

Olho D'água



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

LEITURAS DA MODERNIDADE

v. 3 n.1 Janeiro/Junho 2011
ISSN: 2177-3807

unesp 

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor do IBILCE

José Roberto Ruggiero

Vice-Diretor do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Coordenador do PPGLetras

Giséle Manganelli Fernandes

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Susanna Busato

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 3	n. 1	p. 1-190	jan./jul. 2011
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

Leituras da Modernidade <i>Readings of Modernity</i> Flávia Nascimento; Márcio Scheel	08
---------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

Da cidade moderna à megalópole pós-moderna: novos lugares, novas práticas espaciais e textuais <i>From Modern City to Post-Modern Megalopolis: new places, new space and textual practices</i> Sérgio Roberto Massagli	11
O passado no presente: João Gilberto Noll, leitor de Álvares de Azevedo <i>Past in Present: João Gilberto Noll as a Reader of Álvares de Azevedo</i> Maria Cláudia Rodrigues Alves	29
Romance português à deriva: Raul Brandão e <i>Os Operários</i> <i>Drifting Portuguese Novel: Raul Brandão and Os Operários</i> Mágna Tânia Secchi Pierini	49
A saga dos seres retalhados: impasses auráticos e representação desviante na <i>Pornopopéia</i> , de Reinaldo Moraes <i>The shredded beings' saga: auratic impasses and deviant representation in Pornopopéia by Reinaldo Moraes</i> Ravel Giordano Paz	67
Em busca de uma poética Pirandelliana <i>In Search of a Pirandellian Poetic</i> Sonia Pascolati	89
Tradição, modernidade e modernismo na lírica portuguesa <i>Tradition, Modernity and Modernism in Portuguese Lyricism</i> Maria Lúcia Outeiro Fernandes	107
Passado recente: a "Geração 70" revisitada <i>Recent Past: the "70's Generation Revisited</i> Helena Bonito Couto Pereira	128
<i>Topoi</i> e grafias do corpo na Modernidade: Antonin Artaud e a persistência na vida contra a apropriação do corpo genealógico <i>Topoi and Writings of the Body in Modernity: Antonin Artaud and the Persistence in Life against Genealogy Appropriation</i> Lígia Maria Winter	140
A bifurcação do eu antuniano: o eu e outros infernais <i>The Antunian's Self Parting: the Infernal Self and Others</i> Andréia Régia Nogueira do Rego	152

A estética brasileira na Espanha: transformações a partir dos anos 80 <i>The Brazilian Aesthetic in Spain: transformations from the 80's</i> Lucilene Machado Garcia Arf	161
Os homens livres pobres e o processo da violência <i>The Poor Free Men and the Process of Violence</i> Fernando Cerisara Gil	170

DEPOIMENTO

Apontamentos sobre recepção brasileira de <i>Teoria da Vanguarda</i> , de Peter Burke <i>Notes on Brazilian Reception of Peter Burke's Theory of the Avant-Garde</i> José Pedro Antunes	177
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ÍNDICE DE ASSUNTOS	184
---------------------------------	-----

SUBJECT INDEX	185
----------------------------	-----

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX	186
------------------------------------------------	-----

NORMAS DE PUBLICAÇÃO	187
-----------------------------------	-----

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS	189
-------------------------------------------	-----

APRESENTAÇÃO

Leituras da Modernidade

Ao abordar as diferenças entre modernismo e modernidade, em seu *Introdução à modernidade* (1969), Henri Lefebvre sugere que o primeiro é um acontecimento sociológico e ideológico, que se deixa flagrar "*in statu nascendi*, com suas pretensões e seus projetos fantasiosos" (LEFEBVRE, 1969, p. 4), ao passo que a modernidade seria "ao contrário, uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento", sendo que, desse modo, ela só pode ser alcançada "numa série de textos e de documentos que trazem a marca de sua época e entretanto ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade" (LEFEBVRE, idem, ibidem). Isso significa que um dos caracteres mais singulares da modernidade é o fato de que ela não se deixa reduzir a uma definição mais ou menos objetiva e que o próprio conceito deriva sua complexidade não só de grandes e distintos autores, como Kant ou Schlegel, Hegel ou Marx, Baudelaire ou Nietzsche, Paz ou Calinescu, por exemplo, mas de formas de pensamento diferentes: da estética à teoria da literatura, da filosofia à história ou às ciências sociais.

Sendo assim, mais do que evidenciar as diferenças de leitura e interpretação que se faz da modernidade em distintos campos do saber humano, é preciso também compreender as principais convergências e divergências que gravitam em torno do conceito de modernidade em distintas formas de pensamento, épocas, períodos literários e movimentos estéticos. Se a modernidade literária principia, de forma mais ou menos consciente, com Baudelaire (embora o substantivo tenha aparecido anteriormente, em Balzac, em 1823), se ela ganha seus contornos em França, Inglaterra e Alemanha, se ela é romântica, realista, simbolista e de vanguarda, se seus desdobramentos são políticos, estéticos e ideológicos, atravessando o século XIX e mantendo-se até hoje nos mais importantes horizontes de reflexão das Ciências Humanas, isso deve-se, em grande parte, ao fato de que a modernidade, apesar das tensões e contradições que fez circular, elevou o pensamento à uma espécie de Idade da Razão cujo elemento fundamental é a emergência da Crítica como forma privilegiada de conhecimento.

A modernidade é também esse momento no qual se concebe uma tradição crítico-teórica, sobretudo no espaço da crítica literária, estética e cultural, não perdendo de vista que o que chamamos de modernidade, sobretudo na literatura, é um exercício de *leituras*: múltiplas, distintas, conflitantes. Desse modo, por exemplo, podemos afirmar que o conceito de escritura, como Barthes o formulou, é bastante tributário das teorias e das posições críticas de Novalis, Schlegel ou Baudelaire, que se encontram nas origens do pensamento estético moderno. Essa é a natureza decisivamente crítica da modernidade, ou seja, o fato de que, a partir dela, o pensamento, a arte e a literatura e, conseqüentemente, suas manifestações como textualidade (ou escritura), incorporam, agora de forma indissociável e seminal, uma reflexão sobre seus próprios fundamentos. Assim, a modernidade seria esse momento historicamente autoconsciente, que coloca em jogo os limites, impasses e tensões que cercam a produção estética, crítica e teórica.

Por isso, os artigos que compõem o presente número da **Revista Olho d'água** dedicam-se a resgatar, ampliar e colocar em evidência esse profícuo

debate acerca da modernidade, da literatura moderna e de suas práticas textuais, críticas e ideológicas, bem como de suas heranças, desdobramentos e inegável permanência em nossa contemporaneidade.

Assim, no artigo "Da Cidade Moderna à Megalópole Pós-Moderna: Novos Lugares, Novas Práticas Espaciais e Textuais", Sérgio Roberto Massagli analisa, a partir da leitura de Baudelaire feita por Walter Benjamin, a constituição do *flâneur* como observador privilegiado da vida moderna e da flânerie como meio de apreensão e representação do, então, novo mundo criado na e pela cidade grande. Por sua vez, Maria Cláudia Rodrigues Alves resgata, em "O Passado no Presente: João Gilberto Noll, Leitor de Álvares de Azevedo", alguns aspectos significativos da poética de Álvares de Azevedo e pensa seus desdobramentos, por meio da noção de intertexto, na narrativa contemporânea brasileira, ao refletir acerca do romance juvenil *Anjo das ondas*, de João Gilberto Noll.

Em "Romance Português à Deriva: Raul Brandão e *Os Operários*", Mágnia Tânia Secchi Pierini reflete sobre o gênero romanesco em Portugal no contexto da modernidade e analisa o romance *Os Operários*, de Raul Brandão, pensando de que forma suas narrativas deixam à contemporaneidade certos traços de estilo que podem ser identificados, sobretudo, no lirismo que caracterizou sua obra. Desse modo, temos, novamente, a modernidade operando a partir de desdobramentos e inter-relações estéticas firmadas entre autores de diferentes épocas. A relação entre determinados aspectos da modernidade baudelaireana do século XIX e a literatura contemporânea aparece, por sua vez, no artigo "A Saga dos Seres Retalhados: Impasses Auráticos e Representação Desviante na *Pornopopéia* de Reinaldo Moraes", de Ravel Giordano Paz, em que o crítico explora, com base no conceito de aura de Walter Benjamin, o romance *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, lendo-o como um corpo-escritura marcado pelo embate com as demandas e impasses do desejo, tão presente e decisivo no universo das relações atuais.

No artigo "Em Busca de uma Poética Pirandelliana", Sonia Pascolati identifica, nas características da poética de Luigi Pirandello, elementos fundamentais para a compreensão da modernidade teatral no século XX, analisando peças marcadas pela metateatralidade, permitindo compreender de que modo a autoconsciência crítica da modernidade se realizará na estética teatral de Pirandello, elevando o teatro ao limite da autoreflexividade. Já em "Tradição, Modernidade e Modernismo na Lírica Portuguesa", Maria Lúcia Outeiro Fernandes analisa tensões características da lírica portuguesa moderna, abordando-a com base na obra de alguns de seus grandes expoentes como Antero de Quental, pensando de que forma o projeto da Geração 70 será redimensionado pela Geração de Orfeu e os modernistas.

Do mesmo modo, no que diz respeito à revisão de projetos literários, o artigo de Helena Bonito Couto Pereira, intitulado "Passado Recente: A "Geração 70" Revisitada", também se propõe a pensar, mas na dimensão de nosso passado literário recente, as relações entre o romance contemporâneo *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, marco da narrativa experimental brasileira dos anos de 1970. Por sua vez, "Topoi e Grafias do Corpo na Modernidade: Antonin Artaud e a Persistência na Vida Contra a Apropriação do Corpo Genealógico", de Lígia Maria Winter, discute a relação entre Modernidade e discursos topológicos marcados por tensões políticas, sobretudo aquelas que dizem respeito às chamadas escritas do corpo e seu campo de manifestações literárias. De certo modo, o contexto político tenso e suas implicações sobre o discurso narrativo também podem ser entrevistados no artigo "A Bifurcação do Eu Antuniano: O Eu e Outros Infernais", de Andréia Régio

Nogueira do Rego, no qual a autora analisa os romances *Os cus de Judas*, *Fado Alexandrino* e *Exortação aos crocodilos*, de António Lobo Antunes, demonstrando que, em tenso diálogo com um contexto autoritário, os sentimentos de vazio e de ausência constituem tanto a vivência das personagens como o próprio espaço da escrita literária, marcado pela fragmentariedade.

Lucilene Machado Garcia Arf, em "A Estética Brasileira na Espanha: Transformações a Partir dos Anos 80", reflete sobre as circunstâncias históricas que permitiram a incorporação de novos autores brasileiros no contexto espanhol, ampliando, simultaneamente, o horizonte estético e seu campo de estudos. Já Fernando Cerisara Gil, com "Os Homens Livres Pobres e o Processo da Violência", estuda a presença do homem livre pobre no romance rural e sua representação como personagem que transita conflitivamente entre a condição de herói e a de dependente social. Por fim, o artigo de José Pedro Antunes, "Apontamentos Sobre a Recepção Brasileira de *Teoria da Vanguarda*", que compõe a seção Depoimento, dedica-se a articular a experiência tradutória da obra de Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, realizada pela próprio José Pedro Antunes, com um breve mapeamento da recepção que o livro obteve em nosso país depois da primeira edição de sua tradução brasileira.

Flávia Nascimento e Márcio Scheel

UNESP – São José do Rio Preto

DA CIDADE MODERNA À MEGALÓPOLE PÓS-MODERNA: NOVOS LUGARES, NOVAS PRÁTICAS ESPACIAIS E TEXTUAIS

Sérgio Roberto Massagli*

Resumo

A partir da segunda metade do século XIX, as grandes cidades europeias passaram por um brutal processo de modernização, que deu origem a novas práticas espaciais, possibilitando novas formas de experimentar e perceber o espaço urbano. Isso, por sua vez, requereu um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas. Este artigo analisa, através da leitura que Walter Benjamin faz da obra do poeta francês Charles Baudelaire, a constituição do *flâneur* como observador privilegiado da vida moderna e da *flânerie* como meio de apreensão e representação desse novo espaço. Logo no início da modernidade, localizo no conto "O homem da multidão", de Edgar Allan Poe, um primeiro momento em que a "grande cidade" já representa um enigma a ser decifrado, um lugar inóspito a ser domesticado. A domesticação e familiarização dessa "selva" urbana como meio de atribuir sentido à realidade perturbadora da nova Orbe Industrial está em acordo com a ideia de Benjamin de que sossegar o mundo burguês, transformado nesse *locus horribilis*, é torná-lo legível, demonstrando, portanto, a capacidade do indivíduo em compreender o mundo que o rodeia. Essa tarefa é realizada com relativo sucesso no decorrer do século XIX, com a literatura panorâmica dos painéis e dos *tableaux*. Um primeiro elemento diluidor dessa superfície de materialidade é introduzido pela literatura dos modernistas, através da técnica do fluxo de consciência e a consequente fragmentação do espaço exterior resultante de uma crise da narrativa linear e ordenada da vida urbana vigente no século XIX, que se assentava na noção de causalidade, coerência e unidade. Na pós-modernidade, procuro mostrar, através de uma leitura do conto "City of glass", de Paul Auster, como o enigma do espaço urbano é problematizado pela confusão das identidades entre autor, narrador e personagens, de modo que junto com o colapso da percepção da paisagem da cidade, pode advir o colapso da própria identidade do observador.

Palavras-chave

Benjamin; Espaço urbano; Modernidade; Pós-modernidade.

Abstract

From the second half of the nineteenth century, major European cities experienced a brutal process of modernization, which gave rise to new spatial practices, enabling new ways of experiencing and understanding the urban space. This, in turn, required a new way of looking at the world and a new aesthetic. This article examines, through the reading Walter Benjamin makes of the French poet Charles Baudelaire, the constitution of the *flâneur* as a privileged observer of modern life and of *flânerie* as a means of knowing and representing this new space. Right at the beginning of modernity, I locate in the short-story "Man of the Crowd" by Edgar Allan Poe an early moment in which the "big city" already represents a puzzle to be deciphered, an inhospitable place to be domesticated. The domestication of this "jungle" as a way of assigning meaning to the disturbing reality of the new Industrial Orb is in agreement with Benjamin idea that to reassure the bourgeois world, transformed in this *locus horribilis*, is to make it readable, demonstrating therefore the individual's capacity to understand the world around him. This task has been accomplished with relative success during the nineteenth century with the panoramic literature of the panels and *tableaux*. A first disturbing element of this panoramic surface was introduced in the literature by modernist writers' device called consciousness stream and the consequent fragmentation of outer space resulting from a crisis of linear narrative and ordered urban life in the nineteenth century, which was based on the notion causality, coherence and unity. In post-modernity, I seek to show, through a reading of the short-story "City of Glass" by Paul Auster, as the enigma of urban space is questioned by the confusion of identity between author, narrator and characters, so that together with the collapse perception of the city landscape, it may come the collapse of the very identity of the observer.

Keywords

Benjamin; Modernity; Postmodernity; Urban space.

* Departamento de Letras – Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS – PR - Brasil. E-mail: sergio.massagli@uffs.edu.br

Introdução

Em seus ensaios sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821–1867), Benjamin chama a atenção para a figura do *flâneur*, que com um prazer quase voyeurístico se comprazia em observar refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias. Dessa paixão do *flâneur* pela cidade e a multidão, decorre a *flânerie* como ato de apreensão e representação do panorama urbano.

A expansão sem precedência da economia industrial e a conseqüente explosão demográfica das cidades, em especial Londres e Paris, acarretaram o surgimento do ambiente urbano moderno, possibilitando novas formas de experimentar e perceber. Isso, por sua vez, requeria um novo modo de olhar para o mundo e novas propostas estéticas. Walter Benjamin procura explicitar essas transformações, ao investigar como tais mudanças foram registradas na literatura daquela época. Para Benjamin, “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*” (BENJAMIN, 1994, p. 191), e o “fenômeno da banalização do espaço” constitui-se em experiência fundamental para o *flâneur* (BENJAMIN, 1994, p. 188). Para ele, os textos de Baudelaire constituem os flagrantes mais precisos e intensos da vida social parisiense do século XIX, revelando as mais finas e sutis articulações do indivíduo com o cenário urbano moderno.

Para Baudelaire, a cidade é sedutora, principalmente em seus “*mauvais lieux*”, por onde ele se deixa levar em suas andanças erráticas. As ruas labirínticas da cidade constituem para o “perfeito divagador, para o observador apaixonado”, o fascínio da multiplicidade e do efêmero, o gosto pelo movimento ondulante da multidão. Segundo o poeta francês, o *flâneur* é inebriado pelo prazer de se achar em uma multidão, o que, para Benjamin, seria “uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número” (BENJAMIN, 1994, p. 54).

Para o autor de *Le fleurs du mal*, há a beleza duradoura nos fenômenos, que permanecem através de diferentes épocas, e há a beleza do acidental, do instantâneo. Essa última beleza, a da modernidade, para ser digna de se tornar antiguidade, deve ser extraída pelo artista com todo o mistério “que a vida humana coloca nela involuntariamente” (BAUDELAIRE, 1991, p. 110). Esse trabalho, o de dar forma estética ao moderno, cabe aos artistas como Constantin Guys (1802–1892). Um desses artistas é, sem dúvida, Edgar Allan Poe (1809–1849), que, antes de Baudelaire, seu primeiro tradutor para o francês, já havia explorado, em seu conto “O Homem da Multidão”, o tema da paisagem e da massa urbana. Segundo Benjamin, nesse conto, Poe “revela alguns traços notáveis, e basta apenas segui-los para encontrar instâncias sociais tão poderosas, tão ocultas, que poderiam ser incluídas entre as únicas capazes de exercer, por meios vários, uma influência tão profunda quanto sutil sobre a criação artística” (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Para o *flâneur*, a cidade é o seu templo, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. Ao errar entre as galerias e bulevares, ao passear pelos mercados, o *flâneur* é o ser que vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, na rua encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive.

Ocorre, porém, que essa identificação resulta em grande parte complicada pela natureza complexa da sociedade moderna. Nas ruas das metrópoles o

flâneur constata que o homem moderno é vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono. É essa angústia que o *flâneur* representou no século XIX. Assim, o *flâneur*, ainda que mergulhado na vida diária, pode ser entendido como um elemento textual, um dispositivo narrativo, que representa uma atitude perante o contexto da grande cidade do século dezenove. É uma metáfora do movimento pelo espaço social da modernidade, uma espécie de palimpsesto que nos permite refletir sobre o longo processo de erosão da modernidade, levado a cabo pela progressiva comodificação do espaço urbano e das relações sociais.

O *flâneur* e a *flânerie* como modo de apreensão do espaço na modernidade

O *flâneur* aparece como a figura de um burguês que tem o tempo à sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O *flâneur* é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano rugas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas. Olhos e pernas são a essência do *flâneur* e da *flânerie*. Para isso, há que existir um ambiente propício ao seu "flanar". Esse ambiente é Paris, uma cidade feita para ser vista "pelo caminhante solitário, pois somente a um passo ocioso pode-se apreender toda a riqueza de seus ricos (mesmo velados) detalhes". (WHITE, 1992, p. 43). Louis Sebastien Mercier, após ter terminado o *Tableau de Paris*, escreveu: "Eu andei tanto para escrever o *Tableau de Paris* que posso dizer que o fiz com minhas pernas, aprendendo a ser ágil, ávido e vivaz no palmilhar o chão da capital. Esse é o segredo para conseguir ver tudo" (MERCIER *apud* WHITE, 1992, p. 44).

Outra característica do *flâneur*, que o distingue de um filósofo ou de um sociólogo, é que ele procura por experiência e não por conhecimento. Para estes, grande parte da experiência acaba sendo interpretada como – e transformada em – conhecimento. Já para aquele, a experiência permanece em certa medida pura, inútil, em estado bruto, fruto do olhar ingênuo, como o de uma criança, do tipo que Baudelaire atribui a Constantin Guys. Assim, forma-se um retrato dessa figura que, ao que parece, foi uma pessoa de carne e osso, como mostra esta descrição de Paris, feita por volta de 1808, retirada e resumida de um artigo de Elizabeth Wilson: o *flâneur* é um *gentleman* que passa a maior parte de seu dia a vagar pelas ruas, observando o espetáculo urbano – as modas, as lojas, as construções, as novidades e as atrações. Seus meios de vida são invisíveis, ficando a sugestão de uma riqueza particular, porém sem a presença da responsabilidade familiar ou gerencial dessa riqueza. Seus interesses são primordialmente estéticos e frequenta cafés e restaurantes onde atores, escritores e artistas se encontram. Entretanto, parte do espetáculo urbano lhe é oferecido pelo comportamento das classes baixas (vendedores, soldados, gente da rua). Ele é uma figura marginal e tende a ser descrito como alguém isolado daqueles a quem observa (WILSON, 1992, p. 94-95).

O *flâneur*, portanto, é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, em cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto. Ao semiotizar a cidade, o *flâneur*, esse "botânico do asfalto" (BENJAMIN,

1994, p. 34), cria uma distinção entre o observador e o observado. Mas, ao contrário de criar, desse modo, uma posição privilegiada, estabelece com o seu objeto uma relação bastante problemática, uma vez que ele não apenas observa a multidão a partir de um *standing point*, mas se imiscui nela. Assim, sua leitura da cidade ocorre através de olhares fragmentários e momentâneos, não lhe sendo permitido o olhar contemplativo e equidistante, capaz de lhe oferecer a totalidade de seu objeto. Protótipo do sujeito moderno, o *flâneur*, por estar no meio do que tenta descrever e não ter neutralidade e distanciamento na sua observação (se é que isso alguma vez foi possível), limita-se a apontar as transformações do cenário urbano e a revelar sua historicidade.

Além disso, o olhar do *flâneur* se caracteriza por uma peculiaridade: trata-se de um olhar distraído. Ao passar, ele captura a paisagem em um estado de distração, caracterizado por sucessivos e cambiantes pontos de vista. Nessa distração, ou melhor, nessa "embriaguez anamnésica" em que vagueia, não importam apenas os fenômenos que, sensorialmente lhe atingem o olhar. Nesse estado, ele também se apossa do "simples saber", cuja transmissão se dá, sobretudo, por notícias orais, que, para Benjamin (1994), se compõem de dados mortos, como de algo experimentado e vivido.

Ao se referir à metáfora da cidade como selva, presente em escritores do século dezanove, como Charles Dickens, que descrevia cidades como Londres e Nova York como "monstro devorador" ou "cancro que se alastra irremediavelmente", Maria Jacinta Matos sugere que a figura do *flâneur* surge precisamente como estratégia de "domesticação e familiarização da 'selva' urbana como meio de, empírica e individualmente, se fazer sentido da realidade perturbadora da nova Orbe Industrial" (MATOS, 1999, p. 94). Essa visão está em acordo com a ideia de Benjamin, ou seja, a de que sossegar o mundo burguês transformado nesse *locus* inóspito é torná-lo legível, demonstrando, portanto, a capacidade do indivíduo em compreender o mundo que o rodeia.

Assim, a representação que o *flâneur* faz da cidade é panorâmica e abrangente, pois, para conhecê-la na totalidade, é necessário proceder a uma minuciosa e detalhada descrição do cenário e dos tipos urbanos. Matos entende que, por descrever a cidade, "confiando no que os sentidos lhe revelam da cidade, rejubilando-se até com os estímulos sensoriais que a superfície desta lhe proporciona, o *flâneur* subscreve um modelo essencialmente empírico e positivista do conhecimento" (MATOS, 1999, p. 95).

Deste modo, esse geólogo da cidade acreditava possuir a capacidade de identificar as várias camadas sociais da cidade segundo uma concepção de que é possível conhecer e compreender a sociedade e o seu humano como um objeto facilmente analisável por um discurso cientificista. Essa visão da cidade como fenômeno empiricamente apreensível e cientificamente explicável, típica da segunda metade dos oitocentos, será substituída no século vinte com o movimento modernista que, como veremos, acentuará traços que nos impedem de fazermos da cidade uma leitura linear e globalizante.

Entretanto, mesmo ainda na primeira metade do século dezanove vamos encontrar no conto "*The man of the crowd*", de Edgar Allan Poe, um tipo de visão da cidade que já antecipava uma postura de observação mais problematizante e menos reducionista, do que uma descrição superficialmente mimética do espaço urbano. O texto de Poe afasta-se daquela euforia cientificista que contagiou um grande número de escritores oitocentistas. Poe teve a sensibilidade de ver na cidade um texto de difícil, ou mesmo impossível, leitura. O espaço de sua observação, nesse conto, é Londres, num momento em que a grande cidade

surge como lugar por excelência da vida moderna, com toda a complexidade e os efeitos desestruturantes da nova ordem capitalista.

A Londres de Edgar Allan Poe

A partir do século dezoito, com a eclosão da Revolução Industrial, profundas transformações marcaram indelevelmente a paisagem de alguns centros urbanos da Europa. Um deslocamento da população, resultante do êxodo rural provocado pela industrialização das cidades, se refletiu como um deslocamento na forma de se organizar espacialmente e, conseqüentemente, suscitou novas formas de apreensão e representação desse espaço. Trata-se de um período que estabeleceu o capitalismo industrial como a forma suprema de organização econômica e social, com todo o seu poder de revolucionar os meios de produção e de gerar seus descontentes.

Desde o início da Idade Moderna, isto é, desde o Renascimento, é instaurada uma visão de mundo racionalista que, de maneira progressiva, começa, a partir da Europa – seu centro, a utilizar métodos científico-matemáticos para a exploração do mundo conhecido. Vale dizer que essa aventura exploratória se dá em direção ao exterior, seja na busca de novas colônias, seja no domínio da natureza física, bem como em direção ao interior, isto é, na colonização da alma humana de maneira racional e objetiva através dos métodos analíticos de um Francis Bacon ou das sistematizações metafísicas de um Descartes.

Aliás, tanto a sistemática abstração da geometria cartesiana como o esquadrinhamento mecânico do universo realizado pela física newtoniana se configuram em metáforas aptas a comporem o quadro referencial necessário para uma demarcação desses espaços de fora e de dentro. Eis uma imagem: o universo lá fora como um gigantesco relógio tiquetaqueando indiferente a um super-eu cogitante suspenso em ideias inatas.

A geometria de coordenadas de Descartes, aliada ao paradigma mecânico de Newton, fundamentam epistemologicamente a concepção que se tem do espaço até o século dezenove, uma visão que naturaliza o espaço como objeto a ser explorado, conquistado e dominado segundo leis inflexíveis e imutáveis que o regem. William Blake foi dos primeiros a advertir seus contemporâneos do perigo dessa visão de mundo reducionista. Se o sono da razão engendra monstros, como afirmou Goya, o sono de Newton deu origem a uma filosofia natural, aceita por séculos, que explicaria praticamente qualquer questão em termos de movimento, força e aceleração.

Blake, voz solitária, percebia e reclamava a primazia do princípio poético sobre o princípio racional. Para ele, Newton, assim como Bacon e Locke, com sua ênfase na razão despovoava o universo não apenas de Deus, mas de todos os elementos emocionais e espirituais que não podem ser quantificáveis e referiu-se a eles como sacerdotes desse credo materialista. Em sua famosa gravura, que mostra Newton desenhando com um compasso, este é personificado como a razão humana limitada.

Principalmente na Inglaterra, seu berço, a Revolução Industrial provocou profundas transformações na vida econômica, social e política a partir da segunda metade do século XVIII, que, ao lado de inegáveis benefícios (especialmente para a burguesia ascendente), trouxe problemas sociais muito graves, aos quais não ficarão indiferentes os escritores desse período. Numa época em que a filosofia, as letras e as artes se guiavam pela Razão, alguns

pensadores viam as mazelas dessa nova ordem como resultados de uma visão de mundo cerebral da vida e do próprio ser humano. Isto é muito visível em Blake quando condena a incipiente indústria do século XVIII como "*dark satanic mills*", tingindo com o cinza de sua fuligem as cidades inglesas.

Em seu poema visionário, "*The Tyger*", Blake prenuncia a figura terrível, luciferina, desse mundo novo e assustador. Trata-se do mundo moderno, o mundo das indústrias, das cidades e do homem-lobo-do-homem. Já em Blake, um pré-romântico segundo as rotulações da história literária, vemos prefigurada a perda da inocência de que se ressentirão profundamente os românticos e ainda mais os herdeiros de Baudelaire. O século dezenove sentirá agudamente a perda do espaço idílico da natureza e sofrerá o golpe da ruptura dos laços da sociedade pré-moderna que sempre uniram o homem à terra, o burgo ao campo, o artesão ao seu ofício. A modernidade nasce desse desterro. E a primeira modernidade, a de Baudelaire, sofre da melancolia e da revolta por essa perda, enquanto haverá outra modernidade mais celebratória, como a do saint-simonismo.

A Londres vista por Blake, com suas ruas comoditizadas pela presença do primeiro avanço do capitalismo, onde perambulam cobertos de cinzas e famintos os feios limpadores de chaminé, é um esboço daquela Londres metrópole, superpovoada e injusta, que levará Friedrich Engels a descrever a cidade com uma certa repugnância pela condição de seus habitantes. "Uma cidade como Londres, onde se pode caminhar horas a fio sem se chegar sequer ao início de um fim" impunha aos seus 2,5 milhões de habitantes, segundo ele, para erigir-se em principal capital comercial e industrial, o sacrifício da "melhor parte de sua humanidade" (ENGELS, 1985, p. 68).

Em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, Engels ressalta a indiferença entre todos. A única convenção entre as pessoas na cidade era o acordo tácito segundo o qual cada um mantinha a sua direita na calçada, a fim de que as duas correntes de multidão, que se cruzavam, não se empatassem mutuamente.

Até a multidão das ruas já tem, por si só, qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas, de todos os Estados e de todas as classes, que se apressam e se empurram, não serão *todas* seres humanos, possuindo as mesmas qualidades e capacidades e o mesmo interesse na procura da felicidade? E não deverão, enfim, procurar a felicidade com os mesmos métodos e processos? E, contudo, essas pessoas cruzam-se apressadas, como se nada tivessem em comum, nada a realizar juntas, e a única convenção entre elas é o acordo tácito pelo qual cada um ocupa a sua direita no passeio, afim de que as duas correntes de multidão que se cruzam não se constituam mutuamente obstáculo; e contudo, não vem ao espírito de ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo no seio de seus interesses particulares são tanto mais repugnantes e chocantes quanto maior é o número de indivíduos confinados neste reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo mesquinho, é em toda parte o princípio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele se manifesta com uma impudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células, das quais cada uma tem um princípio de vida próprio, essa atomização do mundo é aqui levada ao extremo (ENGELS, 1985, p. 35-36).

Em Londres, dizia ele, ninguém atentava para o outro. Transitando pelas ruas, os habitantes da capital mostravam uma "indiferença brutal" para com o que se passava ao seu redor, cultivando apenas os interesses pessoais voltados para um desavergonhado "egoísmo mesquinho", lembrando a ele a descrição da sociedade feita há muito tempo por Hobbes – a de que a sociedade

nada mais era do que o produto de uma guerra social, "a guerra de todos contra todos" (ENGELS, 1985, p. 36). E acrescentava que o que valia para Londres, valia para todas as grandes cidades da Europa.

A vida na cidade se brutaliza já no nascimento da sociedade capitalista. A oposição clássica entre a vida urbana e a do campo, sendo a urbe o lugar da civilização e das boas maneiras e o campo o espaço rústico da vivência rudimentar, quando não o lugar da barbárie, dilui-se e mesmo se inverte. Temos então a cidade selvática, uma espécie de *locus horrendus* urbano marcado pelos reveses da Revolução Industrial.

Neste período, Londres era a maior cidade do mundo e o progresso proporcionou um ambiente de opressão às pessoas, de tal forma que todos estavam infelizes, em especial a classe operária que também mudou seus valores. Blake, um pouco antes de Engels e de Poe, mostra-nos claramente, em seus poemas, esse lado selvagem da vida urbana numa sociedade regida ao som da ganância e da ânsia de poder e denuncia, em poemas como "*The chimney sweeper*" e "*London*", os abusos cometidos do homem sobre o próprio homem e a omissão das instituições.

Entretanto, esse egoísmo, essa supervalorização do indivíduo, a qual por sua vez leva à indiferença, somados a todos os desdobramentos da filosofia liberal do *laissez faire*, (*Laisser-faire, laissez passer, le monde va de lui même*) e à densidade populacional, reduzem as relações sociais ao mínimo daquele acordo tácito. É justamente, porém, na exclusividade dessa convenção que se funda a sociedade moderna, isto é, na aplicação direta do princípio universal do direito à esfera do trânsito no espaço público.

O flâneur e o homem da multidão no conto de Poe

Na verdade, o habitante das cidades europeias, turbinadas pelo capitalismo, seja ele o *flâneur* ou o homem da multidão, desaparece no seu espaço labiríntico, bem como se anula mediante a quantidade de choques que recebe e o treinamento ao qual se submete para assimilá-los. Benjamin, apoiando-se em Freud, ao falar da recepção do choque diz:

O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a vida poética (BENJAMIN, 1994, p. 110).

Daí a pergunta formulada por Benjamin acerca de como a poesia lírica poderia estar fundada em uma experiência, para a qual o choque se tornou norma. A resposta, dada por Baudelaire, está em inserir a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico, levando a palavra à cidade, e não recolhendo em seu espírito impressão das coisas, mas, ao contrário, imprimindo nas coisas o seu espírito. Esse é o golpe de esgrima de que fala Baudelaire na primeira estrofe de seu poema "O Sol":

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,

Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas (BAUDELAIRE, 2006, p. 295).

Por meio desse lance de esgrima, com que Baudelaire espeta a corrente do fluxo dos estímulos condicionados, a fantasmagoria é extraída da natureza, a vida, mesmo a agitada do mundo moderno, é ressuscitada ao ser textualizada e os “privilégios da circunstância” (BAUDELAIRE, 1991, p. 110) permitem com que o estampilho do tempo coloque seu selo de originalidade na obra poética. Nessa obra, nascida do “duelo entre a vontade de ver tudo, de nada esquecer e a faculdade da memória, que se habituou a absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco dos contornos”, encontram-se, segundo Baudelaire, duas coisas: “uma contenção de memória ressurrecionista, evocadora, memória que diz a cada coisa: ‘Levanta-te, Lázaro!’” e um “fogo, embriaguez de lápis, de pincel, assemelhando-se a um furor” (BAUDELAIRE, 1991, p. 111).

O narrador de Poe pode ser considerado uma versão londrina do *flâneur* parisiense de Baudelaire. Londres e Paris eram duas grandes capitais, mas Londres, já por volta de 1844, quando o conto é escrito, encontra-se mais marcada pela industrialização e por todas as consequências da revolução taylorista nas formas de produção do capital do que Paris. Nesse ambiente, é de se esperar que o *flâneur* não existisse ou já nascesse fadado a desaparecer. Como diz Benjamin, citando Georges Friedmann (1936), “A obsessão de Taylor, de seus colaboradores e sucessores, é a guerra à *flânerie*”.

Em comparação, a Paris de Baudelaire ainda guardava traços dos velhos bons tempos. Na Paris de Baudelaire, a situação era diferente, “ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía da vista dos veículos... Havia o transeunte, que se enfia na multidão... Mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade” Ao contrário do homem da multidão, do conto de Poe, o *flâneur* é um “ocioso”, a caminhar como uma “personalidade” que rejeita a divisão de trabalho e a industriiosidade da sociedade de então. Complementando suas observações sobre esta figura peculiar, Benjamin diz que “era de bom-tom levar tartarugas para passear pelas galerias”, como uma forma de protestar contra o ritmo imposto pelo capital (BENJAMIN, 1994, p. 50-51).

Poe descreve Londres como possuindo algo de bárbaro, que a disciplina social mal consegue sujeitar. A industrialização e suas “benesses” isolam os seus beneficiários e os aproximam da mecanização. Segundo Benjamin, “O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (BENJAMIN, 1994, p. 126). É a visão desses autômatos em suas marés humanas no anoitecer que enche o narrador de Poe com “*with a delicious novelty of emotion*” e o faz desinteressar-se pelo que se passava no salão do Café onde se encontra, para se absorver na “*contemplation of the scene without*” (POE, 2002, p. 425).

Há no observador de Poe aquela mesma atenção que encontramos na descrição de Constantine Guys feita por Baudelaire, aquela sensação de estar “sempre, espiritualmente, no estado de convalescença”. (BAUDELAIRE, 1991, p. 196). Depreendemos, contudo, segundo o próprio narrador do conto, que esse estado não lhe ocorria “sempre”; antes, entendemos tratar-se de um estado raro, incomum. Assim ele descreve seu estado naquela tarde:

Not long ago, about the closing in of an evening in autumn, I sat at the large bow—window of the D—Coffee—House in London. For some months I had been

ill in health, but was now convalescent, and, with returning strength, found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of ennui-moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs—achlus os prin epeen- and the intellect, electrified, surpasses as greatly its everyday condition, as does the vivid yet candid reason of Leibnitz, the mad and flimsy rhetoric of Gorgias (POE, 2002, p. 425).

É nesse estado de percepção aguçada, com o intelecto “eletrificado”, que o narrador de Poe, esse *flâneur* em meio a um turbilhão de choques, vai encontrar na multidão o mistério do anonimato e o milagre da “multiplicação do número”. É esse espírito que ele aplicará às coisas, com uma sensação de prazer no simples ato de respirar, capaz inclusive de extrair um inegável bem-estar de muitas das mais legítimas fontes de aflição e com um calmo, mas inquisitivo, interesse por tudo.

Assim que o anônimo narrador de “O homem da multidão” começa a descrever sua experiência pessoal em um café de Londres, ele mostra total confiança em sua habilidade de ler a multidão com base em sinais exteriores. É interessante notar que Poe, ao alternar as ações de seu narrador entre ler o jornal e contemplar a multidão, estabelece um paralelo entre as duas atividades e sugere suas similaridades:

With a cigar in my mouth and a newspaper in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street (POE, 2002, p. 425).

Como se vê nessa passagem, há um deslocamento oscilante entre os anúncios do jornal, a sala e a rua, que fica explicitado pelos advérbios “*now... now*”. Trata-se de um transitar entre diferentes espaços, desde o mais privado e recolhido da leitura do jornal até o espaço público da rua. Essa dialética espacial entre o privado e o público, encontrada na base da *flânerie*, revela um aspecto interessante em relação à atitude do *flâneur*: o reconhecimento de que o coletivo, como diz Benjamim, é um ser irrequieto e agitado que, nos espaços do labirinto urbano, “reconhece e inventa tanto quanto o indivíduo trancafiado em seu quarto. E a rua é a morada do coletivo” (BENJAMIN, 1994, p. 194).

De fato, nessa época, a população das grandes cidades estava se tornando alfabetizada e os sinais urbanos começavam invadir as ruas, tanto os verbais como os não-verbais. O narrador de Poe deixa-nos ver que, ao observar as ruas tanto literalmente quanto figurativamente, a cidade estava-se tornando um texto e, para expressá-la, a linguagem escrita deveria assumir as qualidades da imagem. Para tanto o observador deveria ter uma sensibilidade excitada, apta a captar os fragrantos de um mundo em rápida mutação. Como o pintor da vida moderna de Baudelaire, o narrador de Poe busca flagrar na vida trivial das ruas aquele “movimento rápido que impõe ao artista uma igual velocidade de execução” (BAUDELAIRE, 1991, p. 105).

Se cada século tem sua feição, sua graça pessoal, impressa pela passagem do tempo, o mesmo aplica-se a traços menores da história; aliás, podemos pensar que, quanto mais particular é o evento, mais a marca do tempo deixará nele o seu carimbo, como a moda, campo sobre o qual refletiu Baudelaire. Ainda, segundo ele, essa mesma observação aplica-se às profissões, porque “cada uma extrai sua beleza interior das leis morais a que está submetida. Em algumas essa beleza será marcada pela energia; em outras carregará os sinais visíveis da ociosidade. É como o emblema do caráter, é a estampilha da fatalidade” (BAUDELAIRE, 1991, p. 114).

Ao olhar os transeuntes em suas relações coletivas, depois de uma observação abstrata e generalizadora, o narrador do Poe desce aos pormenores e começa a observar com interesse penetrante a variedade da multidão. Há, entre o narrador do conto e a multidão que observa, aquela dialética da *flânerie* em que temos, de um lado, aquele que está na posição de ver a todos e, de outro, o que se encontra invisível, escondido na multiplicidade dos rostos. Essa dialética se interioriza no *flâneur* como uma ambiguidade. Se ele se concentra na observação, sua atitude adquire contornos detetivescos. (BENJAMIN, 1994, p. 69); se estagnar na estupefação, o *flâneur* pode se tornar um basbaque. Obviamente o *flâneur* não é um detetive e muito menos um basbaque. Contudo essa tensão que sua personalidade pode engendrar é encontrada no conto de Poe.

É inegável que, no conto de Poe, apesar das diferenças existentes entre esses dois pólos, podemos dizer que tanto o narrador, como o misterioso personagem, compartilham características do *flâneur*. A respeito dessa ambiguidade, Marc Augé, falando da modernidade como coexistência de dois mundos diferentes (a modernidade baudelaيرية), cita Starobinski que, no seu comentário sobre o primeiro poema dos *Tableaux parisiens*, insiste na coexistência dos dois mundos que compõem a cidade moderna, com suas chaminés e seus campanários que se confundem, mas situa também a posição do poeta que busca distanciar-se da paisagem e não pertencer nem ao universo do trabalho (... *l'atelier qui chante et qui bavarde*) e o da religião (*les tuyeux*). Segundo Augé, Starobinski vê nessa posição um duplo aspecto da modernidade: "A perda do sujeito na multidão – ou, inversamente, o poder absoluto, reivindicado pela consciência individual". (AUGÉ, 2005, p. 78). O velho demônio encarna, num extremo, a erraticidade, a voracidade voyeurística, a solidão urbana de um ente perdido no caos urbano. Vemos, porém, tratar-se de uma personalidade amortecida pela recepção de choque, um embasbacado, uma marionete agitada pelo ritmo da produção capitalista e pelo frenesi do consumo. Parodiando Baudelaire, assemelha-se a um "caleidoscópio desprovido de consciência". Já o narrador tem a fome da experiência, somada à perplexidade e ao assombro de quem recua um passo para olhar uma paisagem. Sua perambulação acompanha os fluxos da cidade e os passos do homem da multidão, buscando, entretanto, fixar, como fantasmagoria, suas impressões.

Essa intenção do registro é aguçada pela consciência do mistério que envolve os fenômenos urbanos, mesmo os mais triviais. Esse senso do mistério é aquele de estar o tempo todo no equívoco, nos aspectos duplos, múltiplos, na suspeição do aspecto (imagens dentro de imagens), formas do devir que "serão", segundo o espírito do observador.

Se Deus imprimiu "o destino de cada homem na sua fisionomia", como disse Balzac (BALZAC Apud BENJAMIN, 1994, p. 212), basta então observá-lo cuidadosamente, para ler, em seus sinais exteriores, a sua profissão, os seus vícios e tudo o mais que marca cada dobra de sua pele. Ou então, basta escutar uma palavra de alguém que passa para, através do tom de sua voz, ligar o nome de um pecado a ele.

A índole detetivesca do narrador de Poe limita-se com o espírito curioso do *flâneur*, na medida em que ambos buscam estudar a aparência fisionômica das pessoas, para ler-lhes a nacionalidade e a posição, o caráter e o destino, por meio de sinais aparentes, tais como seu modo de andar, sua constituição corporal, sua mímica facial, como podemos notar nos excertos abaixo:

The division of the upper clerks of staunch firms, or of the "steady old fellows," it was not possible to mistake. These were known by their coats and pantaloons of black or brown, made to sit comfortably, with white cravats and waistcoats, broad solid-looking shoes, and thick hose or gaiters. They had all slightly bald heads, from which the right ears, long used to pen-holding, had an odd habit of standing off on end. I observed that they always removed or settled their hats with both bands, and wore watches, with short gold chains of a substantial and ancient pattern. Theirs was the affectation of respectability—if indeed there be an affectation so honorable (POE, 2002, p. 426).

O que impressiona no conto de Poe é que, esse jogo de adivinhação, quando aprofundado, ao concentrar-se o narrador na figura enigmática do velho com quem se depara a certa altura no labirinto londrino, não chega a uma solução. Assim é descrito o encontro com a estranha figura que captura sua imaginação:

With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age)—a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retzch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense—of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. "How wild a history," I said to myself, "is written within that bosom!" Then came a craving desire to keep the man in view—to know more of him. Hurriedly putting on all overcoat, and seizing my hat and cane, I made my way into the street, and pushed through the crowd in the direction which I had seen him take; for he had already disappeared. With some little difficulty I at length came within sight of him, approached, and followed him closely, yet cautiously, so as not to attract his attention (POE, 2002, p. 428).

Essa perseguição ocupará boa parte do conto, e a investigação, com o fim de ler a "extraordinária história" que imaginou o narrador estar "escrita naquele peito", encerrar-se-á ao cabo de um dia inteiro de andança errática. Nas palavras do narrador-personagem, ao cabo de um dia completo, exausto diante da infundável caminhada em ziguezague, sobrevém-lhe um aborrecimento mortal. Nesse momento, para em frente do velho, olha-o fixamente no rosto, como se a mirada frontal lhe pudesse revelar o que de maneira oblíqua não conseguira. O velho simplesmente o ignora, como se fosse um autômato e prossegue em sua "*promenade folle et sans fin*", como um "lobisomem irrequieto a vagar na selva social" (BENJAMIN, 1994, p. 187).

And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. "This old man," I said at length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow, for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae,' and perhaps it is but one of the great mercies of God that 'es lasst sich nicht lesen.'" (POE, 2002, p. 430).

Dessa maneira, o conto se fecha, com a frase em alemão que, no primeiro parágrafo do conto, é utilizada para introduzir a tese de que há coisas que não se deixam ler. Em outras palavras, há segredos que não podem ser ditos porque

não se deixam ler. Assim, o conto se fecha dentro de uma estrutura circular, conferindo-lhe certo hermetismo que lhe acentua a atmosfera de mistério. De fato, o início e o final do conto remetem à ilegibilidade da própria cidade, propondo afinal um conceito de cidade que se funda na noção de mistério e segredo das coisas que se escondem sob o véu superficial da vida urbana.

Não obstante essa atmosfera de mistério, que emerge ao final, o conto relaciona-se claramente com a crítica de Benjamin à tese convencional, mas insensata, que racionaliza a conduta do *flâneur* e que é a base incontestada de muita literatura a seu respeito. Muito mais do que ler na fisionomia dos transeuntes o seu caráter ou a sua profissão, o *flâneur* busca perder-se (ou encontrar-se?) na anonimidade da vida na grande cidade. A *City* é “a realização do antigo sonho do labirinto” e, segundo Benjamin, o *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade. Busca inútil, essa do narrador de Poe? O saber que o *flâneur* procura seria “vizinho à ciência oculta da conjuntura”? (BENJAMIN, 1994, p. 199). Talvez... Afinal, essa irresolução pode ser entendida como o resultado do desenvolvimento de um processo que nasce da euforia e de uma grande apetência no início da narrativa (daquele estado de convalescença) e termina no aborrecimento mortal da dúvida. Da mesma maneira que “a espera parece ser o estado próprio do observador impassível” (BENJAMIN, 1994, p. 197), a dúvida seria a condição final do processo investigativo do *flâneur*.

Portanto, este conto de Poe, embora escrito ainda na primeira metade do século dezenove, antes das análises sistemáticas das condições de vida das massas urbanas, já se constitui em um questionamento sobre a possibilidade de uma descrição simplista e superficialmente mimética da realidade urbana. Como vimos, o início e o final do conto, em seu hermetismo, apontam claramente para a ilegibilidade da cidade, assim relativizando a visão do *flâneur* e sua capacidade de identificar e tipificar os vários grupos sociais que compõem a multidão urbana.

O texto de Poe propõe, deste modo, um conceito de realidade urbana que incorpora a noção de mistério e segredo que se escondem por detrás de sua superfície visível. Essa noção contrasta com aquela visão eufórica do cientificismo positivista que predominará no século dezenove e que será colocada em cheque no século vinte.

A metrópole moderna e o fim da leitura linear e globalizante da cidade

O movimento modernista do início do século vinte contestará a postura racionalista que vinha desde o final do século dezenove com suas concepções eufóricas de orientação positivista sobre a relação do sujeito com a sua realidade circundante. Para os modernistas, a cidade já não pode mais ser apreendida em sua totalidade, resultante de uma visão panorâmica, e, por conseguinte, uma leitura linear e globalizante torna-se inviável. Para a visão modernista, a cidade aparece como “símbolo perfeito da descontinuidade, fragmentação e alienação da vida moderna, paradigma do isolamento individual e do desmoronar das relações sociais, exemplo do caos e ruína da civilização e da história do século XX” (MATOS, 1999, p. 96). Nesse estágio, a cidade apresenta-se diluída em sua materialidade e refletida na consciência do indivíduo como a “*unreal city*” de T. S. Eliot.

Um primeiro elemento diluidor dessa superfície de materialidade é a introdução do tempo interior, psicológico, e a consequente fragmentação do espaço exterior resultante de uma crise da narrativa linear e ordenada da vida

urbana, que se assentava na noção de causalidade, coerência, unidade, resolução e totalização. Esta noção funda, aliás, um conceito de narrativa que vem desde Aristóteles e que teve no Realismo uma de suas expressões mais fortes, sendo rompida pelas experiências modernistas de autores como James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner, entre outros. Personagens como Leopold Bloom ou Mrs. Dalloway deambulam pela cidade à maneira do *flâneur* do século dezenove, mas, ao contrário deste, vão transmutando em símbolos e metáforas as imagens da cidade que vão colhendo sensorialmente. Entretanto, estes símbolos e metáforas, mais do que representar a realidade citadina, representam a visão de toda a civilização moderna.

