixa-nos tentados a enveredar por esse caminho, recontar a história seguindo essa linha temática é uma maneira de compreender a nossa história de uma maneira simples.

TTM - Porque essa temática fica descontinuada com a nova geração de escritores? Que questões/temas frequentam a escrita que se produz hoje no país?

AD - No meu caso particular temas ligado a espiritualidade me levam a debruçar sobre esse assunto, de um modo geral a temática que os escritores optam creio que esse assunto remete a academia.

TTM - A propósito da pergunta anterior, como a história da colonização é lida pelo jovem moçambicano hoje?

AD - Para além do básico adquirido na escola sobre o colonialismo, os jovens pouco buscam esse saber, os desafios do cotidiano aferem outras prioridades.

TTM - Como a literatura moçambicana contemporânea responde, se é que responde, às demandas dos jovens na atualidade? A partir de que pressupostos ou alternativas ela dialoga com o público moçambicano hoje?

AD - Quando as temáticas estão relacionados com assuntos juvenis os poucos que se interessam pela literatura respondem de maneira positiva, isso percebe-se quando estes comentam sobre textos lidos, e isto incentiva o próprio autor.

TTM - A relação com o sagrado é marca da literatura moçambicana, em razão do diálogo intenso que os escritores propõem entre a modernidade e a cultura tradicional. Como você percebe a relação da cultura com o sagrado na atualidade? Ainda prevalecem os valores tradicionais na sociedade contemporânea?

Como se dá a sobrevivência desse sagrado nos dias de hoje?

AD - A tradição ainda esta bem presente na vida dos moçambicanos, apesar da modernidade que se faz sentir no meio urbano, enquanto o meio rural prevalece ligado ao sagrado. A dualidade entre a tradição e a modernidade conflitua grandemente na mente do cidadão, mas creio que o sagrado prevalece. O misticismo que o sagrado oferece alimento à mente do escritor e do leitor.

TTM - Você poderia exemplificar como o sagrado se faz presente no meio urbano?

AD - Um cidadão que busca cura num hospital convencional e não encontra solução procura tratamento espiritual, pois a ligação com os espíritos ainda é a base da sociedade.

TTM - Como a literatura contemporânea se relaciona com o sagrado?

AD – Ela, a literatura, continua muito vinculada ao sagrado, que ainda é base da nossa cultura. No fundo estamos ligados a esse elemento e será muito difícil dissociarmo-nos dele. Acho que o colonialismo, através da igreja, tentou, mas não conseguiu apartar as práticas do sagrado da sociedade. O próprio sistema político pós independência também tentou sem, entretanto, conseguir.

TTM - Você pode falar mais sobre essa relação do escritor e do leitor com o sagrado na contemporaneidade? Porque a igreja e o colonialismo não teriam conseguido romper com a relação do homem com o sagrado na sociedade moçambicana?

AD - O sagrado confere soluções que se buscam para os problemas cotidianos e o testemunho passado de geração em geração confere uma robustez à aliança existente entre o passado e o presente. A tentativa de romper essa aliança encontra resistência entre o próprio sujeito moçambicano.

TTM - Você dialoga ou se inspira em outros escritores em seu processo criativo?

AD - Não creio que sofra alguma influencia pois busco meu método próprio de escrever, se fosse influenciado seria simplesmente a extensão de um outro escritor. Posso ser motivado por eles de certa maneira. Mas tenho meu próprio alicerce.

TTM - Você poderia falar mais sobre esse alicerce em que ampara sua escrita?

AD - Sinceramente é difícil dizer algo que eu mesmo considero um mistério. Por vezes penso que sou guiado por um espírito e os elementos externos são só uma ferramenta.

TTM - Como foi sua entrada na Associação dos Escritores Moçambicanos?

AD - O meu primeiro livro *Reclusos do tempo*, saiu sob a chancela da Associação dos Escritores Moçambicanos, daí a minha entrada para a organização em 2009.

TTM - Para você o que teria propiciado essa chancela da AEMO para sua primeira publicação?

AD - Os meus textos, por terem sido publicados na imprensa de maior tiragem, conferiam certa legitimidade a minha escrita, pois já tinha angariado muitos leitores.

TTM - O sistema literário moçambicano é bem consolidado, com uma gama significativa de escritores cujas obras são publicadas nacional e internacionalmente, inclusive com muitas traduções de obras em vários países. No entanto, sabemos que o mercado do livro tem enfrentado muitos problemas decorrentes da crise do próprio objeto livro, que hoje divide espaço com outros suportes de informação e entretenimento. Que desafios você identifica para a edição e a distribuição de livros em Moçambique?

AD - Identificar potencial consumidor seria logo a partida o elemento chave, suponhamos que o estado compra-se os livros as editoras, aí uma cadeia de valores estaria salavaguardada. As outras plataformas de entretenimento não constituem ameaça para o mercado livreiro se tivermos uma estrutura bem consolidada. Os países mais desenvolvidos passaram por essas ameaças e o livro sobreviveu, em Moçambique não seria diferente.

TTM - Mas isso não vincularia a distribuição do livro apenas ao investimento público?

AD - Até poderia, mas como plataforma inicial para divulgação do livro essa iniciativa serviria perfeitamente, pois as bibliotecas estariam recheadas de livros e aí trabalharíamos no incentivo à leitura e em outros elementos preponderantes.

TTM - Como é ser editor em Moçambique?

AD - No meu país existem mais graficas e coordenadores que executam projectos literários do que propriamente editoras, mas isso é bom para consolidar a qualidade a médio prazo.

TTM - Conte-nos um pouco sobre sua experiência como diretor do programa “Leituras” na Televisão de Moçambique.

AD - A minha afeição pelo audiovisual conferiu-me a possibilidade de dirigir um programa sobre literatura numa época que poucos sabiam da minha veia literária, foi um desafio lançado e cumpri com zelo essa função num canal de TV nacional, foi prazeroso e intrínseca a relação da minha pessoa com esta missão.

TTM - Você pode falar mais sobre suas ações como diretor do programa? Como você tratava temas e conteúdos do programa? Quais eram seus objetivos com a direção? Como você associava sua “veia literária” com as ações de direção?

AD - O apresentador do programa trabalhava também como produtor estabelecendo contatos com os autores, e de certa forma eu aprendia também ouvindo muito desses escritores, pois eu ainda não tinha livro publicado. Na direção do programa eu cuidava mais da parte técnica.

TTM - Existem projetos da AEMO ou das editoras moçambicanas com as escolas direcionados para a formação de leitores? E programas públicos de difusão da leitura votados para a educação de crianças e jovens?

AD - Desconheço os projectos da Aemo nesse sentido. Mas como autor procuro difundir o meu trabalho pelo país, sabendo a priori que as actividades culturais e artisticas estão mais centradas em Maputo. Sei de grupos culturais de trabalho nesse sentido como o “Grupo Xitende” na provincia de Gaza e a “Kulemba” na provincia de Sofala com a sua sede na cidade da Beira, respeito o trabalho destes grupos e os louvo.

TTM - Qual o status da produção literária voltada para crianças e jovens em Moçambique? Você tem projetos nessa área?

AD - Depois de em 2017 ter participado num projecto de uma coleção de livro infantil desenvolvido pela “alcance editores” onde participei com o livro infantil “os meninos a bola e o macaquinho” fiquei motivado a trabalhar para o público infantil, tenho algum material não editado para dar o meu contributo nessa área.

TTM - Que impactos você identifica na mudança de recepção do artefato literário quando ele passa a acontecer por meio da compra do livro?

AD - A posse do livro como algo material confere uma mobilidade interessante, esse artefacto ainda não tem muito impacto em Moçambique.

TTM - Por quê? O que, em sua opinião, motiva o impacto do livro em Moçambique?

AD - A divulgação do livro esta a criar um interesse nos futuros leitores. Percebe-se hoje que há muita vontade e entrega dos escritores para se fazerem conhecer entre os leitores.

TTM - Quais são os desafios para a inserção da escrita literária num universo ainda predominantemente oral?

AD - Um assunto muito complexo que terá que passar necessariamente por uma avaliação mais ponderada, visto haver falta de domínio da leitura em todas as línguas do país, então a oralidade constitui uma ferramenta para disseminação da informação. Acho que o audiovisual podia servir como uma grande alavanca para o domínio da escrita,.

TTM - Fale-nos sobre a produção cinematográfica em Moçambique. Você tem projetos cinematográficos em andamento? Pode falar-nos sobre ele?

AD - Infelizmente os custos de produção audiovisual são grandes e a falta de incentivos às artes inibe a sua criação, temos que ser perseverantes se quisermos levar avante os projectos. Estou a dirigir um documentário de curta duração sobre o “mapiko” que é uma manifestação cultural do povo makonde da província de Cabo Delgado. Mas pretendo dedicarmos a produção deste género de conteúdos pois o nosso país é rico culturalmente e nós desconhecemos a cultura um do outro.