Dessa maneira, a concepção que os modernistas têm da cidade, não rompe com a crença na sua legibilidade por um indivíduo particular e por um eu centrado que pode ainda atribuir um sentido ao caos exterior. Contudo, nota-se que se torna necessária uma estratégia diferente para abordar esse novo ambiente. Como bem escreve a respeito Maria Jacinta Matos:

o Modernismo propõe, assim, um novo tipo de *flâneur* – um *flâneur* que descreve na possibilidade de um conhecimento objetivo, exterior e total da cidade moderna, mas que contém, controla e ordena ainda o seu significado ao situá-lo *dentro* da consciência individual do observador. Deste modo, o carácter insondável da cidade mais não é que um reflexo da opacidade essencial do eu e sua natureza caótica uma consequência da fragmentação interior do ser humano. O mito, o símbolo e a metáfora são, nesta medida, tropos que o Modernismo utiliza para impor coerência (mesmo que apenas de ordem estética e não essencial) à experiência amorfa da vida moderna (MATOS, 1999, p. 97).

Um processo muito diferente pode ser verificado, todavia, na produção literária mais recente. Hoje se experimenta a grande cidade como um tecido urbano disseminado e difuso, semeado de “não-lugares” (AUGÉ, 2005), como uma rede composta de pontos nodais que desautoriza a noção de centro e periferia. Esse complexo urbano inviabiliza a atividade do *flâneur*, uma vez que sua atividade primordial – a deambulação – fica irremediavelmente comprometida. O centro da cidade, que tradicionalmente funcionava como ponto de confluência dos habitantes em seu tempo de lazer e local propício às observações do *flâneur*, hoje se transformou em espaço comercial, ocupado por conglomerados de empresas de serviços e por onde os transeuntes passam apressados. Além disso, os espaços metropolitanos atuais não favorecem a atividade pedestre. A mobilidade dá-se principalmente por meios de transporte motorizados, individuais e coletivos, muitas vezes até subterrâneos, o que impede a visão de superfície da cidade e dificulta perceber a cidade como um *locus* de sentido completo e total.

A pulverização do tecido urbano na era pós-industrial fez com que nessa “metrópole transacional” (JONES, 1990, p.112) a produção e circulação de mercadoria fossem substituídas pela troca de informação independentemente do lugar e da distância física entre os participantes do processo. Assim, a diluição das atividades da cidade nessa rede de relações pouco pessoais e localizadas, corresponde à diluição de seu sentido tradicional, para se reconfigurar como um espaço de fluxo constante, mas pouco visível, “que tudo permeia, mas se mantém elusivo, e que, em última análise, permanece inacessível ao observador individual” (MATOS, 1999, p. 99). Diante dessa opacidade gerada pelo fluxo, ou seja, da contraditória perda de visibilidade decorrente da transparência excessiva criada pelo acúmulo de informação, mais e mais a cidade se torna legível, isto é, texto a ser decodificado pelo seu observador.

Entretanto, essa legibilidade se dará em outras condições, muito diferentes daquela que prevaleceu durante a modernidade em que uma leitura totalizante da cidade era ainda capaz de fornecer as metáforas e tropos necessários para a sua simbolização.

A tecnologização da percepção e o declínio do apelo simbólico da cidade

Klaus Scherpe, em seu artigo *"Nonstop to Nowhere City? Changes in the Symbolization, Perception, and Semiotics of the City in the literature of modernity"* afirma que uma perda de regularidade, validade e autoridade acaba por provocar um modo de expressão abrangente e difuso, do mesmo modo que a perda de orientação dos gêneros tradicionais (épico, lírico e dramático) em relação ao seu lugar na poética clássica demandou um novo reposicionamento em termos de linguagem. Ele se utiliza dessa ideia para entender a mudança nas formas de expressão (linguagem) em relação à temática da cidade e de sua representação na literatura.

Scherpe refere-se ao empréstimo de termos da nova disciplina de estudos urbanos tais como *megalópole*, *futureopolis*, *collage city*, *suburbia*, *global village*, para mostrar que a "complexidade organizada" da cidade moderna se desintegrou para estabelecer uma nova "natureza inerente" do urbano. Aliás, hoje se tornou comum não mais falar da cidade, mas do espaço urbano em seu sentido mais amplo e, portanto, mais vago. De alguma maneira percebe-se, nessa mudança, a existência de um sentimento de perda. O que se perde, para Scherpe, é o "eu épico", o "sujeito da forma épica", de modo que nem o herói ou o narrador são já capazes de introduzir com sucesso uma ordem simbólica no domínio da cidade, que pudesse estabelecer parâmetros para o curso da narrativa, regulando-a e direcionando-a para um sentido principal (SCHERPE, 1992, p. 138).

Pode-se perceber nessa relação entre espaço e linguagem uma simbiose que coloca em questão a possibilidade de narrar a cidade segundo modelos tradicionais de representação. O que Scherpe entende por modelos tradicionais de representação constitui-se em três aspectos: simbolização significativa, percepção regrada e "leitura" interpretativa do "texto" da cidade. Em substituição a esses modelos, que pressupõem aquela forma épica apoiada na ideia de um sujeito centrado, ele identifica uma deslocação generalizada, uma descentralização e decomposição da cidade enquanto um "*locus* de signos" (SCHERPE, 1992, p. 139). Entretanto, cabe-nos perguntar, até que ponto essa estetização da cidade e a obsessão com o significante, em detrimento do significado, não seria mais uma mistificação da complexidade do espaço urbano. Em outras palavras, é possível colocar o problema da "narratibilidade" da cidade de outra maneira que não a de uma projeção estética da cidade como um jogo de significantes?

Para encontrar esse outro caminho ou esse "espaço outro", capaz de evitar o simbolismo totalizante, que enclausura o espaço urbano no edifício da forma épica e, ao mesmo tempo, contornar o perigo das paixões subjetivas e sua obsessão estetizante, é preciso repensar o espaço em uma nova dimensão, entre a acomodação da metáfora e o desconforto da metonímia, na medida em que esses pólos facilitam e dificultam, respectivamente, a legibilidade e a inteligibilidade. Alguns teóricos nos fornecem soluções ao apontar para novos espaços possíveis: heterotopia (FOUCAULT, 2001), utopia (LEFÈBVRE, 1991), espaço de fluxos (CASTELLS, 2002), *third space* (SOJA, 1996) entre outros. São

instâncias que permitem esclarecer a “narração” da cidade e facilitar a sua “leitura”, na medida em que as condições sociais e o potencial imaginário por elas evocados ali se imbricam num jogo inter-estrutural. Isso é especialmente válido se se pensar o problema da representação da cidade incorporado ao processo maior de auto-representação por que passam as cidades, por meio da própria arquitetura, da publicidade e de outros traços que a “textualizam”.

Para Scherpe, a superfície escrita das cidades modernas é revestida por uma profusão de signos que absorvem e se sobrepõem às simbolizações elementares, suscitando novas simbolizações e demandando reconhecimento, de tal modo que, segundo Ernst Cassirer:

Physical reality seems to recede in proportion as man's symbolic activity advances. Instead of dealing with the things themselves man is in a sense constantly conversing with himself. He has so enveloped himself in linguistic forms, in artistic images, in mythical symbols or religious rites that he cannot see or know anything except by the interposition of this artificial medium. (CASSIRER *apud* SCHERPE, 1992, p. 146).

Na cidade moderna, desta maneira, o que Cassirer entende como diminuição da realidade física e aumento da presença dos meios simbólicos de representação e significação do espaço em termos do mito, de religião e de arte, torna-se a pré-condição para a narrativa da cidade. Ou, por outro lado, essa superabundância de signos, resultante do que Marc Augé (2005) chama de “sobremodernidade” e Anthony Giddens (1991) de “modernidade radicalizada”, pode ao mesmo tempo ser pré-condição para a desnarrativização da cidade, se entendermos que essa retração do real físico, por sua vez, é resultado da criação de não-lugares, sendo aqui entendido que um *não-lugar* é todo o lugar considerado vazio de identidade histórica, vivencial, cultural e resulta da perda da relação afetiva entre o indivíduo, bem como uma comunidade, com o espaço. O *não-lugar* não cria uma identidade singular, não é relacional, e é um espaço simultaneamente de solidão e semelhança. O *não-lugar* caracteriza-se pelo excesso, inclusiva, pelo excesso da produção de simulacros e a dificuldade em processá-los em termos simbólicos.

Não há como negar que o efeito deslizante da descrição metonímica de que se valem os autores citados por Scherpe, para demonstrar como a cidade é re-simbolizada na modernidade, causa um efeito esquizofrênico no leitor, que, por sua vez, se vê preso nos elos de uma cadeia interminável de significantes em relações contíguas, os quais, se por um lado dão uma forma de expressão para a espacialidade descentrada e sem limites da cidade moderna, por outro, ficam aquém de uma “re-simbolização”, já que re-simbolizar a cidade seria dar-lhe novo significado. E dar novo significado pressupõe aquela “relação afetiva” do indivíduo com o espaço, inviabilizada pela modernidade do excesso.

A seguir, tomarei como exemplo o conto *City of glass*, de Paul Auster, para exemplificar como o pós-modernismo tornou problemática a noção de como a realidade cidadina pode ser representada.

Do texto à cidade, da cidade ao texto: fronteiras entre o sujeito e o discurso

O conto *City of glass* aparece em *The New York Trilogy* (1990). Nessa narrativa, uma espécie de “anti-história de detetives”, Paul Auster segue a tradição do conto policial de Edgar Allan Poe. Porém, de maneira muito diferente

do leitor dos contos de Poe, o leitor desse conto nova-iorquino vê-se obrigado a entender que o verdadeiro enigma é o da confusão das identidades entre autor, narrador e personagens. Auster cria um conto adequado para representar uma paisagem urbana, distante da visão típica de Nova York, em que todos os objetos da cidade se assemelhem a sinais linguísticos que precisam ser decodificados. Os perigos da cidade resultam da relação entre percepção e linguagem de modo que, junto com o colapso da percepção da paisagem da cidade, pode advir o colapso da própria identidade do observador:

New York was an inexhaustible place, a labyrinth of endless steps, and no matter how far He walked, no matter how well he came to know its neighborhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well (AUSTER, 1990, p. 04).

Auster escolhe a perda da estabilidade e segurança do ambiente urbano como tema principal do conto. Ele descreve um mundo caótico implorando por ordem e significação, onde nada é real senão o acaso. O tipo de deambulação que o personagem Quinn faz pela cidade difere da que faz o típico *flâneur*, principalmente pelo forte niilismo que caracteriza a falta de objetivos da *flânerie* deste último. O que importa para Quinn não é a deambulação *per se*, mas o objetivo de fazer de sua *flânerie* um motivo para sua escrita, tornando-se assim um *flâneur-écrivain*, cuja *flânerie* se nutre de um propósito utilitário. Segundo a reflexão de Jacques Réda:

Ce que le flâneur, paisiblement, transgresse, c'est la loi de l'activité utile, du rendement. De ce point de vue, le flâneur pur (celui qui n'écrit pas) a même une supériorité sur le flâneur écrivain qui peut en arriver à ne flâner qu'afin de pouvoir évoquer sa flânerie. Devenir ainsi flâneur professionnel est un danger [...]. (RÉDA apud CASTIGLIANO, 2010, p. 15).

Assim, mesmo Quinn não sendo um *flâneur* puro, o acaso é o princípio que norteia suas caminhadas, que são como uma entrega corporal ao corpo da cidade, reduzidas à essência do puro movimento – “*Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body*” (AUSTER, 1990, p. 04). Nesse *drifting* corporal, ocorre também um processo de despersonalização do “eu” do narrador, que se desobriga do ato de pensar para entregar-se a um completo voyeurismo:

Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a solitary emptiness within. (AUSTER, 1990, p. 04)

Esse reduzir-se a um “olho que vê” (*seing eye*) adquire uma simbologia especial quando se considera todo o processo de esvaziamento e desintegração do eu por que passa Quinn. Após a morte da mulher e do filho, rompe os contatos com mundo exterior e passa a viver recluso em seu apartamento, vivendo uma rotina entre escrever suas histórias de detetives durante uma parte do ano e reservando a outra para fazer o que lhe apetecesse, o que incluía ler, ir a galerias ver pinturas, assistir a jogos de beisebol pela televisão. Mas do que mais gostava era de caminhar a esmo pela cidade. Quinn sempre gostara de ler romances policiais e, quando passa a escrevê-los, adota um nome fictício, William Wilson, que será o autor de seus livros e lhe servirá como *persona*, uma máscara para se relacionar com o mundo, de maneira que “*although in many*

ways Quinn continued to exist, He no longer existed to anyone but himself" (AUSTER, 1990, p. 05).

Essa relação entre a figura abstrata de William Wilson e Quinn torna-se mais complexa na medida em que ganha forma e conteúdo a figura ficcional de Max Work, o personagem-detetive das histórias de Quinn, ou melhor, de William Wilson. Com os anos Max Work torna-se muito próximo de Quinn, enquanto William Wilson permanece aquela figura abstrata, uma espécie de pessoa jurídica, uma fachada atrás da qual se movem os outros dois. Nessa tríade de "eus" em que Quinn se torna, Wilson serve como um tipo de ventríloquo, enquanto Quinn é o boneco e Work a voz que dá um propósito a esse empreendimento.

Voltando à simbologia do "olho que vê", o narrador de Auster faz um elogio ao gênero policial por causa de sua "plenitude" e "economia", dizendo que numa boa história de detetives nada é desperdiçado, nenhuma frase ou palavra são insignificantes e, mesmo que o fossem, ainda teriam o potencial de significar algo, o que dá no mesmo. Desde que cada coisa vista ou dita, por mais trivial que seja, pode ter alguma conexão com o desfecho da história, tudo se torna essência. O centro do livro, portanto, desloca-se com cada novo evento que compõe a história, de modo que: *"The center, then, is everywhere and no circumference can be drawn until the book come to its end"* (AUSTER, 1990, p. 09). Auster diz que o escritor e o detetive são intercambiáveis e que o leitor, por sua vez, vê o mundo através do olho do detetive. Max Work torna-se então o que o narrador chama de "Private eye", que passa a ter um triplo sentido para Quinn. Foneticamente em inglês os sons da palavra eye e da letra "i" coincidem, de modo que, para ele, além de "i" de "investigador", pode também se referir a "I" ("Eu") – *"the tiny life-bud buried in the body of the breathing self"* (AUSTER, 1990, p. 09), isto é, a essência do sujeito. Pode também ser o próprio olho físico do escritor, o olho do homem que, a partir do seu interior, perscruta o mundo exterior e o interroga para que se revele.

Há nessa divisão tripartite uma complexa relação entre o sujeito, o mundo e a linguagem ou, colocada em outras palavras, entre o eu, a cidade e o texto. Quinn tem sua identidade desconstruída pela *"flânerie"*. Auster desconstrói a figura do *flâneur* na medida em que vai desconstruindo a narrativa clássica do conto policial. Assim procedendo, ele constrói o seu personagem, Quinn, como figura típica da pós-modernidade, à medida que este se dilui nas coisas que vê, valendo-se de máscaras que vai construindo para si. Ao desconstruir a figura do *flâneur*, ele apresenta uma personagem pós-moderna, ou seja, uma personagem que não está fora da modernidade, se pensarmos com Calinescu (1999), que a pós-modernidade é uma das faces da modernidade, mas que a desestrutura, por radicalizar a dissolução do eu. Nesse processo o próprio espaço urbano é desconstruído e a *flânerie* de Quinn reduzida a uma errância interior enquanto a cidade, Nova York se transforma em lugar-nenhum, um *Nowhere City*, num espaço desmaterializado.

MASSAGLI, S. R. From Modern City to Postmodern Megalopolis: New Places, New Space and Textual Practices. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 11-28, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Ed., 2005.

AUSTER, P. City of Glass. In: _____. *The New York trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In CHIAMPI, I. (Org.). *Fundadores da modernidade*. Trad. Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. In: _____. *Obras escolhidas*. 3. ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 3.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. Trad. Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTIGLIANO, F. Sept questions à Jacques Réda. Entrevista. In **La Revue Littéraire**, n. 42, Paris, 2010, p. 13-18, Jan./2010. Disponível em <<http://www.leoscheer.com/la-revue-litteraire/2009/12/20/30-rl-42-jacques-reda-entretien-avec-federico-castigliano>>. Acesso em 23/01/2011.

ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Trad. Rosa Camargo Artigas e Reginaldo Forti. Rio de Janeiro: Global, 1985.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

JONES, E. *Metropolis*. Oxford; London; New York: Oxford University Press, 1990.

LEFÈBVRE, H. *The production of space*. Oxford; New York: Basil Blackwell, 1991.

MATOS, M. J. *Pelos espaços da pós-modernidade: a literatura de viagens inglesa. Da segunda guerra mundial à década de noventa*. Porto: Afrontamento, 1999.

SCHERPE, K.; ROETZEL, L. *Nonstop to nowhere city? Changes in the symbolization, perception, and semiotics of the city in the literature of modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

SOJA, E. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. London: Blackwell Publishing, 1996.

WHITE, E. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WILSON, E. The invisible flâneur. **New Left Review**, London, UK, n. 191, p. 90-110, Jan.-Feb./1992. Disponível em <<http://newleftreview.org/I/191/elizabeth-wilson-the-invisible-flaneur>>. Acesso em 25/02/2011.

Recebido em 23/03/2011. Aprovado em 25/04/2011.

O PASSADO NO PRESENTE: JOÃO GILBERTO NOLL, LEITOR DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Maria Cláudia Rodrigues Alves*

Resumo

Em meados do século XIX, nos anos fecundos da talvez mais breve carreira literária conhecida, Álvares de Azevedo escreveu o verso “As ondas são anjos que dormem no mar”. À apresentação do romance juvenil de João Gilberto Noll *Anjo das ondas*, em 2010, Ivan Marques declara que o personagem do romance, Gustavo, “com seu ardor adolescente e seu espírito dilacerado, transbordante de lirismo, poderia mesmo ser comparado ao nosso Byron tropical”. João Gilberto Noll estabelece com Álvares de Azevedo um vínculo que convida o leitor a ir além de uma leitura em primeiro nível de sua obra, buscando indícios que ratifiquem o diálogo entre dois escritores aparentemente tão distantes. O sutil intertexto ultrapassa a pista inicial e pode ser detectado no tema desenvolvido por Noll a partir da história de Gustavo, um adolescente angustiado em busca de sua identidade. A afinidade com Álvares de Azevedo pode ainda ser captada na tessitura narrativa de Noll, em seu fazer literário, nas vozes que emanam de seu texto, mas que se revelam únicas, originais, próprias ao fazer nolliano. Em ambos, um aparente exercício de estilo demonstra que cada escritor cumpre sua missão e exprime a seu modo o sentimento de sua época, e, sobretudo, que a partir da emoção estética pode-se, através da literatura, transcender tempo e espaço.

Palavras-chave

Adolescência; Álvares de Azevedo; Intertextualidade; Literatura juvenil; João Gilberto Noll; Sexualidade.

Abstract

In the mid-nineteenth century, in his fruitful years of the perhaps best-known shortest literary career, Álvares de Azevedo wrote this verse “As ondas são anjos que dormem no mar” (“The waves are angels who sleep in the sea”). In the presentation of João Gilberto Noll’s young adult novel *Anjo das ondas* (*Angel of the waves*) in 2010, Ivan Marques states that the character in the novel, Gustavo, “with his adolescent passion, and torn spirit with overflowing lyrics, could even be compared to our tropical Byron”. João Gilberto Noll establishes a connection between him and Álvares de Azevedo that invites the reader to go beyond a first reading level of his work, seeking evidence of dialogue ratification between two apparently distant writers. The subtle intertextuality exceeds the initial clue and can be detected on Noll’s theme development from the history of Gustavo, a troubled teenager in search of his identity. Noll’s affinity to Álvares de Azevedo can still be captured in his narrative texture, in voices coming from his text; however, they also reveal to be unique and original features of his literary production. An apparent exercise in style shows that each author fulfills his mission by expressing, in his own way, the feeling of his time. In addition, it shows that through aesthetic emotion, literature allows us to transcend time and space.

Keywords

Adolescent period; Álvares de Azevedo; Intertextuality; João Gilberto Noll, Sexuality; Young adult literature.

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto – SP - Brasil. E-mail: mclaudia@ibilce.unesp.br

Anjo das ondas, o recente romance juvenil de João Gilberto Noll, com desenhos de Kiko Farkas, lançado em 2010 na coleção Escrita Contemporânea, surge após duas incursões de Noll na literatura dirigida à juventude em 2009: *O nervo da noite* e *Sou eu!*, da mesma coleção. Vale salientarmos que a apurada edição de *O nervo da noite* e de *Sou eu!*, é de certa forma feita sob medida para os jovens, já que seu formato 12X18, em forma de caderneta de notas ou mesmo diário (datilografado em linhas), abriga um conto longo (ambos com 46 páginas cada) e ainda traz ilustrações de Alexandre Matos representando esboços ou croquis. Já em sua concepção, o objeto livro sugere, a quem o folhear, algo em perspectiva, em construção, em preparação, tornando o objeto-livro mais interessante, tentador, convidativo a seu manuseio e, conseqüentemente, à leitura. Essas narrativas focalizam a instabilidade e as angústias dos protagonistas, justificada pelo delicado período que atravessam: o da adolescência.

O título do romance *Anjo das ondas* é inspirado em verso do poeta Álvares de Azevedo, como atesta Ivan Marques em sua apresentação, à orelha da publicação:

“As ondas são anjos que dormem no mar”, escreveu o poeta romântico Álvares de Azevedo. O personagem deste romance, com seu ardor adolescente e seu espírito dilacerado, transbordante de lirismo, poderia mesmo ser comparado ao nosso Byron tropical (NOLL, 2010, s/p).

Desde a apresentação, na orelha do livro, fica patente para o leitor que o ponto comum mais flagrante entre a narrativa de Noll e a obra de Álvares de Azevedo é a adolescência. Porém, ao estabelecer o diálogo com o poeta romântico, Noll dialoga com outra época e outro autor em diversos níveis, e, conscientemente ou não, esses níveis chegam até nós, uns de forma mais explícita, como o título em questão, outros por sugestão, aos olhos de um observador mais atento, independentemente de suas intenções iniciais.

O intertexto pela utilização de citações, sejam elas implícitas (alusões) ou de forma mais explícita, como o prefácio, a dedicatória, a epígrafe (tipo de intertexto/paratexto ao qual tomaremos a liberdade de nos referir frequentemente, já que sua utilização se aproxima bastante do uso de citação como título de obra), independente do período, corrente ou escola em que se insere o autor, é evidenciado como referência que, além de revelar a erudição dos escritores, desvenda suas fontes e precursores. Seu uso indica-nos, cada vez mais, certas intenções do autor, ao introduzir o corpo do texto.

Baseando-nos em Antoine Compagnon (1996), podemos afirmar que ao extrair um fragmento de alguma leitura, o escritor elabora uma seleção (muitas vezes de memória) de um texto, que foi por ele, leitor, consciente ou inconscientemente eleito. Os motivos podem ser diversos, mas é incontestável a apropriação que ele faz desse trecho, privilegiando-o e incluindo-o em seu próprio universo e, ao mesmo tempo e pelo mesmo processo, sentindo-se mais do que nunca parte integrante de um universo mais vasto, o trecho servindo como conector entre o autor e o mundo.

Incontestável é esse fato de o texto “recortado” constituir um novo texto ao mesmo tempo em que remete ao texto de origem. Sugere sua recontextualização, desta vez, com a informação suplementar da eleição, do

recorte posterior. A solução de algum mistério parece residir nesse desejo da busca do original. Há, então, um vai-e-vem provocado pelo deslocamento inicial entre os dois (con)textos, tendo como elemento de passagem aquele trecho recortado, que cumpre inevitavelmente diversos papéis. O primeiro parece ser o de indicador das preferências do escritor-leitor e remete a um todo: a obra à qual pertenceu originalmente e seu autor, e revela uma predileção ou afinidade dos criadores entre a origem, a obra de partida e sua re-utilização, a obra de chegada.

Em seguida, esse recorte é combinado ao texto do escritor de chegada. Dessa forma, ao optar por uma citação, por um lado, o autor extirpa uma parte do texto original e, por outro, enxerta-a em seu próprio texto. Entre o extirpar e o enxertar existe talvez um momento em que esse texto apresenta certa autonomia do que era antes e do que virá a ser posteriormente. Faz então, originalmente, parte de outro texto e, em seguida, uma vez extraída, apresenta certa autonomia para finalmente fazer parte de um outro todo, o texto que é lido.

Será esse texto o início, o motor da criação da qual fará parte ou o elemento final, na colagem, a conclusão do que foi criado? O que vem antes e qual a intenção do escritor? É talvez a questão que se coloca sempre que se lê uma citação. Porém, existe relevância em se saber a origem? O escritor pode ser motivado pelo desejo de utilizar aquele trecho de forma introdutória, conclusiva, explicativa...fato é que a citação utilizada como título de obra, assim como a epígrafe, em muitos casos, constitui-se referência a outro autor podendo ser um simplesmente um convite ao leitor, a penetrar no texto, e como se fosse um aviso, cumpre ainda uma outra tarefa, a da pausa, da preparação, sendo assim o "vestíbulo"¹ do texto em si.

Ao nos depararmos com um texto que possui uma alusão tão flagrante a outro autor, outra época, uma série de questionamentos nos vem à mente: por que o Noll escolheu este texto/trecho/autor para introduzir seu texto? Que relação se estabelece entre essa citação e o texto que virá a seguir?

De imediato, embora possa parecer óbvio, não seria inútil atestarmos que Noll é leitor de Álvares de Azevedo. Ao inspirar-se em sua obra e eleger um de seus versos como título de seu livro, deduzimos que o aprecia e que, de certa forma, o homenageia, atribuindo-lhe especial importância, chamando a atenção de seu público-leitor, do século XXI para um poeta do século XIX. A partir de então, passamos da esfera de diálogo, da relação íntima Noll-Álvares, para uma esfera maior, levando em consideração o leitor de Noll. Mas, devemos considerar que o vínculo cessa nesse ponto? Uma vez estabelecida a relação de óbvia admiração, evidente leitura e eleição de um verso, interessa-nos aprofundar nossa busca adentrando a narrativa propriamente dita. Até que ponto a alusão a Álvares de Azevedo, presente no título da obra, ultrapassa a mera homenagem e confere ao poeta romântico autoridade para estar igualmente presente no decorrer da narrativa nolliana?

Podemos ainda, para compreendermos a função da citação ou alusão usada como título de obra, lançar mão de algumas teorias paratextuais de Gérard Genette (1987) relativas à epígrafe como intertexto. Dentre as quatro funções

¹ Em estudo intitulado "O código do código: a estrela de Stella", Gilberto Mendonça Teles declara que a epígrafe pode ser também "uma forma de discurso paralelo, com a circunstância de apontar, ao mesmo tempo, para dois outros discursos: para aquele a que serve de vestíbulo e para aquele de que provém, funcionando como elemento de relação do texto com o contexto e sendo, portanto, um dos indicadores culturais da obra" (TELES, 1979, p. 44).

por ele elencadas, três nos parecem úteis a nosso propósito. O uso da citação poderia ter como função:

a) o comentário do próprio texto, dando precisões ou assinalando sua significação, trazendo um enigma que poderá ser desvendado, ou confirmando algo já anunciado;

b) a referência a seu autor, indicando uma afinidade entre sua obra e a do autor que eleger e utilizou ao trecho em questão. Se assim for, além de uma homenagem tal qual uma dedicatória, trata-se igualmente de revelação por parte do escritor, ao revelar seus precursores e, portanto, está muito próxima da terceira função que seria a de

c) integrar a obra em questão em uma tradição cultural. O autor que selecionou e usou o trecho estaria então, a partir de um projeto pessoal/nacional, inserindo-se nessa tradição à qual pertence o escritor primeiro. Esta foi, aliás, uma função bastante interessante no que se refere aos nossos escritores românticos. Vale salientar que essas funções não são obrigatoriamente excludentes.

Para melhor compreender essa relação, sugerimos procedermos a uma breve incursão na obra de Álvares de Azevedo e sua fortuna crítica, tendo como ponto de partida alguns elementos presentes no próprio poema "Anjos do mar", recorrentes na lírica azevediana como o mar/praias, os anjos, o amor/beijo e a noite/sonho:

As ondas são anjos que dormem no mar,
Que tremem, palpitam, banhados de luz...
São anjos que dormem, a rir e sonhar
E em leito d'escuma revolvem-se nus!

E quando, de noite, vem pálida a lua
Seus raios incertos tremer, pratear...
E a trança luzente da nuvem flutua...
As ondas são anjos que dormem no mar!

Que dormem, que sonham... e o vento dos céus
Vem tépido, à noite, nos seios beijar!...
São meigos anjinhos, são filhos de Deus,
Que ao fresco se embalam do seio do mar!

E quando nas águas os ventos suspiram,
São puros fervores de ventos e mar...
São beijos que queimam... e as noites deliram
E os pobres anjinhos estão a chorar!

Ai! quando tu sentes dos mares na flor
Os ventos e vagas gemer, palpitar...
Por que não consentes, num beijo de amor,
Que eu diga-te os sonhos dos anjos do mar? (AZEVEDO, 1942, p. 22)²

Dentre os inúmeros poemas que exortam o idílio amoroso, o convite ao beijo, "Anjos do mar" é talvez, dos poemas de Álvares, o que reúne os elementos acima citados da forma mais singela e sutil. Há uma perfeita harmonia entre elementos de ordem superior, os anjos e a natureza, até a súplica final, estabelecendo a possibilidade de existência do par amoroso. Os anjos, em sua ingênua nudez, assexuados, em princípio, inicialmente numa condição de repouso pelo sono, dormem felizes e sonham. Chegam os ventos para perturbar

² Os poemas de Álvares de Azevedo citados neste artigo encontram-se em AZEVEDO, M. A. Álvares de. *Obras Completas*. São Paulo: Nacional, 1942. v.1. Optamos, na medida do possível, por atualizar a ortografia.

essa tranqüilidade e trazem, com seu beijo, os delírios, provocando o choro, a angústia e a dor do desejo. É da comparação com os anjos/ondas do mar e sua interação, pelo vento-mensageiro do desejo, que o sensorial passa ao sensual/sexual e nasce a sugestão da consumação do beijo entre o sujeito enunciador e a amada, sua interlocutora, não nomeada, mas sugerida, apenas na última estrofe. Estamos diante do consagrado par, explorado pelo romantismo, Amor/Morte.

Durante muito tempo, a crítica de tendência impressionista via nos poemas do precoce Álvares apenas o reflexo de uma alma perturbada, angustiada. O biografismo era a tônica desses estudos. Com o tempo, as análises foram se diversificando e atentando mais e mais para o seu fazer poético. Em *A formação da literatura brasileira*, Antonio Candido, a respeito da informação biográfica no estudo da literatura, declara que “há casos, por exemplo, em que a informação biográfica ajuda a compreender o texto” e, nesses casos, pergunta “por que rejeitá-la, estribado em preconceito metodológico ou falsa pudicícia formalista?” (1962, p.39). De fato, é com a análise do poema “Meu sonho”, a partir da estrutura aparente, do nível estético, para chegar à estrutura profunda do poema, à linguagem poética, e às angústias do adolescente Álvares de Azevedo, que Antonio Candido contempla-nos com o ensaio “Cavalgada ambígua” (1989, p.38-53). Nela, Antonio Candido mostra-nos que o princípio organizador do texto é seu ritmo, que traduz tanto os sentidos ostensivos quanto o sentido oculto. O ritmo do galope e a angústia, associados à atmosfera noturna do poema, aos elementos característicos da balada como gênero, fazem do onírico e fantasmagórico “Meu sonho” uma “narrativa toda interior” que exprime o “dilaceramento do ser”, sob a forma de “angústia sexual”:

EU

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
Porque brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? o remorso?
Do corcel te debruças no dorso....
E galopas do vale através...
Oh! da estrada acordando as poeiras
Não escutas gritar as caveiras
E morder-te o fantasma nos pés?

Onde vais pelas trevas impuras,
Cavaleiro das armas escuras,
Macilento qual morto na tumba?...
Tu escutas.... Na longa montanha
Um tropel teu galope acompanha?
E um clamor de vingança retumba?

Cavaleiro, quem és? — que mistério,
Quem te força da morte no império
Pela noite assombrada a vagar?

O FANTASMA

Sou o sonho de tua esperança,
Tua febre que nunca descansa,
O delírio que te há de matar! (AZEVEDO, 1942, p. 230).

Para Antonio Candido, o enunciado final do poema está ligado, segundo o arquétipo romântico, “ao amor, sob forma de angústia sexual”. O ensaísta nos lembra ainda que esta característica “percorre a obra de Álvares de Azevedo e se associa ao temor adolescente de que o ato do sexo, tão desesperadamente desejado, seja profanação de algum valor inatingível” (CANDIDO, 1989, p.51).

Vários outros elementos contribuem para essa interpretação simbólica do ato sexual, como a presença de símbolos da força viril e dos órgãos sexuais masculino e feminino, ou as reações fisiológicas do cavaleiro, descritos pelo sujeito da enunciação. Dessa forma, graças ao par romântico Amor e Morte, Antonio Candido conclui que “Álvares de Azevedo foi capaz de criar um símbolo poderoso para exprimir a angústia do adolescente em face do sexo, que vai até o sentimento de morte” (CANDIDO, 1989, p. 53).

Ao observarmos os poemas da *Lira dos vinte anos*, podemos confirmar as afirmações de Antonio Candido quanto a diversas observações realizadas em seu ensaio. O aspecto noturno é indiscutível como veremos mais adiante. Mas, ainda encaminhando-nos para a narrativa de Noll, podemos afirmar igualmente que a praia aparece nos poemas como um cenário privilegiado para a intimidade, para a consumação do ato sexual, com todas suas ações preliminares. A título ilustrativo, optamos por mostrar aqui apenas alguns desses poemas, que coincidentemente correspondem aos três primeiros poemas da primeira parte da *Lira dos vinte anos*:

No mar

*Les étoiles s'allument au ciel, et la
brise du soir erre doucement parmi les
fleurs: rêvez, chantez et soupirez.*

George Sand

Era de noite: — dormias,
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração,
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração!

Ah! que véu de palidez
Da langue face na tez!
Como teus seios revoltos
Te palpitavam sonhando!
Como eu cismava beijando
Teus negros cabelos soltos!

Sonhavas? — eu não dormia;
A minh'alma se embebia
Em tua alma pensativa!
E tremias, bela amante,
A meus beijos, semelhante
Às folhas da sensitivas!

E que noite! que luar!
E que ardências no mar!
E que perfumes no vento!
Que vida que se bebia
Na noite que parecia
Suspirar de sentimento!

Minha rola, ó minha flor,
Ó madressilva de amor,
Como eras saudosa então!
Como pálida sorrias

E no meu peito dormias
Aos ais do meu coração!

E que noite! que luar!
Como a brisa a soluçar
Se desmaiava de amor!
Como toda evaporava
Perfumes que respirava
Nas laranjeiras em flor!

Suspiravas? que suspiro!
Ai que ainda me deliro
Entrevendo a imagem tua
Ao fresco da viração,
Aos ais do meu coração,
Embalada na falua!

Como virgem que desmaia,
Dormia a onda na praia!
Tua alma de sonhos cheia
Era tão pura, dormente,
Como a vaga transparente
Sobre seu leito de areia!

Era de noite — dormias,
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração;
Embalada na falua,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração. (AZEVEDO, 1942, p. 09).

Nesse poema, o enunciador e protagonista contempla a amada que dorme na praia e pondera, ruma o contato físico, ainda inexistente. O enamorado cisma, imagina, anseia, em sua contemplação. Um único movimento humano anima a cena: a respiração da amada. A praia, cenário desse devaneio, constitui o *locus amoenus* do sonhar amoroso/sexual. Quando não é o cenário do poema, a praia muitas vezes é citada ou aludida na obra azevediana. E em geral trata-se de um momento noturno, muitas vezes de sono, propício ao sonho, devaneios, evasões.

Já no segundo poema da *Lira*, ainda tendo a praia como cenário, a amada escapa ao enunciador, seja correndo, seja dormindo/desfalecendo ou finalmente morrendo:

Sonhando

*Hier, la nuit d'été, que nous prêtait ses voiles,
Était digne de toi, tant elle avait d'étoiles!*
Victor Hugo³

Na praia deserta que a lua branqueia,
Que mimo! que rosa! que filha de Deus!
Tão pálida... ao vê-la meu ser devaneia,
Sufoco nos lábios os hálitos meus!
 Não corras na areia,
 Não corras assim!
 Donzela, onde vais?
 Tem pena de mim!

A praia é tão longa! e a onda bravia

³ A respeito da natureza e da relação dialógica entre epígrafe hugoana e poesia azevediana, consultar nosso estudo ALVES, M.C.R. *O poeta-leitor – Um estudo das epígrafes hugoanas em Álvares de Azevedo*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo, 1999.

As roupas de gaza te molha de espuma...
De noite, aos serenos, a areia é tão fria...
Tão úmido o vento que os ares perfuma!
És tão doentia!
Não corras assim...
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

A brisa teus negros cabelos soltou,
O orvalho da face te esfria o suor,
Teus seios palpitam — a brisa os roçou,
Beijou-os, suspira, desmaia de amor!
Teu pé tropeçou...
Não corras assim...
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

E o pálido mimo da minha paixão
Num longo soluço tremeu e parou,
Sentou-se na praia, sozinha no chão,
A mão regelada no colo pousou!
Que tens, coração
Que tremes assim?
Cansaste, donzela?
Tem pena de mim!

Deitou-se na areia que a vaga molhou.
Imóvel e branca na praia dormia;
Mas nem os seus olhos o sono fechou
E nem o seu colo de neve tremia...
O seio gelou?...
Não durmas assim!
O pálida fria,
Tem pena de mim!

Dormia: — na frente que níveo suar...
Que mão regelada no lânguido peito...
Não era mais alvo seu leito do mar,
Não era mais frio seu gélido leito!
Nem um ressonar...
Não durmas assim...
O pálida fria,
Tem pena de mim!

Aqui no meu peito vem antes sonhar
Nos longos suspiros do meu coração:
Eu quero em meus lábios teu seio aquecer,
Teu colo, essas faces, e a gélida mão...
Não durmas no mar!
Não durmas assim.
Estátua sem vida,
Tem pena de mim!

E a vaga crescia seu corpo banhando,
As cândidas formas movendo de leve!
E eu vi-a suave nas águas boiando
Com soltos cabelos nas roupas de neve!
Nas vagas sonhando
Não durmas assim...
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

E a imagem da virgem nas águas do mar
Brilhava tão branca no límpido véu...
Nem mais transparente luzia o luar
No ambiente sem nuvens da noite do céu!
Nas águas do mar

Não durmas assim...
Não morras, donzela,
Espera por mim! (AZEVEDO, 1942, p. 12).

Antonio Candido reiteradamente lembra-nos que Álvares é um poeta "da noite, do sono e do sonho" (1989, p. 46). São espaços de evasão, mas podem igualmente ser considerados espaços nos quais a tentativa de concretização do ato amoroso é possível. Inicialmente, espaço de evasão, o sonho aparece como dimensão paralela, duplicação do real, onde habita o ideal. Não se trata apenas de um espaço de devaneio, de fuga do real, mas de um espaço de descoberta, de busca de outra identidade. Nesse espaço, a natureza é cúmplice, e muitas vezes, personificada, podendo ela realizar o que o par amoroso não consegue: o beijo tão solicitado pelo enunciador. Assim como no poema seguinte:

Scismar

*Fala-me, anjo de luz! és glorioso
A' minha vista na janela à noite
Como divino alado mensageiro
Ao ebrioso olhar dos froixos olhos
Do homem, que se ajoelha para vel-o,
Quando resvala em preguiçosas nuvens,
Ou navega no seio do ar da noite.*

Romeu

Ai! quando de noite, sozinha à janela
Co'a face na mão te vejo ao luar,
Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?
A noite vai bela,
E a vista desmaia
Ao longe na praia
Do mar!

Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos,
Como água da chuva cheiroso jasmim?
Na cisma que anjinho te conta segredos?
Que pálidos medos?
Suave morena,
Acaso tens pena
De mim?

Donzela sombria, na brisa não sentes
A dor que um suspiro em meus lábios tremeu?
E a noite, que inspira no seio dos entes
Os sonhos ardentes,
Não diz-te que a voz
Que fala-te a sós
Sou eu?

Acorda! Não durmas da cisma no véu!
Amemos, vivamos, que amor é sonhar!
Um beijo, donzela! Não ouves? no céu
A brisa gemeu...
As vagas murmuraram...
As folhas sussurram:
Amar! (AZEVEDO, 1942, p. 15).

Na poesia acima, a figura do anjo aparece desde a epígrafe, como "anjo de luz", mensageiro, e, no corpo do poema, o anjinho conta segredos à amada. Em Álvares, há uma verdadeira legião de anjos: poucos anjos malditos, alguns serafins, e inúmeros anjinhos, meigos anjinhos, pobres anjinhos, anjos das ilusões, anjo da ventura, anjos louros do céu, e muitos, muitos anjos de/do

amor. Eles estão, na maior parte dos casos, relacionados positivamente à figura feminina, à amada. São mais recorrentes como vocativo, amorosa, carinhosamente, ou em comparações. Nessas ocasiões são sempre sinônimo de pureza. Em Noll também, no entanto, o plural azevediano dará lugar ao singular.

Se este terceiro poema termina com uma exortação ao amor, não podemos ignorar que ao final de "Sonhando" a súplica é por que a amada não morra e espere o enunciador, para "morrerem" juntos. Já nos antológicos "Se eu morresse amanhã" (em Poesias Diversas) ou "Lembrança de morrer" (na Primeira Parte da *Lira dos Vinte Anos*), a morte é abordada de forma distinta:

Se eu morresse amanhã

Se eu morresse amanhã, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmã;
Minha mãe de saudades morreria
Se eu morresse amanhã!

Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que manhã!
Eu perdera chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!

Que sol! que céu azul! que doce n'alva
Acorda a natureza mais louçã!
Não me batera tanto amor no peito
Se eu morresse amanhã!

Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o dolorido afã...
A dor no peito emudecera ao menos
Se eu morresse amanhã! (AZEVEDO, 1942, p. 326).

A possibilidade de morte é, pois, efetiva e os modos e tempos verbais no condicional e futuro do pretérito⁴ utilizados, assim como a referência à família, são, por exemplo, alguns dos elementos presentes no poema acima que diferenciam as distintas abordagens da "morte" em Álvares. Com o fim da vida, cessam igualmente as dores e infortúnios do amor: real ou idealizado? O poema seguinte nos revela essa intimidade:

Lembrança de morrer

No more! o never more!
Shelley.

Quando em meu peito rebentar-se a fibra
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nem uma lágrima
Em pálpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro
— Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

⁴ Vale salientarmos que o futuro do pretérito também é um tempo utilizado por Noll. No entanto, ele é utilizado nas ocasiões em que Gustavo idealiza, vislumbra, seu futuro.

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade — é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia.

Só levo uma saudade — é dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas...
De ti, ó minha mãe, pobre coitada
Que por minha tristeza te definhas!

De meu pai... de meus únicos amigos,
Poucos — bem poucos — e que não zombavam
Quando, em noite de febre endoudecido,
Minhas pálidas crenças duvidavam.

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios trema ainda
É pela virgem que sonhei... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!

Só tu à mocidade sonhadora
Do pálido poeta deste flores...
Se viveu, foi por ti! e de esperança
De na vida gozar de teus amores.

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo....
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu, eu vou amar contigo!

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz, e escrevam nelas
— Foi poeta — sonhou — e amou na vida.—

ombras do vale, noites da montanha
Que minh'alma cantou e amava tanto,
Protegei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe canto!

Mas quando preludia ave d'aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos...
Deixai a lua prantear-me a lousa! (AZEVEDO, 1942, p. 122).

É imprescindível, no entanto, que consideremos a morte, nos poemas azevedianos de cunho amoroso, de forma metafórica, lembrando que, no século XIX, a “pequena morte” equivale ao gozo, ao orgasmo, à extenuante sensação de entrega/abandono e desfalecimento após o ato amoroso. Ato ansiado desde a alusão ao primeiro contato, pelo toque, pelo beijo, idealizado, velado, imaginado e não concretizado, como atestam os versos da sétima e oitava estrofes do poema acima, nos quais o poeta-enunciador confessa, diante da perspectiva da morte, ter sonhado com a virgem sem nunca ter em sua face tocado os lábios, ter vivido a mocidade sonhadora na esperança de gozar seus amores. Muito diferente do que lemos em João Gilberto Noll? Sim e não.

Observemos, antes de abordarmos a erotização e a morte nos autores deste estudo, em consonância com as afirmações de Antonio Candido, o percurso do “menino-anjo do Rio” de João Gilberto Noll.

Em *Anjo das ondas*, o protagonista Gustavo vive um momento importante de sua vida: aos quinze anos, experimenta as angústias da fronteira entre sua infância e a fase adulta. Dividido, segundo o que nos é apresentado, quase desde sempre, entre dois países, dois “lares”, parece ter chegado para ele a hora de

grandes revelações, decisivas para o futuro, que definirão sua existência. Dessa forma, Londres e Rio, figuras materna e paterna, passado e futuro serão sempre referências em seu percurso. Gustavo deixa Londres, sua mãe e sua avó, para encontrar-se com o pai no Rio de Janeiro. Eis um primeiro binômio: Londres/Rio de Janeiro que será acompanhado de muitos outros: seu pensamento divide-se entre memórias do passado, inquietudes do presente e idealizações do futuro, entre a infância e a vida adulta, entre um universo feminino - este também duplicado: de um lado a tristeza da mãe e o glamour da avó - e o universo paterno, introspectivo e silencioso. À parte esses binômios bastante evidentes, vislumbram-se os duplos na tessitura do texto.

A narração, em terceira pessoa inicialmente, passa, de forma ora sutil, ora flagrante, à primeira pessoa. O leitor surpreende-se quando, em meio à narração, surge, timidamente, a primeira pessoa quando Gustavo, o protagonista, relembra um encontro com a namorada Cristina, e dentro dessa lembrança surge uma outra, a de momentos passados com sua avó:

Adorava ouvir os ensaios dela, ao piano, um careca balofo meio triste italiano, que contemplava a criança **em mim** como se revisitasse a própria inocência, situada com certeza em algum ponto de sua Calábria natal (NOLL, 2010, p. 28 – grifos nossos)⁵

Pouco a pouco, a primeira pessoa vai se tornando mais e mais constante, vai se fortalecendo, tendo voz. Trata-se, no entanto, de um processo longo, rude no início, que vai sendo polido no texto enquanto a personagem vai se descobrindo. As lembranças do passado, em primeira pessoa, parecem presentificadas em suas memórias. Uma vez de volta ao presente, a narrativa retorna igualmente à terceira pessoa, como no trecho abaixo:

Olhava aquela mulher ainda bonita, sim, e naquele jantar minha mãe parecia colher dos meus olhos o encantamento suave que sentia por ela. Lá fora seus cães ladravam talvez porque quisessem entrar. A dama imperturbável se levantou, pegou a ração e levou-a até o alpendre. Os cães faziam aquele som esfomeado, a respiração no extremo da capacidade, respiração de quem é submetido à servidão do instinto. O menino se afastou, subiu as escadas para o quarto. Seu corpo ainda exalava o cheiro de Cristina. Pensou que seria bom que os dois pudessem morar juntos, às vezes dividir a mesma cama, degustar quem sabe o macarrão que ele ainda não aprendera a cozinhar (NOLL, 2010, p. 35).

A passagem da narração da terceira para a primeira pessoa ocorrerá reiteradas vezes, quando a memória de Gustavo o conduz às figuras femininas, de sua avó e de sua mãe. O tratamento de “menino” ou “garoto”, quando a narrativa retorna à terceira pessoa parece sugerir ser ditado pela proximidade da lembrança da infância (“menino”) ou da adolescência (“garoto”).

Observemos que em outros momentos, a digressão busca introduzir um comentário, mais curto, porém intenso, como concretizado por outra voz:

Somente ele mais uma vez, ele e a terra avermelhada, a pedra, a árvore frondosa aninhando seu pensamento ardente, depois o sono, o sonho que se ilude com formas estranhas ao planeta, formas imunes a qualquer entendimento, apenas formas, sem o pendor da lucidez que a tudo espera redimir.

⁵ Doravante, citaremos apenas a página na qual consta o trecho citado a partir de NOLL, J. G. *Anjo das ondas*. São Paulo: Scipione, 2010.

Aqui não há mais nada a redimir. Existe apenas essa hora morta em que me diluo nas sombras da mata e fecho a boca sombria, e então me calo. Ele aspirava à perpétua aventura, mesmo que em troca precisasse dormir sozinho, a cabeça em meio a um formigueiro, na perna um fermento – e que acordasse amanhã ouvindo a solidão se misturar à fonte a correr e à ventania (NOLL, 2010, p. 38).

Pouco a pouco, a primeira pessoa vai invadindo a narração em terceira pessoa, tomando seu lugar:

O garoto ganhou a porta da sala para a cozinha, e parou. A mãe limpava a mesa do café. Passava a mãe sobre a toalha de linóleo, retirando os fragmentos de pão a cair na palma aberta da outra mão. Ele não via o namorado, não havia mais ninguém. Minha mãe poderia tirar proveito de sua mocidade e se juntar a um homem verdadeiro que a tirasse daquela letargia. Mas não havia homem nenhum na cozinha, nem em qualquer outro lugar. O garoto continuava na porta observando as feições apagadas daquela mulher que todos acreditavam ser minha mãe... Parece que ela se dissolve aos poucos, para restar apenas uma figura sucinta em vaga doação ao filho (NOLL, 2010, p. 44).

A peleja, ou negociação, entre as vozes narrativas evoluirá até aproximadamente a metade do livro, quando a narração primeira pessoa começa a firmar-se:

A austeridade na igreja anglicana não dava lugar às cores. Só a voz da avó se elevava acima de nossa pequenez. Entrava pelos ouvidos, inebriando-os de mistérios. A beleza saía desse quase nada chamado cordas vocais e pairava sobre regiões que os fiéis nem ousavam conceber. Uma tosse ou outra no recinto resultava em contraponto prosaico para a excelência da matéria musical. O som simplório da garganta tentando livrar-se do pigarro mesclava-se ao sublime. Era a memória viva de nossa precária humanidade aspirando ao voo celestial. Após o recital minha avó ficou cercada. Um turista brasileiro beijou-lhe a mão, extasiado. O pianista italiano, seu acompanhante no palco e nos ensaios, abraçava minha mãe no seu português periclitante (NOLL, 2010, p. 49).

A partir de então, a narração em terceira pessoa sucumbirá à primeira pessoa, aparecendo, vez ou outra ainda uma frase, um pensamento, uma indagação semelhante ao desafinar da voz adolescente em busca de seu timbre definitivo:

Gostaria que ela jamais tivesse existido, e que eu partisse para a vida sem ter de abandonar ninguém. A mãe sentia pelo filho um calor que ele já não sabia projetar. Acabara afogado por tanto afeto desde sempre mal-vivido. Chorei, mas fazendo tudo para disfarçar (NOLL, 2010, p. 56).

Começam então os questionamentos quanto à identidade, às descobertas, à tomada de consciência de um novo corpo em transformação, na utilização do condicional e no jogo dos duplos disseminado em espelhos:

Já me sentia quase ilhado. Eu dependia só de mim. Encontraria a minha própria face e aprenderia a reconhecê-la para sempre, sem pestanejar [...] Eu era uma criança no corpo já maduro para o sexo. Olhava-me nu no espelho e percebia que minha pele, mesmo juvenil, não me trairia, caso precisasse dela diante de Cristina ou de qualquer outra mulher que eu ainda não conseguira adivinhar. Sentia-me viril e do meu peito nasciam os pelos com que sempre sonhei, para, quem sabe, arranhar um bocadinho o peito da parceira, fazendo-a suspirar de lascívia e vago desconforto (NOLL, 2010, p. 58-59).

A viagem que o separa de sua mãe e avô e reúne pai e filho aparece, assim, como uma fase de transição, iniciática:

Abri a bolsa de minha mãe e vi um espelho mínimo. Com tão poucos anos de vida, a minha face se mostrava árida, seca, de algumas tirânicas espinhas. Não daria para acreditar que dessa face se pudesse tirar alguma remota ou imediata preciosidade. Mas eu não era feio.

O fato é que **minha face era árida** e só uma verdadeira carícia poderia irrigá-la por algum tempo. [...] Mas agora voltaria ao Rio como uma outra pessoa. Já sem as duas, passaria a me ver como pai de mim mesmo, aquele que me conduziria sem que eu mesmo percebesse (NOLL, 2010, p.60-61).

A partir de sua chegada ao Rio de Janeiro, Gustavo confunde os duplos do que foi, do que é e do que virá a ser, a partir de sua descendência:

E o meu pai pegou a minha mala e a levou para o carro. O que eu poderia dizer para um homem como ele? Vi suas mãos bem diligentes na direção. Notei que ele precisava de atenção dupla para não se evadir, repentino, causando um acidente.

Ele era o de sempre...Virei-me, vi seu perfil cansado, vi sua camisa discreta, que parecia expressar a sua timidez, vi, vi, vi...De tanto ver, cansei.

E empurrei meus pensamentos para minha mãe, outra tímida, que amamentara um tímido como eu. Geralmente quando o pai era introvertido, a mãe compensava com sua extroversão. No meu caso calhou de serem os dois reticentes...O que faria para adquirir alguma fluidez no meus contatos?

Tentaria de todas as maneiras me irradiar a cada convívio, ser o outro que em mim calava. Seria eu o escolhido para romper o recato de minha parca dinastia? Que eu fosse esse homem, sim, aquele a saudar os convivas com a exuberância de minha avó (NOLL, 2010, p. 70).

Uma vez no Rio de Janeiro, o relacionamento com seu pai escritor, autor de *A face árida*, é marcado pelas descobertas a partir do silêncio:

Comecei a pensar que a vida pudesse ser reconsiderada a partir de duplas. Tudo tinha o seu igual. Às vezes, rival.

E isso ia nos proporcionando um conforto ilusório, em face da solidão. O duplo estava ali, ao alcance da mão (NOLL, 2010, p. 73).

Diante da inevitabilidade do encontro de dois homens, do qual não se sabia "se dali sairia um duelo ou um abraço", desafio que "daria frutos poderosos", o convívio é marcado pela perda momentânea da voz de Gustavo, por sua anulação:

Me senti, de repente, prisioneiro. Para manter-me em uma temporada, ali, no Rio, precisaria me anular, depositar o meu tempo aos pés do meu pai, para adicioná-lo ao dele, e, assim, cada dia do meu predecessor, enquanto literato, duraria para valer por dois, sem sequer pausa para adormecer (NOLL, 2010, p. 91).

até a decisão de completar a ansiada transição:

Eu permaneceria no vácuo, me faltando alma e tudo, à espera de que meu pai terminasse de escrever o livro. Antes que isso acontecesse de fato, eu precisava ir para a rua, me relacionar com os passantes, até que encontrasse a pessoa que me livraria do cárcere e me ensinaria a ser enfim um homem digno de homem (NOLL, 2010, p. 92).

O "teatro íntimo" vivido por Gustavo culmina finalmente com o evanescer das lembranças da infância, a consciência da necessidade de "divorciar-se" de seus pais, e da tomada de posse de seu futuro.

Esse futuro, Gustavo o povoa com um cão e com um xará, o “recentíssimo e já melhor amigo”, o surfista Gustavo, um “anjo das ondas”, em um apartamento em Copacabana, um “limbo”, no qual ainda havia “duas hipóteses humanas”. Caminhando para o enlace, a narrativa desvenda-se cada vez mais como um “teatro” no qual Gustavo imagina as cenas:

Sem querer, surpreendi minha cara no aço da panela a postos sobre a toalha de franjas. Me apresentava sujo em volta da boca, resultado do ataque à torta. Parecia uma criança esfomeada teimando em não se saciar. Ou um ator à espera, refletido no espelho do camarim... (NOLL, 2010, p. 112).

É, pois, no encontro de Gustavo (anjo, anjinho) com Gustavo (anjo das ondas), na compreensão de “duas identidades com um único sexo” que o herói chega a uma certa compreensão de sua evolução para a fase adulta, uma “identidade eternamente fraturada em duas”. Gustavo vai pouco a pouco se apropriar do cachorro, do corpo, enfim, da vida do amigo Gustavo para, imaginamos como leitores, iniciar a nova fase de sua própria vida. No desfecho do romance, se é que podemos falar em “desfecho”, temos Gustavo ao telefone com seu pai. Na cena iniciada ainda com a possibilidade da existência de dois Gustavos pela presença de “uma sombra em movimento a poucos passos”, temos a sugestão da quase total incorporação de um pelo outro e, no questionamento final, o início de uma nova perspectiva: “Onde estou?, indaguei. E, para a densa escuridão, agora com uma sombra em movimento a poucos passos, eu perguntei, em trêmulo sussurro: É esse o meu lugar?” (NOLL, 2010, p. 122).

Resta ao leitor, aberta a narrativa, sem conclusões ou respostas definitivas, mas possibilidades de respostas e possíveis leituras. Antes de retornarmos à indagação que deixamos em suspenso acima acerca da aproximação ou distanciamento dos autores, observemos ainda, um pouco mais em detalhe, alguns trechos de *Anjo das ondas* em que há referência à morte. Como bem ressaltou Sandro Ornellas (2000), a “fuga dos estados tediosos” muitas vezes ultrapassa, em Noll, as indicações espaço-temporais do texto. O desejo de morte como reflexo das angústias do ser, do viver, do estar-no-mundo, significando, é reiteradamente retrabalhado na narrativa nolliana, e surge aqui na memória, como parte da busca de identidade e da transição da fase adolescente para a fase adulta, quando o herói se depara, por exemplo, com o incontornável destino da mãe:

O frio era intenso no fim de tarde londrino. E ventava. Eu tinha as mãos avermelhadas, por não suportar o uso de luvas. Pensei em morrer. Pensei em fugir, não sabia exatamente do quê ou de quem. Minha mãe fora eclipsada por minha avó. E agora se encontrava ali, encolhida (não apenas pelo frio), querendo quem sabe morrer como eu. Londres conhecera uma fresta de sol pela manhã (NOLL, 2010, p. 56).

Desejo de morte reiterado em, pelo menos, mais duas ocasiões, a primeira delas, revelada quando memorava sua chegada ao Rio de Janeiro: “

Depois dessa época, cheguei a pensar em morrer por largo tempo, ou pelo menos me esconder... Agora eu queria ressuscitar, diminuir a distância entre o desejo e o gesto por meu próprio mérito, até que essas pontas virassem uma só (NOLL, 2010, p. 66).

A segunda, após ter o maiô vermelho, emprestado por seu pai, roubado enquanto dormia na praia⁶. Neste episódio, Gustavo ficou tão nu, na praia, quantos os anjos de Álvares de Azevedo:

Se o assaltante me reconhecesse na rua, talvez me seguisse atrás de meu relógio de pulso, londrino por sinal. Quem sabe me levasse até a praça do Lido e lá me contasse seus planos com relação aos meus pertences. Eu me submeteria, quem sabe...Precisava morrer um pouco. Um pouco mais ainda...e mais...ali, defronte ao vadio em mais uma tarde de sol e brisa do Lido (NOLL, 2010, p. 88).

O “desejo de morte” aparece em Noll, como nos poemas de amor de Álvares, carregado de ambigüidade e simbologia: na verdade, evocando a fuga ou o gozo, ele sempre está ligado à VIDA, à renovação, à possibilidade de “ressuscitar”, na comunhão do desejo e da consumação do gozo. Essa parece ser a condição vital para o surgimento de um novo ser, um ser maduro, completo, pleno. Em Álvares, o sucesso da empreitada está vinculado à participação da amada do enunciador. A busca de sua felicidade, de sua identidade, depende de outra pessoa. Essa busca revela-se frustrada. Já em Noll, o protagonista Gustavo, desde as primeiras páginas, na confusa narrativa das lembranças de um menino “se multiplicava em mil”⁷ (NOLL, 2010, p. 14), seleciona em sua memória episódios em que experimenta momentos de erotização, seja em devaneios, dando livre curso à sua imaginação ou contendo “sua cachoeira de furtivas delícias” (NOLL, 2010, p.17) seja no elevador face à baba da vizinha (NOLL, 2010, p.19). E se por um momento, Gustavo, imaginou que ao beijar Cristina se tornaria finalmente adulto e seria um outro Gustavo, logo se dá conta que seu caminho será íntimo e solitário. A seu modo, ele vai descobrir que o OUTRO está em si mesmo e é a partir dessa duplicação, desconstrução de si, que irá na direção de um novo EU. Dessa forma, muitos dos elementos presentes nos poemas de Álvares de Azevedo estarão salpicados na narrativa nolliana, nas lembranças de Gustavo e irmão, conforme a narrativa evolui e a personagem se aprofunda em suas descobertas, se transformando, se esvanecendo. Pode-se, então, acompanhar, com a leitura de *Anjo das ondas*, um percurso temático, o da busca da identidade na adolescência, e um percurso estético, do intertexto explícito do título da obra, que faz de Gustavo um anjo (multiplicado) em busca de seu corpo e de seu rumo (de seu impossível UNO), passando por alusões aos temas, aos elementos estéticos azevedianos, como se buscasse, o texto também, seu caminho. Permanece, porém, indiscutível, em ambos os autores que, tanto a busca da identidade, quanto o fazer literário demandam compromisso e são resultado de muito sofrimento. Nesse sentido, não poderíamos deixar de pelo menos citar o poema abaixo, que antecede o poema “Meu sonho”, na terceira parte da Lira, que parece, inevitavelmente, fazer parte do diálogo Azevedo/Noll⁸:

Lembrança dos quinze anos

*Et pourtant sans plaisir je dépense la vie;
Et souvent quand, pour moi, les heures de la nuit
S'écoulent sans sommeil, sans songes, sans bruit,
Il passe dans mon coeur de brillantes pensées,*

⁶ Todos os elementos desse episódio merecem, aliás, especial atenção e estudo a parte. Fica aqui nossa sugestão.

⁷ “mil meninos” = “mil anjos”

⁸ O diálogo em questão é muito mais vasto do que poderíamos expor neste artigo. Procedemos ao recorte que nos pareceu mais eficiente no momento, não descartando a possibilidade de futura ampliação.

D'invincibles désirs, de fougues insensées!
Ch. Dovalle

*Heureux qui, dès les premiers ans,
A senti de son sang, dans ses veines stagnantes,
Couler d'un pas égal les ondes languissantes;
Dont les désirs jamais n'ont troublé la raison;
Pour qui les yeux n'ont point de suave poison.*
André Chénier

Nos meus quinze anos eu sofria tanto!
Agora enfim meu padecer descansa...
Minh'alma emudeceu, na noite dela
Adormeceu a pálida esperança!

Já não sinto ambições e se esvaíram
As vagas formas, a visão confusa
De meus dias de amor, nem doces voltam
Os sons aéreos da divina Musa!

Porventura é melhor as brandas fibras
Embotadas sentir nessa dormência...
E viver esta vida... e na modorra
Repousar-se na sombra da existência!

E que noites de sôfrego desejo!
Que presentir de uma volúpia ardente!
Que noites de esperança e desespero!
E que fogo no sangue incandescente!

Minh'alma juvenil era uma lira
Que ao menor bafejar estremecia...
A triste decepção rompeu-lhe as cordas...
Só vibra num prelúdio d'agonia!

Quanto, quanto sonhei! como velava
Cheio de febre, ansioso de ternuras!
Como era virgem o meu lábio ardente!
A alma tão santa! as emoções tão puras!

Como o peito sedento palpitava
Ao roçar de um vestido, à voz divina
De uma pálida virgem! ao murmúrio
De uns passos de mulher pela campina!

E como t'esperei, anjo dos sonhos,
Ideal de mulher que me sorrias,
E me beijando nesta fronte pálida
A um mundo belo de ilusões me erguias!

O meu peito era um eco de murmúrios...
De delírio vivi como os insanos!
Nos meus quinze anos eu sofria tanto!
Ardi ao fogo dos primeiros anos!

Agora vivo no deserto d'alma...
Um mundo de saudade ali dormita...
Não o quero acordar... oh! não ressurjam
Aquelas sombras na minh'alma aflita!

Mas por que volves os teus olhos negros
Tão langues sobre mim? Iná, suspiras?
Por que derramas tanto amor nos olhos?
Eu não posso te amar e tu deliras.

Também a aurora tem neblina e sombras,
E há vozes que emudece a desventura,

Há flores em botão que se desfolham,
E a alma também morre prematura.

Repousa no meu peito o meu passado,
Minh'alma adormeceu por um momento...
Sou a flor sem perfume em sol d'inverno...
Uma lousa que encerra? — o esquecimento!...

Não me fales de amor... um teu suspiro
Tantos sonhos no peito me desperta!...
Sinto-me reviver e como outrora
Beijo tremendo uma visão incerta...

Ah! quando as belas esperanças murcham
E o gênio dorme e a vida desencanta,
D'almas estéreis a ironia amarga
E a morte sobre os sonhos se levanta...

Embora fundo o sono do descrido
E o silêncio do peito e seu retiro...
Inda pode inflamar muitos amores
O sussurro de um lânguido suspiro! (AZEVEDO, 1942, p. 227).

Todos os elementos por nós aqui aludidos (e mais alguns outros) estão neste poema em que o enunciador rememora seus quinze anos. O enunciador, já adulto, não tem mais as ilusões e angústias da época evocada. É com um Álvares de Azevedo mais maduro também que pretendemos nos encaminhar para nossa conclusão. Poucos sabem que Álvares de Azevedo produziu escritos teóricos sobre literatura. O comentário abaixo, extraído de um estudo sobre o poema "Jacques Rolla", de Alfred de Musset, traduz algumas de suas reflexões estéticas:

Joffroy disse num livro: - "A poesia canta os sentimentos da época sobre o bello e o verdadeiro; exprime o pensar confuso das massas, de um modo mais vivo... A natureza da poesia a sujeita à lei da transmutação á medida que variam os sentimentos das turbas – aliás cessára ella de ser verdadeira". E elle tem razão até aí. Cada seculo, na expressão e Magnin, tem de buscar nova língua e novos symbolos, novas formulas. A missão dos poetas é a poesia de um século; e assim adoptamos os mesmos principios de Jouffroy, não concordando porém com elle quando diz que "um poeta não póde sentir o que foi sentimento de outras épocas; se o exprime, é uma copia de expressão, e é clássico; o que elle produz, não é poesia, é imitação de uma poesia e não mais (AZEVEDO, 1942, v.2., p. 313-314).

Como já evidenciamos anteriormente, em Álvares, elementos como o mar/praias, a noite, o sono/sonho parecem ser os lugares e momentos possíveis à concretização do ato amoroso, da transformação do que se é em algo que se anseia ser. Trata-se de um momento/espaco no qual o jovem enunciador se sente à vontade, mais livre e desenvolvido para ousar. Embora o espaco seja tudo converge para a intimidade, para uma narrativa interior, a busca da identidade, do que define o ser e seu estar-no-mundo depende, na poética de Álvares de Azevedo, da consumação da relação com o outro, do beijo, da respiração ofegante e do gozo, de amar e morrer, para renascer, para enfim existir. Em Noll, existe a sugestão da praia diurna, espaco de liberdade, mas espaco de perda também. Existir, vir-a-ser, tornar-se adulto, para o jovem Gustavo, depende do outro, no entanto, esse outro existe duplicado em si mesmo. O que define o indivíduo depende do próprio indivíduo, e da gestão interna de suas diversas facetas, seus duplos, seus múltiplos.

Noll, leitor de Azevedo, viu em seus poemas não somente a temática da adolescência como também compreendeu que havia um mesmo sentimento comum, um ponto de partida para seu fazer literário. Ao emprestar o verso azevediano "As ondas são anjos que dormem no mar" e condensá-lo na expressão "Anjo das ondas", atualizando-o, Noll revisita Álvares de Azevedo e convida seu leitor a fazê-lo também. Ao aludir à tradição romântica, Noll insere-se nessa tradição, a da literatura brasileira, no "sistema de obras ligadas por denominadores comuns" que "fazem da literatura aspecto orgânico da civilização" (CANDIDO, 1962, p. 25).

Álvares imprime sua marca, a tradução de seu tempo, em sua obra. Noll, sempre provocador, busca o elo com o passado, sem perder sua característica atualidade e constante irreverência. Em ambos permanece o traço comum da busca do ser, através de uma narrativa interior, íntima, da errância, que é também errância poética, estética, em seus percursos criativos. Em geral, nos textos da literatura consagrada ao público juvenil existe uma mensagem, um encorajamento para os leitores, espíritos angustiados que empreendem a dolorosa travessia da adolescência rumo ao amadurecimento. Em Álvares como em Noll, em vez do conforto, permanecem o questionamento e as dúvidas, vislumbra-se, no entanto, uma certa solidariedade, e contraditoriamente, paira a sugestão de que, em sua intimidade única e inevitável solidão, o leitor – adolescente ou adulto - (e, por que não, também o escritor?) está, e não está, só.

ALVES, M. C. R. Past in Present: João Gilberto Noll as a Reader of Álvares de Azevedo. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 29-48, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ALVES, M. C. R. *O poeta-leitor – Um estudo das epígrafes hugoanas em Álvares de Azevedo*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo, 1999.

AZEVEDO, M. A. Álvares de. *Obras Completas*. v.1 e 2. São Paulo: Nacional, 1942.

CANDIDO, A. Cavalcada ambígua. In: _____. *Na sala de aula*. São Paulo, Ática, 1989. p. 38-53.

_____. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos*. v.1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

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

GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

NOLL, J. G. *Sou eu!*. São Paulo: Scipione, 2009.

_____. *O nervo da noite*. São Paulo: Scipione, 2009.

_____ *Anjo das ondas*. São Paulo: Scipione, 2010.

ORNELLAS, S. S. A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll. Revista Verbo 21 - Cultura & Literatura. Salvador, 01/jan./2000. Disponível em <<http://www.joaogilbertonoll.com.br/est1.htm>>. Acesso em 15/09/2010.

TELES, G. M. *Retórica do silêncio I* – Teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Recebido em 17/03/2011. Aprovado em 27/04/2011.

ROMANCE PORTUGUÊS À DERIVA: RAUL BRANDÃO E OS OPERÁRIOS

Mágnia Tânia Secchi Pierini*

Resumo

Consolidando-se entre os séculos XVIII e XIX, o romance é considerado um gênero em construção e em constante transformação. O contexto da modernidade deu origem a novas formas de conceber a História, a arte, o cotidiano e a vida. No caso do gênero romanesco, houve uma mudança na estrutura considerada como padrão em decorrência de vários fatores, dentre eles, o contexto da época. Raul Brandão pode ser considerado um dos precursores da modernidade no romance português do início do século XX. Também é notável uma herança lírica e narrativa de seu estilo na escrita ficcional contemporânea. Assim, esse artigo propõe uma reflexão acerca da situação do gênero romanesco em Portugal no contexto da modernidade a partir de traços da ficção brandoniana, atendo-se, num segundo momento, na obra *Os Operários* (1984) e considerando-a como uma das manifestações da escrita literária moderna.

Palavras-chave

Ficção; Modernidade; Raul Brandão; *Os Operários*; Romance português.

Abstract

Consolidating between the eighteenth and nineteenth centuries, the novel is considered a genre still in construction and constantly changing. The context of modernity gave rise to new ways of conceiving the history, art, and everyday life. In the case of the novelistic genre, there was a change in the structure as standard due to several factors, including the context of the epoch. Raul Brandão can be considered a precursor of the Portuguese modern novel in the early twentieth century. Also notable is a legacy of his narrative and lyrical style in contemporary fiction writing. Thus, this article proposes a reflection on the state of the novelistic genre in Portugal in the context of modernity from traces of brandonian fiction, abiding, in a second moment, the work *Os Operários* (1984) and considering it as one of the manifestations modern literary writing.

Keywords

Fiction; Modernity; Raul Brandão; *Os Operários*; Portuguese novel.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP/Araraquara - Araraquara - SP - Brasil. E-mail: magnatania@gmail.com.

Introdução

Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e abortos. A necessidade do desconhecido de novo se estabelece. A ciência, que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até o fim – bateu num grande muro e parou. Que importam o princípio e o fim?

Raul Brandão - *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*

Até os dias de hoje colocam-se em pauta as elucubrações acerca do termo “modernidade”. Especulações teóricas e críticas vão desde sua origem até uma possível predominância desse momento no século XXI, em detrimento do que outras correntes denominam de “pós-modernidade”. Segundo alguns críticos, desde as revoluções Industrial e Francesa surge um novo contexto mundial que foi se intensificando a partir das primeiras décadas do século XX. Vários acontecimentos caracterizaram esse novo cenário como o desenvolvimento tecnológico e científico, as tendências artísticas revolucionárias e, dentre eles, as reformulações econômicas e políticas que surgiram em decorrência desses avanços, desencadeando numa nova configuração geodemográfica: o surgimento, ampliação e imponência dos espaços urbanos. Aos poucos estes espaços se tornaram palco de todas as transformações vivenciadas pela sociedade, caracterizando-se principalmente pelas contradições intrínsecas desse novo cenário mundial. Nesse contexto de profundas mudanças, a arte foi se metamorfoseando e apresentando-se de maneira inovadora, a fim de abarcar o sentimento da época.

Baudelaire é considerado um dos precursores da modernidade na poesia pelo caráter visionário das contradições e ambiguidades de uma época “por vir” e que é encontrada em seus poemas da segunda metade do século XIX como *Correspondances* e *A une passante* em *Les fleurs du mal* (1857). Para o poeta francês “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p. 25) em que homem e arte estão inseridos formando um amálgama de influências.

O contexto da modernidade com todas as transformações decorridas tanto nos campos da filosofia, da História, da política como da psicanálise, tecnologia e ciência influenciou progressivamente nas manifestações artísticas do final do século XIX e início do XX. Tratando especificamente da prosa, foi a partir desse período que se tornou recorrente uma desagregação da escrita ficcional de modelos tradicionais para criações inovadoras tanto na forma como no conteúdo dos textos. Essas inovações se acentuaram entre os escritores de várias partes do mundo, dentre eles Proust, Joyce, Dostoievski e Kafka, por exemplo, resultando numa modificação gradual da estrutura do gênero romanesco. Os personagens e a intriga, elementos primordiais do romance de estilo balzaquiano ou queiroziano, por exemplo, perderam a importância na configuração dessa nova estruturação do romance do século XX, cedendo lugar para os elementos de construção da narrativa. Dentre as principais diferenciações, o tempo e o foco narrativo ocuparam o enfoque central na ficção, exercendo muitas vezes o papel de tema. Seguindo nessa linha, a categoria espacial também passou a ser destacada paulatinamente na ficção, apresentando-se como palco das contradições modernas e parte integrante do cenário constituinte da modernidade.

O romance é considerado o gênero mais recente da literatura. Tendo originado da epopeia e se consolidado como gênero entre os séculos XVIII e XIX no seio da sociedade burguesa, apresenta-se, conforme afirma Lúkacs (2009), “como algo em devir, como um processo”, em constante metamorfose de suas categorias estruturais e conteudísticas, justamente por conter em sua natureza esse caráter de flexibilidade e adaptação diante dos contextos históricos e artísticos das épocas. Dessa forma,

No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo (LÚKACS, 2009, p. 72).

Além dessas modificações nas estruturas das categorias do romance, pôde-se notar, simultaneamente, a intensificação de composições pautadas na permeabilidade entre os gêneros literários e demais gêneros da linguagem. Isso resultou em produções híbridas, como, por exemplo, o poema-em-prosa, a narrativa poética, a prosa poética, a narrativa memorialística, o conto semelhante ao manifesto político, a ficção semelhante a manuais científicos ou filosóficos, por exemplo. Esse hibridismo sempre esteve presente na literatura em maior ou menor grau, desde a Antiguidade Clássica. Porém, no decorrer das mudanças pelas quais passou o romance, foi a partir do pré-romantismo do século XVIII com publicações de Rousseau e o *Prefácio de Cromwell* de Victor Hugo (1827) e com o advento da modernidade que essa mistura de gêneros se acentuou, eliminando as fronteiras entre formas literárias tradicionais e as demais formas de expressão da linguagem. Assim, extintas as classificações rígidas entre os gêneros, o século XIX se tornou o cenário de polêmicas e discussões em torno do assunto. Mas, independentemente de posições complementares ou díspares, o hibridismo se apresentou de forma acentuada na literatura desse período, culminando nas produções do século posterior.

É importante ressaltar que, diante de todo o contexto de mudanças e transformações da modernidade que ocorria de maneira intensificada na Europa, “o crescimento industrial pode ter assumido formas diversas, tal como a historiografia tem vindo a apontar em relação a outros países” (PEREIRA, 2001, p. 296). No caso de Portugal, esse crescimento industrial ocorreu em passos lentos, de maneira diferenciada dos demais países europeus. As primeiras unidades industriais, fábricas e oficinas eram de tecelagem manual de linho, seda, lã, algodão e aos poucos chegaram a produção mecanizada. O maior número de fábricas têxteis se localizava, segundo Tengarrinha (2001), no Porto, em Covilhã e Coimbra, enquanto havia uma porcentagem menor de indústria têxtil em Lisboa dedicada à estamparia em tecidos de melhor qualidade.

O crescimento do setor têxtil e ferroviário não viabilizou a entrada do produto local em mercados externos. Ao contrário, favoreceu a importação de produtos estrangeiros aumentando a concorrência interna. Assim, “Apesar do crescimento industrial de 1840 em diante, Portugal permaneceu um país predominantemente agrícola até meados do século XX” (PEREIRA, 2001, p. 309), cuja economia se baseava principalmente na produção de vinho, azeite, cortiça, na fabricação de tecidos de algodão e lã de má qualidade e no comércio piscatório.

Algumas hipóteses foram lançadas por estudiosos ao longo dos anos acerca das causas do atraso econômico português diante do cenário mundial e, dentre elas está a dependência da economia externa pela falta de recursos naturais

(escassez de terras e de produtividade das mesmas) e humanos (ausência de mão de obra qualificada associadas às altas taxas de analfabetismo na época). Porém, mesmo nesse contexto de pouco desenvolvimento industrial em comparação ao restante da Europa, havia más condições do trabalho assalariado nas fábricas portuguesas e fortes manifestações políticas e ideológicas.

Pelos caminhos do romance português: a ficção de Raul Brandão

Vergílio Ferreira¹ (1987) discorre sobre a situação do romance em Portugal dialogando e complementando os escritos de David Mourão-Ferreira (1969) diante do contexto da modernidade partindo do fato de que as inovações da época em terras lusitanas chegavam a ritmo diferenciado do restante da Europa.

Logo no início do ensaio, Vergílio Ferreira afirma que “O romance está em crise – toda a gente proclama. Esta crise, porém, referindo-se ao romance enquanto gênero literário específico[...]” (FERREIRA, 1987, p. 225), na mesma crise em que a Arte está inserida. E, ao contrário de algumas tendências correntes em se “culpar” os fatores sociais, econômicos ou políticos, Vergílio encaminha a discussão especificamente para a crise da arte e salienta como um dos motivos dessa crise, a ausência dos mitos e da religiosidade. Para o escritor, a arte é o eixo que rege a vida e, sendo criação do artista “[...] é a revelação do que profundamente somos e do que o mundo nos é” (FERREIRA, 1987, p. 230). Dessa forma, a arte não deve imitar “a ordem de cadáveres” porque senão se torna um “cadáver”. É nesse universo artístico de transmutação que se consolida o gênero romanesco, apresenta-se como a epopeia burguesa, fixando algumas estruturas em suas relações com o mundo. Grandes escritores do início do século manifestaram suas angústias e reações diante da situação do homem no mundo moderno. Por exemplo, Dostoievski, intensificou-as no psicologismo de suas personagens, Kafka transfigurou-as na alegoria e Proust na efabulação problematizadora do tempo. “Assim à evolução da poesia, nós a seguimos de Baudelaire até hoje sem grandes desvios; mas a do romance necessita de passar, como disse, por um Joyce, um Kafka, um Faulkner e subsidiariamente por um Proust” (FERREIRA, 1987, p. 241).

Após traçar um panorama da crise do gênero romanesco nos oitocentos, Vergílio Ferreira ressalta a necessidade dos críticos de arte e dos leitores em geral de interrogarem e questionarem com frequência os rumos pelos quais o romance está seguindo. Também salienta que o eterno “devir” desse gênero, para retomar as palavras de Lúkacs (2009) ocorre, entre outros fatores, pela impossibilidade de ordenação do mundo e da arte. Mas, “na arte, como máxima expressão da liberdade humana, o homem sempre se reconhecerá e à maior grandeza que o habita” (FERREIRA, 1987, p. 270).

David Mourão-Ferreira² no ensaio *Rápido relance sobre um quarto de século de ficção portuguesa* de 1969 aponta a existência de duas tendências principais na escrita romanesca em Portugal no início do século XX: uma nos moldes dos ideais modernistas e outra de manutenção do seguimento do período mítico e

¹ Vergílio Ferreira (1916-1996) foi um importante ficcionista e ensaísta português. Dentre suas obras estão as ficções: *Mudança* (1949), *Manhã Submersa* (1953), *Estrela Polar* (1962), *Alegria Breve* (1965), *Nítido Nulo* (1971), *Signo Sinal* (1979) e os títulos ensaísticos: *Espaço do invisível I* (1965), *II* (1976), *III* (1977), *IV* (1987), *Um escritor apresenta-se* (1981), para citar somente alguns dos títulos.

² David Mourão-Ferreira (1927-1996) foi poeta, ficcionista e ensaísta português. Dentre suas obras estão *Tempestade de verão* (1954) e *Cancioneiro de Natal* (1971) na poesia, *Gaivotas em Terra* (1959) e *Um amor feliz* (1986) na ficção e *Tópicos de crítica e de história literária* (1969) no ensaio, por exemplo, para citar somente alguns títulos.

glorioso português. Mas, era o denominado por Vitor Viçoso (1999) de romance naturalista que introduzia os leitores na realidade da classe operária portuguesa, “onde a degradação física e moral coabita com malogradas movimentações grevistas e com focos revolucionários, sobretudo de tendência anarquista” (VIÇOSO, 1999) com obras como *Os Famintos* (1903) de João Grave, *Filho das Ervas* (1900) de Carlos Malheiros Dias e *Amanhã* (1902) de Abel Botelho.

Também data da mesma época a presença da estética expressionista manifestando-se preponderantemente na pintura e, em termos literários, no teatro. A prosa de caráter expressionista considera o homem a partir do coletivo e do universalizante priorizando a reflexão das questões relacionadas à morte, às cidades e a realidade moderna funcionando como uma reprodução artística de um mundo desordenado e caótico.

Em Portugal, Raul Brandão (1867–1930) foi um dos escritores finiseculares que mais representou todas as mudanças vivenciadas pela sociedade e pelo homem da época em suas obras tanto narrativas como dramáticas, ao lado de nomes como Manuel Teixeira Gomes, Aquilino Ribeiro e José de Almada Negreiros. Ao se observar o conjunto da produção do escritor português é possível identificar tanto manifestações de estilo que remetem a uma continuidade de valores e estéticas tradicionais (como a simbolista e traços da narrativa de viagem, por exemplo) como obras que promovem uma ruptura desses valores a fim de instaurar o caos vivenciado pelo homem por meio das angústias existenciais e problemas cotidianos. Assim,

o singular “expressionismo” da obra de Raul Brandão releva, ao mesmo tempo – via Dostoiévski -, da glosa nórdica da angústia, do pesadelo e da morte, e da sua transfiguração *crística*, antinietzschiana, com a sua piedade quase horrível por tudo quanto existe circunscrito pela morte e gritando mais alto do que a própria morte pela loucura suprema de a abolir (LOURENÇO, 2001, p. 33).

Brandão passou por todo o período conturbado da viragem do século XIX, marcado por profundas transformações políticas, sociais, estéticas e ideológicas e publicou a maioria de suas obras nas primeiras décadas do século XX em gêneros e estilos variados, como peças de teatro³, narrativas ficcionais e memorialísticas. Em todas essas manifestações literárias é possível verificar uma oscilação entre essas formas e elementos da poesia, do ensaio filosófico e de documentos da história de Portugal, além dos problemas de ordem social e metafísica. Como ficcionista, procurou materializar toda a angústia do homem em suas obras, fazendo uso de uma linguagem às vezes sutil e irônica, outras vezes, lírica e densa. Mas trouxe para o interior da obra literária todo o palpitar da alma aflitiva do ser humano transmitindo essa sensação angustiante para o seu leitor de qualquer época.

Várias estéticas artísticas podem ser encontradas em suas ficções e, muitas vezes, na mesma obra, como, por exemplo, marcas do Naturalismo e do Decadentismo nos contos de *Impressões e Paisagens* (1890), elementos das correntes existencialistas e expressionistas, de uma sintaxe fragmentada e desconexa em *Húmus* (1917), como o próprio sujeito. Assim como as estéticas percorrem e se misturam nas narrativas brandonianas, há a frequência de símbolos e até fragmentos ou personagens-caricaturas que circulam entre suas obras, como é o caso do personagem Pita presente em *História dum Palhaço* (1896) que reaparece em *Os Pobres* (1906); de Gabiru, presente em obras como

³ Raul Brandão ficou mais conhecido em Portugal pelas suas peças como: *Teatro* (1923) reunião de peças como *O Doido e a morte*, *O Rei imaginário* e *O Gebo e a sombra*, *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) em colaboração com Teixeira de Pascoais e *O avejão* (1929).

Húmus (1917) e *Os Pobres*; ou Candidinha e Joana em *A Farsa* (1903) e *Húmus*; o Cego das uveiras e a Bruxa das Portelas que estão presentes em *Portugal Pequeno* (1930) e *O pobre de pedir* (1931), por exemplo. Também a simbologia de vários elementos da natureza como a árvore no conto *O mistério da árvore* (1926), *Húmus*, *As Ilhas desconhecidas* (1926); do mar e das águas em *Húmus*, *Os pescadores* (1923) e *As ilhas desconhecidas*, dentre outros.

Dentre as produções dramáticas e narrativas (ensaísticas, ficcionais e memorialísticas) do escritor, é nas composições narrativas em que é possível identificar com maior intensidade elementos de uma herança posterior entre os romancistas portugueses, seja pela miscelânea de gêneros da linguagem ou pelo caráter de reflexão existencial manifestada concretamente na linguagem. Em seus textos é notável a frequência de elementos próprios da poesia, do diário, de memórias, de reflexões metafísicas e ensaísticas, levantamento e crítica de problemas sociais e de fatos históricos, perpassando, por exemplo, por todas as narrativas do autor em maior ou menor grau. Porém, há sempre a ênfase nas questões que afligem a natureza humana. Há elementos predominantes de um ou outro aspecto, sendo que, em geral, todos aparecem num mesmo título. Assim, é notável a afirmação: "Toda a obra de Raul Brandão tem sido até agora, e continuará a ser, uma repetida, insistente, ansiosa tentativa de esclarecimento dos problemas – dos mistérios na base dos quais se situa o homem" (CASTILHO, 2006, p. 39).

Alguns dos críticos desse período reconheceram a complexidade da composição de *Húmus*, por exemplo, mas enfatizavam que por esta não se enquadrar em nenhum gênero mesmo sendo a obra-prima do escritor, marcaria uma insuficiência na sua capacidade de compor romances. Reflexões ensaísticas da crítica posterior com Vergílio Ferreira (1987) e David Mourão-Ferreira (1969) acerca da situação do gênero *romance* no panorama do século XX, afirmaram que *Húmus* foi a representação portuguesa dessa nova forma de composição romanesca podendo ser considerado como "um precursor do 'novo romance' ou mesmo em 'novo romance' *avant la lettre*" (MOURÃO-FERREIRA, 1969, p. 122).

Pode-se afirmar que muitas são as heranças posteriores deixadas pelo escritor de *Húmus* na literatura portuguesa do século XX. Mourão-Ferreira (1969) destaca Raul Brandão como presença notável de influências temáticas, efabulativas e estilísticas, pelas similaridades entre as composições em algumas obras de José Régio, José Rodrigues Miguéis, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, Tomás de Figueiredo, Domingos Monteiro, Vergílio Ferreira e Augustina Bessa Luís, por exemplo.

É aliás provável que só agora principiemos a tomar consciência da extensão e da importância do seu involuntário papel de renovador. Já tive a ocasião de observar, há cerca de dois anos, o que o *Húmus* (1917) significa, como "pioneiro", na história do romance moderno, sublinhando então que a ele se devem, entre nós, e muito antes do aparecimento do *nouveau roman*, o "sistemático dismantelamento da intriga tradicional; a substituição de um *espaço* realisticamente definido por um *espaço* indiferenciado, ou neutro, ou ambigualmente simbólico; a liquidação das personagens, quer em benefício de um narrador onnipresente, quer em proveito de uma matéria cada vez mais amorfa, ou mais caótica, ou mais abstrata". Todas estas características manifestam-se em algumas das mais recentes tentativas para fazer sair o romance português dos caminhos do realismo queiroziano e dos inúmeros prolongamentos do naturalismo finissecular (MOURÃO-FERREIRA, 1969, p. 137).

O crítico lamenta a tardia tomada de consciência da importância de Raul Brandão para o romance português. Por muito tempo as obras brandonianas não

receberam o devido reconhecimento da crítica literária portuguesa. Pelo contrário, esse estilo híbrido muitas vezes foi considerado como “uma deficiência de escrita” e proveniente de um escritor que “não tem qualidades indispensáveis de um verdadeiro romancista, por isso a inexistência de seus heróis” (SIMÕES, 1931).

Segundo Seabra Pereira (1995), somente a partir do movimento da *Presença* é que se começou a refletir sobre o processo de escrita de Raul Brandão obtendo valorização literária a partir de críticos das gerações posteriores como David Mourão-Ferreira e Vergílio Ferreira, por exemplo. Em meados da década de 70, houve a expansão dos estudos dos diversos aspectos encontrados nas obras brandonianas, tanto em Portugal como no Brasil. Em 1999, como reconhecimento de sua grandiosidade é realizado o Colóquio *Ao encontro de Raul Brandão*, organizado pela professora Maria João Reynaud na Universidade Católica do Porto em que importantes críticos ressaltaram a relevância da produção brandoniana, dentre eles, Maria Alzira Seixo, Vitor Viçoso, Álvaro Manuel Machado, Pedro Eiras, Urbano Tavares Martins.

A partir dessas colocações, vários estudos surgiram tanto em Portugal como no Brasil acerca da escrita brandoniana como valorização desse entrelaçamento entre diversas manifestações literárias, políticas e filosóficas. Portanto, é preciso ressaltar que o fato das narrativas desse escritor serem híbridas não diminui seu valor literário enquanto romancista. Pelo contrário, mostra a grandiosidade e valor literário por conseguir caminhar livremente entre todas essas formas de expressão da linguagem artística. É nesse aspecto que se encontra uma das principais diferenciações de opinião crítica acerca da escrita predominantemente lírica de Raul Brandão surgida com representantes da revista *Presença* e as gerações posteriores.

Leituras do homem e da modernidade em *Os Operários*

A obra *Os Operários* contém peculiaridades relacionadas à sua produção e publicação. Trata-se de um texto que foi planejado por Brandão para ser um dos volumes da série que se intitularia “A vida humilde do povo português”, cuja possível sequência, segundo Túlio Ramires Ferro (1984) estudioso da obra do escritor, seria *Os Pescadores*, *Os Lavradores*, *Os Pastores* e *Os Operários*. No entanto, somente o primeiro livro foi publicado pelo autor em vida. *Os Lavradores* e *Os Pastores* não passaram de rascunhos dispersos e de difícil leitura. Com relação a *Os Operários*, Ferro recolheu as anotações referentes a essa obra cedidas pela viúva do escritor na década de 50, reuniu-as, guardou-as e realizou sua publicação inédita em 1984, juntamente com um ensaio introdutório acerca da presença da questão social e da influência de fatos históricos nas obras de Raul Brandão. Trata-se de um ensaio consistente e, por ora, um dos poucos trabalhos críticos específicos sobre *Os Operários*. Ferro anexou uma folha introdutória⁴ em que explica com detalhes todo o processo de organização da obra, ou seja, de produção feita por Raul Brandão e suas alterações como atualização de ortografia, distribuição dos capítulos, entre outros, feitos por ele devido a várias circunstâncias sociais e temporais. É importante ressaltar que esse foi mais um dos projetos literários rascunhados por Raul Brandão que não foram concluídos.

⁴ “Observações sobre o critério de fixação do texto d’*Os Operários*” (FERRO, 1984, p. 271).

Portanto, além do fato de se tratar de uma obra publicada postumamente, de conter alterações ortográficas feitas por Ferro e da possibilidade de a mesma não ter sido concluída por Raul Brandão, há a questão da escassa fortuna crítica específica tornando-a ainda “desconhecida” pela crítica em sua totalidade. Mas, talvez uma das questões mais problemáticas que envolvem um estudo aprofundado da obra em si como objeto artístico, além das peculiaridades de produção, publicação e recepção já salientadas, seja justamente defini-la como obra literária no contexto das demais obras do escritor. Isso ocorre por causa do caráter político, documental e jornalístico deste texto brandoniano. Uma aproximação de classificação no universo literário é a de Maria João Reynaud (2006) numa catalogação feita para a revista Calouste Gulbenkian em que a define com relação ao gênero em sua catalogação como “crônicas jornalísticas”, por exemplo. Assim, lançaremos-nos cautelosamente nessa leitura, pautando-nos no reconhecimento da “singular coerência temático-formal e em que se descobriu o cariz pioneiro dessa desestruturação das formas discursivas tradicionais na sua obra literária” (SEABRA PEREIRA, 1998, p. 20).

A linguagem constituinte de *Os Operários* traz uma das marcas das produções modernas e das demais obras brandonianas como a permeabilidade entre os gêneros, oscilando, no caso, entre o documento histórico, o manifesto político, o texto jornalístico e o texto literário. Há, por exemplo, a menção a movimentos políticos e fatos históricos como o I Congresso Sindicalista e Cooperativista (BRANDÃO, 1984, p. 275), a União Operária Nacional (BRANDÃO, 1984, p. 296) e a Confederação Geral do Trabalho fundada em 1919. Também o período político conturbado do início do século XX no contexto europeu como a queda da Monarquia e ascensão da República em Portugal, a Revolução Russa de 1917 e o fim da I Guerra Mundial, somente para citar alguns dos acontecimentos. O caráter de protesto e de crítica social que caracterizou esse período por meio de manifestos históricos e artísticos, como as reuniões partidárias e sindicais e as propostas vanguardistas, por exemplo, podem ser identificadas com frequência na obra.

É importante lembrar que a narração é predominantemente documental, com poucos adjetivos, com críticas e incentivo à luta, assemelhando-se aos manifestos. Inclusive há uma referência a “uma *catraia* – onde se imprimem e publicam os manifestos, as representações, os panfletos dos políticos. (BRANDÃO, 1984, p. 278-279). No final do livro, Túlio Ramires Ferro anexou alguns documentos que, segundo ele, foram utilizados por Raul Brandão na preparação de *Os Operários* e entre eles está um manifesto escrito por Sebastião Fauvre intitulado “O que nós queremos” (FAUVRE apud BRANDÃO, 1984, p. 338–339). Nesse manifesto fica evidente o desejo por uma revolução social profunda, mas sem apologia às guerras como na maioria das correntes de vanguardas. Talvez por já terem vivenciado a Primeira Guerra Mundial e notado que a mesma não “purificou” o mundo, esses trabalhadores, membros sindicais e políticos lutavam por algo menos radical, porém, profundo, que se assemelhasse ao ideal surrealista de mudar o homem em sua essência ao invés de mudar o mundo, pois, “a revolução há-de vir quando a humanidade estiver educada” (BRANDÃO, 1984, p. 298).

Outra tipologia textual que aparece nessa obra é a lista de palavras ampliando ainda mais a mistura entre os gêneros realizada por Brandão e repetindo o que aparece nos volumes das *Memórias* (1919; 1925; 1933). Em *Os Operários* essas listas aparecem em dois momentos:

*Tipos***

Há tipos de vontade de ferro – Jorge Coutinho, carpinteiro (ouvir Vieira); sofreu miséria;

_ Ávila;

_ João Caldeira;

_ José Benedi;

_ João Pedro dos Santos. (BRANDÃO, 1984, p. 282 - grifos do autor)

** Estas breves notas só figuram em páginas duma carteirinha de capa preta. (FERRO, 1984, p. 282).

Essa lista contém nomes próprios, provavelmente de operários e aparece no segundo capítulo, destinado a narrar sobre o “centro socialista”. Em geral, conforme afirmou Ferro (1984) em vários momentos de seu ensaio introdutório, essas listas referem-se a anotações do escritor que funcionariam como lembretes para, posteriormente, discorrer sobre essas pessoas e seus papéis diante do contexto, ou mesmo para entrevistá-los em outros momentos.

O capítulo XI é composto inteiramente por uma lista de palavras acompanhada por uma extensa nota explicativa de Túlio Ramires Ferro:

Capítulo XI*

A GRANDE INDÚSTRIA

Situação material

Habitação

Higiene da fábrica

1º Fiação e tecidos

Os Homens

As mulheres

As crianças

2º Os do fogo

O vidro

Acidentes e doenças da profissão

3º Os do ferro e os do aço

O pão

4º Os dos esgotos

A PEQUENA INDÚSTRIA

A miséria da agulha

A mina (BRANDÃO, 1984, p. 305–306).

*Este plano de estudos sobre a grande e a pequena indústrias figura numa das primeiras páginas da carteirinha de capa preta onde se encontra a primeira versão da maior parte dos capítulos d’ “Os Operários” reproduzidos nesta edição.

De todos os assuntos mencionados, só o que diz respeito à metalurgia (“Os do ferro e os do aço”) foi parcialmente tratado na reportagem sobre a Parceria dos Vapores Lisbonenses (capítulo XII).

Devo fazer notar que, em 1923, Raul Brandão procura organizar seu inquérito sobre Os Operários seguindo diretrizes que, pelas suas intenções de trabalho metódico e amplamente humano, lembram as que adoptou em 1902, quando, jornalista d’ *O Dia*, projectou e executou um inquérito sobre a miséria em Lisboa, e que transcrevi nas páginas 150 e 151 da minha introdução.

Por outro lado, verifica-se também que em 1923 Raul Brandão continua a interessar-se pela situação das costureiras (“A miséria da agulha”), de quem falou em reportagens admiráveis publicadas n’ *O Dia* em 1902. (FERRO, 1984, p. 305–306).

Novamente, pode-se afirmar que o caráter enumerativo fornece indícios de que essa lista (que compõe um capítulo inteiro da obra) refere-se a lembretes do autor sobre situações sociais das quais pretendia complementar posteriormente, assim como várias anotações deixadas pelo escritor em seus cadernos de capa preta acerca de outros títulos.