Chegue mais perto e escute as palavras de Alex Dau

Helen Leonarda Abrantes*

“Estava no meio da província, isto é, distante da capital, e era moda daquele tempo que se contasse histórias pelos mais velhos. Antes de dormir, os meus primos e primas mais velhas contavam-nos histórias sobre curandeiros, feiticeiros etc.” São palavras do jovem escritor moçambicano Alex Dau, nome artístico de Paulo Alexandre Dauto da Conceição, que aprendeu a contar histórias com os seus madalas.

Autor de cinco obras literárias, é natural de Quelimane, província da Zambézia, região central do país africano, conhecida como “Pequeno Brasil”, onde acontece o maior e o melhor Carnaval de Moçambique, segundo Camal Meragy, um dos impulsionadores da cultura na cidade. Pela alcunha de Quelimane, sentimo-nos como em um quintal, sentados ou em pé, à volta de uma fogueira, prontos a ouvir, cantar, só faltando dançar, já que os corpos na obra **O galo que não cantou e outras histórias de Moçambique** não o fazem, talvez porque estejam debilitados pela idade e doença, ou violentados e, quando muito, só sabem marchar.

Nos anos 1990, Alex Dau passou a residir em Maputo, onde começa a publicar poemas nas páginas do jornal **Domingo** e na revista **Tempo**. Mais tarde adotou o gênero prosa, com diversos contos publicados nessa revista e, após o fechamento desse periódico, nos jornais **Zambeze** e **Savana**. A partir de suas necessidades e dificuldades enquanto escritor de um país com entraves para dar assistência aos autores mais jovens, criou a sua própria editora, Oleba Editores. Paralelo ao seu trabalho com literatura, o autor ocupa-se da produção de conteúdos audiovisuais, tendo colaborado na realização de filmes documentários em Moçambique. Frequentou o curso de Literatura portuguesa ministrado pela Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane em parceria com a Embaixada de Portugal em Moçambique. Mais tarde cursou literatura Africana promovida pela mesma Universidade.

Seu primeiro livro de contos, **Reclusos do tempo**, teve a primeira edição com 12 narrativas, lançado em 2009 pela Associação dos Escritores de Moçambique (AEMO) e reeditado em 2017 pela Oleba Editores, com 14 contos. Segundo o autor, os motivos para a demanda são vários: no Brasil, foi solicitado a ceder os direitos do conto **Zona quente** para a *Companhia de dança Agnes*, grupo belo-horizontino, que montou um espetáculo homônimo em 2016; na Suécia, um dos contos foi selecionado para fazer parte de uma antologia; além disso, jovens cineastas entraram em contato com o autor pelo interesse em adaptar um dos contos para o cinema.

Heróis de palmo e meio, que versa sobre as atitudes dos meninos de rua, é o segundo livro do escritor, publicado em 2011 (Alcance Editores), e integra 12 contos, na sua maioria já publicados na revista **Tempo** e no suplemento cultural do jornal **Notícias**, com três contos inéditos. **Os meninos, a bola e o macaquinho** (infanto-juvenil, Alcance Editores) e **Habitante do inóspito** (Oleba Editores) ambos foram publicados em 2017. Seu recente trabalho **O galo que não cantou e outras histórias de Moçambique** foi lançado neste ano de 2019 pela editora brasileira Nandyala, de Belo Horizonte. Em se tratando de poesia, participou de uma antologia poética **Entre o sono e o sonho** (2013), editada em Portugal.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutoranda em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras. Bolsista da CAPES.

O galo que não cantou e outras histórias de Moçambique é uma coletânea composta por seis contos e um glossário para leitores não habituados ao vocabulário moçambicano. Um livro curto, cerca de 31 páginas de texto ficcional, em formato, textura, diagramação, muito bem cuidado, agradável e organizado pela editora Nandyala a fim de atender ao variado público interessado nas literaturas africanas de língua portuguesa.

Com uma escrita leve, Alex Dau explora problemas típicos do cotidiano contemporâneo moçambicano, ora usando o humor, a ironia e a sensibilidade com as personagens. O leitor se surpreenderá, porque, apesar de um livro sucinto, cada narrativa guarda em si o segredo da contação de história e uma inquietação provocada a cada desfecho. Além disso, o escritor nos leva a conhecer outros espaços de Moçambique talvez não comuns ao leitor brasileiro, como Macuse e Namacurra, sem falar em outras localidades fictícias presentes na obra, como Mussuco e Sogolo.

As histórias reunidas desvelam uma terra pós-independência surda, que ainda parece não ouvir o canto de dias melhores, ou meio surda, como o velho Culo em um dos contos, porque escuta com dificuldade os anseios e dores de seu povo: a competitividade da vida moderna que se contrapõe ao ritmo do campo e da tradição de Moçambique, as doenças, a pobreza, a precariedade, a violência no campo e na cidade.