A menção a importantes jornais da época considerados como divulgadores do “movimento operário em Portugal”, entre eles, “os jornais *O Protesto*, *A Federação Operária*, *A República Social* e outros” (BRANDÃO, 1984, p. 277 - grifos do autor), é feita com frequência por toda a obra e na maioria das vezes, por meio de trechos narrativos predominantemente em discurso direto. Há a descrição de diálogos entre membros das Associações políticas ou sindicais como se fossem entrevistas impressas no suporte do texto jornalístico. É necessário lembrar que Raul Brandão foi jornalista e também assumiu importante papel de crítico literário nos jornais e revistas do Porto, de Guimarães e de Lisboa entre os anos de 1887 e 1930, aproximadamente. Dentre os principais jornais e revistas que receberam a colaboração brandoniana estão a *Revista de Portugal*, a *Revista de hoje*, *O Correio da manhã*, *O Dia* e a *Seara Nova*.

Ferro (1984, p. 35) assinala que “Os militantes anarquistas, anarco-sindicalistas e socialistas” foram entrevistados por Raul Brandão “em 1923, para organizar ‘Os Operários’” fortalecendo a hipótese de luta em favor das classes menos favorecidas da sociedade, da veracidade dos fatos encontrados na obra, da atuação marcante do escritor como jornalista e da semelhança discursiva de trechos do texto com as reportagens jornalísticas como em:

Há uma casa onde não cabe uma cama, onde o desgraçado paga 70 000 réis por mês; por uma enxovia, 35 000 réis. Há-as onde chove. Conheço estrebarias muito melhores. Nesta está um bando recolhido que me olha lá de dentro com suspeição. Crianças na lama choram. Corro isto tudo. Se lhes falo, as mulheres, com os filhos embrulhados nos xailes, respondem-me com uma cólera mal contida... (BRANDÃO, 1984, p. 312).

Nesse caso, a narração apresenta fatos cotidianos da vida dos operários e a situação diária de desumanização desses trabalhadores diante da única alternativa que lhes resta.

A crítica social e política são notáveis nas obras ficcionais do escritor, pois, “Raul Brandão entregava-se à meditação sobre a dor humana, à evocação das penas dos grupos sociais obscurecidos e à visualização flagrante ou patética de ambientes e personalidades” (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 275). Em 1901 publicou o folheto *O Padre* em que há uma severa crítica ética e social às instituições religiosas da época conforme se pode observar:

O padre de resto tem de se decidir pelo mundo espiritual ou pelo mundo material. Querendo, como quer, dominar na terra e no céu, na alma e na bolsa, não tardará a tombar. O seu reinado actual, o acréscimo de sua força nos últimos anos, baseia-se em alicerces bem frágeis – na hipocrisia humana. Há sempre quem se ponha ao lado dos poderosos da terra. Mas a hipocrisia nunca domina por muito tempo. Um dia vem em que caem as máscaras (BRANDÃO, 1982, p. 35).

Esse caráter de denúncia dos problemas sociais e institucionais aparece como temática em outras obras como *Os Pobres* (1906) e *Húmus* (1917), por exemplo. Porém, *A Farsa* (1903), *Os Pobres*, *Húmus* apresentam uma crítica social instaurada principalmente nos aspectos metafísicos, existenciais e cotidianos, por meio de personagens caricaturescas que se degradam

diariamente numa simbiose entre a pobreza social e a mesquinhez da alma humana compondo uma pobreza existencial. Além disso, muitos desses tipos sociais transitam entre suas obras, conforme mencionado anteriormente, como se fossem várias faces de um mesmo personagem, a alma humana. Assim, “sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos. Construimos ao lado da vida outra vida que acabou por nos dominar” (BRANDÃO, s/d, p. 15).

Os Pescadores (1923) e *As ilhas desconhecidas* (1926) também apresentam uma crítica social pautada nos aspectos metafísicos e cotidianos da vida dos pescadores e dos agricultores. Porém, trata-se de uma crítica sutil, colocada em segundo plano nessas obras, cujo destaque central ocorre pela utilização de recursos poéticos, pictóricos e míticos, pois, “Os homens são estátuas por concluir, as frases rudimentares. Mas fisionomias e palavras exprimem outra vida que quer falar e não pode, outra vida que não compreendo...” (BRANDÃO, 1926, p. 42).

Traços de uma crítica social de caráter histórico podem ser encontrados, além de *Os Operários*, em outras obras brandonianas como *El Rei Junot* (1912), *A Conspiração de 1817* (1914) e *O Cerco do Porto* (1915), por exemplo. Essas obras tratam dos respectivos momentos históricos mencionados já nos títulos e que afetaram diretamente a sociedade portuguesa do século XIX. Numa mistura entre o ficcional e o fato histórico, essas produções contêm uma escrita pautada no engajamento social e político cujo principal objetivo é apontar e criticar os problemas sociais enfrentados pela classe trabalhadora de uma determinada época. Mas, em *Os Operários*, a crítica social brandoniana enfoca, além do aspecto social, metafísico e histórico, o engajamento político.

Segundo Guilherme de Castilho (2006), Raul Brandão tinha uma vasta e sólida cultura histórica. Foi um cidadão interessado pelas mudanças políticas e sociais de seu país, assistiu a passagem do sistema monárquico para o republicano, trabalhou como militar e jornalista por muitos anos e, portanto, toda essa vivência pode ter influenciado em sua escrita literária. Mas, afirma que, o motivo que o levou a narrar o passado

não foi a pretensão de ‘historiar’ uma época, no que esta expressão comporta de rigor científico (fundamentação documental completa e fidedigna, exposição factual objectiva e equilibrada, síntese adequada às premissas da análise, conclusões pertinentes, etc.), mas, [...] somente, ou primordialmente, estender a sua inquirição do humano e uma diferente dimensão temporal (CASTILHO, 2006, p. 40).

Nas leituras do homem e da modernidade que propomos em *Os Operários* partiremos de elementos dessas categorias que possam ser identificados na obra, considerando-a como objeto artístico e ponderando suas peculiaridades de produção e publicação. Assim, tomaremos como texto-base a única publicação feita até então, de 1984, que contém o esboço da obra escrita por Raul Brandão até 1930

que, embora inacabada, constitui um impressionante e esclarecedor inquérito jornalístico sobre o mundo operário nos primeiros anos da década de 20, com reportagens como as que consagrou os trapeiros de Lisboa e aos operários dos fornos de cal, que têm a marca inconfundível da sua inesgotável simpatia humana e do seu génio literário, e que certamente não irão figurar doravante na antologia das páginas inesquecíveis (FERRO, 1984, p. 12).

Aspectos da modernidade podem ser identificados em *Os Operários* principalmente em trechos narrativos que se assemelham à ideologia

neorrealista de engajamento político como as obras surgidas após a década de 30 na literatura portuguesa. O principal foco dessa corrente era a caracterização de classes sociais desfavorecidas como os trabalhadores rurais e os operários, por exemplo, priorizando o viés ideológico seguido do trabalho artístico com a linguagem. Uma das semelhanças com os ideais neorrealistas que surgirão posteriormente em Portugal é a presença de vários nomes próprios que são mencionados na obra em que a maioria deles aparecem inseridos em grupos sociais como os operários e patrões, os membros sindicais, os membros de partidos políticos e os jovens. A classe trabalhadora dos operários portugueses é a grande protagonista. Todas as entrevistas, reflexões e manifestos giram em torno da sua condição enquanto classe social e humana. Em geral, os operários são mostrados como a classe social que tem o ideal de transformação da sociedade partindo das próprias condições de trabalho. O sonho é muito enfatizado como sinônimo da esperança de que aconteça a grande revolução e Raul Brandão tinha como “uma das suas obsessões mais pertinazes: a profecia da Revolução” (FERRO, 1984, p. 44).

Tudo isto não vale nada. São três mil filiados – são dois mil homens dispersos – que é difícil juntar. Tudo isto materialmente é às vezes grotesco... O que vale é o sonho – o que vale aqui dentro é uma coisa imensa que junta e aquece os homens. Os homens esperam. Espera o velho impressor António Pereira (BRANDÃO, 1984, p. 281).

É importante ressaltar que esse “sonho” que aparece com frequência na obra também se assemelha ao significado de “sonho” concebido pelo neorrealismo português da metade do século XX, pois,

O sonho neo-realista é prospectivo. Projeta-se no futuro, contudo, toma a realidade como a ponta mais imediata deste, para, ansiando, construí-lo. E, apesar de também utópico, sua utopia futura tem início com a *práxis transformadora*, a ação que possibilita a realização do sonho (PONTES, 2005, s/p).

Para eles, somente essa esperança que os mantém unidos e vivos. É a utopia da igualdade social, o idealismo de mudança. O velho impressor Landislau Batalha é um dos exemplos de “sonhador” e idealista.

A narração é um elemento importante a ser salientado na obra. Apesar de se tratar de um texto construído predominantemente em discurso direto e com a presença de muitas entrevistas, há um narrador onipresente atuando “nos bastidores”, observando os fatos históricos, sociais e políticos que ocorrem simultaneamente nas diversas esferas da sociedade portuguesa, narrando-os sob o ponto de vista de seus participantes, daqueles que estão vivenciando a História, como se assumisse o papel de observador/denunciador como em “Um sítio trágico, cavado e escavado pelos homens das pedreiras. Sete Moinhos – sítio de miséria, de barracões, de destroços. Aqui e ali, um forno de cal – ou antigo a mato, ou mais moderno a carvão” (BRANDÃO, 1984, p. 314).

Pensando na luta de classes sociais centralizada em patrões e empregados como característica do capitalismo, pode-se afirmar que a relação “dominadores e dominados” sempre existiu entre os humanos nas castas, no feudalismo, na burguesia, por exemplo. Mas, com a Revolução Industrial, o crescente advento das tecnologias e na modernidade, a discrepância entre essas classes se acentuou. Mesmo diante da realidade de Portugal com um desenvolvimento tecnológico e industrial inferior ao progresso europeu em geral (Tengarrinha, 2001), nas poucas fábricas concentradas em algumas regiões estratégicas do

país também havia exploração entre “patrões e empregados” nas relações trabalhistas.

A figura do “patrão” não é apresentada diretamente na obra, mas, pode ser composta por meio dos exemplos de angústias, sofrimentos e exploração pelas quais passam os operários e ao falarem sobre as indústrias e fábricas. Assim, o patrão é o explorador do trabalho humano, visando, em geral, sempre o lucro. Já os trabalhadores operários são representados na figura dos “empregados” das indústrias do início do século XX em Portugal. São explorados, recebem um salário muito baixo que não é suficiente para uma sobrevivência digna, trabalham em péssimas condições e sem segurança diante das máquinas.

Outra marca dessa exploração é a literal transformação do ser humano em objeto, sua desumanização e animalização. Em dois momentos há uma substituição das condições humanas às dos animais na obra: quando o narrador entrevista Hilário Marques, um militante indignado com a situação de exploração que conta sobre a morte de um operário: “Noutro dia, morreu em Chelas, num curral, um desgraçado⁵” (BRANDÃO, 1984, p. 287). A notícia dessa morte foi publicada por Alexandre Vieira e conta como anexo em *Os Operários*. Nela pode-se identificar a situação miserável em que viviam o operário e sua numerosa família. Aqui há uma aproximação do homem com o animal na parte grifada, pois, “curral” é tanto o lugar onde se prende animais, o cercado construído para pesca próximo à praia como uma casa muito ruim.

No capítulo XIV – Os Trapeiros – a situação desumana também animaliza o homem no momento em que o narrador descreve o local e as condições de sobrevivência daqueles operários. Eles vivem em uma “aglomeração de casebres”, “um só quarto [...] onde se vive, onde se cozinha e come, onde se trabalha, onde se morre” (BRANDÃO, 1984, p. 311) e ainda pagam um alto valor em aluguel. Geralmente têm muitos filhos e, na ausência de alimentos, procuram comida no lixo. Para completar a aproximação com os animais afirma: “Este bando, ao cair da tarde, correndo porque os que vão primeiro é que apanham o melhor, parecem um bando de ratos saindo do esgoto. Têm uma cor escura – de ferrugem ou de poeira – ou acinzentado-escuro” (BRANDÃO, 1984, p. 312). Aqui se nota o zoomorfismo, a troca de papéis entre humano e animal no aspecto físico. Se pensarmos no aspecto ideológico, pode-se aproximar essa relação de opressão aos pares “patrão e empregado”.

Esse sentimento de angústia, desespero, sofrimento diante da vida desumanizada é um dos aspectos que aproximam esse texto das vanguardas artísticas, principalmente a expressionista, na manifestação literária dessa problemática interior desses personagens-tipo.

Há, além das classes políticas e sociais, a caracterização de “tipos sociais”, “cidadãos caricaturais” como, por exemplo, as “juventudes sindicalistas”. Em geral, são os jovens que lideram os movimentos sindicais e partidários com sua disposição de lutar por renovações, pois a juventude “é capaz de se dedicar, de sofrer e de morrer pelos seus ideais” (BRANDÃO, 1984, p. 300), assim como os jovens vanguardistas do início do século que lideraram os movimentos de revolução artística na Europa. Um requisito para aceitação desses líderes que se aproxima com um dos ideais vanguardistas é identificado durante um trecho semelhante a uma entrevista feita com um dos membros sindicais:

- _ Para ser jovem sindicalista é preciso ter menos de 25 anos.
- _ É a idade de todas as audácias. Há muitos?

⁵ Há uma nota nesse trecho que diz: “Sobre este acontecimento, ler o artigo de Alexandre Vieira intitulado ‘Como se morre num curral’, que reproduzi na secção dos ‘Documentos’” – Túlio Ramires Ferro.

_ Temos 25 núcleos em todo o país. Só pode haver um núcleo em cada localidade. O núcleo mais forte é o do Porto, depois o de Lisboa e o da Covilhã. Temos núcleos espalhados por todo o País. E trabalhamos, trabalhamos com fé para tornar a revolução social tão próxima quanto possível (BRANDÃO, 1984, p. 289).

São ideais revolucionários semelhantes os do movimento de vanguarda e do movimento sindical e partidário retratados na obra. Porém, enquanto as vanguardas lutavam por uma revolução estética radical, os movimentos políticos portugueses lutavam por uma “revolução social”, de caráter político.

Outros tipos sociais encontrados são os sindicalistas, os partidários políticos e a classe operária, já mencionada e descrita como massacrada pelos interesses de seus patrões e do sistema político da época. Porém, não se pode desconsiderar que, para Brandão:

Os tipos não importam – o que importa é o fantasma que transparece atrás da figura; o que importa é o monólogo interior, as verdadeiras palavras que não se pronunciam, o debate que não tem fim, o que nessas ocasiões de crise ruge lá dentro sem cessar (BRANDÃO, 1999, s/p)

Os ideais socialistas, comunistas e anarquistas também aparecem na obra, além dos tipos já destacados, pelos partidos políticos e seus representantes que buscam principalmente o fim das desigualdades sociais por meio da luta contra o sistema capitalista em que vivem. Eles promovem eleições para a identificação de adeptos ao partido e reuniões frequentes nos gabinetes para nortear suas propostas.

Com o agravamento das lutas entre classes sociais na modernidade houve a necessidade da criação de novas instituições como os sindicatos, por exemplo, cujo principal objetivo é a defesa dos direitos dos trabalhadores. Com o surgimento de novas profissões, esses órgãos foram se especializando. Em *Os Operários* alguns membros dos sindicatos são entrevistados pelo narrador. Eles se reúnem com frequência nos gabinetes e tomam decisões importantes, como, por exemplo, a organização da primeira greve em novembro de 1918 com a participação dos trabalhadores, os direitos adquiridos com a conquista das leis trabalhistas pela CGT⁶ em 1919 e o surgimento das federações a fim de atender melhor os operários. Há uma idealização de que a reunião dos sindicatos pela mesma luta em favor dos operários mudaria a exploração nas relações trabalhistas.

Todas as ações e atuações dos operários, membros políticos e sindicais se passam num espaço urbano, cidadão e contraditório. Este se constrói em dois polos opostos: um, marcado pela degradação humana, pobreza, miséria, dependência do outro para sobrevivência e exploração, representado pelas classes trabalhadoras operárias portuguesas em suas residências, por casas antigas, ruas perdidas, e na execução de suas funções nas indústrias; o outro polo é caracterizado pelo poder, pelo acúmulo de lucros e bens materiais, pelo egoísmo, representados na figura do patrão. Há um espaço intermediário caracterizado pelos gabinetes sindicais e políticos estereotipados, compostos por armários, papelada e retratos na parede. São os lugares em que ocorrem reuniões e deliberações. Eles fazem alusão à tentativa de diálogo com a intenção de diminuir as desigualdades de direitos entre operários e patrões (sindicatos) e

⁶ Confederação Geral do Trabalho, criada em 1919 em Portugal. É um órgão que reunia todos os sindicatos da época e promovia discussões em torno das lutas em defesa do trabalhador.

entre cidadãos e poder político-econômico (ideais socialistas, comunistas e anarquistas).

As fábricas e indústrias caracterizam mais uma das contradições típicas da modernidade. Elas são simultaneamente o espaço do progresso e desenvolvimento tecnológico, da produção em série que vem facilitar a vida do homem moderno, e o espaço da exploração humana para se atingir esse mesmo progresso. Dois capítulos tratam dessas contradições na obra⁷ pela descrição dos serviços realizados. A situação frágil das fábricas no início do século em Portugal com relação aos setores industriais dos países vizinhos, a concentração de unidades na região Norte do país, a não exportação dos produtos nacionais e em contrapartida a presença dos produtos importados também exemplificam as contradições desse novo setor econômico e compõe alguns dos aspectos que compuseram o cenário histórico da produção industrial no início do século em Portugal.

A apologia à máquina, muito enfatizada pelos futuristas e pelos primeiros modernistas portugueses, é uma marca da modernidade, fica bem salientada, "Tudo se faz aqui à máquina" (BRANDÃO, 1984, p. 307), tanto através dos exemplos do trabalho pesado dos caldeireiros como através de frases míticas como em: "O homem e o fogo – o homem e o ferro. Grande hangar suspenso com colunas." (BRANDÃO, 1984, p. 307). Esse trecho serviria de mote para uma aprofundada discussão em torno da história da Humanidade, sua evolução e seu progresso ao longo dos tempos. Mas, por ora, é preciso atentar para a relação entre o antigo e o moderno que essa citação apresenta, bem marcadas historicamente pela descoberta do fogo pelo homem das cavernas e pela criação e surgimento das indústrias com a Revolução Industrial. Essa relação é de interdependência do homem com esses elementos "fogo" e "ferro" ambivalentes e da interdependência dos dois elementos, pois a indústria do início do século precisava do fogo para que seus equipamentos funcionassem adequadamente.

Mas, diferentemente dos vanguardistas e principalmente dos futuristas, há um sentimento contraditório diante das máquinas que caracteriza o próprio homem inserido no contexto da modernidade, já que há um encantamento pelos benefícios que a máquina traz às pessoas, e, ao mesmo tempo, uma tristeza contínua porque esse mesmo objeto os mata a cada dia, tanto fisicamente (há trabalhadores que são mutilados e se tornam cegos no local de trabalho), como psicologicamente. Ela surge como objeto que coloca em confronto a racionalidade tecnológica e a essencialidade dos valores humanos. É o grande paradoxo da modernidade figurativizado pelas máquinas e pelos operários. Esse conflito interior vivenciado pelo homem com a máquina foi tema de muitas produções artísticas no decorrer do século XX, em que se mostra uma alma angustiada manifestando sua desordem interior.

Considerações finais

As manifestações políticas e estéticas do início do século XX, o homem moderno, a vida nesse novo contexto e as reflexões sobre a existência humana são apresentados em *Os Operários* ao se discutir a situação da classe trabalhadora operária, dos sindicalistas e membros de partidos políticos. Isso

⁷ São eles o capítulo XII – I- Vapores – Parceria dos vapores lisboenses e o capítulo XV – Fornos de Cal e Pedreiras.

ocorre nessa expressão das angústias interiores dessas classes sociais, da dor, do desespero, da perturbação, da opressão, dos limites entre a vida e a morte, do espanto, do sonho e do grotesco. Trata-se de temas recorrentes e abordados de formas diferenciadas nas obras brandonianas e, na obra de 1984, fazem alusão em alguns momentos, à estética expressionista nessa necessidade de expressar as angústias humanas intensificadas no contexto da modernidade por meio da arte.

Vários dos aspectos mencionados no decorrer deste artigo podem ser considerados como elementos provenientes dos séculos XIX e XX e que compuseram a caracterização da modernidade. São eles o surgimento das grandes cidades, os trabalhadores operários, as instituições sindicais, as leis trabalhistas, os manifestos, as máquinas, as fábricas, as greves, entre outros. Há uma caracterização desses elementos que compõem o espaço citadino como o lugar dos extremos, do progresso e da pobreza, dos paradoxos e ambiguidades que se assemelham à situação do homem da época. Essas contradições aumentam se as considerarmos no âmbito da sociedade portuguesa, pois, segundo Pereira (2001) Portugal passou por lentos movimentos promissores no setor industrial em comparação com os demais países europeus, permanecendo predominantemente agrícola nas primeiras décadas do século XX e mesmo assim, é notável tanto nos compêndios de História como nos jornais e na literatura da época a exploração e desumanização da classe operária nas indústrias e fábricas lusitanas.

Todos os elementos mencionados anteriormente e que constituem o espaço citadino nessa obra brandoniana podem ser associados a metáforas do homem moderno e metáforas do contexto da modernidade. Assim, é possível considerar que a própria ambiguidade e fragmentação constituintes dos elementos que compõem o universo citadino no início do século XX podem ser identificadas na composição da escrita brandoniana de *Os Operários* na permeabilidade entre as formas textuais (literárias ou não-literárias). Também é possível estendê-los a aspectos da escrita literária portuguesa de movimentos posteriores, como é o caso do neorrealismo, por exemplo.

Os Operários referencia-se a traços paradoxais vivenciados na e pela modernidade. Raul Brandão, ao falar da classe operária lusitana e do sistema político do país nos períodos compreendidos entre o final do século XIX e início do século XX, além de tratar de um grupo específico de homens trabalhadores de Portugal da época, atenta para a situação caricatural do empregado e as lutas de classes. Dessa forma, atinge também a situação de opressão vivenciada pelo homem moderno de qualquer parte do mundo.

PIERINI, M. T. S. Drifting Portuguese Novel: Raul Brandão and *Os Operários*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 49-66, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimos)

BRANDÃO, R. *As ilhas desconhecidas*. 2 ed. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1926.

_____. *Húmus*. Porto: Porto Editora, s/d.

_____. *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.

_____. *O Padre*. Lisboa: Vega, 1982.

_____. *Os Operários*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.

_____. *Memórias* (Tomo II). Lisboa: Relógio d' água, 1999.

CASTILHO, G. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

FERREIRA, V. Situação actual do romance. In: _____. *Espaço do Invisível – Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987. p. 225–272.

FERRO, T. R. A questão social em *Os Operários* (Introdução). In: BRANDÃO, R. *Os Operários*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.

LOURENÇO, E. Cultura portuguesa e expressionismo. In: *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 23–36.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2009.

MOURÃO-FERREIRA, D. Releitura do *Húmus* ou um novo romance com cinquenta anos. In: *Tópicos de crítica e de História literária*. Lisboa: União Gráfica, 1969. p. 117–130.

_____. Rápido relance sobre um quarto de século de ficção portuguesa. In: *Tópicos de crítica e de História literária*. Lisboa: União Gráfica, 1969, p. 131-157.

PEREIRA, M. H. Diversidade e crescimento industrial. In: *História de Portugal*. 2 edição. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2001. p. 295–317.

PONTES, R. Realismo de 70 e neo-realismo português. **Revista de Letras**. Coimbra, v. 1-2, n. 27, Jan.-Dez./2005. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl27Art08.pdf>. Acesso em 08/06/2011.

REYNAUD, M. J. Recensão crítica a '*Os Operários*', de Raul Brandão. In: **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, Fundação Calouste Goulbenkian, n. 86, p. 100-102, Jul./1985. Disponível em <<http://colouquio.gulbenkian.pt>>. Acesso em 02/04/2011.

SEABRA PEREIRA, J. C. *História crítica da literatura portuguesa, do fim do século ao Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. v. 7.

_____. Introdução. In: _____. *Memórias* (Tomo I). Lisboa: Relógio d' água, 1998.

SIMÕES, J. G. Raul Brandão poeta. In: *O mistério da poesia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931, p. 91-132.

TENGARRINHA, J. (Org.). História de Portugal. 2 ed. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2001.

VIÇOSO, V. *A máscara e o sonho*. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999.

Recebido em 19/03/2011. Aprovado em 25/04/2011.

A SAGA DOS SERES RETALHADOS: IMPASSES AURÁTICOS E REPRESENTAÇÃO DESVIANTE NA *PORNOPOPÉIA*, DE REINALDO MORAES

Ravel Giordano Paz*

Resumo

O trabalho consiste numa leitura do romance *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes, abordando-o como um corpo-escritura às voltas com as demandas, desejantes e outras, suas próprias e dos corpos-consciências que o habitam e configuram. Para isso, buscamos sondar o que denominamos, no rastro do conceito de aura de Walter Benjamin, as *pretensões auráticas* do romance; pretensões estas que, no embate com aquelas demandas, configurariam impasses não explorados por Moraes, dando lugar a uma intrincada ritualística catártico-sacrificial.

Palavras-chave

Arte; Aura; Desejo; Escrita; Literatura Brasileira Contemporânea; Literatura; Pornografia; *Pornopopéia*; Reinaldo Moraes.

Abstract

The work consists of a reading of the novel *Pornopopéia*, of Reinaldo Moraes, approaching it as a body-writing to cope with the demands, desiring and other, it's own and of the bodies-consciencies that inhabit and configure it. In order to do that, we probe what we call, in the wake of the concept of aura of Walter Benjamin, the auratic claims of the novel; claims which, in the clash with those demands, would configure impasses not explored by Moraes, giving rise to an intricate cathartic-sacrificial ritualistic.

Keywords

Art; Aura; Contemporary Brazilian Literature; Desire; Literature; Pornography; *Pornopopéia*; Reinaldo Moraes; Writing.

* Departamento de Letras – Universidade Estadual de Goiás – UEG/Quirinópolis. E-mail: ravelgp@yahoo.com.br

O medo de amar é o medo de ser livre.
Beto Guedes

A esperança tá grudada na carne
Que diferença entre o amor e o escárnio!
Cazuza – Baby suporte

Outros olhos na cidade: o *flâneur*, o *voyeur*, o *porneur*

A certa altura de seu conhecido mas nem por isso – diga-se logo em defesa do “*best-seller*” que foi *Tudo que é sólido desmancha no ar* – menos brilhante ensaio sobre a gênese da modernidade capitalista (ou seja, de *uma* modernidade, ou uma *ideia* ou *reivindicação* de modernidade), Marshall Berman observa que, na segunda metade dos oitocentos, “após séculos de vida claustal, em células isoladas” (BERMAN, 1998, p. 146), e graças às reformas de Haussmann, Paris finalmente chegara a constituir “um espaço físico humano e unificado”. Por mais subsunoras que sejam, essas imagens organicistas ilustram com propriedade os fenômenos que Berman tem em vista: ele se refere não apenas às transformações físicas sofridas pela cidade quando da construção dos grandes bulevares como às implicações dessas transformações na mobilidade espacial e social de seus habitantes, deslocados aos “milhares e milhares” no curso de um processo abrupto que, no entanto, culminou em uma configuração urbanística que “franqueou toda a cidade, pela primeira vez em sua história, à totalidade de seus habitantes” (BERMAN, 1998, p. 146).

O leitor certamente se lembrará que esse retrato – um “instantâneo histórico”, digamos – da nascente modernidade urbana de Paris é também uma leitura de um dos mais belos textos desse período: o poema em prosa “Os olhos dos pobres”, integrante do *O spleen de Paris* de Charles Baudelaire (1995, p. 83-85). E, de fato, poucos textos registram de forma tão cristalina o sentimento de que a urbe moderna é, mais do que nunca, e de uma forma muito especial, uma espécie de *corpo vivo*, um *lugar habitado* por corpos tão singularmente vivos ou *demandantes* a ponto de conferirem ao próprio espaço uma espécie de substância corpórea – e, ademais, *dolorosa*, ou seja, decididamente *sensível* em seus tão gritantes contrastes.

E ademais, ainda, uma substância *não meramente* corporal. Pelo contrário, é justamente no sentimento de que, mesmo mudos, aqueles corpos *falam* – pelos olhos, é claro –, e com tanta força e conteúdo, que reside a experiência fulcral do texto de Baudelaire (ou pelo menos a primeira delas, já que outra, mais rebaixada e motivada por uma comunicação verbal, se realizará em seguida). É o que distingue, aliás, o “fisiologismo” desse texto e, de um modo geral, o olhar-consciência do *flâneur* de qualquer enfoque naturalista; o fato de termos, aqui, e de forma tão marcada, *corpos-consciências*, *corpos-subjetividades*, de modo que a própria cidade não poderá ser sentida senão assim: como um corpo vivo de subjetividades contraditórias, um complexo de corpos-subjetividades igualmente habitados ou assombrados por outros corpos-subjetividades. Tal como, por exemplo – num texto mais visceral, ou fenomenológico-visceral, do mesmo *Spleen* baudelaireano –, certa “Senora Bisturi” se mostra assombrada por uma figura que parece ter portado, diante dela, esse instrumento com que o poeta-narrador a apelida (cf. BAUDELAIRE, 1995, p. 152); como, de certa forma, o poeta – seu *corpo sensível* – se deixa ele mesmo assombrar-se por todos esses olhares, inclusive aqueles que de tão assombrados com o impactante aparato ou complexo sensório-significacional

com que se deparam no bulevar são, ou melhor, *parecem-lhe* (ao poeta) tomados apenas pelo pasmo ou deslumbramento por esse “aparato” – ele mesmo, afinal, um corpo-lugar desejável.

Enfim, é toda a complexidade subjetiva e relacional que se desvela ou configura na cidade moderna o “objeto” – essa própria objetivização do olhar a um tempo se configurando e desconstruindo nesse momento – que fascina o *flâneur*, o qual, nesse fascínio mesmo, se desvela enquanto *voyeur*, enquanto corpo-olhar-consciência – ou seja, *fenomenologia* – desejante. O modernismo será, em grande escala, uma assunção autoconsciente desse olhar enquanto corpo-escritura, como, aliás, já se ensaia – e se anuncia, mesmo, enquanto projeto – no próprio *Spleen de Paris*. O passo que vai daí à dissolução dos metros e formas fixas – ou seja, dos *moldes* corpo-escriturais – ainda cultivados por Baudelaire (como por Verlaine e Rimbaud) em seus poemas versificados ainda tardará um pouco¹, mas isso apenas atesta a condição *avant la lettre* – mesmo, de certa forma, *avant garde* – de seus *petits poèmes en prose*. Pela primeira vez, talvez, a própria demanda desejante inscrita em qualquer corpo-escritura se assume – e reivindica seus direitos – enquanto demanda geradora de formas.

Daí a um texto-corpo como a *Pornopopeia* – aliás, *Pornopopéia*, como exige seu autor – é sem dúvida um passo imenso; e, no entanto, nada como um salto desses, à Brás Cubas, para iniciar uma abordagem ao belo romance de Reinaldo Moraes. E não apenas porque se trata de mais um entre os milhares de textos que dão sequência à verdadeira tradição de uma escritura de *temática* interrogativo-desejante (ou seja, *flâneur-voyeurista*) como porque a própria demanda *escritural*-desejante se inscreve nele; de certa forma, em sua própria pretensão épica: a pretensão, mesmo (e com duplo sentido óbvio), de certo *tamanho*. Pois, de fato, o tônus tão afirmativamente masculino (não digamos, simplesmente, “machista”) da *Pornopopéia* tem relação direta com sua pretensa epicidade; algo em que, aliás, ela não deixa de atualizar as epopeias homéricas². Ou melhor, de *pretender* atualizá-las em sua – desde a capa a lemos – *reivindicação* corpo-escritural, quando, na verdade, o que ela tem de mais efetivamente “afirmativo” diz respeito menos a uma celebração do que à própria *afirmação peremptória* daquele tônus; e uma afirmação, além disso, que não raro se faz também *autodesconstrução*³, nisso residindo, de certa forma, tanto a prova da precariedade de sua pretensão épica quanto a própria condição de possibilidade das celebrações – grandes ou pequenas, não raro, mesmo,

¹ Entretanto, Rachel Killick observa que, desde o “Ao leitor” que abre *As fores do mal*, Baudelaire expande as possibilidades rítmicas do alexandrino clássico, na tentativa de explorar, nas palavras da estudiosa, “the fundamental rhythms of the human psyche” (KILLICK, 2005, p. 53). O que, naturalmente, aproximaria a grande coletânea poética baudelaireana do projeto do *Spleen*, com sua busca “de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima” adaptável “aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 1995, p. 16). Devo a Márcio Scheel a apresentação não só do texto de Killick como dessa discussão.

² Inclusive no que diz respeito à dimensão do desejo: pois se o primeiro poema homérico é a narrativa de mais de um ágon travado em torno de, digamos, “relações amorosas”, o segundo não deixa de ser, de certa forma, a celebração de uma *potência* igualmente belicosa mas não menos “amorosa”. De fato, uma leitura “anti-iluminista” (mas, paradoxalmente, um pouco *racionalista* demais) como a de Adorno e Horkheimer (1997) obscurece o fato de que a *Odisséia* contém, enquanto corpo narrativo, algo de um *ato amoroso*; que a trajetória de Ulisses não apenas passa pela conjunção amorosa do herói com outros corpos (os de Calipso, Circe e, supõe-se, Penélope) como também pode ser vista como uma busca-exercício de conjunção de dois “corpos” essenciais ou arquetípicos, se se pode denominar assim, como princípios “masculino” e “feminino”, respectivamente o impulso expansivo do herói e o lugar, ou melhor, *os lugares* de acolhimento que ele busca e encontra. Mas tudo isso, é claro, à margem de qualquer consciência ou problemática *escritural*.

³ Mas com limites e consequências não muito amplo: Zeca chega, por exemplo, a manipular o pênis de um travesti (com o qual fora a um quarto em busca de cocaína), mas apenas para perceber que o seu próprio começa, nessa situação, “a brochar sem apelação” (MORAES, 2009, p. 126).

miseráveis, mas quase sempre, também, mais humanas – que ela não deixa de conter. Nisso, aliás, em que ela se torna, como insistimos em nossa pequena traição⁴ reintonante – e embora, talvez, de forma um pouco tímida para um texto tão libertino –, uma *peia*, ou, melhor ainda, *autopeia*.

O que tem a ver, é claro, com o fato de, se não formalmente – em vista, mesmo, de sua pretensão “totalizante” –, o romance de Moraes estar muito mais próximo, e não só cronológica como *espiritualmente*, de Baudelaire – e de Sade, Lautréamont, Balzac, Flaubert, Zola, Machado, Kerouac, Burroughs, Jim Morrison, Leminski, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, André Sant’Anna etc. – que de Homero. Ou seja, ao fato de também esse livro ser uma manifestação – menos ou mais radical que as implicadas nos nomes listados – da condição de “perda da auréola” do *flâneur* baudelaireano, ou seja, do escritor e, enfim, do homem modernos. É, aliás – e ei-nos aqui de volta aos princípios –, por onde envereda em seguida o ensaio de Berman: pela *condição de desencantamento* que, sobretudo para o corpo-consciência que a experimenta como perda de algo de certa forma essencial – o do poeta, é claro –, é ao mesmo tempo a contrapartida e a consequência direta do fascínio fenomenológico-sensorial (mas também – lê-se mesmo naqueles pobres olhos – *significacional*) que a cidade institui como parte de um novo culto; ela própria, é claro, sendo objeto dele, mas conduzindo a uma *outra coisa*, outra “entidade” (ou coisa-entidade, para sublinhar o caráter espectral que Marx viu nela), menos visível mas não menos *mundana*: o deus-capital, é claro.

E, no entanto, se a queda da auréola na *imundície* da cidade moderna, sua sujeira física e moral, inclusive a que se junta nos bulevares, tem alguma relação com a *perda da aura*⁵ benjaminiana, ela não deixa de ser também a base da construção, o “lugar de emanação”, de uma *nova aura*, ou seja – veremos que esse ponto, essa *costura*, é mesmo inescusável –, de uma nova *experiência comunicável*⁶. É assim em Baudelaire, como ainda é assim, ao cabo daquela longa lista, na *Pornopopéia* de Moraes. Mas este salto – digamos, da lama à aura, ou vice-versa – é muito importante para ser dado sem sabermos melhor em que terreno – em que “lodaçal de macadame” (BERMAN, 1998, p. 150), digamos, com Berman seguindo Baudelaire – estamos pisando. Menos, porém, que localizar nosso autor em algum quadro hipotético – ou seja, em um determinado *recorte* – de alguma dita “literatura” (por exemplo, “brasileira” ou “contemporânea”), talvez valha a pena apresentar algo como um cartão de visitas que, quando menos, deixe entrever o espírito que emana de seus interesses e trabalhos.

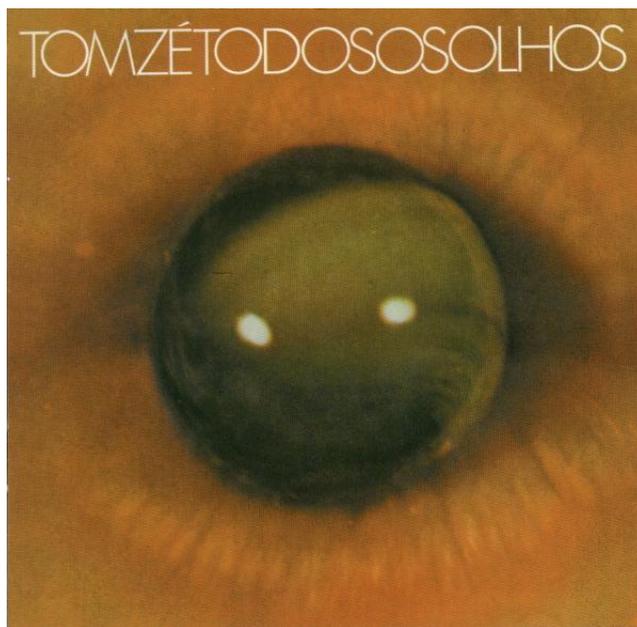
Afinal, Reinaldo Moraes está longe de ser um mero pornógrafo. Apesar de sua obra pouca volumosa – ao menos antes do catatau de 475 páginas que é a *Pornopopéia* –, o escritor paulistano conquistou, sobretudo graças ao festejado *Tanto faz*, de 1981, certa notoriedade como discípulo tupiniquim dos *beatniks*

⁴ Empresto essa palavra, a seu modo preciosa, de Lígia Winter (2008). De implicações bem mais simples, esse meu uso traz no entanto a modesta e pouco honrosa novidade de ser uma *traição legalista*, já que, se por um lado se esquiva à determinação autoral, por outro encontra guarida na Reforma Ortográfica da qual, sem propriamente traí-la (já que, como lembra uma nota do próprio livro, suas regras só se tornarão obrigatórias a partir de 2013), Moraes se esquiva.

⁵ Foi amigo e colega Omar Rodovalho – em lembrança, salvo engano, de aulas de Jeanne-Marie Gagnebin – quem me chamou atenção para essa possibilidade. E é interessante, mesmo, ver como as questões do desencantamento e do desenvolvimento técnico emergem na discussão de Benjamin sobre as “técnicas de reprodução” como que purgadas da dimensão tão fortemente *moral* de suas leituras fragmentárias de Baudelaire.

⁶ No Baudelaire lido por Benjamin, ela é, de certa forma, o que institui a própria experiência “pessoal” (o olhar-experiência, em todo caso, do *flâneur*) no primeiro plano significacional da experiência estética: “A *perda d’auréole*”, afinal, “afeta antes de tudo o poeta” (BENJAMIN, 1989, p. 159).

norte-americanos, ou seja, como cultor de uma estética marcada pela liberdade linguística e a temática realista, libertina e ultramoderna, na qual o sexo, as drogas e a violência constituem ingredientes fundamentais. Mas a relação entre arte e *olhar obscuro* na biografia de Moraes tem pelo menos um precedente notório que merece ser mencionado, não só por transcender o artístico em direção ao vivido como por *imbricá-los* de forma bastante sugestiva. Trata-se do episódio – o *evento*, podemos dizer – da produção da capa do disco *Todos os olhos* (figura ao lado), de Tom Zé, um trabalho concebido pelo poeta Décio Pignatari mas cujo principal elemento significacional teve sua concretização material-imagética destinada justamente ao fotógrafo Reinaldo Moraes.



Capa do LP *Todos os Olhos*, de Tom Zé

Lançado em 1973, ainda sob a vigência do AI-5, *Todos os olhos* é um disco tão marcado pela experimentação formal quanto pela provocação ao moralismo, a alienação e o consumismo reinantes sob a égide do regime militar. Esse teor provocativo encontra uma de suas expressões mais curiosas, entre outras menos ou mais sutis, na reiterada esquivas a se conjugar, ao final de “Dodó e Zezé”, a aliança da terceira com a vigésima primeira letra do nosso alfabeto, numa sequência (“é porque *a* e por *ca*” etc.) onde ela seria o fecho natural. Mas algo “naturalista”, mesmo – e essa “estética” ou palavra-chave tem uma inequívoca importância na obra de Moraes –, é a forma como essa “prudente” autocensura ganha contraponto na capa concebida por Pignatari, na qual um estranhíssimo e *único* “olho” figura num close algo abusivo, particularmente quando se descobre que – pelo menos na concepção do poeta – a única acepção em que a palavra “olho” faria sentido aí, afora o ilusionismo criado com a ajuda de uma providencial bola de gude, seria numa expressão popular ao cabo da qual aquela mesmíssima e monossilábica palavra – a evitada na canção – figura como um possessivo da primeira: a expressão que designa, digamos – com a permuta final a que os padrões de linguagem, moral e “objetividade científica” obrigam –, o *olho do ânus*.

É bastante curioso, entretanto, que justamente pelas mãos e pela lente do artista (ou seja, o corpo-lugar-consciência) *underground* encarregado de levá-la a cabo, essa intenção artístico-provocativa tenha, de certa forma, falhado – ou melhor, se realizado às custas de uma *outra* farsa que não a concebida por

Pignatari. Pois se é verdade – como o próprio Moraes revelou, ou melhor, *sustentou* recentemente⁷ – que o close anatômico que vemos estampado na capa de *Todos os olhos* não diz respeito a um ânus, mas a bem menos chocantes lábios femininos, isso – ou seja, essa *solução formal*⁸ – não deixa de se corresponder com a forma que os temas e os rastros “naturalistas” se realizam na escrita de Moraes. De fato, nada mais significativo, nesse sentido, que essa reconstrução quase, dir-se-ia, poética de um “real” um pouco *baixo* demais – ainda mais quando se leva em conta sua dependência de outro *corpo real* que não o de Moraes – para ser exposto assim, digamos, como que a nos saltar aos olhos. Afinal, mesmo na *Pornopopéia*, onde não só o sexo como a violência ganham relevo particular, é muito evidente que o olhar ou a representação ficcional (ou ficcional-*experencial*) do escritor paulistano visa não só os corpos, mas também os *seres*; ou seja, o que quer que se entreveja de semelhante a *almas*, no brilho dos olhos ou na penumbra – duvidosa que seja – das bocas; embora nada impeça que um artista como Moraes busque algo semelhante a isso – ou, quando menos, um “mistério” – justamente num desses “olhos” solitários e censuráveis⁹. E se essa dimensão “humanista” ou, quando menos, reivindicadamente *poética* da escrita e da representação de Moraes pode ser vista como um anteparo a uma radicalidade mais profunda, sem dúvida ela tem a ver, também, com o que podemos denominar sua *pretensão aurática*, incluindo aí o que esta contém de mais ambíguo e problemático.

Aos pés da questão (pornô, épos, peia, pop, Pã)

O personagem que experimenta os sabores e dissabores da Paris quase *fin-de-siècle* (XX, não XIX) em *Tanto faz* guarda uma considerável distância, sem dúvida, do *flâneur* baudelaireano: não se imagina este, por exemplo, como alguém que, um dia, “sacou a mandioca e deu uma reluzente mijada” em pleno cais do Sena, reparando, ainda, “que seu pau, muito do sem-vergonha, aproveitava pra dar uma crescidinha na sua mão” (MORAES, 2011, p. 11). Não pelo menos, que nos conte isso, e dessa forma. Entretanto, ainda algo da *flânerie* viceja no olhar-sentimento, o corpo-consciência, que declara: “A cidade me excita todos os dias, como uma nova namorada” (MORAES, 2011, p. 13). Na própria “hierarquia sensível da realidade” esse espaço-objeto de desejo é como que uma extensão, no intercurso de outras, daquele corpo-consciência: “primeiro meu corpo. Depois o quarto, a cidade, o país, o mundo” (MORAES, 2011, p. 11-12). E, de fato, mesmo experimentando as contradições da urbe parisiense, em seu próprio dar de ombros, e a despeito (ou em vista mesmo) de seu estrangeirismo, *Tanto faz* como que reivindica uma integração indestrutível e essencial.

Seja por ter como cenário passeios e prédios não franceses, mas brasileiros, ou simplesmente por se inscrever num leque temático muito mais amplo que

⁷ “O escritor Reinaldo Moraes, na época assistente da agência E=mc², de Décio Pignatari, conta que levou uma ex-namorada para um motel, onde realmente fez as fotos de acordo com a encomenda. Mas o resultado ficou ruim. Foi então que a bolinha foi colocada entre os lábios da garota. Essa versão é que teria sido usada no lp. Décio Pignatari não comenta o assunto. Tom Zé, que sempre acreditou na versão do ânus, agora está em dúvida” (SUPERINTERESSANTE, 2006, p. 13). Devo à gentileza de Adriana Meneghello essa citação completa.

⁸ Segundo Moraes, na mesma matéria citada, as fotos do ânus com a bolinha não haviam obtido o efeito desejado, ou seja, davam a perceber com muita facilidade de que *lugar corporal* realmente se tratava.

⁹ A citação é baixa, mas, como outras ao longo desse texto, necessária: “A íris anal se abriu afinal num singelo furinho que outro não era senão o famoso, ‘obscuro e franzido como um cravo roxo’, como disse o Rimbaud, se não foi o Verlaine. O que, afinal, de tão interessante havia ali? Estava dentro ou fora o mistério do cu?” (MORAES, 2009, p. 110). A aura, lembre-se – como, aliás, a alma –, é sempre um instável dentro-e-fora.

inclui, por exemplo, relações de trabalho (e não, digamos, “de estudo”, já que o Ricardinho *Tanto faz* é um bolsista universitário), tráfico de drogas e as formas de violência disseminadas num cotidiano com ares, agora, de fim dos tempos; o fato, dizíamos, é que na *Pornopopéia* as coisas são um pouco diferentes. A cidade, aliás, *pesa* tanto sobre os ombros que é preciso *fugir* dela, muito embora apenas para reencontrá-la alhures; ou seja, não tão alhures assim – Porangatuba é um, digamos, “recanto natural” bastante urbano –, mesmo porque ela e suas extensões (a internet, por exemplo) também *prendem*.

Numa tirada de excelente efeito, Mario Zeidler Filho (2011) louvou a coragem de Moraes em “chutar o balde blasé dum ‘tanto faz’ e entornar um bom e sonoro ‘foda-se!’”. Entretanto, não é bem assim. Para o bem e para o mal (“esteticamente”, bem entendido), mesmo no que contém de mais acintoso e audacioso o dar de ombros para o mundo dessa obra “épica” é um gesto parcial e, sobretudo, muito mais tenso e problemático. Em que pese seu suposto antirromantismo, pode-se dizer que a *Pornopopéia* vive da tensão entre gestos, verbais ou não, desse tipo e uns tantos “ais” sentidos. Em suma, por mais que tente dissolvê-la numa complexa rede de esquivas narracionais, seu “épos” não elimina a *peia*, ou *as peias*, que ele demanda. Talvez, também, porque as redes *interiores* são aqui – a começar pelo discurso em primeira pessoa – muito mais entrelaçadas, entre si e com as “do mundo”, do que em *Tanto faz*; mesmo porque o extenso romance de Moraes é um livro que não pretende abrir mão nem de sua “epicidade” nem do quanto esta pode, ainda que paradoxalmente, potencializá-lo em sua *modernidade*.

Mas talvez convenha começarmos por terrenos mais familiares. Afinal, se é o caso de inserir a *Pornopopéia* em alguma vertente ou “tradição” literária, podemos vê-la no âmbito de uma radicalização da “dialética da malandragem” estudada e reivindicada por Antonio Candido (1970) como traço diferenciador, de brasilidade, na apropriação do herói picaresco por Manuel Antônio de Almeida; no âmbito, mais especificamente, de uma *estética da sordidez*: a mesma das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dos contos “vampirescos” de Dalton Trevisan e alguns de Rubem Fonseca, e um pouco, ainda, de *Macunaíma*. O fato é que no romance de Moraes a degradação da malandragem em algo efetivamente mais imoral (ou amoral) e antiético chega a inegáveis extremos: não são poucas as vezes que seu narrador-protagonista se mostra como aquilo que talvez somente a gíria fisiologista nomeie com certa propriedade, ou seja, como “um cara escroto”. A sordidez é também, no entanto, o espírito ou sentimento, ou, ainda, a disposição sensorial-fenomenológica que orienta de forma decisiva, imbricada como está na própria dimensão do desejo, a configuração da *Pornopopéia* enquanto texto-corpo, ou seja, enquanto texto que não apenas tematiza muito explicitamente relações corporais como se apresenta, ele mesmo, como um objeto portador de demandas vivas. Entre elas, o tipo de demanda escritural-vivencial – e, no âmbito mesmo dessa duplicidade, *performativa* – que o marca, à semelhança do que vimos no *Spleen* de Baudelaire, com a pretensão de constituir ele mesmo um “objeto de desejo”. Ao mesmo tempo, a sordidez tem a ver com a disposição propriamente (i ou a)moral que torna a *Pornopopéia* um corpo-lugar escritural *marcadamente* habitado por outros corpos-lugares, ou seja, outros corpos-subjetividades. Em outros termos, que torna sua demanda dialógica ou representacional – se podemos, ao menos em certos casos, vincular diretamente esses conceitos – igualmente fundamental, com um acento mais incisivo do que, por exemplo, nos livros de André Sant’Anna, que se inserem numa problemática semelhante.

Pornopopéia tem como narrador e protagonista o *junkie* Zeca, pretendo

cineasta “maldito” e, bem mais convincentemente (apesar da peça realmente inusitada e quiçá genial que seria, pelo que ele mesmo nos conta, seu único filme “artístico”, o “Holisticofrenia”), diretor de filmes pornôs. Ou melhor, ex tudo isso – e Zeca é mesmo um “ex” em vários sentidos, do “excentrismo”¹⁰ à ameaça de *extinção* –, já que no tempo da narração o encontramos muito insatisfatoriamente instalado à frente de uma produtora de vídeos publicitários “institucionais”, ou seja, vídeos de publicidade interna para empresas: a Khmer (que, acrescida de um “da”, lhe rende um de seus inumeráveis trocadilhos), na verdade uma empresa de um homem só – além de uma secretária muito mais laboriosa que ele – e à beira da falência, além de sustentada quase exclusivamente pelo cunhado rico de Zeca (e programaticamente desfalcada por este), e graças a ele instalada em um prédio residencial em Higienópolis, malgrado, é claro, a revolta dos moradores. Nada mais sugestivo, aliás, que esse nome e o espaço que ele não só designa¹¹ como *desenha*. Zeca é, de certa forma, um corpo estranho num corpo-lugar um tanto (mas, também, *supostamente*) hostil a estranhices ou estranhamentos, mas que, não obstante, ele insiste em ocupar e usar como seu – numa “invasão”, entretanto, de efeitos menos subversivos do que perniciosos: vide, por exemplo, o abuso do poder em sua relação com a secretária da Khmer, cujas funções extras incluem limpar os detritos fisiológicos do patrão (cf. MORAES, 2009, p. 187-188).

Mas nada disso “define” suficientemente Zeca, pois não toca na raiz, digamos, de seus *interesses*. Nesse sentido, o que temos é um usuário contumaz de drogas lícitas e ilícitas e, mais que tudo, um completo viciado em sexo. Mas também, é verdade, um poeta chistoso e libertino de, quando menos, algum talento e sensibilidade; enfim, de alguma forma, um “esteta” e uma “alma sensível” – se a expressão não ofende, uma “bela alma”. Em todo caso, são aqueles “interesses” que determinam, em sua força demandante e algo “cármica” – ou seja, carregada da lógica sinistra de que inevitavelmente participa, dos espaços por que circula, dos corpos-subjetividades que Zeca não apenas toca como, obediente a essa lógica, *usa* –, é todo esse “élan” espiritual e material que, dizíamos, determina as linhas gerais do enredo do romance.

Moraes dividiu sua *Pornopopéia* em duas partes. O núcleo da primeira é um episódio vivido pelo protagonista na noite anterior àquela em que ele o registra por escrito, no computador, enquanto tenta se decidir a escrever um roteiro para um anúncio de vídeo institucional. Zeca, no entanto, decide não tentar cumprir essa tarefa antes de narrar em detalhes o referido episódio, a saber, sua participação em uma “surubrãmene”, ou seja, uma “cerimônia religiosa” – leia-se orgia sexual – de uma automeada seita neobudista. Em que pese o caráter irônico e jocoso desse evento, ele é, talvez, o que mais transpira o que chamamos a pretensão aurática do livro, na medida em que se relaciona a uma *experiência de intensidade única* que de alguma forma ressoará por todas as páginas seguintes. O episódio da surubrãmene, além disso, é o que melhor realiza a promessa do título, tanto no que tange a uma estética pornô quanto ao caráter – ou, melhor ainda, o *fôlego* – “épico” dos eventos, com suas descrições verdadeiramente homéricas, das quais daremos um exemplo logo adiante, e mesmo seus elementos *supostamente* – na verdade, irônica e jocosamente (mas

¹⁰ Inclusive no que tange ao “pós-modernismo”, já que se sua existência “entrópica” o vincula ao complexo semântico da “pós-modernidade”, toda uma dimensão moral-ideológica – inclusive seu egocentrismo – o afasta, ao mesmos em tese (pois é claro que esse “complexo” é complexo o bastante para violar as demarcações absolutas, não raro, aliás, perfeitamente ingênuas), dele.

¹¹ Higienópolis, lembre-se, é um bairro paulistano de já um tanto esvaídos fumos aristocráticos; nas palavras de Zeca, um “nobre reduto das velhotas de cabelo azul e cachorrinho enfezado saído do banho & tosa” (MORAES, 2009, p. 175).

também, e aí de forma não de todo negativa, *fenomenologicamente*) – “sobrenaturais”. A importância do episódio, que de certa forma ocupa a primeira parte inteira do livro, é assinalada pelas estratégias de adiamento – que permitem a interpolação de outra noitada, regada a sexo e cocaína, no próprio tempo da narração de Zeca – de sua continuidade e conclusão.

A dimensão da *experiência*, que sublinhamos novamente, cumpre de fato um papel central, tanto em nossa argumentação quanto no livro de Moraes. No nosso caso, ela tem relação com a forma como nos parece necessário compreender a questão benjaminiana da aura no âmbito das formas narrativas. Se nas artes plásticas e visuais a principal questão que se coloca, no famoso ensaio de Benjamin (1994) sobre “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, está ligada à materialidade da obra em si, ou seja, aquele *hic et nunc* que as técnicas de reprodução desvalorizam, no caso das narrativas é evidente que esse problema não se coloca, pelo menos com a mesma importância. O *hic et nunc* da narrativa não é o livro ou mesmo – no caso da narrativa oral, implicada em “O narrador” – a voz em si, mas corresponde ao dado da *experiência vivida* e insubstituível, que de alguma forma precisa imprimir suas marcas no discurso, um pouco à feição de uma pincelada mais forte que se reconhece em um quadro. É a experiência, lembra Benjamin no texto sobre Leskov, que a arte de narrar visa comunicar ao ouvinte, e neste “ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (BENJAMIN, 1994, p. 107)¹².

Como pensar isso, entretanto, no âmbito da arte *literária*? Um texto-chave de Benjamin, nesse sentido, é sem dúvida o ensaio “A imagem de Proust”, no qual justamente esse conceito – o de *imagem*, num sentido muito próximo àquilo que se chama, desde Joyce, revelação ou epifania – desempenha o papel de instância capaz de assegurar a *autenticidade da experiência*. Naturalmente, essa autenticidade tem relação direta com o vivido, mas ela não implica numa redução do narrado ao biográfico. Pelo contrário, Benjamin sublinha o fato de Proust retocar insistentemente os originais e mesmo as provas já impressas, levando os tipógrafos “ao desespero” (BENJAMIN, 1994, p. 37). O que o crítico alemão tem em mente é como a experiência vivida *de alguma forma* se traduz ou se desdobra em outra, justamente a experiência literária, e isso, naturalmente, tem a ver com a linguagem.

Mas, como dizíamos, a noção de experiência também assume uma função marcada e, como *quase* tudo, explícita no livro de Moraes. Ele próprio, aliás, a reivindica, tão sinuosa quanto descaradamente, no “Aviso à realidade” que antecede a narrativa: “Nestas páginas, o real e o fabulado se encontram no ponto de fuga da imaginação. Eventuais semelhanças com fatos, pessoas e lugares da vida-como-ela-é serão nada mais que incríveis coincidências” (MORAES, 2009, p. xi). É óbvio que um alerta desses tem a função oposta à que finge exercer, ou seja, a de sugerir muito mais coincidências entre o escrito e o vivido que o conhecimento do leitor pode supor. Apresentar-se como portador ou, quando menos e em algum grau, *conhecedor* das experiências de Zeca faz parte da estratégia retórico-pragmática de Moraes. Qual, entretanto, o dispositivo formal – ou seja, *literário* – encarregado de conferir a essa reivindicação um “selo de autenticidade”?

¹² Devo a Michele Petry – em comunicação ainda inédita, apresentada no VII Congresso Internacional de Teoria Crítica, na Unicamp – a lembrança dessa passagem fundamental de Benjamin. Os três textos do autor citados neste parágrafo e no próximo (“A imagem de Proust”, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”) estão reunidos no mesmo volume, de 1994.

Não é, por certo, algo muito semelhante à epifania proustiana. Não apenas o caráter recentíssimo dos fatos narrados (em relação ao tempo da narração) na primeira parte do livro dificulta isso – ou seja, que esses “fatos” ganhem a força de evocações resgatadas e reconfiguradas por uma afetividade discursiva que extrai sua força da tentativa de superar a distância do vivido –, como a própria configuração do discurso e da consciência discursiva de Zeca impede que seja assim. Não que elementos imagéticos sejam alheios a essa configuração, mas eles se subordinam a uma espécie de *presentificação objetiva*, como que cinematográfica, justificada não só pela metarreferência à profissão de Zeca como por algo mais: graças ao efeito de um ácido ingerido na noite anterior, nosso herói traz os fatos ainda repleto de detalhes na memória, e é assim – como que numa exposição de sua “tela da mente” – que eles nos são narrados. E é óbvio que são sobretudo os detalhes sórdidos ou “naturalistas” os mais afeitos a esse “objetivismo”, de modo que o sentimento que acompanha o olhar-escritura de Zeca – e que afinal justifica as últimas aspas – é, senão acima, talvez *antes* de tudo um *élan fisiológico*.

Não obstante, e metafísicas da origem à parte, o que assimila esse élan à narrativa enquanto marca experiencial-discursiva – algo que, mesmo com a relatividade ainda maior daquele “objetivismo” na segunda parte do romance, será uma constante nele – não deixa de ter sua dimensão *espiritual*. Pois é principalmente por aquilo que designamos como o exercício de uma liberdade linguística, ou, numa definição mais apropriada, uma linguagem *chistosa* – no sentido de repleta, justamente, de uma “espirituosidade” subjetiva¹³ – que isso ocorre. Em síntese, por tudo o que se imprime no humor e, particularmente, nos trocadilhos (i)moraeseanos, em seu conluio com as gírias e vícios de linguagem cotidianos, que atestariam a intimidade de Zeca com um corpo-lugar coletivo marcadamente *mundano* sem questionar, necessariamente, a *esteticidade* de sua escritura. Acessoriamente – mas também, de certa forma, coroando esse dado –, há ainda os poemetos e haicais que Zeca espalha ao longo de sua narrativa. Tanto eles quanto os trocadilhos cumprem a função, entre outras, de insinuar um trânsito do ficcional para o biográfico, na medida mesma em que dependem de um talento e um *conhecimento da matéria* autorais.

E é tudo isso, sem dúvida, que reveste de algo como uma “feição artística” uma discursividade que, de outra forma, se arriscaria a passar por meramente grosseira. Reescreva-se, por exemplo, uma cena como a seguinte em vocabulário naturalista, ou melhor, *puramente* naturalista, já que uma estética condizente não deixa de marcar sua presença nessa passagem (como na estética *beatnik* em geral), que é um dos momentos culminantes da orgia:

Lá na frente, o vulcaralhão negro continuava projetando jorros intermináveis de lava espermática no ar e na própria Sossô ainda mal refeita do engasgo. Cara, peitos, barriga, coxas da mina se banhavam de seiva perolizada. Nem os maiores ejaculadores do cinema pornô que eu já vi em ação exibiram jamais tamanha exuberância espermática. Aquele filhadaputa devia ter uma terceira gônoda escondida em algum lugar de sua vasta anatomia. Sossô, por sua vez, não largava o ejaculante troféu. Ela devia achar que o brinquedinho lhe pertencia agora por jus boqueteandi (MORAES, 2009, p. 159).

¹³ E que, de certo modo – rebaixado que seja –, constitui ainda “uma forma de revelação” como era o chiste (*Witz*) para os românticos de Jena, embora não tanto com a intenção de iluminar “as regiões mais recônditas do espírito humano” (SCHEEL, 2010, p. 59): não tanto, pelo menos, *do espírito*. Ainda assim, o *pornochiste* é o que mais aproxima o discurso de Zeca da “epifania proustiana”, ou seja, de quaisquer *revelações epifânicas*. O chiste, a epifania literária e o trocadilho (mesmo os “trocadalhos” de Zeca, como ele prefere) têm em comum a estratégia de “se apropriar” do real e lhe dar uma “forma luminosa”.

De fato, a linguagem chistosa tem relação direta com a pretensão aurática da *Pornopopéia*, no duplo sentido “materialista” que a noção de aura conjuga em Benjamin: o de uma *construção formal* que é, simultaneamente, um *status quo* – o de “obra de arte” – e o de um *registro*, ou melhor, um *testemunho único* de uma práxis-existência humana, com as devidas marcas dessa condição. Uma duplicidade, pode-se argumentar, em alguma medida contraditória, se se sustenta que a transparência do humano de alguma forma conspurca a suposta pureza do artístico. Seja como for, no caso de que tratamos essa duplicidade toma a forma, quando menos, de uma oscilação: o *pornochiste* de Moraes ao mesmo tempo aproxima sua obra da literatura erudita e a configura com um registro linguístico-experiencial que, por seu próprio conteúdo, tende a se afastar dela. Essa convivência, entretanto, se estabelece menos por meio de uma tensão do que pela instância conciliatória que constitui, formalmente, esse mesmo registro: trata-se, afinal, esse “pornochiste” – e a despeito de todo radicalismo temático efetivo ou aparente – de um *popchiste*¹⁴ (de modo que teríamos, afinal, uma *Pornô-pop-peia*, com e sem o acento extirpado pela reforma). Vide como os trocadilhos sujos e proliferantes não impedem a sintaxe leve e “bem arranjada” (ou estandardizada, como talvez dissesse Adorno se tivesse a chance e, provavelmente, o desgosto de ler uma das linhas acima); mais que isso, como os próprios conluios vocabulares se revestem de um ao mesmo tempo brinçalhão e erudito: “seiva perolizada”, “exuberância espermática”, “jus boqueteandi”. O registro estilístico de Moraes também pode ser visto como uma espécie de *barroquismo pop*, tanto no sentido de que um “cultismo” reveste e, claro, “resgata” a, digamos, mundanidade de seu conteúdo quanto no sentido de que uma leveza *refreia*, discreta e elegante mas não menos visivelmente, sua “exuberância” – vocabular, é claro¹⁵.

Essa descrição algo técnica, porém, não vai ao fundo – sequer aos pés – da questão. Afinal, ela ignora programaticamente que a arte não é apenas um saco de estilos, mas também um *veículo de demandas*. E o que permite que o “barroquismo pop” de Moraes ainda constitua um *lugar de autenticidade* escritural, ou seja, a base de sustentação relativamente eficaz para uma reivindicação aurática, é uma demanda pelo menos tão premente quanto a própria demanda aurática, e só dissociável dela numa concepção imanentista estreita e reducionista da arte; a mesma dissociação, aliás, que Benjamin trata de dissolver em “O narrador”, e que é a mesma que separa o discurso artístico do *comunicativo*. Mas comunicativo não apenas no que tange à destinação – ou seja, às almejadas *recepções* – do objeto estético, como também às *comunicações internas*, no caso entre o corpo-consciência figural-enunciativo do narrador-protagonista e os demais corpos-consciências de seu próprio corpo-discurso; em suma, às *representações humanas* de Moraes. Pois, de fato, é muito evidente que certo “humanismo” participa da configuração desse olhar-consciência, ou melhor, desse *entrelugar* ou *entreconsciência* que é o discurso de Zeca/Moraes.

¹⁴ Não por acaso, “Pop Vênus” é o nome de uma empresa para a qual Zeca produziu um trabalho um ano antes do tempo da narração, arrebatando com ele um troféu “importante”, o “Top of Mind”, na categoria de vídeos institucionais (cf. MORAES, 2009, p. 225).

¹⁵ Um longo de trecho do livro, aliás, é dedicado a como que celebrar a potência popverborrágica de Moraes, por meio de um discurso que, justamente por não ser de Zeca – que no entanto o inveja e emula bastante –, sublinha essa potência no registro propriamente autoral. Trata-se da preleção de Ingo – o amigo ainda mais “doido” de Zeca que o levará, com Sossô, à surubramane – sobre a vida, a morte, as canções e as influências de Jim Morrison, o poeta-vocalista da banda *The Doors*. Assunto mais *pop-cult*, aliás, impossível. A banalidade *chic* desse trecho é, estilisticamente, o que há de pior na *Pornopopéia*. Felizmente, a estilística *pop* de Moraes é um registro altamente *modulável*.

Nisso, a escrita e a representação de Moraes se distinguem radicalmente – ainda que justamente pela *esquiva a uma radicalidade* – das de um André Sant’Anna¹⁶. Como no *flâneur* baudelaireano, o olhar-consciência de Zeca, não obstante toda a hostilidade que sente ou destila na cidade, se realiza também enquanto *processar moral* daquilo que toca no mundo, ou seja, das *figuras corporais* que habitam seu corpo-subjetividade e, portanto, o corpo-escritura que este configura. Nas narrativas de Sant’Anna, entretanto, há por vezes uma espécie de redução ao imediatismo de uma fenomenologia figural, que plasma os seres como tipos-clichês, ou seja, como *quase meros corpos*; enfim, uma redução quase absoluta à fenomenologia sensorial das relações: uma fenomenologia que não é despida de elementos morais ou judicativos, mas que fixa a *primeira impressão* como um clichê definitivo, e com tal força e insistência que tende a subsumir esses elementos. Em um trabalho sobre o romance *Sexo*, de Sant’Anna, Ângela Maria Dias aponta como uma “extrema redundância estrutural” (DIAS, 2007, p. 30-31) e uma “expressiva metonímia dos elementos composicionais” criam, nessa obra, o efeito de um associacionismo maquínico e dessubjetivante, que espelha e, no dizer, da autora, “refrata” de forma radical as relações humanas tão alienadas quanto vincadas pelos instintos no Brasil contemporâneo. Vale a pena recortar um trecho da longa cena citada por Dias, e cujo cenário é um elevador:

O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais cutucou, com o ombro, o Executivo Com Óculos Ray-Ban. O Executivo Com Óculos Ray-Ban também olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol percebeu que o Executivo Com Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais olhavam para a sua bunda. O Negro, Que Fedia, roçou um dos peitos da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, afastou o seu peito do cotovelo do Negro, Que Fedia. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon tinha uma película de suor sobre o braço. O Negro, Que Fedia, estava totalmente suado. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon sentiu nojo do Negro, Que Fedia (SANT’ANNA, 1999, p. 07-08).

Vê-se bem que o engenho mobilizado nesse trabalho de tipicização fenomenológico-“naturalista” não deixa de possuir seu quê de “genialidade chistosa”. Mas aqui, obviamente, trata-se de um chiste que se amesquinha de forma programática; o que é parte, sem dúvida, do projeto de Sant’Anna de levar, senão às últimas consequências – aí, talvez, nenhuma arte, mas apenas a sordidez subsistisse –, ao menos bastante longe a condição de perda da auréola do escritor moderno.

Na *Pornopopéia*, como vimos, o caso é diferente. Não que um tipo de dissolucionismo ou associacionismo “naturalista” não participe de sua estética pornô; de certa forma, aliás, este é um dos “temas de fundo” do episódio da surubrãmene, com seu budismo, digamos no rastro de Augusto dos Ajos, ultramoderno. Mas isso se dá, em primeiro lugar, com um espírito irônico, na verdade sarcástico, que, mais do que desconstruir esse “dado estético” ou, *sic*, “religioso”, indica sua extrema *relatividade*: afinal, o ego de Zeca – que o desejo comanda mas não anula – é, na verdade, por demais demandante para se deixar “dissolver” em qualquer experiência “mística” ou fisiofenomenológica.

Ao mesmo tempo, isso não impede que o vitalismo que tem justamente no corpo-consciência de Zeca seu lugar de emanção – e *escrituração* – se espraie por tudo, na forma de um tipo de panteísmo literarizado e desencantado mas ainda assim de alguma forma autêntico – em sua reivindicação vitalista, mesmo

¹⁶ Ou, ainda – para resvalar em outro território com pontos assemelhados –, de um Fernando Bonassi.

– e essencialmente positivo. E isso ainda quando uma negatividade algo imperiosa, e cujas razões de ser ainda tentaremos determinar, o envolve¹⁷. Afinal, esse vitalismo cindido mas nunca tocado pelo niilismo é uma das instâncias de articulação entre a disposição superior – mesmo em condições tão degradadas – da subjetividade chistosa e o sentimento da vida contraditória que não deixa de afetá-la e, quiçá, abalá-la. Por isso mesmo – para que não redunde na mera falsidade ideológica (e, aliás, *fenomenológica*) mais crassa –, e mesmo atravessado pelo tônus sarcástico, esse vitalismo se desdobra, em *quase todas* as dimensões por que se espraia, numa poética da insatisfação crônica. E por isso mesmo é parte da *aspiração épica* de Moraes que o olhar-consciência do portador fictício dessa demanda transpire sempre – como já vimos a propósito da interrogação que ele dirige ao mais “baixo” dos lugares corporais – uma *demanda de sentido*.

Aos âmagos retalhados: sordidez/ divisões/ desvios

Aos fundos, dir-se-ia, até em honra, agora, aos *dês* da questão. Entretanto, a fala de nosso narrador-protagonista é tão sedutora, seu tom “simpático” à la Brás Cubas é tão vivamente comunicativo que talvez seja recomendável nos afastarmos de sua influência chistosa, por um momento que seja, para perguntarmos de uma vez por todas por isso de que, por enquanto, quase não se deu evidências: em que consiste, afinal, a *sordidez* de José Carlos, ou, melhor, desse “Zeca” paulistano mas que, na exigência mesma dessa nomeação, quase convida a um cacófato com seu antropomorfo xará Carioca?¹⁸ A resposta para isso não exige um torneio retórico, mas uma exposição de fatos, ou melhor, de atos do narrador-protagonista omitidos até agora: o abandono, inclusive financeiro, de seu pequeno núcleo familiar, ou seja, a esposa e, sobretudo, o filho pequeno, demandante de seus afetos; a deslealdade – se a palavra não soa forçada no campo ético-moral de Zeca – em relação ao melhor amigo, com cuja esposa ele não se vexa de se envolver (carnalmente, é claro) na primeira oportunidade; a enrascada em que, não sem consciência disso, ele arrisca meter o mesmo amigo, ao insistir em permanecer escondido na casa de praia que este lhe emprestara¹⁹ após a enrascada em que ele mesmo, Zeca, se metera; o

¹⁷ Por exemplo, já na sequência ritualística da segunda parte, quando Zeca escapa por pouco de um afogamento: “A câimbra, sentindo frustrado seu intento de me matar, foi aos poucos cedendo sozinha” (MORAES, 2009, p. 298). Mas o próprio mundo fenomenologicamente vivido e chistosamente escriturado é um corpo habitado por entes-consciências desse tipo: “Amo o mar / mas o mar / quis me matar” (Moraes, 2009, p. 299). Naturalmente, “personificações” desse tipo têm a ver com o registro paródico da “epopéia” de Moraes, mas o chiste passa justamente pela desestabilização das figuras de pensamento, da metalinguagem, etc. – enfim, de tudo o que se identifique com um “domínio racional” da práxis artística – diante de alguma esfera “transcendente”, aqui instaurada, sobretudo, pelas *figuras sensoriais*. Em outros termos, por irônica que seja, a *concepção* do mar como um ser vivo, pensante e desejante não contradiz a *sensação* da efetiva vitalidade que, sob a própria “ingenuidade” da personificação, Zeca (e Moraes) quer comunicar ao leitor, e que ele inclusive busca fixar na estrutura “concretista” – imitando o movimento das ondas que é também um rumar para a morte – de seu haicai. Aliás, a recusa em identificar aquela esfera com um cogito ou um Eu absoluto, ou uma mera fonte ou reflexo de algo assim, é o que alça o chiste romântico para além dos solipsismo cartesianos e fichteanos (discuti essa questão na introdução de meu doutorado). Note-se a adequação disso à concepção e à pragmática do principal lugar enunciativo da *Pornopopéia*: mesmo centralizador, *egoísta*, o ego de Zeca é – e se sabe – um entre outros; é transido desses *contatos*, aliás, que ele opera. No caso do mar – mas nem sempre – é seu declarado *amor* o élan forjador dessa intercorporalidade, senão “intersubjetividade”.

¹⁸ Referimo-nos, é claro, ao papagaio “brasileiro” de Walt Disney, personagem ou corpo moral-figural, aliás, que serviu de base para nossa primeira incursão nesse terreno, das representações desejantes. Em vista dos elementos pop do livro de Moraes, não é impossível que esse eco quadrinhístico tenha resvalado em seu herói.

¹⁹ Casa esta, no entanto, que não pertencia ao amigo em questão, mas sim ao cunhado deste. Apenas para sublinhar – pela aparição deste outro cunhado – como a relação com os lugares é mediada por relações ao mesmo tempo de poder e familiares. A situação da secretária de Zeca, literalmente servindo como uma

evento sinistro, envolvendo um oportunismo cínico diante da morte de alguém (mas de cujo conhecimento, como dissemos, pouparemos o leitor), que engendra essa mesma enrascada; a situação da secretária da Khmer, que já mencionamos, e mais uma infinidade de pequenos e grandes acintes, mesquinhas, hipocrisias etc.

Do ponto de vista implícito ou inferível de uma ética autoral, está longe de haver, no romance, uma mera complacência com essa sordidez cultivada. Pelo contrário: seja em pequenas doses ou verdadeiras pancadas, o tempo todo Moraes nos destila ou imprime a condição de penúria moral e subjetiva que seu herói (ou “herói”, ou anti-herói) pressente – ou melhor, da qual ele sabe perfeitamente, mas em nenhum momento *assume* – em si mesmo. O que significa que de alguma forma, em algum lugar menos ou mais recôndito de seu corpo-consciência, é em si mesmo que Zeca injeta seu veneno. E mesmo quando mais “homeopática”, *delicada*, mesmo, essa peia-terapia²⁰ não é despida de dor (o que não significa que seja *eficaz*). Por exemplo, quando Zeca se lembra do filho, ao ver uma criança tomando um banho no quintal de um cortiço e imagina que ele também gostaria de viver a pequena – mas tão *significativa*, no âmbito dessa fenomenologia sentimental – alegria de se refrescar num dia quente como aquele (cf. MORAES, 2009, p. 68). Em outra recordação relativa ao filho, o acento sentimental é ainda mais forte. Zeca narra, em detalhes repletos de tons afetivos, a história da história que começara a contar ao menino, e por cujo fim este ainda esperava, aliás – a julgar pelos rumos do pai –, talvez inutilmente (cf. MORAES, p. 139-140). Eis aí momentos em que se entrevê, soterrada mas pulsante, uma *demandade felicidade* pairando sobre todas as ânsias experienciais – e, portanto, os *trunfos* literários e auratizantes – de Zeca. E é justamente, vale lembrar, a transparência de um “desejo de felicidade” o que Benjamin (1994, p. 38) vê como uma espécie de autenticação existencial da imagem proustiana: o que lembra, aliás, a indissociabilidade do problema da aura nas formas literárias da ideia de *alma*, cuja possibilidade de configuração como uma totalidade estética Bakhtin (1997) via como uma questão fundamental para o escritor de ficção.

Mas é evidente que, na *Pornopopéia*, essa demanda está longe de ser transparente como em Proust. Não por acaso, aliás, o momento em que ela surge de forma mais intensa é o único marcado pela imprecisão, digamos, memorialística na primeira parte do livro, quase toda ela, lembre-se, narrada sob a disposição detalhista criada pelo ácido. Trata-se da narração do retorno de Zeca à produtora – retorno ao lar, para esse anti-Odisseu explícito, não haverá nenhum – após a orgia. O herói se lembra de que, finda a “cerimônia”, se embriagara com o amigo Ingo e a adolescente Sossô – a mesma que protagoniza, junto com o bailarino Melquíades e o próprio Zeca, o trecho da *surubrãmene* que transcrevemos –, mas a conjunção do álcool com o ácido borrara a lembrança dos fatos posteriores. No lugar disso, Zeca cultiva uma imprecisa *esperança*, marcada pela incerteza quanto a se saber se a jovem o acompanhara ou não até a produtora, onde teriam realizado (ou não) uma “trepada saideira”, com direito a um “beijo do qual eu quase me consigo lembrar” (MORAES, 2009, p. 175). Em que pese o vocabulário chulo, a menção ao beijo guarda o índice de uma carência – durante o *ménege à trois* na *surubrãmene*, Sossô permanecera de costas para Zeca, dedicando seus lábios ao corpo de Melquíades – e, sobretudo, um *afeto* que o próprio narrador se

empregada doméstica – e num deslizamento explícito para a relação de *domínio* aí implicada, pela própria raiz *domus* –, também se insere nesse contexto.

²⁰ Esse doloroso *phármakon*, digamos com Derrida.

encarregará de explicitar, muito embora quase no mesmo passo em que o despacha, como diria um Machado, com um piparote retórico antissentimental (já que fazer dele uma motivação moral e actancial para seu protagonista constituiria, aparentemente, uma traição de Moraes a seu projeto literário):

Caralho, meu reino falido por um fugaz lampejo retroativo da cena desse beijo hipotético! Mas não, nada, nicas: só essa sensação confusa deixada na alma por um sonho lisérgico de uma noite abafada de verão. Que importa? Amores, reais ou sonhados, não passam de abantesmas emocionais, criações ilusórias da mente ocioso que levam um incauto a se deixar cativar pelas aparências e acabar ralando o cu nas ostras reais (MORAES, 2009, p. 175).

Mas há também os momentos em que essas ânsias se chocam, ou se articulam de alguma forma – por vezes, mesmo, *conluam* –, com sentimentos verdadeiramente paroxísticos. O final da primeira parte, como que antecipando os eventos sinistros que serão narrados na segunda, contém um desses momentos: ainda na “fissura” das lembranças com Sossô e Samayana na surubrãmene, Zeca procura imagens excitantes num jornal a fim de se masturbar, mas termina se deparando com o registro fotográfico de uma cena terrível, na qual uma mãe sustém nos braços o corpo do filho, morto em um episódio atroz na Tchetchênia, em 2004. A *libido cínica* de Zeca não é tão onipresente que ele possa extrair qualquer desejo daí. Pelo contrário, é com uma empatia verdadeiramente dolorosa que ele descreve a foto da “osseta ainda jovem, com um lenço negro emoldurando seu rosto todo feito de dor” (MORAES, 2009, p. 190), com o filho no colo. Entretanto, o que ele narra no instante seguinte já recontextualiza a imagem no campo afetivo e – quase que por extensão – libidinal de Zeca. A mera abruptidão desse movimento, mesmo sem romper com o tônus empático-dramático, já contém algo de um acinte; e ao passo em que esse deslocamento se consolida e amplia, os elementos libidinais ganham cada vez mais espaço, quando menos nas escolhas – que, em si mesmas, são também *afetos* – lexicais do narrador:

De repente aquela mater dolorosa me pareceu demasiado familiar. Sim, era a Sossô de novo. Caralho. Com ou sem ácido na moringa, aquela imagem me bateu forte nas retinas: Sossô na Ossétia do Norte chorando a morte de um filho. Quem era o pai? Eu? O Melquíades não podia ser. O garoto da foto era branquinho de neve. E eu tinha acabado primeiro dentro dela, na surubrãmene. Logo, só podia ser meu aquele filho. Quer dizer, se algum outro branquelo não andou carcando na guria sem camisinha antes de mim, o que era no mínimo 50% provável (MORAES, 2009, p. 190).

Ao mesmo tempo, como se vê, o tônus dramático se reitera e até intensifica – como continuará se intensificando – na sequência de associações, por levianas que estas possam ser. Em suma, se a sordidez de Zeca não vai tão longe quanto intuímos que poderia ir²¹, tampouco este se entrega à redenção de um bom mocismo; o mesmo gesto composicional que sustenta a ambiguidade e, portanto, a complexidade humana, também mantém o equilíbrio responsável pela viabilidade de Zeca como lugar empático ou corpo figural depositário de um *pacto afetivo*; algo, sem dúvida, vinculado a um pacto ficcional, mas de certa forma sobreposto a ele, como condição da própria autenticação aurática-experiencial buscada por Moraes.

²¹ Mas esse próprio *intuir*, pode-se argumentar, não escapa à intencionalidade autoral. No entanto, se isso torna mais paradoxais os movimentos de atenuação que indicaremos em seguida, não torna menos ambíguo esse mesmo caráter paradoxal, inclusive no sentido de certa *adequação aos padrões*.

No âmbito dessas oscilações, o aceno à profundidade a que Zeca, narrador-protagonista, e Moraes, autor, se permitem é também o início da desculpabilização do primeiro, ou melhor, da construção de uma ambiguidade que se por um lado faz jus à sua “humanidade” – digamos, à de *qualquer* “ser humano” –, também o resguarda da *demanda de profundidade* que emana de seu corpo-consciência e, por extensão, de sua narrativa. Em outros termos, permuta essa demanda²² por outra operação ético-estética, ou seja, artística e auratizante: justamente a que constitui essa ambiguidade. E não que esta, note-se bem, se oponha propriamente a tal demanda, que, pelo contrário, a pressupõe. O que há de esquivo e desviante na realização dessa ambiguidade “humanizadora” na *Pornopopéia* é a forma altamente – dizer “essencialmente” talvez fosse um abuso – *compensatória* que ela toma em relação aos próprios conflitos, ou seja, à própria demanda de profundidade que deles advém.

O que há, afinal de contas, por trás da relação como que *necessariamente incompleta*, na própria raiz do sentimento, de Zeca com Sossô? Por um lado, é claro, a fidelidade a um projeto literário que não pode se render à primeira – ou melhor, a *qualquer* – armadilha sentimental; o que naturalmente pressupõe uma cisão entre as “diferentes” demandas constitutivas do narrador-protagonista, ou seja, entre o próprio desejo e aquilo que designamos como uma demanda de felicidade. Seria muito pretender que a feição extrema que essa cisão ganha por vezes modificasse, de alguma forma – ou seja, para melhor ou para pior –, as feições morais do próprio Zeca; no entanto, é preciso reconhecer que o mesmo gesto que acena com essa possibilidade se resguarda dela – e das consequências formais que ela traria –, de modo a sustentar, menos, talvez, uma tensão ético-estética do que o sinuoso lusco-fusco entre a profundidade “artística” ou existencial e a “comunicatividade” – com ou sem aspas – e a superficialidade pop. Em suma, que esse gesto consiste numa *esquiva* à própria tensão; ou, mais propriamente, num deslocamento da tensão do âmago do corpo-consciência escritural de Zeca para uma ritualística narracional que o abarca.

Essa lógica compensatória opera em vários planos. Primeiro, de fato, na forma de ambiguidades internas da negatividade de Zeca: se ele trai o melhor amigo, é, de certo modo, em benefício – “em atenção”, dir-se-ia – à esposa deste, e não sem prazer para ela (mas também *preocupação*, já que ela teme ter engravidado na relação); se sua ausência parece tão dolorosa ao filho, a comunicação empática disso ao leitor atesta sua “humanidade” e, afinal, sua própria empatia; se no mencionado “evento policial” seu comportamento é realmente sórdido, nenhuma culpa efetiva pesa sobre ele no que diz respeito ao horror, aliás de certo modo acidental, desse evento, a não ser a de ter propiciado que ele ocorresse, por uma “fatalidade” sinistra que não deixa de envolver sua condição semimarginalizada (especificamente, a de consumidor de cocaína). Entretanto, “fatalidades” desse tipo bem merecem as aspas: é justamente numa certa *manipulação dos eventos* que reside o principal recurso compensatório e desviante de Moraes. Na forma como isso se dá, percebe-se mesmo a presença invasiva, quando menos *excessiva*, de um *deus ex machina*, na verdade atuando perenemente na construção de um *equilíbrio*; um equilíbrio nada ostensivo,

²² Que é, também, de *autoconhecimento*; e pelo menos uma vez essa demanda emerge de forma bastante clara e convencional, no que tange ao romance, como dizia Lukács (2000), como *forma biográfica*: nas páginas da primeira parte dedicadas às lembranças de Zeca de suas relações com o núcleo familiar paterno (cf. MORAES, 2009, p. 93-97). O episódio também se presta, *en passant*, a uma imbricação política, certamente ressonante na psicologia de Zeca: “nasci em 1964, no dia 31 de março. Quer dizer, vim ao mundo no marco zero da ditadura” (MORAES, 2009, p. 97).

decerto, mas ainda assim de certa forma rigoroso: o equilíbrio, pode-se dizer, de uma *meia culpa*.

O anteparo à sordidez mais consumada se complementa por manifestações sórdidas, decerto que efetivas, mas nem por isso *graves* o bastante para não se deixarem envolver, por exemplo, pela própria configuração chistosa dos eventos e da linguagem. É assim no caso da prostituta que Zeca não se vexa de roubar, num episódio de cunho marcadamente (mas não muito *elevadamente*) chistoso, tanto pela representação algo satírica dos cacoetes linguísticos da personagem quanto pela comicidade que marca a reapropriação, por Zeca, da nota que havia entregue à prostituta (cf. MORAES, 2009, p. 111). Esse episódio serve como uma demonstração cabal da sordidez mas não de qualquer *podridão* interior do personagem, funcionando, portanto – no interior de uma lógica ritualística global –, como uma compensação pela própria desculpabilização, ou seja, como uma entre outras compensações “negativas” pelas compensações “positivas” com que nos defrontamos. E nisso mesmo – nessa, digamos, subordinação de tudo a um círculo egótico carente de culpa e justificação, manipulando e quase reduzindo as demandas dos demais corpos figurados a esse processo –, a pragmática de Moraes conluía com a lógica utilitarista de seu personagem.

Mas esse conluio, essa *cumplicidade* configuradora de (ou configurada por) um *deus ex machina*/advogado do diabo²³, tem testemunhos mais incisivos. Um deles envolve aquilo que, mais talvez do que, digamos, a “política sexual” de Zeca, o torna suscetível ao desagrado do leitor esclarecido: sua política *social*. Não é raro, aliás, que ambas se aliem, como no próprio episódio da prostituta; é bastante curioso, entretanto, que justamente o campo relacional onde se condensa a segunda dessas “políticas” – ou seja, o que tem no outro polo a secretária/empregada doméstica da Khmer – mereça, e de forma *quase* inteiramente dissociada do primeiro (o das “políticas sexuais”), mereça um tratamento afinal de contas bastante *higienizante*, no que tange à má consciência do herói, por obra de uma providente intervenção autoral. Isolado na praia de Porangatuba, Zeca se vê às voltas com diversas cobranças, inclusive financeiras, entre elas as da explorada Terezinha, que ainda não havia recebido o pagamento do mês, obviamente engolido pelas “despesas pessoais” do patrão. Qual a surpresa deste, no entanto, ao saber que seu fiel – ao contrário dele – amigo Nissim se encarregara do pagamento? Embora isso não quite as demais pendências de Zeca, a solução desta não deixa de redimi-lo no campo específico das relações de trabalho, parcialmente que seja e ainda que de forma alheia a seus esforços. A sutileza desviante da operação, aliás, reforça a efetividade do esforço autoral, que também pode exigir, por outro lado, que o próprio herói mobilize suas forças para se fazer, ao menos uma vez, inteiramente merecedor desse epíteto. Trata-se, afinal, de uma “epopéia”, insistentemente acentuada, o que temos em mãos; mas também aqui a conotação social do episódio é significativa: Zeca salva um menino pobre – “um brasileiro”, como ele mesmo dirá – da morte por afogamento (cf. MORAES, 2009, p. 414-417). Ainda que esse gesto não tenha qualquer recompensa ou reconhecimento público na diegese narrativa (pelo contrário, um turista francês é que colhe os louros do

²³ E que tem a ver, sublinhe-se novamente, tanto com o interesse do livro de Moraes quanto com suas concessões à lógica da forma-mercadoria. Também vale sublinhar mais uma vez que essa cumplicidade não é de forma alguma alheia à consciência autoral. Moraes, aliás, brinca com essa situação ao desdobrar-se, ele mesmo, como figura espectral na narrativa: como vários indícios permitem concluir, ele seria o destinatário, via e-mail, do texto que Zeca digita no computador. Outro índice dessa autoconsciência irônica – que, entretanto, não a purga de consequências mais amplas – é a capa do romance, onde, como esclarece a orelha do livro, também figura o próprio Moraes, numa foto deformada por um trabalho gráfico e que o mostra com o rosto semioculto por uma mão, enquanto lê um texto durante um evento em São Paulo.

feito), o reconhecimento do leitor é garantido, amainando, inclusive, nosso julgamento quanto à condição de pai ausente.

Não que não haja beleza nesses movimentos: o corpo-escritura de Zeca é, sim, um círculo egótico (ou *egofálico*), mas sua essência e, claro, *potência* tão marcadamente vitalista, sua espécie de panteísmo sem deuses²⁴, se derrama sobre tudo. O dado problemático, aí, é a função dúplice e esquiva a que tais movimentos se prestam. E não no sentido de qualquer “desvio sexual” – embora a situação de Zeca seja claramente (mas também *clamorosamente*, ou seja, algo *romanticamente*) patológica –, mas, até pelo contrário, no sentido de uma *violência* – ou melhor, uma série delas – que afeta o próprio desejo. Pois o que a desculpabilização de Zeca por Moraes visa desculpar, no âmago mesmo (no fundo, no fundo) do corpo narracional-escritural que os une, é a *própria necessidade dos ritos purgatórios*, impetrados não pelo primeiro, mas pelo segundo. Enquanto instâncias empáticas, morais e judicativas que servem de base (inclusive na fenomenologia da recepção, ou seja, das *leituras*) para toda a movimentação narrativa, a *meia culpa* e a *meia inocência* de Zeca também sustentam o tom pop-literarizante mesmo quando a temática cru-policialesca se soma a ele, numa tentativa de adensamento narracional que é também, entretanto, uma esquiva ao mergulho na demanda de autoconhecimento e profundidade que emana do personagem, ou melhor, do corpo-texto habitado por suas próprias e as muitas outras demandas que o habitam, tão oprimidas quanto, de certa forma, intensificadas pela onipresença autoritária do primeiro. Em outros termos, é a não assunção das demandas mais profundas que emergem de si e de seu contato com o mundo enquanto *assunto narrativo* que redundam no afunilamento – senão como tema, decerto como horizonte, inclusive aurático – policialesco da segunda parte da saga de Zeca.

Não por acaso, o momento culminante da narrativa, aquele em que se pode de alguma forma apontar uma espécie de *clímax*, de certa forma sintetiza as duas principais estratégias temático-formais que dão vazão às demandas aurático-experienciais do romance: a estética pornográfica – não só pelo contexto de sedução e traição que conduz ao episódio como porque o *impacto gráfico* é, nele, um dado fundamental – e a policial, sem faltar certo ingrediente social. Também nesse caso – e o jargão policialesco é mais apropriado do que nunca –, Zeca é apenas meio culpado, e mesmo essa meia culpa é atenuada pela piedade sincera que ele exprime ao se deparar, no computador, com as fotos de sua nova amiga – que conhecemos, ele e nós, já próximos ao fim do romance – cruelmente espancada. É difícil não ver nesse gesto, ainda ou *tanto mais* que tributado a um outro, a consumação de uma demanda recalcada e – resto que é de outra maior e *melhor* – corrompida, oriunda do próprio Zeca e relativa a um *outro corpo*, obviamente feminino, que habita sua libido-consciência: o de Sossô, naturalmente.

²⁴ Ângela Maria Dias fala, ainda a propósito de Sérgio Sant’Anna, em uma “Teogonia sem deuses” (DIAS, 2009, p. 159); mas na *Pornopopéia*, os “deuses” e “seres mitológicos” satírica e humanamente desencantados – ou seja, *parodiados*: há, por exemplo, uma Penélope fadada à espera eterna, uma ou mais de uma descida ao inferno e uma Circe (Samayana, a “sacerdotisa” da surubrãmene) – possuem ainda, senão uma essência divina, ao menos, de fato, um tipo de vitalidade épica: afinal, mesmo os desafetos de Zeca, como sua esposa ou o algo repulsivo Anselmo (outro partícipe da surubrãmene), transpiram não só desejo como algum tipo de *bravura*, de *resistência* (satiricamente que seja, no caso do último; o que também deixamos para o leitor conferir). Mesmo a mesquinha de um personagem menor, como o antipático empregado de Rejane (outra amante ocasional de Zeca, mas também uma possibilidade de amor não assumida por ele), Moraes nos comunica viva e, de certa forma, empaticamente, o que lhe dá, quando menos, um estatuto semelhante ao de seu herói degradado. Na *Ilíada*, vale lembrar, os guerreiros se prezam nos reconhecimentos, sobretudo genealógicos, de seus adversários.

Decerto que o afinilamento – e pretenso aprofundamento – policialesco da segunda parte do livro, aliás bem mais extensa que a primeira, é também uma forma de *ampliação*. Mesmo parcial e temporário, o deslocamento da temática sexual do centro de gravidade da narrativa permite que a cisão interior de Zeca se desdobre na representação de outros retalhamentos – psíquicos, sociais, *carnais*, mesmo –, de outros corpos; enfim, que a *Pornopopéia* se expanda e enriqueça enquanto *representação social*. Mesmo assim, algo escapa a essa extensividade; algo que, justamente, apenas um tipo de adensamento artístico ou temático do qual Moraes se esquivava poderia trazer à tona. Nesse sentido, os banhos de sangue do início e do fim da segunda parte têm, eles mesmos, uma função sutil e paradoxalmente higienizadora: a meia culpa que eles instituem dissocia, parcialmente que seja, a figura e os atos do narrador-protagonista de uma condição extrema cujo élan, não obstante, eles transpiram. É como se o horror dessas passagens emanasse de Zeca mas tão somente para libertá-lo dele, por obra de uma operação – dir-se-ia, uma *malandragem* – escritural que o transcende. Mesmo ironizada ou degradada na forma de “incríveis coincidências”²⁵, a ideia de destino tanto sustenta quanto desvela a fragilidade extrema de um projeto “épico” ultramoderno cuja pulsão autodesconstrutora não chega a ponto de assumir essa inviabilidade. Afinal, se a desculpabilização ou meia culpabilização de Zeca se dá num gesto que abarca de fora a diegese é porque serve a propósitos cujo lugar demandante também a transcende: o mesmo lugar – certamente irreduzível, em sua complexidade histórico-social, a um *lugar autoral*, mas decerto, também, que indissociável dele – ao qual é preciso remeter o sentido da ritualística intimamente ligada àquele gesto. O mesmo gesto, enfim, instituidor de um *rito narrativo cruel*, cujos “verdadeiros” objetos permanecem prudente e semiconscientemente resguardados, e cujo lugar outros corpos são chamados, humana, galante ou sordidamente – mas sempre *utilitariamente* –, a ocupar.

Um rito sinuoso, aliás, cuja ideologia sacrificialista se deixava entrever, de forma bem mais tranquila e, digamos, “inocentemente” chistosa, numa frase de *Tanto faz*: “Todo anjo é terrível” (MORAES, 2011, p. 12). É provável que há trinta anos esse verso-*slogan* – de fato, Ricardinho (em muitos sentidos um “pré-Zeca”) o escreve num muro – soasse como uma provocação com algo de um “sentido libertário”. Seja como for, é somente de forma escusa que ele se reiterará – e, mais ainda, conduzirá a consequências verdadeiramente terríveis – no romance de 2009. Pois somente a *violência indireta* contra Sossô, impetrada não por Zeca, mas por Moraes, deixa entrever o conluio do primeiro com a sordidez extrema que habita o seu próprio campo de verossimilhanças. É somente aí, em suma, que salta aos olhos, num lampejo que seja, o tamanho da cisão inferível – pois aqui, de fato, a construção das verossimilhanças demanda outras – numa tal condição de submissão física e espiritual ao sistema de destruição da vida (cuja máscara “positiva”, aliás, o próprio trânsito de Zeca entre o mundo da marginalidade e o dos executivos engravatados se encarrega de destruir). O fato dessa submissão ser creditada a um terceiro – o algoz da nova amante de Zeca e, quiçá, dele próprio – apenas disfarça a espessura desse conluio, ao mesmo tempo que deixa entrever o *interesse* desse gesto.