As narrativas, no primeiro momento, parecem quietas, sem devaneios, objetivas, simples. Entretanto, se escolhermos mover o pé de nosso “exíguo quintal”, tal qual o madala Culo em **Prantos ao entardecer** que assim o fez para ouvir os choros em decibéis da vítima abusada por larápios (DAU, 2019, p. 18), escutaremos também a agudeza do pranto de um país que clama por socorro. Junto aos gritos da vítima, havia o silêncio injusto do amparo que tardava a chegar. Nisso observamos que a dor das personagens se alarga em agonia da nação.

O conto **O galo que não cantou**, que abre o livro, é narrado em primeira pessoa por um homem que não despertara no tempo devido porque o galo, habituado a sempre cantar, não cantou. A consequência disso foi chegar atrasado ao evento que culminaria em sua nomeação para um cargo de dirigente na empresa onde trabalhava. Várias metáforas subjazem nesse conto. É possível considerar o galo enquanto elemento do campo e que, como os tempos são outros, esse canto já não suporta as novas demandas de um outro espaço, o urbano, pois este exige outro canto, o da competitividade, da ganância por poder, que, ao final da história, é, ironicamente, representado pelas cordas vocais do vizinho Salvador, sujeito que indicou o primo para o cargo e que seria do narrador-protagonista.

Ainda ressalto o lugar desse conto na organização do livro. Sua posição soa como profecia: a inexistência do canto desencadearia vários infortúnios na terra africana. O galo que não cantou não anunciou a entrada do novo dia tão sonhado após um período de escuridão, assim a mudez acentua tempos sombrios. Por que não cantou? Porque foi parar “num restaurante de luxo”, no “banquete galináceo” (DAU, 2019, p. 11), foi parar no estômago dos barões corruptos que não conseguem moderar a ganância e deixam o povo moçambicano largado às escuras, sem poder ter uma “geleira repleta de diversos gêneros alimentícios” (DAU, 2019, p. 23), como era o sonho de **Tia Amina**, outro conto que se movimenta entre o singelo e o humor.

Se o galo não cantou, bons tempos parecem não vir, e o pai de **Yaga, o marujo**, definha-se, não vai à pesca e a “família começava a enfrentar dificuldades de renda para a sua sobrevivência.” (DAU, 2019, p. 13). Todavia, o texto sutil de Alex Dau rasura o cânone agourento, e o jovem Yaga, a esperança da família, resolve enfrentar o mar. Mas naufraga. Porém, novamente, sob uma escrita que contraria a versão trágica da narrativa oficial, o homem Yaga, salvo por uns marujos, ao retornar à sua terra, “indumentava-se com as vestes de marinheiro” (DAU, 2019, p. 16). Em dose dupla, temos outro herói em **Habitante do inóspito**, com uma “voz pujante, um cântico de guerra” (DAU, 2019, p. 26) de Antônio Mambesse, que, após seu desaparecimento, “marchava, agora, de regresso, à sua terra de origem” (DAU, 2019, p. 26). Existem galos que cantam.

Se o galo que não cantou deixou o silêncio, dessa vez, foi em um cenário descrito belicamente. Em **Contra-ataque**, primeiramente publicado na obra **Reclusos do tempo**, com algumas diferenças, o silêncio perturbador vem do inimigo que invadiu o quarto do narrador-personagem. A quietude do adversário deixa o protagonista alerta, nervoso, porque, se esse intruso não for morto em tempo hábil, ele próprio, o narrador, será aniquilado, decorrente da transmissão da malária. Se o leitor não entendeu a relação entre o inimigo e a malária, sugiro cuidado, talvez você seja a próxima vítima.

O galo que não cantou e outras histórias de Moçambique pede um espectador atento, disposto a chegar mais perto das palavras do jovem escritor e ouvir outros cantos de Moçambique que até então se anoiteciam, porque outras profecias podem ser ditas e imaginadas em outro tom, o de Alex Dau.

Referências

DAU, Alex. **Reclusos do Tempo**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2009.

DAU, Alex. **Heróis de Palmo e meio**. Maputo: Alcance Editores, 2011.

DAU, Alex. **Os meninos, a bola e o macaquinho**. Maputo: Alcance Editores, 2017.

DAU, Alex. **Habitante do inóspito**. Maputo: Oleba Editores, 2017.

DAU, Alex. **O galo que não cantou e outras histórias de Moçambique**. Belo Horizonte: Nandyala, 2019, 36p.