É também aí, afinal, que o projeto “libertário” – ou, que seja, *libertino* – de Moraes se revela no âmago de suas contradições, ou seja, que um

²⁵ Essas “coincidências” – que não são aquelas contra as quais previne o “Aviso à realidade”, mas que, como este, sinalizam o quanto é duvidosa a “eventualidade” de muitos eventos –, encontram um exemplo e uma espécie de expressão simbólica em três automóveis idênticos, todos de cor preta, que pontuam a trajetória de Zeca.

conservadorismo recalcado e/ou um impulso de liberdade degradado ameaçam corroê-lo no que possui de mais admirável e, talvez, mais nobremente “épico”: seu desafio, ou melhor, sua *declaração de guerra*²⁶ à cultura do medo. É a assunção apenas parcial dessa demanda radical que engendra a cadeia de peias – de *surras e lições* – não assumidas: as que Zeca apenas indiretamente – ou melhor, por obra de uma maquinaria que o transcende – aplica em Sossô (para reduzir o “problema das origens”, ou melhor, o inabarcável *complexo*, a um nome) e em si mesmo. Peia, aliás, que ele continua até o fim esperando, como que *pedindo*, do destino, já que nenhuma das muitas que este lhe reserva o atendem em suas motivações profundas. Se essa demandada *autoconsciência extrema* surgiria no âmbito de um *defrontamento extremo* é algo que não podemos cogitar, assim como um historiador não pode lidar com o que não houve. O fato, porém, é que também essa hora extrema é sinuosamente adiada – ou melhor, tão somente *suspeitada* –, numa nova e *quase* derradeira entrega ao jogo de oscilações empático-narracionais que Moraes/Zeca (dir-se-ia, um *Moraezeca*) estabelece com seu leitor, agora no fecho em aberto em que acompanhamos um possível cerco assassino ao herói, em todo caso cada vez mais comprometido aos olhos da polícia e da “sociedade”. E que até essa derradeira esquiva-ameaça – pois essa derradeira exposição ao perigo é uma derradeira “compensação” pela profundidade não explorada – demande uma outra esquiva é prova, certamente, de um *concessionismo* excessivo da parte de Moraes, ainda mais que agora, como veremos, se trata de algo como uma *esquiva-esperança*.

Mas é claro que esse ato abusivo não deixa de ter sua duplicidade. Quando menos porque, muito embora ironizada e amesquinhada, é ainda aquela premente e inconfessada demanda de felicidade que volta a se plasmar no olho da mente de Zeca, em sua deslumbrada, infantilóide e miserável contemplação da vitrine imaginária de um futuro improvável; uma contemplação capaz de romper – tão retórica quanto vitalisticamente – com o suspense da conclusão em aberto, fornecendo-lhe algum fecho que, quando menos, e enganosamente que seja, *reluza*: “Porra amice, ia ser demais: aquele rabo receptivo da Samayana, o brinquinho de ouro na xota da Sossô, e a Cidade Rosa, a Cidade Rosa...” (MORAES, 2009, p. 475). É verdade que, para além ou aquém de quaisquer simbolismos, um contrato com Samayana para a produção de um documentário em Jaipur, a Cidade Rosa, é sinônimo, aqui, tão somente de sexo e dinheiro. Mas ainda o mero fato dessa derradeira concessão recuperar – discursiva, fenomenológica, libidinalmente – a dialética de mesquinhez e desejo que molda e atravessa a alma de Zeca não deixa de conter, na falsa ingenuidade mesma a que se arroga, um tributo a algo *maior*: ao mais autêntico anseio, pode-se dizer, que as almas têm de serem *auras*.

Agradecimentos

A Daniela Portela e Lígia Winter, que, por diferentes caminhos, me levaram a esse passeio indiscreto e, com certeza, indescritível.
Ao meu amor, que esteve comigo ao longo dele.

²⁶ Mas também, quiçá, *de amor*?

PAZ, R. G. The shredded beings' saga: auratic impasses and deviant representation in *Pornopopéia* by Reinaldo Moraes. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 67-88, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BAUDELAIRE, C. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36-49.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

_____. Parque Central. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 151-181.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem: Caracterização das "Memórias de um sargento de milícias". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-USP**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

DIAS, Â. M. A pornografia terrorista de André Sant'Anna. In: _____. *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007. p. 26-41.

_____. O paraíso é bem bacana: a última "teogonia às avessas" de André Sant'Anna. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 33, p. 157-170, 2009.

FILHO, M. Z. Kerouac nunca fez isso. **Revista Bula – Literatura e Jornalismo Cultural**, n. 308, 01/08/2009. Disponível em <<http://www.revistabula.com/posts/livros/kerouac-nunca-fez-isso>>. Acesso em 11/03/2011.

KILLICK, R. Baudelaire's versification: conservative or radical? In: LLOYD, R. (Org.). *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 51-68

É ou não é? In: **Superinteressante**, São Paulo, Editora Abril, n. 232, p. 13, Nov./2006.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MORAES, R. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MORAES, R. *Tanto faz & Abacaxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHEEL, M. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

WINTER, L. Mimesis obscena: a imagem da traição na poética da modernidade em um aceno a *Fogo pálido*, de Vladimir Nabokov. **Nonada**: Letras em Revista, Porto Alegre, n. 11, p. 29-42, 2008.

Recebido em 29/03/2011. Aprovado em 27/04/2011.

EM BUSCA DE UMA POÉTICA PIRANDELLIANA

Sonia Pascolati*

Resumo

Partindo da constatação de que não é possível falar do teatro moderno como um fenômeno uno e homogêneo, este trabalho propõe a identificação dos principais traços que possam caracterizar uma "poética pirandelliana", tarefa essencial para melhor compreender a importância do dramaturgo italiano na configuração da modernidade teatral no século XX. Para isso, tomo como objeto de análise peças cuja tônica é o metateatro, isto é, textos dramáticos que visam refletir acerca das relações entre real e ficção, arte e vida, texto e espetáculo, autor e diretor, ator e personagem.

Palavras-chave

Filosofia e estética teatral; Metateatro; Modernidade teatral; Pirandello.

Abstract

Based on the observation that it is not possible to discuss Modern theater as a single and homogeneous phenomenon, this paper proposes to identify the main features of the "Pirandellian poetic". This proposal is an essential issue to improve the comprehension of the importance of this Italian dramatist on to the configuration of Modern theater in the twentieth century. Therefore, I have investigated plays focused on the metatheatre, that is, dramatic texts aimed at reflecting on the relationship between reality and fiction, art and life, text and spectacle, writer and director, actor and character.

Keywords

Aesthetic philosophy and theater; Metatheatre; Modern theater; Pirandello.

* Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Universidade Estadual de Londrina – UEL - Londrina - PR - Brasil. E-mail: sopasco@hotmail.com

Introdução

Luigi Pirandello (1867-1936) é um dos maiores nomes dentre os dramaturgos responsáveis pelo processo de modernização do drama na primeira metade do século XX. Pela crítica que ele próprio incorpora ao texto dramático, é fácil imaginar o quanto suas realizações dramáticas e propostas estéticas pareceram estranhas ao público de sua época, o que apenas acentua o mérito de questionar, em consonância com o espírito vanguardista do tempo, os limites do teatro como representação do real. É esse o aspecto a ser explorado nas peças aqui analisadas, que compõem a trilogia metateatral do autor: *Seis personagens à procura de autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-30).

Pode-se dizer que as peças compartilham de um elemento estrutural: o fato de haver mais de um nível de representação, o que implica mais de um enredo; em todas, a reflexão parte do confronto entre fatos e sua representação cênica.

O primeiro nível de representação da peça de 1921 comporta os atores e o diretor de uma companhia teatral prestes a iniciar o ensaio de nada mais nada menos que *Cada um a seu modo*, texto que seria publicado pelo dramaturgo italiano em 1924. Entretanto, o ensaio é interrompido pela entrada de seis personagens que desejam ver seu drama pessoal representado no palco. O enredo é bastante melodramático: um marido abandona a mulher por acreditar que ela está apaixonada por outro e leva com ele o filho do casal. A mulher, de fato, constituiu nova família, tendo três outros filhos, duas meninas e um menino. O centro do drama é a narração do encontro entre o Pai e a Enteada num prostíbulo dissimulado em ateliê de costura; o encontro amoroso só não é consumado porque a Mãe os interrompe, revelando o parentesco. Esse é o drama recusado pelo autor e que as personagens querem ver representado pela companhia teatral. Estão instaurados, desse modo, dois níveis de representação: um dos atores "reais" e outro das personagens de ficção que, contudo, apresentam-se como revestidas de maior realidade do que a passível de ser criada pelo palco. Ambos os níveis se entrecruzam a partir do momento que os atores da companhia tentam representar o drama das personagens, sendo constantemente por elas interrompidos e terminando por abandonar a ideia, já que a realidade do palco não é suficientemente real do ponto de vista das personagens.

A situação dramática de *Cada um a seu modo* também implica a imbricação de dois níveis de representação: em um deles, o público dirige-se ao teatro para ver representar uma peça *à clef*, isto é, baseada em fatos reais. Teria acontecido recentemente o suicídio do escultor Giacomo La vela ao encontrar juntos, em situação suspeita, sua noiva, Amélia Moreno, com seu futuro cunhado, Barão Nuti. No palco, veem-se personagens que se assemelham aos protagonistas do drama "real" desde o nome: Giovani Salvi, Délia Morello e Michele Rocca. Dentre os espectadores da encenação de estreia, estão os próprios Barão Nuti e Amélia Moreno que, ao final do segundo ato, sobem também ao palco, fazendo com que os limites entre "realidade" e ficção fiquem ainda menos precisos e impedindo a finalização da representação. Segundo as indicações cênicas, desde a entrada no teatro o público deveria ser avisado da possibilidade de o drama não ser representado até o final: "*Atenção! Não é possível precisar o número de atos dessa peça, se dois ou três, devido aos prováveis incidentes que talvez impeçam sua representação na íntegra*" (PIRANDELLO, 1999, p. 321). O texto prevê essa impossibilidade de conclusão do espetáculo, dado que as personagens que assistem à representação de seu drama pessoal protestarão contra a forma como

os fatos são apresentados, negando peremptoriamente serem capazes de dizer palavras como aquelas; paradoxalmente, elas vão ao palco e transitam do protesto para a reprodução de gestos e palavras bem semelhantes às ainda há pouco representadas no palco.

Na última peça da trilogia, um diretor de teatro, Doutor Hinkfuss, pretende por em cena um drama improvisado para contar a história da família La Croce, composta pela senhora Inácia, conhecida como a Generala; senhor Palmiro, cognominado Zampognetta; e suas quatro filhas: Mommina, Totina, Dorina e Nenê. Na casa, se leva uma vida “libertina” do ponto de vista dos rígidos costumes sicilianos, o que dificulta a possibilidade de casamento das quatro jovens. Além disso, depois da morte do pai, elas se veem em delicada situação financeira, contribuindo para que Mommina aceite se casar com Verri, um oficial ciumento e controlador que a mantém presa na própria casa. Após alguns anos de casamento, já com duas filhas, Mommina sabe que as mulheres da família estão na cidade, pois Totina se tornou uma célebre cantora. Mommina, junto às filhas, resolve encenar a ópera que a irmã encarnaria no palco e, completamente tomada pela emoção tanto do texto quanto das recordações do passado, acaba morrendo. Esse é o enredo do drama da família, mas ele não é, obviamente, representado de forma linear, pois Dr. Hinkfuss deseja que o drama seja encenado de forma improvisada. Isso gera toda uma discussão metateatral que remete a muitas questões, tais como a autonomia do diretor em relação ao texto, a possibilidade de convencimento do público de que se trata mesmo de improvisado e a autonomia dos atores em relação às instruções e intenções do diretor.

Como assinala Guinsburg, o próprio dramaturgo, no ensaio “O humorismo”, traça os contornos de sua “poética de criação”. Para o crítico, a fim de revelar as ambiguidades e ambivalências dos seres, assim como os caminhos labirínticos da autorrepresentação, Pirandello põe em cena “a pessoa como *personae*, como máscara de si mesma, como forma que define a sua personagem no jogo do ser não sendo do homem; a identidade que é ao mesmo tempo o velar-se da ficção para o revelar-se do real no irreal pelos atos de realização dramática da obra teatral” (GUINSBURG, 1999, p.12).

As reflexões aqui sistematizadas são fruto do projeto de pesquisa, em desenvolvimento na Universidade Estadual de Londrina, “Metateatro e intertexto no teatro moderno”, cujo *corpus* contempla, em particular, obras dramáticas e contribuições teóricas do próprio Pirandello, somadas às de Bertolt Brecht e Jean Anouilh. A proposta é, partindo da compreensão dos pressupostos filosóficos que norteiam a produção dramática de Pirandello, depreender sua transmutação em pressupostos estéticos, dos quais o metateatro merece destaque. Por último, evidencio a relação entre as propostas estéticas, o uso do metateatro e o processo de modernização do drama nas primeiras décadas do século XX. Considerando a multiplicidade de tendências do teatro moderno, creio que Pirandello esteja na origem de uma das tendências mais profícuas da modernidade: a tendência à autorreflexividade da arte.

Pirandello: filosofia e estética

Mas é legítimo extrair da vida o enredo de uma obra de arte

Pirandello - *Cada um a seu Modo.*

A fim de precisar o terreno artístico encontrado por Pirandello, John Gassner (1980) aponta a moderação com que o realismo foi acolhido em solo italiano; ainda assim, para ele a dramaturgia pirandelliana é “a própria antítese do realismo”. O mesmo faz Manfred Schmeling (1982), para quem a dramaturgia de Pirandello, ao lado da de Ludwig Tieck e Arthur Schnitzler, é a recusa do puro naturalismo. Em oposição à estética do fim do século XIX, o dramaturgo italiano propõe uma intensa reflexão metateatral instigada, em primeiro lugar, por um questionamento de ordem filosófica acerca das relações entre ser e parecer, e em segundo lugar por uma consciência aguda da fragmentação do sujeito moderno e da teatralidade que perpassa as relações sociais.

Para Schmeling, o teatro de Pirandello – em particular a trilogia do teatro no teatro, composta por *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-1930) – leva à cena a impossibilidade de representação da vida (e da arte) em sua completude em função da relatividade que impera tanto no teatro quanto na vida.

De fato, o confronto do homem com a realidade, isto é, com o problema do ser e do parecer, é sempre, concomitantemente, um confronto com sua própria identidade. A tarefa do indivíduo é situar-se na relatividade do jogo e do não-jogo, ou da arte e da vida. Esta intenção e sua impossível realização constituem o tema principal do *Teatro nel Teatro* de Pirandello (SCHMELING, 1982, p. 60)¹.

A percepção da fragmentação do eu e da relatividade do mundo torna-se um tema recorrente nas artes do início do século XX, processo de que a pintura cubista, com seu modo de retratar os objetos (perspectividade, geometrização de formas) e questionar a possibilidade de representação de um mundo uno, fixo, absoluto, ou a heteronímia de Fernando Pessoa, reveladora de um homem múltiplo, fragmentado, movente, relativo são ótimos exemplos. O Pai de *Seis personagens...* expressa com perplexidade e contundência o quanto o homem se alimenta da ilusão de unidade –

PAI: O drama para mim está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantas quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. (PIRANDELLO, 1978, p. 389).

num discurso que bem pode ser atribuído ao próprio dramaturgo se considerarmos a personagem uma espécie de porta-voz de seus ideais estéticos.

Os espectadores previstos no texto de *Cada um a seu modo* dividem-se entre os favoráveis e os contrários aos cerebralismos pirandellianos. Durante uma discussão sobre a concretude e a transparência da realidade, um deles defende essa impossibilidade, advogando em favor da subjetividade inerente ao processo de construção e/ou estabelecimento daquilo que se possa chamar de “real”:

Porque os senhores a [realidade] recebem de outros, como uma convenção qualquer, palavra vazia: *monte, árvore, rua*, acreditam que existe uma “dada”

¹ “Effectivement, la confrontation de l’homme avec la réalité, c’est-à-dire avec le problème de l’être et du paraître est toujours en même temps une confrontation avec sa propre identité. L’individu a pour tâche de se situer dans la relativité du jeu et du non-jeu, ou de l’art et de la vie. C’est cette intention et son ‘impossible’ réalisation qui constituent le sujet principal du *Teatro nel Teatro* de Pirandello”.

realidade; e se lhes afigura uma fraude se outros nela descobrem, ao contrário, uma **ilusão**! Idiotas! Aqui [no teatro] se ensina que cada um deve construir por si o chão sob os pés, vez por vez, para cada passo que queiramos dar, fazendo desabar aquilo que não lhe pertence, porque não foi construído pelos senhores que caminhavam por ele como parasitas, como parasitas, sim, carpindo a antiga poesia perdida! (PIRANDELLO, 1999, p. 354; grifos nossos).

Diego Cinci, personagem da mesma peça, age como se fosse o *raisonneur* do teatro realista ao expor, num tom quase científico, o modo como o homem, na vida social, esforça-se para sobreviver à sua inerente relatividade e criar a ilusão de unidade. Para ele, o homem alojaria pensamentos bastardos, a despeito de alimentar a ilusão de haver em si uma consciência que lhe aponte o certo ou o errado, a verdade ou a ilusão.

Tendemos todos nós a nos casar para toda a vida com uma única alma, a mais cômoda, aquela que nos traz por dote a faculdade mais apta de atingir o estado a que aspiramos; mas depois, fora do honesto teto conjugal da nossa consciência, temos ligações, ligações e deslizes sem fim com todas as nossas outras almas rejeitadas, que estão lá embaixo, nos subterrâneos de nosso ser, e das quais nascem atos, pensamentos, que não queremos reconhecer, ou que, forçados, adotamos ou legitimamos com acomodatamentos, reservas e cautelas. (PIRANDELLO, 1999, p. 338).

É possível que a filosofia exposta por Cenci tenha inspirado Gassner (1980, p. 101) a resumir a cosmovisão pirandelliana: “A vida possui apenas a realidade que a mente cria para si mesma; e a mente cria essa realidade – um homem, para usar sua [de Pirandello] frase, ‘se constrói a si mesmo’ – com o fito de se defender da derrota pessoal”.

Parece ser bem esse o caso da atriz Délia Morello, pivô de toda a situação dramática encenada em *Cada um...*. Em razão de o escultor Salvi ter se suicidado ao saber-se traído pela noiva com seu futuro cunhado, cria-se uma polêmica em torno da culpa de Délia, dividindo opiniões entre inocência, quase sacrificial, e perfídia, cuidadosamente planejada. A discussão nos círculos sociais tem claro reflexo sobre a individualidade da personagem, que já não sabe discernir qual é sua própria verdade, assim como não sabe mais qual máscara portar; dito de outro modo, qual seria sua verdadeira face, seu eu autêntico:

[...] Abro a bolsa; tiro o espelho; e no horror desta frieza vã que me domina, não pode o senhor imaginar a impressão que me causam, no oval do espelho, a minha boca pintada, os meus olhos pintados, este rosto que estraguei para transformá-lo em máscara. (PIRANDELLO, 1999, p. 342).

Confusa entre o ser e o parecer, a personagem apela para a clássica oposição romântica ente corpo (aparência) e alma (essência), culpando os homens por desejarem-lhe apenas a carne, quando ela própria anseia por ter cobijada sua alma, que corresponderia a seu verdadeiro eu. Mas qual seria ele, se ela própria, confrontada com a defesa de Doro Palegári e a acusação de Francesco Savio, já não sabe mais qual versão dos fatos corresponde às suas intenções íntimas? Diante de Doro, ela experimenta a mais completa inocência e reconhece ter sido movida pelos mais desinteressados sentimentos, repetindo as palavras utilizadas por ele numa reunião social em que assumiu publicamente sua defesa

DORO (*radiante*) – Ora vejam só! As minhas palavras!, eu disse justamente – precisamente – isso assim!

DÉLIA – Mas eu repito exatamente as suas palavras, tais como me foram relatadas, que me trouxeram luz...

DORO – Ah, é isso! Para ver a verdadeira razão...

DÉLIA –... daquilo que fiz! Sim, sim, é verdade [...]. (PIRANDELLO, 1999, p. 345).

a qual ela torna seu próprio discurso, sua própria versão dos fatos. Entretanto, na sequência do diálogo, Doro passa a relatar a argumentação utilizada por seu opositor, Francesco, e isso abala a certeza – recém construída! – de Délia acerca de suas motivações. Ao perceber que o discurso do outro em torno de sua perfídia faz sentido, a atriz leva as mãos ao rosto, perplexa diante da constatação de que também Francesco pode ter razão sobre ela:

DÉLIA (*ficará ainda por algum tempo com o rosto coberto; depois o descobrirá e quedar-se-á ainda por um instante olhando à frente; por fim, abrindo desoladamente os braços, dirá*) – E quem sabe, meu amigo, se eu não o teria feito realmente por isso? (PIRANDELLO, 1999, p. 347).

A volubilidade de Délia é antecipadamente esclarecida por Diego Cenci, em termos “teóricos”, logo no início da peça, e não só por questionar o pressuposto de que a consciência seja una, mas também por trazer à tona o fato de que cada consciência individual é, na verdade, a soma das muitas opiniões que temos sobre nós mesmos, que por sua vez são fruto de opiniões alheias, também elas múltiplas. O discurso de Cenci, durante toda a peça, tem sempre um tom filosófico e ele parece não querer deixar as personagens em paz com sua própria consciência, com a imagem que têm de si – assim como Pirandello quis fazer com sociedade de sua época. De acordo com a personagem, é preciso admitir a fragmentação inerente ao homem, determinada pelo convívio social que nos obriga à multiplicidade. A argumentação de Diego diante de outros convidados reunidos por Dona Lívia deixa seu ponto de vista bastante claro:

O PRIMEIRO – Modestamente, cada um de nós diz: “Tenho a minha consciência, e isto me basta”.

DIEGO – Se fôssemos sós.

O SEGUNDO (*atordoado*) – Que quer dizer com “se fôssemos sós”?

DIEGO – Que nos bastaríamos. Mas nesse caso não existiria nem mesmo a consciência. Infelizmente, meus caros, existo eu e existem vocês. Infelizmente!

A PRIMEIRA – Por que infelizmente?

A OUTRA – Não é nada gentil.

DIEGO – Mas porque devemos sempre prestar contas aos outros, minhas senhoras!

O SEGUNDO – Mas de maneira nenhuma! Pois tenho minha consciência!

DIEGO – E você não percebe que a sua consciência significa exatamente “os outros dentro de você”? (PIRANDELLO, 1999, p. 328).²

O discurso de Diego parece antecipar em duas décadas a situação dramática construída por Sartre em *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), peça de 1945 na qual três personagens encontram-se no inferno e passam a expor, mesmo contra a vontade, as razões de suas respectivas condenações. Durante esse processo, adquirem consciência de que o inferno, desprovido de sua caracterização convencional (lugar de torturas cruéis e padecimentos inimagináveis), transmuta-se na necessidade de reconhecer que o verdadeiro

² Embora não seja o caminho escolhido, neste texto, para a leitura das peças de Pirandello, é necessário registrar, mesmo que *en passant*, a flagrante influência do pensamento freudiano no discurso da personagem. Diego demonstra ter uma profunda consciência da cisão característica da psique humana e da influência das normas sociais e da opinião alheia sobre a configuração do indivíduo e sua consciência/percepção de si.

inferno é termos de assumir nossos erros e isso não apenas para si, mas especialmente diante dos outros. Daí a constatação final de Garcin:

GARCIN – *(Deixa Estelle e faz alguns passos em cena. Aproxima-se do bronze). O bronze... (Apalpa-o). Pois bem, é agora! O bronze aí está, eu o contemplo e compreendo que estou no inferno. Digo a vocês que tudo estava previsto. Eles previram que eu haveria de parar em frente deste bronze, tocando-o com minhas mãos, com todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me comem! (Volta-se bruscamente). Ah, vocês são só duas? Pensei que fossem muitas, muitas mais! (Ri). Então, é isso que é o inferno! Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... O inferno são os outros!* (SARTRE, 1977, p. 22-23).

É preciso notar que, embora no plano temático (filosófico) haja pontos de contato entre Pirandello e Sartre, no plano formal há um desencontro na medida em que para tratar do mesmo tema, eles buscam diferentes soluções formais. Para Pirandello, o melhor modo de dramatizar a questão das máscaras e suas consequências para a vida social é por meio do metateatro, isto é, da transposição de um conteúdo filosófico para o seio da própria forma dramática. Já Sartre opta pela conservação da forma dramática e seus pressupostos básicos: manutenção do diálogo como pivô do conflito e modo de fazer avançar a ação.

A passagem desse pressuposto filosófico (aparência/essência) para o campo estético se dá como que naturalmente nas peças de Pirandello: se em sociedade é preciso admitir que desempenhamos papéis diferentes de acordo com a situação e/ou com o interlocutor que temos diante de nós, isso sofre um desdobramento estético ao se pensar a natureza do teatro e seu caráter de simulacro da realidade. Negar o naturalismo no teatro é negar a possibilidade de o palco reproduzir o homem e a sociedade na qual está inserido; a decorrência disso, nas peças de Pirandello, é alçar a arte a um patamar superior ao da realidade, e isso desde o tema da primeira peça, de feição nitidamente metateatral.

Em *Seis personagens...*, a situação dramática é orquestrada em função do questionamento das fronteiras entre arte e vida, visto a entrada surpreendente de seis personagens, desprezadas pelo autor, em meio ao ensaio de um grupo de teatro. Mal o Diretor consegue colocar os atores em seus lugares para o início do ensaio, é interrompido pelo Porteiro do teatro anunciando a chegada de personagens que desejam falar com ele. A rubrica que antecede a entrada das personagens e delimita seus perfis revela a preocupação do dramaturgo com a dimensão espetacular do texto, visto alertar para a necessidade de caracterização dos atores de modo que a esfera dos atores da companhia não se confunda com a das personagens de ficção. Para tanto,

a disposição de uns e outros, indicada nas rubricas, quando aquelas [personagens] subirem ao palco, sem dúvida, ajudará muito, assim como o colorido diferente da luz, por meio de refletores devidamente colocados. O meio mais eficaz e conveniente, porém, que aqui sugerimos é o uso de **máscaras** para as Personagens [...]. Desta maneira, interpretar-se-á também o **sentido profundo da peça**. As Personagens não deverão aparecer como "fantasmas", porém como "realidades criadas", construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, **mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores**. As máscaras ajudarão a dar a impressão de rostos construídos artisticamente e cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental (PIRANDELLO, 1978, p.357-8 - grifos nossos).

que é um para cada uma das seis personagens em cena. Uma única expressão e sempre a mesma, ao contrário da frágil natureza humana desdobrável, inconsistente; as Personagens são “mais vivas que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiras” (PIRANDELLO, 1978, p. 363), segundo defende o Pai.

Dr. Hinkfuss, personagem de *Esta noite se representa de improviso*, é também porta-voz dessa mesma concepção. Ao defender que a responsabilidade pelo espetáculo é apenas dele, seu diretor – pois o trabalho do autor acaba quando ele finaliza o texto –, convida os espectadores “a considerar que **uma obra de arte está fixada para sempre em uma forma imutável** que representa a libertação do poeta de seu trabalho criativo” (PIRANDELLO, 1999, p. 248 - grifos nossos). E prossegue esclarecendo a diferença entre o estatuto da arte e da vida:

A vida deve obedecer a duas necessidades que, por serem opostas entre si, não lhe permitem nem se fixar duradouramente nem se mover sempre. Se a vida se movesse sempre, não se fixaria nunca – se se fixasse para sempre, não se moveria mais. E é preciso que a vida se fixe e se mova (PIRANDELLO, 1999, p. 248).

A fixação da vida pela arte é seguida de protestos indignados dos espectadores fictícios previstos pelo texto de *Cada um a seu modo*; para eles, o palco acaba de caluniar os “verdadeiros” personagens do caso do suicídio do escultor La Vela criando uma versão para os fatos. Teriam eles consciência de que a arte é capaz de fixar num “para sempre” os dados da vida real de que se alimenta? O Diretor de teatro chama os espectadores à razão argumentando que tudo não passa de ficção, afinal, indaga ele, “estamos no teatro ou numa praça?” (PIRANDELLO, 1999, p. 382), recorrendo, portanto, ao espaço teatral e ao espaço público como possibilidade de distinção entre arte e vida. Contudo, indignação maior é a do Barão Nuti, que vê no drama de Michele Rocca seu próprio drama:

O BARÃO NUTI (*agarrando pelo peito da camisa um dos espectadores favoráveis, enquanto todos, quase aterrados com o seu furor e com o seu aspecto, calar-se-ão, perplexos*) – Diz o senhor que é lícito fazer isto? Pegar a mim, vivo, e pôr-me em cena? Fazer com que eu me veja ali, com o meu tormento vivo, diante de todos, a dizer palavras que jamais disse, praticando atos que jamais pensei praticar? (PIRANDELLO, 1999, p. 382).

O discurso de Nuti sugere que ele, personagem do drama vivo, jamais teria atitudes semelhantes àquelas postas no palco pelo autor do texto e avalizadas pelo diretor à medida que se submeteu a transpô-las para o palco. Mas quando Amélia retorna ao palco, vinda dos bastidores e acompanhada pelo Diretor da Companhia, o diálogo revela exatamente o contrário, pois acabam repetindo, com as mesmas palavras, a cena que dizem tê-los ofendido tanto e que consideraram inverossímil e improvável. Agora sim os espectadores são tomados pela mais absoluta perplexidade:

UM ESPECTADOR IDIOTA – E dizer que ficaram revoltados! Revoltados... e depois fizeram como na peça!
O DIRETOR DA COMPANHIA – Veja só! Teve a coragem de vir agredir minha primeira atriz no palco! – “Eu, abraçar aquele homem?”
MUITOS – É incrível! É incrível!
UM ESPECTADOR INTELIGENTE – Mas não é isso, senhores: é naturalíssimo! Eles se viram como em um **espelho** e se revoltaram, sobretudo diante daquele último gesto deles!

O DIRETOR DA COMPANHIA – Mas foi exatamente aquele gesto que eles repetiram!

O ESPECTADOR INTELIGENTE – Exato. Corretíssimo! Tiveram de fazer diante de nossos olhos, sem que o quisessem, aquilo que a arte havia previsto! (PIRANDELLO, 1999, p. 383 - grifos nossos).

Além de simbólica no nível das personagens (espelho = duplo), a referência ao espelho faz lembrar a relação estrutural entre os níveis de representação da peça: a mesma ação desenvolvida no palco se repete num outro nível de representação, realçando a problemática relação entre arte e vida. Lançando mão da ironia que lhe é peculiar, Pirandello ainda faz com que isso se evidencie a partir da percepção de um espectador especial, o “espectador inteligente”.

Se em *Seis personagens...* arte e vida disputam espaço, na peça seguinte Pirandello não deixa dúvidas acerca do primado da primeira sobre a segunda. Diante das várias versões sobre as motivações do suicídio de La Vela, os próprios envolvidos começam a duvidar de suas percepções dos fatos, assim como já não conseguem reconhecer seus sentimentos. Dúvidas e incertezas povoam simultaneamente a esfera do palco e da vida; contudo, é o palco quem oferece uma resposta, já que, ao final da peça, a vida imita a arte quando os amantes finalmente reconhecem sua paixão, a despeito de todo o asco que possam sentir pela sórdida situação em que estão envolvidos.

Metateatro como desdobramento de pressupostos filosóficos

Que é um palco?... Pois – está vendo? – É um lugar onde se brinca a sério, onde se fazem peças.

Pirandello – *Cada um a seu modo.*

O metateatro, compreendido como reflexão sobre o fazer teatral inserida no texto dramático, torna-se a tônica do teatro pirandelliano, numa clara tradução estética de um pressuposto filosófico. Por isso em suas obras o metateatro não se limita aos procedimentos convencionais (peça dentro da peça ou ruptura da quarta parede, por exemplo), recorrendo a modos muito mais refinados de questionamento do estatuto e dos limites da ilusão teatral.

Se por um lado observa-se a ruptura da ilusão dramática – com a colocação de atores ensaiando diante do público ou de um diretor explicando diretamente ao público a desordem nos bastidores do teatro –, é notável que esses artifícios revelem outras formas de ilusão dramática, como a previsão de que a representação de *Cada um a seu modo* devesse “começar na rua ou, mais propriamente, no espaço em frente ao teatro” (PIRANDELLO, 1999, p.319) ou então a preocupação com o modo como a peça *Esta noite se representa de improviso* deve ser anunciada, havendo um “modelo” de cartaz na abertura do texto; ou seja, a ilusão dramática ultrapassa os limites do palco, alcançando mesmo a fachada do edifício teatral ou seu saguão.

Embora Lionel Abel não contemple o estudo da obra de Pirandello em seu já clássico *Metateatro*: uma visão nova da forma dramática, escrito em 1963, é fácil aplicar sua definição de metateatro como forma dramática aos textos produzidos por Pirandello, afinal, trata-se de “obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada”, em particular por nelas figurarem personagens com consciência dramática; “ao contrário das figuras de uma tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade. Ora, de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade

inerente" (ABEL, 1968, p. 88). Esse raciocínio leva Abel a considerar algumas peças, chamadas de tragédias ou mesmo de comédias, como metapeças, classificação bastante pertinente para parte da dramaturgia de Pirandello.

O metateatro é a perspectiva aqui adotada para a reflexão sobre a poética pirandelliana, não como simples procedimento de construção das peças, mas como estratégia para transpor, para um nível formal, questionamentos filosóficos. De todo modo, metodologicamente, se faz necessário partir de elementos estruturais das peças a fim de relacioná-los às questões de ordem filosófica.

Um recurso metateatral é o modo de composição das personagens, sempre pautado pela duplicidade, pelo ambíguo, dado que se revela mais intensamente no texto *Cada um a seu modo*, mas já é desenvolvido na primeira peça da trilogia, na qual o estatuto das personagens é flagrantemente elevado em relação aos atores da companhia, seja porque as personagens têm seu caráter fixado para sempre e sua existência é eterna, dado que imortalizada pelo texto de ficção – como proclama a Mãe: "Acontece agora, acontece sempre! O meu suplício não é fingido, senhor! Estou viva e presente, sempre, em cada momento do meu suplício que se renova, vivo e presente, sempre" (PIRANDELLO, 1978, p. 435) – seja porque a representação intentada pelos atores é completamente frustrada, pelo menos do ponto de vista das Personagens que a eles emprestam seu drama. Segundo elas, por mais que o palco se esforce, jamais será capaz de traduzir a verdade que carregam em si; a representação, pelos atores, por melhor que possa ser será sempre uma "representação" e nunca a "realidade".

A aguda consciência das personagens acerca do caráter artificial da representação dramática ultrapassa os limites do palco, lançando seus reflexos sobre a vida cotidiana, de modo semelhante aos questionamentos propostos pelo teatro barroco – "o mundo é um palco", "a vida é um sonho" – e resgatados por Abel para a construção de sua teoria acerca do metateatro. Essa consciência é tão aguda que permite à personagem assumir-se como dona do próprio destino (= papel) e desejar cumpri-lo resolutamente. À repreensão da Mãe acerca de confessar abertamente que esteve a um passo de ter relações sexuais com o Pai, a Enteada responde: "Vergonha? É a minha vingança! Estou vibrando, senhor, ansiosa por viver aquela cena!" (PIRANDELLO, 1978, p. 376).

Um desdobramento da autonomia da personagem pode ser visto quando a Enteada assume a posição de diretora, definindo seu próprio papel e das demais personagens que compartilham seu drama, assim como o modo como ele deve ser encenado. Ao Pai, ela determina a marcação – "O senhor faça a sua entrada. Não precisa dar a volta. Venha cá! Finja que já entrou", do mesmo modo que faz para si mesma: "Eu fico aqui, de cabeça baixa – modesta!", e o faz tão acintosamente que provoca protestos do Diretor: "Oh, mas vejam só! Afinal, quem é que dirige: a senhora ou eu?" (PIRANDELLO, 1978, p.418-9). A mesma atitude é assumida pela Atriz característica, que representa a Senhora Inácia, ao arranjar a cena, distribuindo a marcação de vários casais numa fala que mais parece uma rubrica: "Devagar, devagar queridos, não façamos confusão! Esperem, esperem! Aqui você, Pomàrici, meu sonho para Totina! Isto, pegue-a pelo braço – assim! E você, Sarelli, aqui com Dorina!" (PIRANDELLO, 1999, p. 255-256).

Do mesmo modo que as fronteiras entre quem dirige e quem encena, quem representa e quem é representado tornam-se tênues com o desenrolar da ação de *Seis personagens...*, também os limites entre palco e plateia são desestabilizados, reconfigurando o espaço teatral convencional na modernidade.

Pirandello não é primeiro a fazer isso³, mas sem dúvida o faz de um modo intencional, programático, e com nítida função estética de reavaliar o estatuto do teatro no princípio do século XX e sua condição de simulacro do mundo real.

Na peça de 1921, a transgressão espacial se limita a fazer entrar, pelo mesmo espaço, tanto os espectadores reais quanto o Diretor e o Porteiro – entidades próprias dos bastidores do teatro – e ainda as Personagens descartadas pelo Autor; todavia, isso basta para estabelecer diferentes níveis de representação – logo, de ilusão dramática: um primeiro nível é o espaço real dos espectadores reais; o segundo, um espaço real (plateia) em que circulam personagens que representam atores e demais elementos de uma companhia de teatro; e o último é a passagem, pelo mesmo corredor, de personagens cuja existência devia limitar-se ao papel, mas ficam momentaneamente lado a lado com atores, de ficção, e espectadores, reais.

Já na peça de 1924, a rubrica inicial prevê uma transgressão maior ao propor que ainda na rua, antes de os espectadores entrarem no edifício teatral, tenha início o espetáculo. Diante do teatro deve ser vendida uma edição extraordinária de um jornal em que se divulgue o fato de Pirandello ter tomado de empréstimo fatos “reais” – o recente suicídio do escultor Giacomo La Vela – como tema para sua mais nova peça de teatro. O suicídio de La Vela é motivado pela traição da amante, a atriz Amelia Moreno, que deve estar também em frente ao teatro para assistir ao espetáculo. Desse modo, o espetáculo representa o drama de Amelia e ela é espectadora de si mesma, assim como acontece com o amante, o Barão Nuti, que também vai ao teatro para ver representar sua história, mas já está no foyer quando da entrada dos espectadores reais.

No primeiro entreato coral, está previsto um desdobramento dos níveis de ação e de ilusão teatral. O público esteve a ver, durante o primeiro ato da peça, um embate de opiniões acerca da moralidade de Delia Morello e as motivações de sua traição e agora é colocado diante de um novo nível de representação: aquele em que a “verdadeira” atriz, Amelia Moreno, está entre eles no foyer, como indica a longa rubrica:

Com esta apresentação do corredor do teatro e do público, o qual imaginará haver assistido ao primeiro ato da peça, aquilo que a princípio terá aparecido em primeiro plano, no palco, como representação de um acontecimento vivido, revelar-se-á agora como ficção artística; e será por isso como que afastado e rejeitado para um segundo plano. Ver-se-á mais tarde, ao término deste primeiro entreato coral, que também o corredor do teatro e os espectadores serão, por sua vez, rejeitados para um terceiro plano; isto acontecerá quando se vier a conhecer que a peça que se representa no palco é à clef: isto é, construída pelo autor sobre um caso que se supõe tenha realmente ocorrido e do qual se ocuparam ainda recentemente as crônicas dos jornais [...]. A presença, no teatro, entre os espectadores da peça, da Moreno e de Nuti, passará então forçosamente a estabelecer um primeiro plano de realidade, mais próximo da vida, deixando no meio os espectadores alheios, que discutem e se apaixonam somente por uma ficção artística (PIRANDELLO, 1999, p. 348).

A implosão das fronteiras do espaço teatral (palco/plateia) chega ao limite em *Esta noite se representa de improviso*, visto o dramaturgo recomendar que o jogo teatral se inicie desde o anúncio da peça, no qual a identificação do autor deve ser omitida, mas o nome do diretor figura em destaque e o público é alertado de que o espetáculo improvisado acontecerá “com o concurso do público

³ Basta lembrar, por exemplo, dos desdobramentos de ações e espaços experimentados por Shakespeare em muitas de suas peças.

que gentilmente comparecerá” (PIRANDELLO, 1999, p. 242). Fica evidente, aqui, o que registrei no início deste texto: há mecanismos de ruptura de ilusão teatral, mas há em maior número aqueles que operam desdobramentos dos níveis de ilusão.

A representação de *Esta noite...* prevê que as luzes se apaguem na plateia, mas o gongo não soa como esperado, anunciando o início do espetáculo; no lugar disso, vozes confusas e agitadas se manifestam nos bastidores, o que, prevê o dramaturgo, deve gerar reações da assistência, como as do diálogo a seguir, primeiro da peça:

UM SENHOR DA PLATEIA (*olha ao redor e pergunta alto*) – O que está acontecendo?

UM OUTRO DA GALERIA – Dir-se-ia uma discussão no palco.

UM TERCEIRO DAS POLTRONAS – Talvez faça parte do espetáculo.

Alguém ri.

UM SENHOR IDOSO, DE UM CAMAROTE (*como se aqueles ruídos fossem uma ofensa à sua seriedade de espectador*) – Mas que escândalo é esse? Onde já se viu uma coisa semelhante? (PIRANDELLO, 1999, p. 244).

Essas reações, atribuídas a espectadores nomeados pelo lugar que ocupam na plateia, obviamente não são espontâneas nem advindas dos espectadores reais, visto que tudo está previamente estabelecido pelo texto. Trata-se de atores desempenhando o papel de espectadores, representando suas reações-padrão. O espetáculo, que pela tradição do palco italiano deve desenrolar-se sobre o tablado, neste caso é iniciado exatamente no espaço oposto.

Além da assistência, também o foyer do teatro torna-se espaço de representação. Durante o primeiro intervalo, Dr. Hinkfuss orienta os espectadores que é possível permanecer na sala de espetáculos, já que ele aproveitará o “o intervalo para a mudança de cenário” diante do público, a fim de “oferecer também a vocês que ficaram na sala um espetáculo ao qual não estão habituados” (PIRANDELLO, 1999, p.269). Portanto, nesse momento, está prevista a representação de ações simultâneas: uma diz respeito à ação dramática propriamente dita e envolve os personagens que estiveram no palco, agora atuando no foyer; e outra diz respeito ao fazer teatral, numa espécie de revelação dos mecanismos de criação de ilusão.

Durante o *intermezzo*, no foyer, “as atrizes e os atores representarão com a máxima liberdade e naturalidade (cada qual, entende-se, no seu papel) como espectadores em meio aos espectadores” (PIRANDELLO, 1999, p. 269) e para alcançar esse efeito de naturalidade, as cenas por eles representadas são simultâneas. Impossível deixar de destacar o paradoxo criado pelo dramaturgo: fica claro que a “naturalidade” desejada é ensaiada, prevista, registrada textualmente, aliás, como tudo no teatro...

Pirandello na conjuntura do teatro moderno

*Abaixo Pirandello! – Não, viva Pirandello! – Abaixo! Abaixo!
– É ele o provocador!*

Pirandello – *Cada um a seu modo.*

Bradbury e McFarlane (1989) registram a impossibilidade de se falar em teatro moderno como um conjunto coeso e homogêneo de produções

dramatúrgicas e teatrais, pois é difícil encontrar um ponto comum entre as diferentes experimentações das primeiras décadas do século XX. Por concordar com essa premissa, opto por falar em “vertentes” do teatro moderno, dentre as quais destaco a tendência à autorreflexividade, ao aprofundamento da autoconsciência do teatro acerca de sua natureza mimética e ilusionista. Minhas reflexões, até o presente momento de desenvolvimento do projeto sobre metateatro e intertexto, apontam Pirandello como ponto de origem dessa vertente no teatro moderno. Origem, aqui, não significa primazia, é claro, já que poéticas teatrais do Barroco ou do Romantismo já contemplam questões semelhantes (natureza do teatro, limites da ilusão teatral, imbricações entre vida e palco/cena).

Pirandello aplica à forma teatral o mesmo princípio filosófico que rege seu pensamento sobre homem e mundo: a unidade formal é impossível, daí a fragmentação (desdobramento de personagens; passagem constante de um nível para outro da representação) de suas peças; e a fronteira entre formas dramáticas é tão relativa quanto a imagem do próprio homem, sempre envolto na tensão entre ser e parecer.

Na constituição do metateatro pirandelliano é recorrente a incorporação de formas teatrais da tradição, em particular no que diz respeito a seus conteúdos, tais como o melodrama e a farsa (não em sua totalidade, mas elementos melodramáticos e/ou farsescos são percebidos nas peças). Como exemplo, é possível remeter ao drama encarnado pelas seis Personagens. Decantada a matéria metateatral da peça, resta um enredo que se situa na fronteira entre o melodramático e o trágico. O conteúdo do drama das personagens é melodramático na medida em que as situações são exageradas, há uma forte carga emotiva envolvendo as situações dramáticas e personagens que mais representam categorias do que individualidades (em parte porque são realidades ficcionais, mas também porque a situação dramática as congela num só sentimento requerido pelo conteúdo e pela forma em que estão inseridas). Por outro lado, um aspecto do trágico também se manifesta, afinal, todas as personagens são marcadas, de um modo ou de outro, pelo signo do sacrifício: o Pai se sacrifica pela felicidade da Mãe; o Filho é separado da família e torna-se rancoroso por isso, querendo distância da Mãe que o abandonou; a Mãe se considera vítima da trama na medida em que não escolheu separar-se; os filhos menores são tragicamente aniquilados, não apenas ao final da peça, mas desde sempre já que a eles é negada a possibilidade da palavra, ou seja, de adquirirem materialidade cênica por meio do diálogo, do discurso.

Em *Esta noite se representa de improviso*, há várias situações farsescas em que o humor é construído pelo viés do rebaixamento, o que se verifica, em especial, na cena em que Zampognetta está num cabaré e é ridicularizado pelos fregueses que lhe põem cornos de papelão à cabeça. Também um traço de melodrama pode ser percebido na caracterização da Chanteuse que está no palco e toma a defesa do ingênuo Zampognetta; contra uma cortina em vermelho vivo está “uma estranha Chateuse vestida com véus negros, pálida, a cabeça inclinada para trás e os olhos fechados” (PIRANDELLO, 1999, p. 261), a qual sempre chora durante as apresentações, parecendo carregar uma dor insuportável. Ainda na mesma peça, a cena da morte de Zapognetta pode ser vista como uma paródia de cenas trágicas, pois está prevista no *script* de Doutor Hinkfuss que sua entrada, ensanguentado por um ferimento à faca e à beira da morte, seja anunciada pela criada e recebida com aturdimento pela mulher, pelas filhas e demais personagens em cena. A paródia liga-se ao metateatro à medida que se constrói como ruptura da ilusão e conseqüente discussão acerca

do seguir ou não o que foi previamente tratado (mesmo sendo um improviso...) ou que interrompe o fluxo da emoção quando ela ameaça chegar a seu ápice. O riso, então, se insinua na cena na face do Velho Primeiro Cômico e se desdobra em reflexão metateatral:

ZAMPOGNETTA – Mas em suma, senhor Diretor, eu bato, bato, assim todo ensangüentado; com as tripas na mão; tenho que vir morrer em cena, o que não é fácil para um “Primeiro Cômico”; ninguém me faz entrar; encontro aqui essa balbúrdia; os atores descaracterizados; arruinando o efeito que tencionava provocar com minha entrada, porque, além de pingando sangue e moribundo, estou também bêbado; pergunto ao senhor como se conserta isso agora! (PIRANDELLO, 1999, p. 289).

Quando se ouve Zampognetta protestar que não consegue morrer se a cena não seguir minimamente o que foi previsto para o “improviso”, é como se a cena pirandelliana dissesse ao público a ela contemporâneo ser impossível representar certos conteúdos (melodramáticos, farsescos, trágicos, etc.) fora da forma convencional que os acolhe (melodrama, farsa, tragédia); portanto, resta ao teatro transformar em tema o próprio teatro.

A ação de *Cada um a seu modo* não só prevê a ocorrência de um duelo como traz uma indicação do cenário em que Francesco Savio pratica esgrima em preparação para o duelo. A personagem deve se bater com Doro Palegári pelo fato deste último tê-lo chamado de “palhaço”; todavia, é mais uma vez a relatividade das coisas que provoca o desentendimento entre os amigos: Doro, que antes assumira a defesa de Délia, acaba se convencendo de que Francesco é quem tem razão em defender a perfídia da atriz; o mesmo acontece com Francesco, havendo uma inversão de posições. No fim das contas, nem mesmo eles sabem as razões do duelo. Diego permanece como porta-voz da necessidade de encarar a relatividade dos fatos e das convicções pessoais, proclamando aos amigos o teor teatral do duelo: “depois da **farsa** da volubilidade, das nossas ridículas mudanças, a **tragédia** de uma alma conturbada que não sabe mais como orientar-se” (PIRANDELLO, 1999, p.365 - grifos nossos).

Em termos dramáticos, é possível dizer que farsa e tragédia se misturam num enredo típico de peças de capa e espada. Mas o que se encena não é nenhuma dessas formas e sim a impossibilidade de sustentá-las no palco moderno, representante do homem moderno. Apesar da presença desses elementos, evidentemente não é possível dizer que as peças sejam melodramas ou tragédias; parece melhor inseri-las no contexto da tradição moderna de hibridização de gêneros, assim como é necessário compreendê-las como paródia dos gêneros que incorpora. Como a crítica já levantou, o dramaturgo incorpora essas formas ou alguns de seus elementos para implodi-las e assim demonstrar, como está proposto em *Seis personagens à procura de um autor*, a impossibilidade de sua manutenção, em estado puro, no palco moderno.

Esse é o viés adotado por Peter Szondi para a leitura da dramaturgia pirandelliana. A hipótese presente na própria fala das personagens – a de que o autor não apenas as desprezou como matéria artística, mas também não pôde tomá-las como personagens dramáticas –, e o fracasso da tentativa de representação pela trupe permitem “não só [...] reconhecer a peça que Pirandello supostamente se recusou a escrever, como também discernir ao mesmo tempo os motivos que a condenavam de antemão ao fracasso” (SZONDI, 2001, p. 146). Diante da impossibilidade de levar à cena o enredo da peça em consonância com as regras da dramaturgia clássica, visto ter percebido “claramente a resistência da matéria e de seus pressupostos intelectuais à forma

dramática”, Pirandello opta por renunciar à forma dramática e manter a resistência na temática, fazendo de *Seis personagens...* uma “peça impossível” (SZONDI, 2001, p. 147).

Conjuntamente ao metateatro de feição paródica, também o elemento épico contribui para as discussões formais provocadas pelo dramaturgo. A narração é um elemento fundamental nas peças da trilogia, a começar pela primeira em que o épico substitui, em boa parte do texto, o dramático (mimético). As seis personagens mais contam seu drama pessoal do que o representam e os momentos de narração são intercalados aos de representação, seja pelos atores da companhia, seja pelas personagens. Quando o Pai e a Enteadada estão relatando as visitas feitas pelo primeiro à escola da então menina, o Diretor protesta:

O DIRETOR – Mas tudo isso é história, meus senhores!
O FILHO (*com desprezo*) – É sim, literatura! Literatura!
O PAI – Que literatura o quê! Isto é vida, senhor! Paixão!
O DIRETOR – Pode ser, mas irrepresentável!
O PAI – De acordo, senhor! Porque tudo isso é antecedente. E eu não digo que se deva representar isso. Como vê, de fato, ela (*apontará a Enteadada*) não é mais aquela garotinha de trancinhas pelos ombros... (PIRANDELLO, 1978, p. 383-384).

Se o relato é irrepresentável, torna-se necessário recorrer ao épico para que a ação faça sentido. Todas as falas iniciais das personagens resgatam o momento anterior à situação dramática que será representada, tal como era recorrente na tragédia clássica em que o discurso das personagens ou falas do coro situavam a ação precedente à que seria representada diante do espectador. O mesmo procedimento de narração do passado é encontrado em outras peças de dramaturgos modernos como *Longa jornada noite adentro* de Eugene O' Neill, *Gata em teto de zinco quente* de Tennessee Williams ou *Casa de bonecas* de Ibsen, nas quais o passado é fundamental para a compreensão do estado presente das relações entre as personagens, mas em que a conservação da forma dramática (diálogo, ação, conflito) rejeita a intromissão do elemento épico.

O Pai concorda que a representação do passado é desnecessária, embora o conhecimento dos fatos seja imprescindível para o desenrolar da dramatização. Em cena, as personagens querem ver representado o ápice de seu drama, o momento em que a ação dramática se limita com o trágico, senão no sentido aristotélico do termo, certamente no sentido atribuído a ele pelo senso comum.

Processo semelhante é verificado na peça *Cada qual a seu modo*, na qual o épico toma o espaço do dramático, afinal, não são representados o suicídio de Salvi/La Vela nem a discussão entre Palegári e Savio; desde o princípio da ação dramática, representam-se as discussões em torno de ambos os fatos, sempre mediadas por Diego Cinci. A criação diegética de ambos os fatos permite e estimula a discussão em torno da “realidade”/ veracidade dos fatos, assim como a multiplicação de discursos sobre os fatos acentua a relatividade desses mesmos fatos e reforça a tese pirandelliana do caráter volúvel do real e da representação.

Grande parte das personagens do drama, incluindo os envolvidos (Délia Morello e Michele Rocca) não entram em cena para representar, mas para discutir os fatos; daí decorre a importância de algumas personagens secundárias, sequer nomeadas de forma personalizada, como é o caso dos amigos que estão em casa de Francesco Savio no momento em que ele recebe a visita de Morello e quando Rocca invade sua casa. A essas personagens, são atribuídas falas e

atitudes correspondentes à de ouvintes em torno de um contador de histórias, claramente estimuladoras da continuidade do ato narrativo: “— Como?”; “— Desafiado por quem?” (PIRANDELLO, 1999, p. 371); “O PRIMEIRO — (*atentíssimo, como todos os outros, à narrativa*)” (PIRANDELLO, 1999, p. 372).

Mesmo quando o mimético se impõe, é de modo controvertido, como ao final do segundo ato, quando se dá o encontro entre Délia e Michele. O reencontro deles acaba em uma espécie de reconciliação, ou ao menos de reconhecimento da paixão que os une. A representação existe como fomentadora da ação a se desenrolar no segundo entreato coral, praticamente abortado pela invasão do palco por Amélia Moreno, inconformada com o desenlace proposto, insurgindo-se contra o diretor e os atores da companhia. Essa insurreição e a confusão provocada nos bastidores e no palco tornam-se justificativas para o encerramento da peça antes da representação do terceiro ato:

O DIRETOR DA COMPANHIA — Está bem! Para o público que permaneceu no teatro, eu me apresentarei agora à frente da cortina e o despacharei com duas palavras!

O DIRETOR DO TEATRO — Sim, sim, vá, então vá, senhor Diretor! (*E enquanto o Diretor da Companhia se dirige para a portinhola do palco cênico*) Vamos saindo, vamos saindo, meus senhores, dispersem-se, dispersem-se, por favor, o espetáculo terminou.

Cai o pano e, logo após, o Diretor da Companhia arredará uma das bandas, para apresentar-se na ribalta.

DIRETOR DA COMPANHIA — Lamento anunciar ao público que em virtude dos desagradáveis incidentes ocorridos ao fim do Segundo Ato, a representação do terceiro não mais poderá ter lugar (PIRANDELLO, 1999, p. 384).

Mais uma vez, a representação do drama é substituída por sua narração, o épico toma o lugar do dramático, a representação cede espaço à discussão metateatral da impossibilidade do drama. O que Szondi afirma sobre *Seis personagens...* pode perfeitamente aplicar-se a *Cada um a seu modo*: “Crítica do drama, *Seis personagens à procura de um autor* não é uma obra dramática, mas épica. Como para toda dramática épica, o que normalmente constitui a forma do drama é para ela algo temático” (SZONDI, 2001, p. 151).

Em *Esta noite se representa de improviso*, Dr. Hinkfuss fornece uma série de orientações ao público, dentre as quais figura a narração dos principais dados sobre a ação dramática, que destacamos no interior da citação, entre colchetes:

A ação desenvolve-se em uma cidade do interior da Sicília [**espaço**], onde (como sabem) as paixões são fortes e vão se encubando no fundo e depois ardem violentas – dentre todas, feroçíssima, o ciúme [**motivações do conflito**]. A novela representa justamente um desses casos de ciúme e dos mais tremendos, porque irremediável – o do passado. E ocorre precisamente em uma família da qual deveria ter permanecido mais do que afastado, porque, em meio à clausura quase hermética de todas as outras, é a única da cidade aberta aos forasteiros [**caracterização das personagens**], com uma hospitalidade excessiva [**emissão de juízo crítico, atitude típica do narrador**], praticada como se deve, desafiando a maledicência e enfrentando o escândalo armado pelas outras. (PIRANDELLO, 1999, p. 250 - grifos nossos).

Após a morte de Zampognetta, novamente o diretor vem ao proscênio para esclarecer o público acerca da continuidade da ação: é preciso que morra o pai da família para que, motivada pela miséria, Mommina aceite se casar com Rico Verri, apesar dos

argumentos contrários da mãe e das irmãs, as quais já pediram informações na cidade vizinha da costa meridional da ilha e souberam que ele é, sim, de família abastada, mas que O Pai tem na cidade fama de usurário e de homem tão ciumento que em poucos anos fez a mulher morrer de desgosto. Como não imagina esta bendita jovem a sorte que a espera? (PIRANDELLO, 1999, p. 294).

Novamente o Diretor age como o típico narrador onisciente, aquele que sabe tudo sobre os fatos e sentimentos das personagens, consentindo-se liberdade para, inclusive, questionar seu comportamento. Além disso, o recurso épico funciona como índice de antecipação do desfecho da peça, afinal, tal como a sogra, Mommína morrerá sufocada pelo ciúme de Verri.

(In)Conclusões

A busca de uma poética pirandelliana tem de começar pelo pressuposto filosófico que norteia o pensamento do escritor (a dialética entre ser e parecer), o que requer o enfrentamento da consequência estética desse pressuposto. A tradição clássica da arte como mimese deixa marcas indelévels na tradição teatral do ocidente; daí a importância do pensamento e da dramaturgia de Pirandello no contexto da modernização do teatro. O movimento do teatro de voltar-se sobre si, mergulhando nas contradições de sua natureza (real como referente *versus* impossibilidade de reprodução do real) não se inicia no século XX, nem tem em Pirandello um arauto, mas certamente trata-se de um momento ímpar no desenvolvimento de reflexões desse teor; ou melhor, tempo de enfrentamento da condição paradoxal do teatro na forma de um pensamento metateatral. Mesmo que Pirandello não seja o primeiro a pensar sobre isso, sua dramaturgia impressiona pelo modo como consegue reunir reflexão teórica e criação ficcional; sua técnica de criação dramática deixou seguidores diretos e indiretos.

Neste trabalho, limitei-me a apontar o metateatro como elemento central da poética pirandelliana, mas consciente de que ele é apenas um dos traços dessa poética. Há que se desenvolver, ainda, reflexões aprofundadas sobre a relação entre o metateatro e intertexto, na medida em que o diálogo paródico da dramaturgia de Pirandello com formas dramáticas canônicas configura-se como traço de modernidade teatral, e que permanece presente ainda em produções contemporâneas.

A questão que orienta o projeto, nesse momento de seu desenvolvimento, é como ou em que medida a poética pirandelliana estabelece paradigmas para o teatro moderno. Em etapas subsequentes da pesquisa, será investigada a influência de Pirandello sobre Jean Anouilh, visto o dramaturgo francês admitir abertamente essa presença em sua dramaturgia, assim como há investigações em andamento sobre a incidência do pensamento teatral de Pirandello sobre a dramaturgia brasileira.

PASCOLATI, S. In search of a pirandellian poetic. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 89-106, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora; apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BRADBURY, M. e McFARLANE, J. (Org.). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GASSNER, J. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GUINSBURG, J. Uma operação tragicômica do dramático: O humorismo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 11-13.

PIRANDELLO, L. Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 317-384.

_____. Esta noite se representa de improviso. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 241-315.

_____. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 345-463.

SARTRE, J-P. *Entre quatro paredes*. Trad. Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/7165285/Jean-Paul-Sartre-Entre-Quatro-Paredes>>. Acesso em 09/03/2011.

SCHMELING, M. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 09/04/2011. Aprovado em 11/05/2011.

TRADIÇÃO, MODERNIDADE E MODERNISMO NA LÍRICA PORTUGUESA

Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Resumo

Partindo de uma contextualização da estética moderna portuguesa numa tradição mais ampla, que remonta a Baudelaire, este trabalho analisa algumas tensões que caracterizam a lírica moderna, iniciada com a obra de Antero de Quental e os projetos estético-ideológicos da Geração de 70, os quais são redimensionados com a Geração do *Orfeu*, cujo principal representante é Fernando Pessoa.

Palavras-chave

Antero de Quental; Baudelaire; Fernando Pessoa; Lírica Moderna; Poesia portuguesa.

Abstract

By inserting Portuguese modern aesthetics in a broader tradition, dating back to Baudelaire, this paper focuses on some tensions of modern lyric poetry, that has begun with the work of Antero de Quental and with the aesthetic and ideological projects of the Generation of 70, which are resized with the Generation of *Orpheus*, whose main representative poet is Fernando Pessoa.

Keywords

Antero de Quental; Baudelaire; Fernando Pessoa; Modern Lyric Poetry; Portuguese Poetry.

* Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: outeiro@fclar.unesp.br

Achei-me sem direção, estado terrível de espírito partilhado mais ou menos por quase todos os da minha geração, a primeira em Portugal que saiu decididamente e conscientemente da velha estrada da tradição.

Antero de Quental - *Carta a Wilhelm Storck*

A valorização do novo que fundamenta os conceitos de modernidade e de modernismo, traz implícita a ideia de que o passado não tem mais caráter normativo, tendo perdido a legitimidade para oferecer modelos ou impor direções aos artistas, o que redundou no aparecimento de uma sensibilidade estética alicerçada no relativismo histórico e na crítica à tradição. No âmbito da arte, a grande mudança cultural que caracteriza a modernidade verifica-se na passagem de uma estética da permanência, baseada na crença de uma beleza imutável e transcendente, para uma estética da transitoriedade e da imanência. Esta transição histórica não ocorreu, porém, de maneira tranquila, no sentido de que uma estética tenha simplesmente substituído a outra. Quando percorremos os caminhos da modernidade, desde a sua formação, no século XIX, até seus desdobramentos contemporâneos, verificamos uma variada e complexa relação entre o impulso para o novo e a busca de permanência, articulada com outras tensões e contradições entre as tendências que caracterizam a arte antiga, definida como tradição clássica, e aquelas que definem a arte moderna.

Um dos primeiros registros do termo *la modernité* (JAUSS, 1996, p. 47) ocorre em *Mémoires d'autre-tombe*, autobiografia de René Chateaubriand, publicada em 1848. Ao discorrer sobre as transformações ocorridas na sociedade, refletindo acerca de acontecimentos históricos e políticos, misturados a experiências pessoais, Chateaubriand contribui para a configuração de uma nova forma de compreender o mundo, pautada na diferença entre os costumes e a sensibilidade artística dos tempos antigos e dos tempos modernos. Consagrado por Baudelaire como nova estética, o termo aponta para a consolidação de uma mentalidade que, mesmo quando se refere ao passado, não o toma mais como paradigma incorruptível. Heróis e mitos antigos, quando revisitados, como na poesia de Baudelaire, servem de contraponto que permitem ao poeta mergulhar nos fenômenos do presente, decifrando angústias e conflitos vivenciados na contemporaneidade. Na estética moderna, ideais de perfeição, quando vislumbrados, são projetados no futuro e não no passado.

Por este viés, pode-se considerar que o romantismo, ao reagir contra o conceito universal e atemporal de beleza, que fundamentava as proposições do classicismo, foi a primeira manifestação estética da modernidade. Os românticos também estabelecem as bases para outro alicerce da arte moderna, ao desencadear uma oposição contra a modernidade burguesa, com seu apreço pela liberdade, sua confiança nas possibilidades benéficas da ciência e da tecnologia, seu culto à razão. O principal foco na mira dos românticos são as funestas consequências da ideologia do progresso capitalista, quer no âmbito do indivíduo, que experimenta a angústia da alienação e da fragmentação do eu, quer no âmbito coletivo, com as inúmeras adversidades geradas pelas grandes cidades.

Os empreendimentos românticos permitem concluir que, na primeira metade do século XIX, já se configura um conceito de modernidade estética tal como o concebemos hoje, que se caracteriza como luta em duas frentes, contra a tradição e contra a sociedade capitalista. Afeitos desde o início a atitudes radicais, os artistas modernos transformam a criação artística em instrumento de crítica política e ideológica à mentalidade burguesa, concentrando-se

principalmente no combate à mercantilização da arte.

Tendo desenvolvido uma consciência apurada acerca das mudanças que o contexto histórico acarreta na mente dos indivíduos e na concepção do belo, os românticos contribuem, ainda, para consolidar o terceiro aspecto que define a modernidade estética, que é a oposição a si mesma. Em pleno contexto romântico, Baudelaire, embora seja o grande herdeiro da “melancolia e da dor cósmica” (FRIEDRICH, 1978, p. 32) que se abateu sobre os poetas franceses, desde Chateaubriand, avulta como um dos primeiros grandes críticos da arte produzida por seus contemporâneos. Concebendo “a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto” e entendendo a “desumanização do sujeito lírico como necessidade histórica” (idem, p. 37), Baudelaire busca esvaziar a poesia dos sentimentalismos e da casualidade, libertando-a do factual, do subjetivo e da inspiração.

Em seu processo de criação, mergulha até os subterrâneos de Paris, cidade que vivencia naquele momento um ritmo acelerado de industrialização, atraindo massas de trabalhadores, que superlotam as ruas e desencadeiam as primeiras mobilizações socialistas. A cada dia a cidade se transfigurava, sofrendo intensa e contínua remodelação. A poesia de Baudelaire não se limita a tomar a cidade como contexto ou como tema, nem a descrever o movimento das multidões que circulam pelas amplas avenidas, mas busca sugerir os efeitos que a modernização urbana desencadeia na alma dos indivíduos, o que leva Berman a declarar: “a cidade desempenha um papel decisivo em seu drama espiritual. Com isso, Baudelaire faz por se integrar na grande tradição de escritores parisienses, que remonta a Villon, [...]. Porém, ao mesmo tempo [...] representa um rompimento radical com essa tradição” (BERMAN, 1987, p. 143).

Baudelaire inaugura um tempo em que os escritores vão submeter a tradição, o sistema econômico e a própria necessidade de modernização da arte a um permanente escrutínio da razão crítica, o que acaba por gerar uma poética de tensões e contradições, que expressa os conflitos muitas vezes insolúveis de sujeitos líricos fragmentados e mergulhados em dúvidas existenciais dolorosas.

O objetivo deste trabalho é analisar algumas das tensões geradas pelo tríplice embate, contra o passado, contra o capitalismo burguês e contra a própria modernidade, verificados ao longo do processo de modernização da poesia portuguesa, iniciado no século XIX por românticos, realistas e simbolistas, consolidado pelos modernistas e reelaborado, de inúmeras formas, pelos contemporâneos.

Um dos fundadores da modernidade estética em Portugal é Antero de Quental (1842-1891). A epígrafe deste trabalho refere-se ao papel da Geração de 70, que instalou ruidosamente o movimento realista em Portugal. Segundo o poeta, sua geração foi a primeira a ter consciência da necessidade de romper com o passado. Mas a atitude heroica, que impulsiona para a ruptura, também lança o artista no caos, “estado terrível de espírito”, que prepara a gestação do novo. Ao discorrer sobre a arte moderna, Fernando Pessoa, enfatiza o papel decisivo da geração de Antero de Quental:

A transformação social que se tem estado a operar em Portugal, nas últimas três gerações e que culminou na implantação da República, tem sido acompanhada, como é natural, de uma transformação concomitante na literatura portuguesa. Os dois fenômenos têm uma origem comum nas modificações essenciais que, com rapidez crescente, se têm verificado nas próprias bases da consciência nacional. Atribuir a transformação literária à política, ou a política à literária, seria igualmente errôneo. Ambas são manifestações de uma transformação fundamental que a consciência nacional tem experimentado e pela qual está ainda passando.

Da transformação literária, representada por um rompimento definido com as tradições literárias portuguesas, pode-se considerar o ponto de partida Antero de Quental e a Escola de Coimbra, embora necessariamente precedida de prenúncios e tentativas (PESSOA, 1986, p. 419).

Para Pessoa, a modernidade estética é um fenômeno que se desenvolve concomitantemente, de maneira paralela, à modernização social e política, embora as duas manifestações pertençam a esferas distintas.

A Geração de 70 foi a primeira a experimentar os impasses trazidos por uma prática política e estética que intencionava atualizar Portugal em relação ao progresso científico e material, ao mesmo tempo que empreendia uma crítica corrosiva em relação à sociedade burguesa, seja por uma linguagem calcada na representação do real, como nas narrativas naturalistas de Eça de Queirós ou nos poemas socialistas de Guerra Junqueiro; seja por uma linguagem que apelava para as instâncias ocultas do universo, como ocorre na lírica de Quental, ou por uma linguagem que combinava descrições realistas com sinais precursores dos experimentalismos de vanguarda, como na poesia de Cesário Verde.

Tendo herdado alguns valores que haviam sido definidos desde a Revolução Francesa, o movimento realista representa um momento importante no processo histórico da modernização portuguesa. Embora partilhassem do mesmo entusiasmo da burguesia pela ideologia do progresso e pelo racionalismo cientificista, os escritores realistas empreenderam uma oposição sistemática à sociedade capitalista em expansão, desencadeando diversas lutas políticas e ideológicas, que visavam legitimar padrões sociais de liberdade e igualdade. Desse modo, almejavam definir novos contornos da identidade nacional, em sintonia com certos avanços culturais já promovidos em países mais desenvolvidos da Europa.

Um dos principais líderes da Geração de 70, Antero de Quental assume um destino trágico no qual se cruzam, de maneira obsessiva e tormentosa, a crítica em relação à banalidade do cotidiano burguês e a busca por ideais elevados de transcendência. Ao mesmo tempo que se compromete com o ideal socialista que contamina seus contemporâneos, juntando-se aos ativistas fundadores da Associação Internacional dos Trabalhadores, Quental assume o idealismo cientificista da época, exaltando a razão, "irmã do Amor e da Justiça", pela qual o homem deveria se assumir como único responsável por seu destino. Paradoxalmente, porém, o poeta também encarna o mito romântico do anjo caído, expulso do Paraíso, que anseia desesperadamente por um instante de sublime retorno à realidade primordial.

Na série de oito poemas intitulada "A Ideia", Quental encena o drama do sujeito lírico identificado com uma humanidade que perdeu o consolo de deuses e anjos. Nos três primeiros sonetos, o eu lírico descreve a extinção da fé, o emudecimento dos profetas e o afastamento de Deus, que se oculta, cortando relações com o homem: "Deus tapou com a mão a sua luz/ E ante os homens velou a sua face!" (QUENTAL, 1991, p. 179). Imbuído de heroico orgulho, o poeta incita o homem a buscar outro caminho, que o possa transportar a nova transcendência:

IV

CONQUISTA pois sozinho o teu futuro,
Já que os celestes guias te hão deixado,
Sobre uma terra ignota abandonado,
Homem — proscrito rei — mendigo escuro!

Se não tens que esperar do céu (tão puro
Mas tão cruel!) e o coração magoado
Sentes já de ilusões desenganado,
Das ilusões do antigo amor perjuro;

Ergue-te, então, na majestade estoica
Duma vontade solitária e altiva,
Num esforço supremo de alma heroica!

Faze um templo dos muros da cadeia,
Prendendo a imensidade eterna e viva
No círculo de luz da tua Ideia! (QUENTAL, 1991, p. 181).

Abandonado pela divindade, resta ao homem transformar em “templo”, a própria prisão, nos estreitos limites da matéria, para, num gesto de “alma heroica”, concentrar-se no “círculo de luz” da sua realidade mental, identificada pelo conceito de “Ideia”. O neoplatonismo, que havia se fundido com elementos cristãos, desde o início das nações europeias, sofre, nesta composição de Antero, um processo de esvaziamento dos significados místicos, a fim de que a razão humana seja elevada à categoria de essência do universo.

O despojamento do homem de uma transcendência divina, porém, não ocorre sem intenso sofrimento do sujeito lírico, submergindo-o num clima de incerteza e dúvida. O último soneto da série enfatiza o tormento vivenciado pelo eu lírico, configurando o fracasso como único desenlace possível para a insana busca que o poeta empreende pela “Ideia”, entendida como a verdade primeira e última do ser e do universo:

VIII

LÁ! mas aonde é lá! aonde? — Espera,
Coração indomado! o céu, que anseia
A alma fiel, o céu, o céu da Ideia,
Em vão o buscas nessa imensa esfera!

O espaço é mudo: a imensidade austera
Debalde noite e dia se incendia...
Em nenhum astro, em nenhum sol se alteia
A rosa ideal da eterna primavera!

O Paraíso e o templo da Verdade,
Oh mundos, astros sóis, constelações!
Nenhum de vós o tem na imensidade...

A Ideia, o *summo* Bem, o Verbo, a Essência
Só se revela aos homens e às nações
No céu incorruptível da Consciência! (QUENTAL, 1991, p. 183).

Neste poema, a dúvida, própria da natureza humana, em oposição à realidade divina, contribui para humanizar tanto a essência do ser, quanto a essência do bem e da verdade. É de se notar, ainda, que o encontro do homem com sua essência é um fenômeno que só se concretiza na “consciência”. A ideia de consciência, que encerra o último verso, envolve a capacidade humana de realizar uma descoberta de si e do mundo, o que fortalece a concepção de um sujeito forte, ao mesmo tempo que extingue a ideia de que a essência da natureza humana tenha uma existência como algo à parte, independente da realidade humana em si. Ainda que mergulhado na dúvida e no ceticismo, o eu lírico se identifica com a luz ou o fogo donde emana uma criação poética singular.

Tal como Baudelaire, Antero de Quental encarna a figura do poeta como demiurgo, capaz de tocar o fogo primordial, metáfora da poesia como fonte de criação, por meio do pensamento, da imaginação e da palavra. Entretanto, como observa Lima (1991), se o fogo pode ser interpretado como emanção primeira da vida, também deve ser entendido como a força destruidora com que se depara o poeta: “Quero só nesse fogo consumir-me!”, proclama ele, profetizando o trágico destino que lhe coube.

A despeito do desfecho trágico da sua vida pessoal, a morte tem, em grande parte da lírica anterior, uma conotação positiva, de ascensão, como se pode verificar no poema “Elogio da Morte”¹:

I

Altas horas da Noite, o Inconsciente
Sacode-me com força, e acordo em susto.
Como se o esmagassem de repente,
Assim me pára o coração robusto.

Não que de larvas me povoe a mente
Esse vácuo noturno, mudo e augusto,
Ou forceje a razão por que afugente
Algum remorso, com que encara a custo...

Nem fantasmas noturnos visionários,
Nem desfilar de espectros mortuários,
Nem dentro em mim terror de Deus ou Sorte...

Nada! O fundo dum poço, úmido e morno,
Um muro de silêncio e treva em torno,
E ao longe os passos sepulcrais da Morte (QUENTAL, 1991, p. 217).

O poema dramatiza um estado de espírito, de sobressalto e inquietação, que constitui uma das principais características da poética anterior. Corroborando a ideia expressa no título, de que a morte deve ser um evento positivo para o sujeito lírico, a ponto de merecer um elogio, o poema é encimado pela epígrafe: “Morrer é ser iniciado”. Em outras palavras, a morte tem a conotação de uma porta que vai permitir o acesso, tão almejado pelo poeta, ao conhecimento de verdades não reveladas, que só poderia ser adquirido mediante uma ascensão e uma iniciação. Verdades que emanam de uma esfera superior e que guardam o sentido primeiro e último da vida.

A expressão “altas horas da Noite” não se refere apenas ao tempo cronológico, ao horário do repouso noturno, mas remete o leitor à atmosfera interna do eu lírico, que vive um momento de grande introspecção, desligando-se do mundo externo para tomar consciência de um outro nível de realidade.

A visão de mundo do poeta assenta-se, portanto, numa concepção metafísica da existência, segundo a qual existiria uma essência espiritual presidindo ao universo, responsável pela criação e, portanto, pelo sentido de toda as coisas. A noite, com letra maiúscula, simboliza esse momento especial, de imersão nos mistérios que cercam a existência do ser. É como se o conceito de tempo, traduzido pelo termo, ganhasse uma conotação espacial, remetendo a uma realidade transcendente, na qual o poeta mergulha, pela imaginação.

O termo “inconsciente” parece significar uma realidade anterior à consciência, cujo conteúdo, embora já conhecido anteriormente pelo eu lírico, encontra-se “esquecido”, só vindo à tona por meio de alguns lampejos, como

¹ O poema se compõe de seis partes.

impulsos indefinidos, porém muito fortes². É por isso que o poeta diz que o inconsciente o “sacode com força” e o faz acordar, por meio do susto e do sobressalto. A imagem aponta para um estado de inquietação metafísica que arremessa o poeta, por breves instantes, a um plano acima da realidade material. O sobressalto é tão grande, que o próprio coração cessa de funcionar, como se a própria vida ficasse momentaneamente suspensa.

Não são, porém, elementos do real concreto, simbolizados pelas “larvas”, causadoras da destruição do mundo material, que vão preencher este vazio existencial, misterioso e solene, que aflora à mente do poeta. O que vai ser trazido à tona, pelo inconsciente, não são também as conseqüências físicas da morte. Nem tampouco algum remorso que poderia remoer o poeta. As preocupações trazidas pelo inconsciente também não se relacionam com “fantasmas”, que em geral assaltam os visionários em noites de insônia, nem se relacionam com o medo de Deus ou do destino.

O termo “Nada”, seguido de ponto de exclamação, que abre a última estrofe, tanto pode significar o elo que dá continuidade à reflexão, como se resumisse as ideias arroladas anteriormente dizendo “não se trata de nada disso”, quanto pode apresentar o próprio motivo do sobressalto desecandado pela intervenção brusca do inconsciente. No caso da segunda alternativa, o que se põe em relevo é que a mente do poeta é preenchida, neste momento epifânico, pelo nada.

De acordo com filosofias orientais, como o budismo, pelas quais Quental nutria grande curiosidade e apreço, o indivíduo só vai ter contato com sua essência, quando se libertar de todo apego material e mergulhar no nada, que seria, portanto, a própria essência do Universo.

O nada é sentido pelo poeta como o “fundo dum poço, úmido e morno”, cercado por um “muro de silêncio e treva”. Não deve ser irrelevante o fato de que esta imagem também lembrar o útero, local úmido e morno, relacionado à origem da vida. Desse modo o nada tanto pode se referir à vida quanto à morte, identificada ao Nirvana.

O muro de silêncio sugere a barreira que existe em torno da essência espiritual do universo. O muro é algo concreto e simboliza a matéria que a tudo reveste e que afasta o ser humano da realidade transcendente.

O termo “treva” enfatiza a conotação de “mundo oculto”. Trata-se de uma realidade envolta em treva, daí a importância da palavra noite, que traduz as conotações relacionadas ao eixo “do oculto, do mistério”, que estruturam o poema, em contraponto ao mundo da realidade sensível, material, que é corroída pelas larvas.

A morte a ser elogiada não é, portanto, a morte que corrói a matéria, mas a Morte com letra maiúscula, identificada ao nada, ou Nirvana, que pode viabilizar a iniciação do poeta, abrindo-lhe o fundo do poço e transportando-o para além da realidade empírica.

No segundo soneto da série, a expressão “na floresta dos Sonhos” seguida da locução adverbial “dia a dia”, enfatiza a ideia de algo que ocorre continuamente, reforçando o fato de que a Noite evocada no poema não constitui mera referência temporal à hora do sono diário, mas significa o momento de misteriosa e rápida imersão do eu lírico no inconsciente, experiência epifânica que pode ocorrer e se repetir a qualquer instante:

II

² Ao elaborar esta definição, a autora baseia-se nas sugestões do próprio poema.

Na Floresta dos Sonhos, dia a dia,
Se interna meu dorido pensamento.
Nas regiões do vago esquecimento
Me conduz, passo a passo, a fantasia.

Atravesso, no escuro, a névoa fria
Dum mundo estranho, que povoa o vento,
E o meu queixoso e incerto sentimento
Só das visões da noite se confia.

Que místicos desejos me enlouquecem?
Do Nirvana os abismos aparecem
A meus olhos, na muda imensidade!

Nesta viagem pelo ermo espaço,
Só busco o teu encontro e o teu abraço,
Morte! Irmã do Amor e da Verdade! (QUENTAL, 1991, p. 218).

O segundo poema parece ter por objetivo acrescentar novas informações sobre a experiência do poeta na busca de contato com o mundo transcendente. O leitor fica sabendo que o sobressalto descrito no primeiro poema constitui uma experiência singular, mas diária para o poeta. O primeiro verso, “Na Floresta dos Sonhos, dia a dia” sugere que o poeta vive constantemente assaltado pela inquietação metafísica, que lhe permite mergulhar nas regiões ocultas da mente. A palavra floresta, em linguagem psicanalítica, simboliza o inconsciente.

Os “místicos desejos” remetem aos anseios de passar além das “regiões do vago esquecimento” e mergulhar nos abismos do Nirvana. Já a “viagem pelo ermo espaço” refere-se à introspecção, ao mergulho no inconsciente, por meio dos sonhos e do devaneio. Pode simbolizar também a caminhada ascética, que é a própria vida cotidiana, consumida pela permanente busca de atingir a elevação da consciência. Por isso o poeta vai identificar a Morte com o Amor e a Verdade. Tudo com letra maiúscula.

A leitura do poema demonstra que o estado permanente do sujeito lírico é o de inquietação metafísica, perpassada por generalizada sensação de angústia e de frustração, já que a solução para suas buscas só poderão vir com a morte.

A motivação neoplatônica da metafísica anterior fica mais nítida no poema intitulado “Tormento do Ideal”:

Conheci a Beleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre;
Assim eu vi o mundo e o que ele encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr-do-sol e sobre o mar discorre.

Pedindo à forma, em vão, a ideia pura,
Tropeço, em sombras, na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.

Recebi o batismo dos poetas,
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pálido e triste. (QUENTAL, 1991, p. 135).

O poeta diz que conheceu a beleza perfeita, imortal, conotação sugerida pela letra maiúscula, tendo sido tomado, em seguida, pela tristeza. Os demais versos vão sugerir o motivo do estado melancólico. Colocando-se numa posição

privilegiada para “olhar” tudo com distanciamento, o eu lírico vê todas as coisas do alto. Sob intensa luz, tudo se funde, perdendo o encanto e até o sentido, já que, misturadas entre si, as coisas perdem sua identidade. Portanto, o poema se estrutura novamente pela contraposição do mundo sensível ao mundo inteligível, sendo este último apenas vislumbrado pelo intelecto.

Depois de ter contato com esta visão, o poeta adquire a consciência de que vive em meio a formas inacabadas, como se fossem sombras, e não seres e objetos verdadeiros, concluindo que, embora tenha recebido o “batismo dos poetas”, que lhe confere o dom da criação, é muito difícil “criar” a beleza ideal a partir da matéria dura e imperfeita.

O imaginário lírico de Antero, que vai alimentar muitos desdobramentos da modernidade ao longo do século XX, a começar pela obra do expoente do modernismo, Fernando Pessoa (1888-1935), coaduna-se com o espírito crítico romântico. Entediado e desiludido diante da vulgaridade e imperfeição do real, o poeta posiciona-se à margem, ansioso por ascender a um nível de consciência mais elevado.

A luta contra a mediocridade burguesa e o anseio de recuperar um elo perdido, numa realidade transcendente, leva muitos poetas modernos de volta ao passado mítico da humanidade. Da simbiose entre o fascínio pela razão e o impulso para o ocultismo, entre o desejo de modernizar a arte ou a sociedade e a revisitação da antiguidade clássica, resultam as poéticas mais singulares do século XX. Poéticas fundamentadas nas dissonâncias apontadas por Friedrich (1978) como as principais características da lírica moderna. As dissonâncias constituem estratégias essenciais na representação de estados de espírito atrelados à dúvida, ao ceticismo e ao niilismo, marcas que definem a estética da modernidade.

Múltiplas dissonâncias também caracterizam a obra de Fernando Pessoa. Um bom caminho de acesso a elas é a leitura do poema, sem título, que dialoga com o “Elogio da Morte”, de Antero de Quental:

Súbita mão de algum fantasma oculto
Entre as dobras da noite e do meu sono
Sacode-me e eu acordo, e no abandono
Da noite não enxergo gesto ou vulto.

Mas um terror antigo, que insepulto
Trago no coração, como de um trono
Desce e se afirma meu senhor e dono
Sem ordem, sem meneio e sem insulto.

E eu sinto a minha vida de repente
Presa por uma corda de Inconsciente
A qualquer mão noturna que me guia.

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
De um vulto que não vejo e que me assombra,
E em nada existo como a treva fria (PESSOA, 1960, p. 57).

Pessoa apresenta, nos versos acima, quase uma interpretação do poema de Quental, embora desloque certos elementos. Nos sonetos de ambos, ocorre a encenação de um fenômeno subjetivo. A intervenção repentina do inconsciente, em Pessoa, é sugerida pela imagem da “súbita mão de algum fantasma oculto”. Mas o sobressalto, aqui, vem do próprio sonho do poeta, como fenômeno natural, que ocorre durante o sono noturno, entre as “dobras” da noite. Além disso, a palavra noite já não está com letra maiúscula.

Destas observações é possível depreender algumas conclusões. Enquanto em Antero, o eu lírico reportava-se a um fenômeno que, mesmo sendo vivido internamente, trazia uma conotação eminentemente metafísica, mais ligada a uma ideia de inconsciente do universo, no poema de Pessoa, o inconsciente que intervém de maneira brusca, repentina, assustando o poeta, parece constituir um fenômeno restrito à esfera do psíquico. Embora a transcendência seja uma marca essencial da lírica pessoana, neste poema verifica-se uma identificação da essência metafísica com o próprio psiquismo do poeta.

O poema focaliza um momento em que o eu lírico é tomado por um “terror antigo” que diz trazer no coração. Por uns momentos ele se entrega a esse terror, diante da possibilidade de que sua vida esteja presa a algo imponderável, sobre o qual ele não tem controle, já que se trata de um impulso vindo do inconsciente: “qualquer mão noturna que me guia”. O sujeito sente-se percorrer pelo antigo terror diante desta força desconhecida, que o impele a viver, impulsionando seus gestos e levando-o a sentir-se mera “sombra de um vulto que não vejo e que me assombra”. O eu consciente não passa de “treva fria”, pois que não existe nos gestos que reconhece como seus. O verdadeiro eu, parece dizer o poeta, localiza-se no inconsciente, mais profundo e oculto.

O poema de Pessoa é apresentado aqui com uma dupla intenção. De um lado, para demonstrar que, mesmo buscando a modernização da poesia portuguesa, Pessoa também volta ao passado, dialogando com o romantismo metafísico de Antero. De outro, porque esta questão metafísica traz implícita mais uma marca essencial da poética moderna, e também da obra pessoana, que é a fragmentação do sujeito. É como se o poeta estivesse dizendo: “eu não sou eu, sou um outro, que me é estranho, mas que é o verdadeiro autor dos meus gestos”. E este é um dos principais eixos que estruturam a obra de Pessoa, tendo um papel importante na criação dos heterônimos. Assumir a pluralidade de poetas que podia vislumbrar dentro de si, como resultado de uma irremediável fragmentação interior, aliava-se, em Pessoa, à busca de uma expressão universal e de um procedimento de despersonalização do sujeito lírico, que o levasse a ultrapassar o subjetivismo romântico.

A criação dos heterônimos é o aspecto mais intrigante da obra pessoana e deve ser entendida não apenas como um fenômeno psíquico, mas no contexto das reflexões do poeta acerca de uma poética moderna, que o levam a conceber a criação poética como fingimento, com base no paradigma dramático. Mais do que um método de criação, o fingimento constitui uma forma de jogo, que permite ao seu criador melhor conhecer a si e ao mundo. A expressão própria, criada para cada uma das personalidades poéticas concebidas por Pessoa, corresponde a modos conflitantes de conceber a estética e o mundo, o que alimenta e amplia o jogo de tensões que estrutura sua obra. Este jogo o leva a desafiar conceitos e padrões instituídos, desencadeando, em diversos níveis de sua poesia e em vários momentos de suas reflexões críticas, a explosão de inúmeros focos dissonantes.

O outro eixo que estrutura a monumental obra do principal fundador do modernismo português é a febre de “além”: “Minha alma é lúcida e rica,/E eu sou um mar de sargaço –/ Um mar onde boiam lentos/ Fragmentos de um mar de além...” (PESSOA, 1960, p. 106). Mergulhado em clima de nostalgia, o eu lírico sente-se possuído por uma espécie de saudade metafísica, que alimenta um desejo difuso de buscar sempre a realidade ideal, que paira acima e além da trivialidade do cotidiano: “Tudo o que sonho ou passo,/ O que me falha ou finda,/ É como que um terraço/ Sobre outra coisa ainda./Essa coisa é que é linda” (PESSOA, 1960, p. 98). Como Antero de Quental, Fernando Pessoa é um poeta

atormentado pela dúvida e obcecado pelo desejo de ultrapassar a realidade material, em busca de um significado metafísico para a existência.

A angústia metafísica e o idealismo místico encontrados em Antero, com intensas conotações neoplatônicas, também alimentam praticamente toda a obra ortônima de Pessoa. Um bom exemplo são os poemas reunidos sob o título "Passos da Cruz" (PESSOA, 1960, p. 50-56). São quatorze sonetos, à semelhança dos passos da cruz de Cristo, onde aparece a ideia de uma missão premeditada, espécie de tomada de posição de alguém que se sente talhado para cumprir um destino:

XIII

Emissário de um rei desconhecido
Eu cumpro informes instruções de além,
E as bruscas frases que aos meus lábios vêm
Soam-me a um outro e anômalo sentido...

Inconscientemente me divido
Entre mim e a missão que o meu ser tem,
E a glória do meu Rei dá-me o desdém
Por este humano povo entre quem lido...

Não sei se existe o Rei que me mandou.
Minha missão será eu a esquecer,
Meu orgulho o deserto em que em mim estou

Mas há! Eu sinto-me altas tradições
De antes de tempo e espaço e vida e ser...
Já viram Deus as minhas sensações... (PESSOA, 1960, p. 56).

O sujeito lírico autodenomina-se "emissário de um rei desconhecido". Nesta expressão, transparece novamente a ideia de que o poeta não age por si mesmo, mas é impulsionado por outro, que tanto pode ser interpretado como seu verdadeiro eu, como pode referir-se a uma divindade, ideia corroborada pelo último verso: "Já viram Deus as minhas sensações" (PESSOA, 1960, p. 56).

Novamente, também, aparece uma articulação entre a introspecção de natureza psíquica, que faz emergir a questão da fragmentação interna, e a questão do espiritualismo místico, que projeta o sujeito lírico na esfera do transcendente. Não se trata, portanto, de mera volta a um substrato mítico, desenvolvido por Platão. Fernando Pessoa, como fizeram Baudelaire e Antero de Quental, problematiza alguns elementos neoplatônicos, associando-os a um feixe de traços que caracterizam o contexto moderno, dos quais se destacam a fragmentação do sujeito e o nihilismo devastador que o consome.

As duas questões, fragmentação do eu e inquietação metafísica, alimentam tanto a criação lírica, motivando uma série de experiências com a linguagem poética, quanto as teorizações críticas de Pessoa acerca da moderna poesia portuguesa. A experiência do paulismo, à qual se liga o poema "Impressões do Crepúsculo", foi uma das primeiras realizações do poeta neste sentido:

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma
Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...
Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora!
Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo

Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
Címbalos de Imperfeição... Ó tão antigüidade

A Hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...
A sentinela é hirta - a lança que finca no chão...
É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...
Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...
Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...
Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
Portões vistos longe... através de árvores...tão de ferro! (PESSOA, 1960, p. 35-36).

Escrito em 1913, o poema ilustra a busca de uma expressão moderna para a poesia portuguesa empreendida por Pessoa. Num esforço para aperfeiçoar o simbolismo, o poeta rejeita o excesso de musicalidade, restringindo as figuras sonoras e investindo maior esforço na exploração de imagens que pudessem traduzir o “vago”, a “sutileza” e a “complexidade”, três elementos que, segundo Pessoa, caracterizavam a estética moderna:

Prescrutemos qual a *estética* da nova poesia portuguesa.
A primeira constatação analítica que o raciocínio faz ante a nossa poesia de hoje é que o seu arcaboiço espiritual é composto de três elementos – *vago*, *sutileza*, e *complexidade*. São *vagas*, *sutis* e *complexas* as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo caráter. [...] Vaga sem ser obscura é a ideação da nossa atual poesia. [...] Por ideação *sutil* entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada – mas detalhada não em elementos exteriores [...] mas em elementos interiores. [...] Finalmente, entendemos por ideação *complexa* a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido. [...] A ideação *complexa* supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem. [...] O característico principal da ideação complexa – *o encontrar em tudo um além* – é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa (PESSOA, 1986, p. 382 - grifos do autor).

Como se o poeta tivesse feito, com esmero, uma lição de casa, o poema “Impressões do Crepúsculo” realiza todos os itens destacados por Pessoa na nova poesia portuguesa. O termo paúlismo, criado pelo próprio Pessoa, para denominar sua experiência, deriva da primeira palavra do poema, “pauis”, plural de paul, palavra que tem o sentido de pântano, terreno inseguro, escorregadio. Relacionado à poética criada por Pessoa, cujas características são encontradas no poema “Impressões do Crepúsculo”, o termo paúlismo designa uma criação lírica baseada em complexa simbiose entre o mundo empírico e o transcendente.

A imagem inicial de “pauis”, introjetados na alma “em ouro” do poeta, sugere um eu lírico cambaleante, indeciso, traduzindo o seu estado de ânimo diante do crepúsculo, quando se sente dividido entre a misteriosa beleza de um pôr do sol e os reflexos deste mistério no íntimo de sua alma. A contemplação do espetáculo oferecido pelo crepúsculo ascende no eu lírico um melancólico desejo de transcender a banalidade do mundo empírico e atingir uma realidade superior, vislumbrada tanto naquela paisagem, quanto dentro de si.

Um dos aspectos importantes sugeridos pela rede de imagens que estruturam o poema é a mistura de duas realidades, a material e a espiritual, que se contaminam mutuamente durante a epifania vivenciada pelo eu lírico. Se

o termo paul denota um terreno, portanto, um espaço exterior, no poema sugere um estado de espírito que se apodera do sujeito. Já a expressão "alma em ouro" aponta para o reflexo do pôr-do-sol, que ilumina a alma.

Num primeiro nível de leitura pode-se perceber que o poema encena a emoção da alma ao contemplar o pôr do sol. Entretanto, não é só isso. As sensações que afloram na consciência do sujeito lírico confundem-se com a ânsia de um ideal superior. Como num caleidoscópio, inúmeras imagens proliferam na composição do poema, enfatizando uma rede de significados que sugere a angústia metafísica e o desejo de vislumbrar uma realidade transcendente, de onde emanam todas as coisas.

O crepúsculo em si já denota um momento misterioso em que céu e terra se encontram e se misturam rasurando fronteiras, fenômeno verificável na própria realidade empírica, por causa da ilusão de ótica que leva o espectador a enxergar uma fusão entre os dois planos. No poema pessoano, os elementos da paisagem crepuscular suscitam inusitadas associações. As correspondências avultam nas impressões que o espetáculo da natureza suscita na mente do poeta.

A "alma em ouro" tanto pode sugerir a luz real do sol, cuja sensação é introjetada na alma, quanto pode remeter à ideia de uma luz superior, vinda de uma realidade além do mundo material, sugerida pela imagem do "dobre longínquo de Outros Sinos", que também ilumina a alma do poeta. Esta luz, porém, é embaçada pelo mistério, que empalidece o "louro trigo" na "cinza do poente". Novamente, o mistério projeta-se no poente, com o escurecimento natural do momento, no plano físico, mas também ocorre na alma do poeta, que vivencia intensamente esta realidade misteriosa, como se deduz pela imagem do "frio carnal" que a percorre. Esta simbiose entre mundo material e espiritual é enfatizada pela comunhão entre a alma e as coisas do mundo exterior, como ocorre na imagem que se refere às folhas que "fitam o silêncio da alma". Verifica-se, pois, uma comunhão oculta entre todas as coisas, mergulhadas num mistério que envolve tudo, como se umas contemplassem as outras.

A sequência de imagens que sugerem a permanente frustração do poeta em seus impulsos para alcançar o inatingível - "Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo/ Que não é aquilo que quero aquilo que desejo..." - atinge seu clímax no oxímoro "címbalos de imperfeição". Címbalos são pequenos discos que compõem instrumentos musicais, como é o caso do sistro, antigo instrumento de percussão egípcio usado em rituais sagrados e cujo som tinha uma função semelhante ao dos sinos, na religião católica, que é conduzir as orações dos fiéis ao mundo divino. Mas o adjunto adnominal imprevisto, que acrescenta ao termo sentido contrário à perfeição conotada pelos címbalos, sugere a incapacidade do poeta em atingir a realidade além do mundo empírico.

A alienação de si mesmo complica-se por meio de sugestões trazidas por uma série de imagens como "fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se". Incapaz de encontrar um significado transcendente para a vida, o eu lírico conclui que a vida cotidiana é um amontoado de coisas sem sentido, "trepadeiras de despropósito", que nada revelam acerca dos mistérios que envolvem o universo. O mundo empírico, a que se denomina real, não fornece respostas ao ideal de contemplar a verdadeira realidade, estabelecendo uma fronteira intransponível. Imagens que traduzem essa limitação encerram o poema, como os "portões numa indiferença de ferro", que se interpõem bruscamente entre o poeta e o mundo por ele sonhado.

A composição de "Impressões do Crepúsculo", escrito pouco tempo depois do artigo sobre a nova poesia portuguesa, demonstra que a práxis poética e as

inquietações críticas corriam paralelas na mente do poeta, o que também justifica uma leitura baseada na consideração dos dois tipos de reflexão empreendidos por Fernando Pessoa, nos anos que precederam o aparecimento oficial do modernismo português. Além de destacar, na nova poesia portuguesa, procedimentos e técnicas muito semelhantes aos que ele próprio adotava naquele momento, o que lança uma luz sobre a interpretação de vários poemas escritos entre 1913 e 1914, os textos críticos de Pessoa permitem ao leitor atual, que desconhece grande parte dos poetas analisados por ele, detectar indícios de intertextualidade na lírica pessoana. É o caso do poema “Coimbra, ao ritmo da saudade”, de Mário Beirão:

Charcos onde um torpor, vítreo torpor, se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes baços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor de desse,
Corpo que estagna frio a beijos ou a abraços (BEIRÃO apud PESSOA, 1986, p. 383).

É possível perceber nos versos de Beirão, a fonte de várias imagens criadas por Pessoa no poema “Impressões do Crepúsculo”. O clima de “torpor” permite uma melhor compreensão acerca do estado de alma descrito no poema de Pessoa. O eu lírico pessoano também se mostra completamente alienado, numa abulia que se assemelha ao torpor que contamina os versos de Mário Beirão. “Charcos” permitem associações com “pauis” e o “corpo que estagna frio” pode perfeitamente ser associado ao “frio carnal” que percorre a alma do eu lírico no poema de Pessoa. O mais importante, porém, não é identificar uma fonte de inspiração para as imagens criadas por Pessoa, mas demonstrar sua preocupação em identificar o aparecimento de uma estética nova em Portugal, na qual ele queria ser inserido e para cujo aperfeiçoamento desejava contribuir.

O hibridismo entre matéria e espírito, entre realidade objetiva e mundo subjetivo, presente no poema “Impressões do Crepúsculo”, é uma das principais características apontadas por Fernando Pessoa na poesia moderna:

A nova poesia portuguesa, [...], apesar de mostrar todos os característicos da poesia da alma, preocupa-se constantemente com a natureza [...]. Por isso dizemos que ela é também uma poesia objetiva. [...] Mais um característico possui, e é o máximo, a poesia objetiva – é o que poderemos chamar *imaginação*, tomando este no próximo sentido de pensar e sentir *por imagens*. Há mais uma observação a fazer para a completa caracterização [...] da nossa nova poesia. Deduz-se do que se acha concluído acerca da plena e inigualada subjetividade e da quase-total objetividade dessa poesia [...] três coisas. A primeira é o já citado *equilíbrio* seu. A segunda é que, sendo ao mesmo tempo, e com quase igual intensidade, poesia subjetiva e objetiva, poesia da alma e na natureza, cada um destes elementos penetra o outro; de modo que produz essa estranha e nítida originalidade da nossa atual poesia – a *espiritualização da Natureza* e, ao mesmo tempo, a *materialização do Espírito*, a sua comunhão humilde no Todo” (PESSOA, 1986, p. 384-386 - grifos do autor).

As análises que Pessoa faz da “nova poesia portuguesa” podem ser entendidas como uma espécie de protocolo de modernização, que deveria ser adotado pelos poetas que desejassem se inserir na tradição que vinha sendo construída há algumas décadas. A questão focalizada nos fragmentos citados, sobre a simbiose, verificada na poesia moderna, entre subjetividade e objetividade, pode ser relacionada a vários aspectos da obra pessoana. Em primeiro lugar à necessidade de intelectualizar as emoções e sensações, que se traduz na proposta de “de pensar e sentir por imagens”, uma das principais

estratégias adotadas por Fernando Pessoa para conseguir o efeito de despersonalização na poesia.

Mais uma vez, Pessoa adota um procedimento consagrado por Baudelaire, que assim se expressa sobre esta exigência da lírica moderna: "A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético" (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p. 37). Em oposição ao sentimentalismo, Baudelaire exalta "a capacidade de sentir da fantasia". É importante, porém, entender o sentido que fantasia tem para o poeta francês: "Há de se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto" (FRIEDRICH, 1978, p. 37).

Em Fernando Pessoa, também se encontra a concepção de que a criação poética envolve uma atividade mental. Tal concepção parece ter fundamentado a teorização acerca da criação poética como "fingimento". Apesar dos inúmeros textos de Pessoa que explicam sua proposta de fingimento metódico, principalmente quando tenta explicar o aparecimento dos heterônimos, a melhor exposição do "método" pessoano é dada no poema "Autopsicografia", sobejamente conhecido, no qual se tematiza a despersonalização do eu lírico no momento da criação. A última estrofe condensa, numa imagem que remete ao ato de brincar da criança, a ideia de que a poesia resulta de uma brincadeira da razão com as emoções:

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Este comboio de corda
Que se chama o coração (PESSOA, 1960, p. 98).

A imagem da criança brincando com seu trenzinho sugere que o ato da criação, por meio do fingimento, implica assumir uma personalidade que não é a sua, como faz o infante que, ao brincar, afasta-se voluntariamente do mundo real, para vivenciar uma experiência num outro universo, criado pela sua mente. Por meio da imaginação criadora, que é uma atividade intelectual também relacionada ao jogo e à brincadeira, como sugere a imagem encenada no poema, semelhante à ideia de fantasia guiada pelo intelecto apontada por Friedrich (1978) em Baudelaire, o sujeito lírico pessoano transforma emoções vividas ou não, em emoções fictícias, vivenciadas por personas, construídas no momento da criação. A gênese dos heterônimos está ligada a uma atividade poética envolvendo uma razão que brinca com as emoções, por meio da imaginação, que permite ao eu lírico uma abordagem do real sempre de modo indireto, despersonalizado.

No poema "Isto", Pessoa retoma a discussão do fingimento como método de criação poética, para esclarecer que o conceito nada tem a ver com a mentira, vivenciada pessoalmente na esfera do cotidiano, mas refere-se a uma atividade ficcional, fornecendo mais alguns dados para a compreensão do seu método de trabalho:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração. [...]

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê! (PESSOA, 1960, p. 98).

Logo na primeira estrofe, o poeta enfatiza que o ato de fingir decorre de sentir com a imaginação. Mesmo quando trabalha com emoções vivenciadas pelo coração, estas passam pelo crivo racional do pensamento, à qual o poeta identifica como imaginação. Para Pessoa, como para Baudelaire, a poesia se faz por meio de um trabalho de construção sistemática, que envolve a atividade racional, o que, em ambos, não equivale a dizer que façam uma poesia calculista e fria, apoiada em malabarismos linguísticos como a reflexão de Pessoa possa sugerir a um leitor pouco atento. É precisamente a simbiose singular entre os mistérios da existência e o cálculo, que confere às duas obras a perenidade de que goza a verdadeira obra de arte. É pela razão que o poeta vai disciplinar as emoções para criar, pelo trabalho consciente com a linguagem, as imagens que vão suscitar novas emoções nos leitores: "Guia-me a só razão./ Não me deram mais guia. / Alumia-me em vão?/ Só ela me alumia" (PESSOA, 1960, p. 91) Disso decorre o distanciamento crítico, um dos aspectos muitos valorizados pela lírica moderna.

Voltando à relação entre as reflexões de Pessoa acerca da "nova poesia portuguesa" e sua práxis poética, tudo leva a crer que o poeta não ficou muito satisfeito com os resultados do paúlismo, cuja experiência acabou se diluindo em sua obra, em efeitos cada vez mais esparsos. Se atentarmos para as datas de dois outros poemas, escritos em 1914, "Chuva Oblíqua" e "Ela canta, pobre ceifeira", no ano seguinte ao que foi escrito "Impressões do Crepúsculo", é possível notar que Pessoa adota novos procedimentos para atingir os efeitos desejados, na modernização da poesia portuguesa.

No poema "Chuva Oblíqua", a simbiose entre objetividade e subjetividade, que ele detectara na poesia portuguesa, é tratada por meio de uma técnica de composição muito próxima à do cubismo e do simultaneísmo, batizada por Pessoa como interseccionismo e com a qual se obtêm resultados bem diversos dos que havia produzido com a experiência paúlca.

"Chuva oblíqua" é o título de um conjunto de seis poemas, que, aparentemente, não têm nada a ver um com o outro. O que confere unidade à série é a técnica de composição, à qual se refere o título. Os versos vão cortando objetos, seres e paisagens, tal como uma chuva oblíqua, caso os pingos da chuva fossem cortantes, a ponto de seccionarem as paisagens em diversos fragmentos. Além de interseccionar as sensações e imagens, a técnica de construção dos poemas apresenta uma reorganização bastante estranha dos fragmentos, que resulta em colagens absurdas, como ocorre no poema I, em que duas paisagens se cruzam, entrando uma na outra, o que acaba por dividir também o sujeito lírico:

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores

Olho d'água, São José do Rio Preto, 3(1): 1-190, 2011

Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro... [...] (PESSOA, 1960, p. 39).

No poema VI, o poeta, durante um concerto musical, é assaltado por imagens que lembram sua infância. A contaminação entre as duas cenas, a do presente, no teatro, com o maestro e sua música, e a do passado, no quintal, com o menino e sua bola, vai sofrendo uma gradação tanto na decomposição de elementos, quanto no ritmo, que se acelera. Nos últimos versos, os fragmentos de personagens e objetos embaralham-se completamente, sugerindo uma simbiose total entre o que se passa no exterior e o que é vivenciado na subjetividade:

VI

O maestro sacode a batuta,
A lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal
Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo...

Prosegue a música, e eis na minha infância
De repente entre mim e o maestro, muro branco,
Vai e vem a bola, ora um cão verde,
Ora um cão azul com um *jockey* amarelo...

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo...
(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...) [...]

E a música cessa como um muro que desaba,
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
E do alto dum cavalo azul, o maestro, *jockey* amarelo tornando-se preto,
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo... (PESSOA, 1960, p. 42-43).

A experiência realizada em “Chuva Oblíqua” pode ser associada a um apontamento solto de Fernando Pessoa, publicado postumamente como prefácio ao *Cancioneiro*:

Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva – e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma [...] De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá que dar uma intersecção de duas paisagens. (PESSOA, 1960, p. 33).

O texto de onde se retirou o fragmento é importante porque registra uma preocupação efetiva do poeta com a busca de uma expressão que pudesse

transformar em linguagem poética as complexas relações entre o estado interior e a paisagem externa, corroborando a ideia de que as reflexões críticas de Pessoa acerca da nova poesia portuguesa também podem ser lidas como propostas de modernização lírica.

A composição de “Chuva Oblíqua”, trabalhada com virtuosismo, trai o intenso esforço intelectual mobilizado pelo poeta, reforçando, mais uma vez, a ideia de criação guiada pela imaginação. Efeitos bem diversos são obtidos por Pessoa num poema sem título, geralmente indicado pelo primeiro verso “Ela canta, pobre ceifeira”:

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta e ceifa, e a sua voz, cheia
De alegre e anônima viuvez,

Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E há curvas no enredo suave
Do som que ela tem a cantar.

Ouvi-la alegre e entristece
Na sua voz há o campo e a lida.
E canta como se tivesse
Mais razões p’ra cantar que a vida.

Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente ‘stá pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando!

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entra por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passai! (PESSOA, 1960, p. 74-75).

Uma das criações líricas mais primorosas de Pessoa, o poema revela um ponto alto em sua obra, no que concerne às experiências de modernização da poesia portuguesa. Superando a obscuridade das criações paúlicas e o cerebralismo do interseccionismo, Pessoa realiza um poema que reúne as principais linhas de força de sua poética, condensando suas reflexões acerca das características da lírica moderna, por meio de uma composição de alto nível técnico e de grande impacto emocional, que atinge plenamente a plasticidade que almejava com sua fórmula de “pensar e sentir por imagens” (PESSOA, 1986, p. 384).

A relação entre realidade interna e a externa aponta também, neste poema, para outra linha de força da obra pessoana, que é o conflito entre o pensar e o sentir, entrelaçado, por sua vez, ao paradoxo expresso no verso “querer ser tu, sendo eu”, que expressa a fragmentação do sujeito, essencial na criação dos heterônimos.

O poema sobre a pobre ceifeira encena um momento em que sujeito lírico contempla uma personagem rude, do campo, mergulhada em inexplicável alegria de viver. Logo nos primeiros versos, pelas conotações irônicas detectadas nas expressões “pobre ceifeira” e “julgando-se feliz, talvez”, fica patente a

indignação do poeta pelo canto "sem razão" da ceifeira. A imagem "da alegre e anônima viuvez", que sua voz carrega, aponta tanto para solidão da personagem quanto enfatiza a cena inusitada, como se o canto da ceifeira fosse a única coisa alegre naquele contexto, o que enfatiza o duplo sentido do termo "sem razão".

De um lado, ela canta sem razão porque não há qualquer motivo para fazê-lo, e, de outro, canta sem razão porque não é racional, ou, em outras palavras, não tem qualquer consciência do peso da vida. A ceifeira funciona como o contraponto necessário ao poeta para destacar os seu próprio sofrimento, decorrente de uma consciência em permanente inquietação, sempre em busca do conhecimento, da "ciência" sobre a existência. A palavra ciência é a chave para a leitura das várias associações entre a inconsciência da ceifeira e a dolorosa consciência do poeta.

A contraposição entre os dois torna-se visível principalmente no contraste que ocorre entre os primeiros versos da quarta estrofe, "Ah, canta, canta sem razão!/ O que em mim sente 'stá pensando." Se a ceifeira canta porque não alimenta em si nenhum pensamento racional acerca do ser e do cosmos, cuja essência é evocada por termos como "limiar", "alma", "céu", o poeta, ao contrário, é um refém da razão, o que o impede de entregar-se livremente às emoções, como qualquer pessoa simples.

O efeito deste contraste é a ambiguidade entre a alegria e a tristeza, que se abate sobre o poeta diante da insensatez da ceifeira, que canta como se tivesse "mais razões p'ra cantar que a vida". Esta ambiguidade antecede o clímax da cena dramatizada, quando o poeta apresenta seu desejo irrealizável, de "poder ser tu, sendo eu!", no início da penúltima estrofe. A interjeição inicial e o ponto de exclamação acentuam a impossibilidade de solução para este paradoxo.

O paradoxo que condensa o eixo temático do poema encerra a grande tensão vivida pelo sujeito lírico: a impossibilidade de ser alegre e ao mesmo tempo ter ciência/consciência acerca dos mistérios da vida, fonte de permanente inquietação do eu lírico. Ou, em outras palavras, o poema tematiza o conflito insolúvel entre o pensar e o sentir, já que, na visão do poeta, não se pode fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

Uma das conclusões mais instigantes que podem ser apreendidas da leitura do poema, é que, de certa forma, o eu lírico contradiz a sugestão de Fernando Pessoa de que, para ser moderno, é necessário "pensar e sentir por imagens". O poema prova que, para se transformar em poesia, uma fórmula poética precisa estar alicerçada numa experiência vital acerca dos mistérios e paradoxos da existência. É desta vivência que nasce o espanto diante do ser e do não ser, que alimenta toda grande arte. É precisamente esta simbiose entre cálculo premeditado e perplexidade diante da vida, que confere à obra de poetas modernos como Baudelaire, Antero de Quental e Fernando Pessoa o caráter de permanência, configurando uma verdadeira tradição da modernidade.

O poema também lança mais luz sobre a origem estética dos heterônimos. Se ter consciência do peso da vida é algo que atormenta Fernando Pessoa Ortônimo, seu heterônimo Alberto Caeiro vai propor uma poesia que seria fruto exclusivamente das sensações. "Pensar é estar doente dos olhos" (PESSOA, 1960, p. 135), afirma Caeiro, um sábio que não tem formação escolar e que abomina todas as sistemas instituídos pela Civilização Europeia, principalmente a religião e a metafísica, mas é possuidor de um conhecimento infusa sobre a existência. Vivendo no campo e adotando o paganismo como fonte de compreensão do universo, busca fazer poesia exclusivamente com as sensações que lhe chegam de sua contemplação desse universo bucólico. Pode-se dizer que a criação de Alberto Caeiro foi a forma que Pessoa encontrou para resolver o

conflito entre o pensar e o sentir. Resolução que possivelmente tenha trazido alguma espécie de desconforto ao poeta, já que não hesitou em matar o heterônimo.

Álvaro de Campos também assume um modo de fazer poesia que procura excluir a interferência do pensamento racional e expressar somente as sensações que tem diante do mundo moderno. Tal como a poesia de Caeiro, a de Campos segue uma forma livre de convenções, próxima da prosa, com versos irregulares, construídos ao sabor das emoções que fluem. Sensacionismo foi o termo com que Pessoa denominou a nova experiência na busca de modernização da poesia.

Enquanto Caeiro focaliza o campo, o ambiente predileto de Campos é o mundo moderno, das cidades, das máquinas, guerras e edifícios. Desse modo, mais uma vez, Pessoa revisita Baudelaire, fazendo reviver o sentimento de rebeldia em relação à sociedade capitalista burguesa. Por meio de um niilismo abúlico e corrosivo, os poemas de Álvaro de Campos dramatizam a experiência de um eu dilacerado diante de um mundo que se fragmenta cada vez mais, intensificado pela ausência de um consolo. Ao contrário do que ocorre na obra ortônima, não existe para Álvaro de Campos nenhuma de uma possibilidade, ainda que longínqua, de se reencontrar uma transcendência, um elo perdido em alguma instância do vasto cosmos, que pudesse trazer sentido à existência.

Num grau mais forte do que a produção ortônima, a poesia de Álvaro de Campos é marcada pela angústia metafísica, pela dor de existir, pelo niilismo e, principalmente, pela fragmentação interior. Sua poesia consiste, quase toda, num grito de revolta e de rebeldia diante do mundo burguês, aproximando-se muito dos artistas de vanguarda do início do Século XX. Em muitos poemas revela influência do futurismo e do expressionismo. Não havendo, para Campos a possibilidade de fugir à vulgaridade materialista do cotidiano, pela busca do transcendente, a única solução é mergulhar no nada da própria existência.

Segundo Calinescu (1987), a modernidade é fruto de uma concepção especial de "tempo", que teria surgido por ocasião do Renascimento, que motiva o aparecimento do conceito de revolução. O termo revolução, central na concepção moderna da arte e do conhecimento, como também na ideia de progresso econômico e político, significa "movimento progressivo" em torno de uma órbita e também o tempo necessário para que tal movimento se complete. Portanto, o conceito de revolução implica uma ideia de tempo como evolução, em direção a um futuro, típica da mentalidade cristã, mas também uma visão cíclica da história, fruto do choque entre esta mentalidade e o desejo de voltar à perfeição dos clássicos, tal como planejavam os modernos da época do Renascimento.

Imbricada no trajeto revolucionário da modernidade, a Geração do *Orfeu* promove uma ruptura com a tradição, ao mesmo tempo que mergulha sua atividade criativa no inconsciente coletivo dos arquétipos, indo buscar nos mitos antigos as bases para o seu questionamento acerca do homem e da vida. Desse modo, cumpre seu papel de movimento revolucionário na poesia portuguesa do século XX, principalmente com a obra de Fernando Pessoa, ao empreender o duplo movimento de progresso e de retorno às origens da poesia ocidental.

A poesia moderna, tal como configurada nos poetas focalizados, constitui incessante expressão do choque de existir e do instante radiante de invenção, capaz de suprimir o contemporâneo. Por abrigar contradições que traduzem as perplexidades do homem, no mundo gerado pelo capitalismo, em seus múltiplos desdobramentos desde o Século XIX, a estética continua sendo a principal referência para a produção poética. Em termos de linguagem, realiza-se como uma desconcertante e complexa simbiose entre o fascínio pelas conquistas da

ciência, pelos avanços da tecnologia e pelos mistérios místicos e mágicos do cosmos, entre as profundezas de um ser fragmentado e disperso e os compromissos éticos com o outro e a vida social, entre o rigor construtivo e a emoção, entre o eterno e o transitório.

FERNANDES, M. L. O. Tradition, Modernity and Modernism in Portuguese Lyricism. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 107-127, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar - A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CALINESCU, M. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna - da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). *Histórias de literatura; as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

LIMA, I. P. (Org.). *Antero de Quental e o destino de uma geração*. Rio Tinto: Asa, 1991.

LIND, R. G.; COELHO, J. P. (Org.). *Fernando Pessoa - páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, s/d.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1986.

QUENTAL, A. de. *Antologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. QUENTAL, A. de. *Carta a Wilhelm Storck [14/05/1887]*. In: LIMA, I. P. (Org.). *Antero de Quental e o destino de uma geração*. Rio Tinto: Asa, 1991. p. 06.

Recebido em 19/03/2011. Aprovado em 21/04/2011.

PASSADO RECENTE: A “GERAÇÃO 70” REVISITADA

Helena Bonito Couto Pereira*

Resumo

A narrativa literária é um palco privilegiado para as manifestações intertextuais. Os diálogos entre textos processam-se em diversas modalidades de retomada: aleatória, consentida, submissa, subversiva. Neste último caso, um texto retoma outro, subvertendo-o. Mas pode ocorrer um novo fenômeno quando um texto, já marcado pela subversão do cânone, torna-se alvo de retomada: aparentemente a intertextualidade comporta mecanismos que promovem uma espécie de “subversão da subversão”. É o que se pretende examinar neste estudo, com foco em uma narrativa-fonte como *Zero* (Brandão, 1975) e em *Eles eram muitos cavalos* (Ruffato, 2001). Em *Zero*, apresentam-se características fortemente anti-canônicas, com a contestação da ordem institucional ou social indissolúvelmente ligada à contestação do padrão estético usual em narrativas, ou seja, da escrita tradicional. As manifestações do “contra” ancoram-se no imbricamento entre os componentes temáticos de inconformismo e rebeldia, e os componentes formais radicalmente inovadores. Um quarto de século depois, em *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato cria uma narrativa com proposta estética e temática bastante semelhante à de *Zero*. Recorre-se, neste estudo, ao exame de recursos intertextuais presentes nessas narrativas, no intuito de discutir de que maneira a narrativa se reinventa, por meio do experimentalismo, ou radicaliza o próprio tratamento temático, no contexto sociocultural deste início de século.

Palavras-chave

Ficção do século 21; Ficção dos anos 70; Ignacio de Loyola Brandão; Intertextualidade; Luiz Ruffato.

Abstract

The literary narrative is a privileged stage for intertextual manifestations. The dialogues among texts are processed in several retaking possibilities: random, consented, submissive, subversive. In this last case, a text re-reads another, subverting it. However, a new phenomenon might happen when a text, already pointed as a subversion of the canon, becomes a new re-reading target: apparently, intertextuality admits mechanisms that promote a kind of “subversion of the subversion”. Based on that, the aim of the present study remains on the analysis focused on a source-narrative such as *Zero* (Brandão, 1975) and on *Eles eram muitos cavalos* (Ruffato, 2001). In *Zero*, characteristics strongly anti-canon are presented, with the contestation of institutional or social order indissolubly related to the contestation of the aesthetic standard in narratives, that is, the traditional writing. The “against” manifestations are anchored on the imbrications between the thematic components of nonconformity and rebellion, and the formal components which are radically innovative. A quarter century afterwards, in *Eles eram muitos cavalos*, Ruffato creates a narrative with an aesthetic and thematic proposal very similar to the one in *Zero*. This study resorts to the examination of the intertextual resources found in these narratives, meaning to discuss how the narrative recreates itself, by means of experimentalism, or how it radicalizes its own thematic treatment, in the socio-cultural context of the beginning of this century.

Keywords

Fiction of the 21st century; Fiction of the 70's; Ignacio de Loyola Brandão; Intertextuality; Luiz Ruffato.

* Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM – SP - Brasil.
E-mail: helena.pereira@mackenzie.br

A intertextualidade “permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma”, como observa Samoyault (2008, p. 9), diálogo que se processa sempre que um texto faz a retomada de outro, seja “aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária”. Dois desses aspectos, os que se relacionam a submissão e subversão, norteiam este trabalho. Discute-se o caso particular do “diálogo da literatura consigo mesma”, entabulado por um texto do presente que retoma um texto anterior, notoriamente reconhecido como avesso a qualquer cânone. Trata-se, portanto, da submissão a um modelo insubmisso. Nesse caso, talvez seja possível alimentar a expectativa de que o texto de retomada consiga intensificar ou radicalizar o tratamento temático da obra com a qual dialoga, ou dar novos contornos ao experimentalismo formal presente nessa mesma obra. Essa é a possibilidade que se examina neste estudo, com foco em duas narrativas que foram publicadas com um quarto de século de distância entre si: *Zero* (Brandão, 1975) e *Eles eram muitos cavalos* (Ruffato, 2001).

A institucionalização do cânone nunca foi pacífica, nem deveria ser, e talvez o fator principal que o tenha posto em xeque resida na tardia percepção de seu inegável critério eurocêntrico. Outro aspecto, todavia, nos interessa nessa discussão: a questão, sempre aberta, do gênero literário. Edward Forster, teórico por excelência do romance, não hesita em apontar o romance como “massa formidável, amorfa [...] uma das áreas mais úmidas da literatura – irrigada por uma centena de riachos, degenerando-se ocasionalmente num pântano” (1998, p. 9). Resultante da assimilação sincrética de diferentes gêneros ou possibilidades de registro desde a era medieval, o grande romance consolidou-se no cenário literário do século XIX. Seu primeiro período de crise e sua metamorfose deram-se com as vanguardas do início do século passado, marcantes pela abertura que conquistaram para novas formas de narrar.

Outro aspecto que se pretende enfatizar neste trabalho consiste na tentativa de explicitar a trama que se tece, emaranhada, entre o discurso e a diegese, ou seja, entre a liberdade na forma de narrar e os conteúdos narrados, carregados de ousadia e transgressão. Foi a partir dos anos 70, segundo Candido, que se pôde falar em “legitimação da pluralidade” (1989, p. 209). Tal pluralidade consistiria no que se pode denominar “literatura do contra”, com obras que se posicionam

contra a escrita elegante, a convenção realista, a lógica narrativa e até mesmo contra a ordem social, por meio de temas como: guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social (CANDIDO, 1989, p. 212).

Zero e *Eles eram muitos cavalos* apresentam características fortemente anti-canônicas, com manifestações “do contra” que se ancoram no imbricamento entre os componentes temáticos de inconformismo ou contestação, e os componentes formais como transgressões morfossintáticas, inclusão de recursos gráficos como quadros e colagens, etc.

Para o exame das articulações internas dessas narrativas, destacam-se, no plano temático, “a ordem social” e suas implicações, no desafio à “convenção realista e a lógica narrativa”, ao passo que, no plano artístico ou formal, sobressaem resoluções criativas e anti-convencionais. Em todo texto literário é difícil delimitar tais planos, indissociáveis como as duas faces de uma moeda. No presente caso, um dos componentes a tornar nítida a condição encontra-se no fragmentarismo, aparentemente formal, que corresponde, no plano estético, às

diversas camadas de estilização do real na sociedade contemporânea. Recursos intertextuais permitem à “narrativa do contra”, escrita nos anos 70, reinventar-se décadas depois em outra obra de ficção, o que pode ser concebido pelo menos em dois modos, como observa Otsuka, ao afirmar que o escritor

precisa encontrar meios de inovar sem cair na armadilha do “vanguardismo” fácil da inovação pela inovação movida pela moda. Nesse sentido, é possível falar em dois tipos de experimentação [...]: o experimentalismo banalizado, que se restringe à inovação superficial, quando as conquistas do modernismo já foram assimiladas, diluídas e convencionalizadas, de modo que não provocam mais choque nem oferecem dificuldades de decifração; e a experimentação mais profunda, que procura encontrar formas narrativas capazes de abarcar e expressar adequadamente a experiência contemporânea (OTSUKA, 2001, p. 27).

Busca-se refletir, portanto, sobre a capacidade de ambas as obras para intensificar ou radicalizar a experimentação na forma e no tratamento dos temas, ultrapassando a via simples da banalização.

Romances com manifestações intertextuais explícitas, quase sempre irônicas, são frequentes na ficção brasileira recente. Decorre daí o empenho da crítica no sentido de identificar e comentar os textos que despertam nos escritores essa espécie de compulsão dialógica, e de desvendar os mecanismos pelos quais os textos podem ter sua carga expressiva intensificada pela intertextualidade. Sem restringir a intertextualidade ao campo literário, os romances contemporâneos incorporam, às avessas ou parodicamente, fragmentos de discursos institucionais do governo, da escola, da igreja, da sociedade de consumo, entre outros.

Duas narrativas “do contra”

Zero teve um papel singular na histórica rebeldia dos anos 70, como produto de uma modernidade ousada e transgressora em um ambiente político-institucional que não admitia contestações. Lançado originalmente na Itália em 1974, em versão de Antônio Tabucchi, e no Brasil no ano seguinte, teve sua circulação vetada pela censura do governo ditatorial, sob a alegação de que seria “contrário à moral e aos bons costumes”, conforme relatou o próprio Ignacio de Loyola Brandão em entrevista gravada no curta-metragem *Páginas censuradas* (Reimão, 2007).

Um quarto de século depois, Ruffato publica *Eles eram muitos cavalos*, narrativa com grande proximidade em relação a *Zero*, do ponto de vista de sua proposta estética e temática. As numerosas aproximações não impedem um ou outro distanciamento, sendo talvez o mais radical a diluição da figura do protagonista, que se comenta adiante. O fragmentarismo anunciado nas primeiras páginas completa-se com um enorme elenco de personagens em situações de registro diversificado: banais, grotescas, violentas. Episódios enumerados como capítulos, de 1 a 69, não obedecem a nenhum padrão formal, parecem saltar de um a outro espaço na metrópole. No dizer de Walty,

O texto em retalhos é montado com as sobras retiradas do lixo onde jaziam sem possibilidade da classificação que ordena e acalma. Ruffato devolve à sociedade aquilo que ela fabrica e rejeita, ao lado daquilo que ela elege como sua produção de qualidade (WALTY, 2007, p. 64).

O leitor de *Zero* e *Eles eram muitos cavalos* depara-se com textos reveladores de um desejo difuso de posicionar-se contra tudo – inclusive contra as normas de bom gosto. Trata-se de textos com uma surpreendente quantidade de transgressões estilísticas e discursivas, que se contrapõem de modo desafiador a todas as instâncias do que se usualmente se compreende como “sistema”: estado, família, igreja, poderes constituídos. Recorrem à sátira social e política, com foco em personagens marginais (não necessariamente marginalizadas), que exibem atitudes avessas à moral e comportamentos ousados ou desvios patológicos no campo da sexualidade. Defrontam-se agressivamente com as grandes questões éticas de nosso tempo.

O parentesco entre *Zero* e *Eles eram muitos cavalos* evidencia-se desde a abertura. A primeira edição de *Zero* abre-se com dizeres em letras enormes: “Num país da América Latíndia, amanhã”, que foram convertidos em mero pé-de-página, em letra miúda, nas edições seguintes. A narrativa inicia-se em duas colunas, com apresentação do protagonista, na coluna da esquerda “José mata ratos num cinema poeira. É um homem comum, 28 anos...” e, na coluna da direita, a “apresentação” do universo:

NOME: Cosmos ou universo.

CARACTERÍSTICAS: contém os corpos celestes e o espaço em que eles se encontram [...]

PESO: em gramas: 10⁵⁶.

GRANDEZA DA NOSSA GALÁXIA: comprimento de 100.000 anos-luz [...]

O SOL: pesa 330.000 vezes mais que a Terra.

JOSÉ: pesa 70 quilos. (BRANDÃO, 1976, p. 09-10).

Já em *Eles eram muitos cavalos*, nas primeiras páginas encontram-se dados objetivos, com informações como local, data, horário, clima:

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira.

1. O tempo

Hoje, na capital, o céu está variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14°. Máxima: 23°.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

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

A lua é crescente (RUFFATO, 2001, p. 11).

Parentesco talvez oblíquo, em que Brandão parece relativizar a pequenez da Terra e do ser humano no universo, ao passo que Ruffato indica uma possível delimitação temporal. Todos os episódios podem ocorrer em um único dia, tendo a cidade de São Paulo como palco. A precisa dimensão de um indivíduo, ou o informe sobre a lua crescente, porém, podem apenas sinalizar que esse detalhamento funciona ao contrário, para mostrar, paradoxalmente, o caos contemporâneo.

A diegese de *Zero* desenvolve-se em torno de José, protagonista que se apresenta, já na primeira página do livro, como circunstante ou participante ocasional de cenas grotescas do cotidiano, em diferentes espaços da urbe, que têm em comum a degradação. Ele trabalha como “matador de ratos em um cinema *poeira*”, mora em uma pensão de quinta categoria, e transita por espaços como a borracharia em que trabalha seu amigo Átila, o acampamento dos “sermoneiros”, a agência do programa de tevê com “degraus apodrecidos, janelas com vidros faltando, a pintura ressecada. O chão de buracos” (Brandão, 1976, p. 50). Além de coadjuvantes como Rosa, com quem ele se casa, ou Gê, em cuja quadrilha ingressa a certa altura da narrativa, surge um grande elenco

de personagens secundárias, algumas delas sem nenhuma relação com o enredo. É o caso de Carlos Lopes, figura surreal que perambula com um filho doente em incontáveis postos de serviços de saúde, verdadeiros antros da burocracia e impessoalidade em cujos guichês depara-se invariavelmente com funcionários indiferentes, até o momento em que o garoto morre. Só então os burocratas o ouvem, para atribuir-lhe a culpa pelo ocorrido.

José acaba por entrar para uma quadrilha de assaltantes de banco, sem ser movido por qualquer causa ideológica ou compromisso político-social, já que seu único interesse é obter dinheiro para ingressar na sociedade de consumo de classe média, da qual imagina fazer parte, porém apenas recebe suas migalhas. Assim, consome filmes, letras de música, *slogans* publicitários, tudo mesclado aos *slogans* da propaganda governamental, com mensagens frequentes a toda a população:

Ligou o transístor que tinha roubado [...]. Ele pensava em roubar uma televisão, assim ficaria com gente que podia ver. Era incomodante só ouvir o rádio, não enxergar quem estava falando, não se sabia nunca o que esperar. Viriam todos. Amigos que estariam fazendo aquilo desinteressadamente.

Enquanto esperava a televisão, tinha o seu rádio. [...]

O rádio, colado ao seu ouvido, trazia o mundo, Reach out I'll be there, Herp Alpert, Aretha Franklin, Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí e as notícias, o futebol, os gols, trinta segundos para o próximo programa, a Hora do País, o aviso aos navegantes (não há aviso aos navegantes), a hora exata, os melhores e piores livros, Merilee Rush, o guarda-chuva da proteção financeira. Gente boa que oferecia dinheiro, oportunidade para comprar casa, carros, móveis, eletrodomésticos, roupas, gente que indicava aonde ir e como ir, o que comer, beber, que remédio tomar para se curar (Já, adeus gripes, 700 laranjas em um saquinho) (BRANDÃO, 2000, p. 50).

José permanece do começo ao fim da narrativa imerso em um mundo caótico e violento, sem chegar a compreendê-lo. Sem nem mesmo sair dos espaços degradados, passa a integrar também o espaço da marginalidade e, a seguir, o da repressão polícial, da tortura e da abjeção, coerente com o contexto brasileiro da época.

Em *Eles eram muitos cavalos*, movimenta-se uma galeria de personagens, definidos sumariamente por uma característica física ou pelas próprias ações. Nem mesmo se pode contar com um narrador, como observa Hossne:

Em *Eles eram muitos cavalos* não há um narrador. Há vários, mas que se encerram no texto em que aparecem e que, segundo as classificações convencionais, são ora de tipo onisciente, ora em primeira pessoa, outras vezes câmera, ou oniscientes seletivos, etc. Mas não há, aparentemente, um narrador para o livro como um todo (HOSSNE, 2007, p. 37).

Ante a falta de protagonistas e com a multiplicidade de personagens ocasionais e quase sempre anônimas, ganha maior relevância o espaço. Esse espaço de atuação contribui para compor o quadro em que a qualificação de cada personagem se revela, mostrando a vulnerabilidade de uns, a crueldade de outros, em graus variados de agressividade, mas sempre beirando o insuportável. Não está imune à degradação nem mesmo um ambiente banal como o da sala de aula. Em "Natureza morta", uma professora entra na escola com os alunos e encontra

No corredor, onde desaguavam as três salas-de-aula, gizes esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel sulfite estragadas, uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebidos em fezes que riscaram pichações ininteligíveis, uma garrafa

de coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack – a capa de uma caneta bic espetada lateralmente num frasco de Yakult. [...] Puxada, empurrada, vozes choramingas, “A hortinha, a hortinha...”, conduziram a tia ao quintal: à sua frente, fuçadas as leiras, legumes e verduras repisados, arrancados, enterrados, brotos de cenouras, beterrabas, alfaces, couves, tomates, tanto carinho desperdiçado, nunca mais vingariam, as crianças caminhando, com cuidado, por entre os pequenos cadáveres verdes, olhos baços... (RUFFATO, 2001, p. 30)

Aspecto comum a ambas as narrativas, como se observou anteriormente, é a apropriação paródica de discursos variados, com especial predileção pelos institucionais. A religiosidade distorcida manifesta-se na retomada de um catolicismo que se poderia definir como “oficial”, ao qual se contrapõem indivíduos ou grupos que representam outras manifestações de espiritualidade igualmente estereotipada. Assim, em *Zero*, o catolicismo tradicional expressa-se em longas orações ou em récitas breves, que surgem aleatoriamente, como reminiscências da infância do personagem. Frases, orações e períodos em itálico, intercalados, têm por função dar destaque a diferentes vozes, tanto a da mãe no início, persuasiva, como outra, de um sacerdote, em que o discurso religioso se imiscui em outro discurso, o do poder. O narrador denuncia a prática de decorar e recitar orações que, mecânicas e esvaziadas de sentido, evidenciam apenas a distância entre o sentimento religioso autêntico – inexistente na obra – e sua mera prática exterior, como se observa em “A criação de José segundo sua mãe”:

Vamos comungar meu filho Venha com a mamãe para a missa Pegue o seu missalzinho Se confessou direito ontem A gente precisa ser um bom católico Você é bom e piedoso. Eu desejo Jesus em meu coração [...] Meus irmãos, o nosso é um país católico. Somos a maior nação católica do mundo. Por isso o nosso é um povo bom, piedoso. Púlpitos, padres, freiras, associações. Os Marianos formarão uma legião para dominar o mundo – levando a bondade e a palavra de Deus a todos os lares – afastando o perigo dos demônios (BRANDÃO, 2000, 39-40).

Bem diferente é a pseudo-espiritualidade associada aos “sermoneiros” – na verdade, um grupo de ciganos:

Nosso povo? A origem do nosso povo perde-se nos tempos. [...] Nosso povo é errante. Disse o chefe do clã na televisão. [...] Ele tinha comparecido a todos os programas de entrevista, gostava de fotografias, cinegrafistas, jornais.
.Gosto pacas dessas coisas, disse José.
?De saber a sorte.
.Da sorte, do futuro, dessas coisas esquisitas que a gente nem entende.
. Olha cada bacana que tem aí. Dá uma olhada nos carros que tão parados. Me disseram outro dia que a mulher do governador veio aqui. De noite, escondida. [...]
LÊ-SE
Mãos – Coração – Olhos – Mensagens no azeite – Planta dos pés – Manchas de café – Folhas de chá – Decifra-se algodão queimado – O futuro pela marca dos pés na areia e no gesso e na lama e na farinha de trigo.
Lê-se todas as linhas do corpo.
Decifra-se a voz (BRANDÃO, 2000, p. 26).

Nesse discurso, em que não se registra maior coerência ou mais sentido em relação ao anterior, vem à tona um “oráculo sincrético”, com a voz da credence popular, intercalando de modo irônico elementos usuais (leitura de mãos), com outros absolutamente improváveis, ironia que é acentuada pelos tropeços em concordância verbal e pela enumeração.

Diferente nos relatos, porém semelhante na intenção, é o que ocorre em *Eles eram muitos cavalos*, com “documentos” associados às práticas religiosas:

31. Fé

ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO

Festa 19 de abril. Comemora-se todo dia 19.

Se você está com algum problema de difícil solução e precisa de ajuda urgente peça esta ajuda a Santo Expedito. Este santo é invocado nos negócios que demandam pronta solução e cuja invocação nunca é tardia.

Oração: Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao Nosso Senhor Jesus Cristo, socorre-me nesta hora de aflição e desespero. Vós que sois um santo guerreiro [...]. Devolva-me a paz e a tranquilidade.

Mandei imprimir e distribuí um milheiro destas orações [...]

Impresso na LFRS Produções (RUFFATO, 2001, p. 65)

54. Diploma

IGREJA DO EVANGELHO QUADRANGULAR

Cruzada Nacional de Evangelização

Certifico que Paulo Roberto Ernesto, nascido em 4 de fevereiro de 1951, após haver testemunhado sua fé em Nosso Senhor Jesus Cristo, foi batizado de conformidade com os ensinamentos da Palavra de Deus (Marcos, 16: 15-16; Atos 2: 38).

São Paulo, 8 de março de 1978.

Pastor Neemias Santoro da Silva

Ministro Oficiante (RUFFATO, 2001, p. 115)

27. O evangelista:

Pardo, idade indefinida [...], traja um terno azul-celeste, calça larga, paletó comprido, camisa creme, gravata amarela [...]. A seus olhos, a Praça da Sé espicha-se, indolente. Sozinho, perfila-se à boca das escadas rolantes que esganam as profundezas do metrô. À esquerda, salpicam os degraus da Catedral desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de carteira, batedores de celular, batedores de cabeça, aposentados, velhacos. As pernas trêmulas, fecha os olhos, *Onde, a inspiração divina?* Pouco tempo, o seu, logo as palavras se dispersarão, Como falar a corações de pedra? [...] “Irmãos!”, repete, fatigado. “Muito... Muito caminhei... Muito caminhei até chegar aqui” (RUFFATO, 2001, p. 57).

Enfim, uma recorrente denúncia da espiritualidade distorcida, exposta na falta de sentido para suas práticas explicita claramente ao leitor a inexistência de qualquer saída espiritual para a crise de valores que tudo engolfa.

A autoridade constituída

O exame minucioso dessas obras de ficção põe em relevo discursos impositivos e autoritários, como os da Igreja, do Estado, da polícia, isoladamente ou concatenados entre si.

No campo ideológico, a voz do poder tem inúmeros representantes, sendo o primeiro deles o estado ditatorial, com a figura do “grande chefe” e de seus porta-vozes, que se dirigem à população em cadeia nacional de rádio e tevê. Os discursos das autoridades parodiam as falas dos ditadores nos anos 70 que, como se sabe, faziam diariamente suas preleções pelo rádio, na hora oficial, a “Voz do Brasil”. Ainda no campo ideológico, a atuação dos “chefetes” intermediários e demais asseclas desnuda a face violenta e arbitrária do estado policialesco, representado por policiais, delegados, torturadores e detentores ou pseudodetentores de poderes.

ALTO-FALANTES DISFARÇADOS NAS FOLHAGENS DO PARQUE COMEÇAM A TRANSMITIR TRECHOS DO DISCURSO DO GRANDE DITADOR:

Temos que nos preocupar com a segurança do país. Só os países muito pobres que nada têm a perder é que não se preocupam com a sua segurança. Vamos reformular as leis e dar grande força ao Exército, vamos aumentar o alistamento obrigatório, vamos aumentar os efetivos, vamos honrar as fardas e as cores da bandeira (BRANDÃO, 2000, p. 59).

Uma curta visita social

Bom dia minha senhora. Sou da Polícia Política. Aqui está um cartão. A senhora e seu marido devem preenchê-lo. Coloquem duas fotos 3x4. Neste saquinho plástico, vocês devem colocar uma cópia da chave da sua casa. Este envelope pardo contém uma Ordem Judicial, para que a polícia entre legalmente na sua casa, a qualquer momento (BRANDÃO, 2000, p. 151).

A esses discursos contrapõe-se o de José, com a explicitação da lógica do transgressor em sua dinâmica. Logo após seu casamento com Rosa, ao se ver premido pela necessidade de comprar uma casa-própria em conjunto habitacional (sonho de consumo da classe média baixa) e sem renda para tanto, José torna-se assaltante:

Mãos ao alto / todos ao banheiro / começou o assalto / metralhadoras na mão / caixas assustados / dinheiro em notas / em moedas / assaltantes pulando o balcão / corações disparados. Não somos subversivos? Então, quem são / ? Como é possível identificar três mulatos / a procura do misterioso dono do carro / dinheiro nos sacos / povo no banheiro / mãos para baixo: o senhor bem podia ser mais educado.

O décimo.

Isto vai indo devagar. Muito mesmo. Ninguém mais anda com dinheiro nesta cidade. Está todo mundo roubando, é grande a concorrência. Só devia roubar quem precisa mesmo. É, vai ver, todo mundo anda precisando (BRANDÃO, 2001, p. 136).

Em *Eles eram muitos cavalos*, além da violência policial, o amoralismo e o cinismo presentes na classe política e entre os endinheirados, apresentam-se sem meias palavras, como no fragmento em estilo direto sem ponto final, ou no episódio em que um milionário leva o filho para tomar um lanche:

51. Política

... ele manda eu pegar o carro dele, o Pajero, não o oficial, da Assembleia, e eu vou numa casa em Moema, o endereço eu não dou, pode causar problema, mas é uma casa muito decente, não tem nem nome na fachada, quem passa por lá do lado de fora nem desconfia, daí eu ponho três mulheres pra dentro, das melhores [...], passo antes no banco, boto dinheiro vivo no bolso, o velho não é bobo [...], eu carrego elas prum hotel ali na Alameda Santos, o nome não digo [...], e me mando pra Vila Madalena, tem uma bicha lá que agencia rapazes, sempre gente diferente, aí três caras entram no carro e levo eles pro hotel também, nisso estou ligando do celular pro disque-cocaína [...], mas o deputado não obriga ninguém não, cheira quem quer, o uísque eu compro de um chegado meu, que traz do Paraguai, sai bem mais em conta... (RUFFATO, 2001, p. 107-108).

28. Negócio

Como explicar [ao filho] que... não se orgulhava do seu... negócio... [...]. Tanto sacrifício, no final não desse uma guinada, teria encarnado mais um, como seus pais, que Deus os tenha [...]. Pequenos serviços, favores, quase – um revólver de numeração raspada para um cliente – galgaram intermediação de armas contrabandeadas. Miami. Visionário, agora, nas linhas da palma macia de suas mãos, unhas bem tratadas, leem-se: portos, aeroportos, pistas de pouso clandestinas, pontes, rios, estradas por onde borbulham pistolas Glock austríaca e Jericó israelense submetralhadoras Uzi israelense e FM argentina. Senta-se frente ao filho, nugget no molho barbecue, “E aí, está gostando?” (RUFFATO, 2001, p. 62).

Dois livros em dois momentos

Zero e *Eles eram muitos cavalos* têm sido alvo de bons estudos críticos, apesar de suas distintas trajetórias: *Zero* às voltas com a censura e o recolhimento da obra (o que, por outro lado, deu-lhe maior visibilidade quando finalmente pôde ser publicado), e *Eles eram muitos cavalos* em melhores condições, não só porque tudo flui mais facilmente no regime aberto em que vivemos no Brasil contemporâneo, como porque alcançou, com mérito, diversas premiações literárias que o expuseram na mídia e atraíram a atenção da academia.

Ao comentar aspectos políticos da produção ficcional pós-64, Renato Franco (1998) define *Zero* como “romance da desestruturação” que emprega, de modo pioneiro, recursos que se tornarão frequentes nas décadas seguintes, como a montagem e a acentuada fragmentação da narrativa. Esses e outros procedimentos o levam a considerar *Zero* o romance mais radical dos anos 70, tendo como aspecto de maior destaque

a natureza desconexa da narração, aparentemente desprovida de eixo central, densamente fragmentária, tecida por meio da confrontação ou de diferentes estilos literários colhidos em nossa história ou das diversas linguagens institucionais vigentes. A natureza caótica da obra, porém, parece provir da própria realidade social (FRANCO, 1998, p. 125).

Como observa o mesmo pesquisador, Brandão explorou *temas novos ou anteriormente considerados irrelevantes, refletiu sobre sua própria relação com a realidade social*. Para Franco, *Zero* apresenta um notável exercício metalinguístico:

a capacidade de elaborar, ainda que de modo contraditório e amplamente esfacelado, uma aguda autoconsciência estética acerca das próprias contradições, sobre sua atual natureza ou a do ato narrativo e também sobre a condição particular do escritor em uma sociedade que parece conspirar contra sua mera existência (FRANCO, 1998, p. 122).

Em *Protesto e o novo romance brasileiro*, Malcolm Silverman situa *Zero* no capítulo *sátira política surrealista*, destacando essa mistura formal e temática de inovações, que pode ser sintetizada neste comentário:

O autor evita a progressão linear, substituída, de vez, por uma fragmentação visual e da narrativa em amostras e retalhos compostos de diagramas científicos, grafite, aforismos modernistas e letras de músicas. [...] *Zero* é uma descida inexorável e polimorfa a um inferno mais revoltante que o dos romances do período [...]. Linguagem bestialógica, diálogo cru, sucessão ilógica, [...] e a falta de qualquer estudo de personagem profundo – tudo reforça a loucura sem esperança de uma sociedade deformada pelo domínio de uma polícia arbitrária e um capitalismo sem disciplina (SILVERMAN, 2000, p. 361).

Um excelente conjunto de estudos críticos reunidos por Marguerite Harrison analisa diversos ângulos de *Eles eram muitos cavalos*, no livro *Uma cidade em camadas* (2007). Dele se extraíram os comentários que seguem, sobre a composição da narrativa:

Em um olhar relacional, reencontramos *Eles eram muitos cavalos* como um intenso e fértil campo de experimentação literária. Parece que aquelas

rupturas que vinham, de certa maneira, sendo somente indiciadas nos livros anteriores, como hipóteses literárias, ganham consistência nesse momento, na medida em que são assumidas de modo mais categórico. A cidade de São Paulo mostra-se como um terreno propício a tais experimentações. Assim, o texto explora possibilidades gráficas (tamanho de fonte, maiúsculas / minúsculas, negrito e itálico), vai bem além das regras de pontuação e investiga, com liberdade, o uso da página. Surge, assim, uma cidade descontínua, veloz e vertiginosamente diversificada (SALLES, 2007, p. 44).

No mesmo sentido, completa Schollhammer, assinalando, ao lado de outros críticos, a filiação da obra à vanguarda modernista:

Sem dúvida, o caráter fragmentário do romance remete à condição de ruína da realidade urbana contemporânea e justifica a natureza alegórica do fragmento, marcando distância à própria origem e à possibilidade de integração orgânica, acentuando o aspecto inacabado, aberto, esfacelado e irreconhecível de uma superposição de camadas históricas [...]

Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna e inscreve-se assim nas experiências da vanguarda modernista, lançando mão de técnicas futuristas, dadaístas, expressionistas, cubistas e surrealistas, como a montagem, a polifonia, a colagem, as enumerações, os experimentos sinestésicos e outras técnicas que visam dar corpo à cidade como espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 70).

Do ponto de vista temático, voltando à questão da “narrativa do contra” postulada por Candido, quase tudo está nessas duas narrativas: *guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social*. A rigor, apenas a guerrilha, no sentido estrito de seu uso no século passado, está ausente da atualidade. Caso se compreenda a guerrilha em seu sentido dicionarizado, de “luta armada realizada por grupos constituídos irregularmente, sem obediência às normas estabelecidas em convenções internacionais”, ou seja, como situação política agravada por grupos armados, que mantêm territórios permanentemente conflagrados ou à margem do estado de direito, a guerrilha está presente, após mudança de objetivos, pelo abandono de um idealismo, muitas vezes ingênuo, da luta armada de esquerda, para o enriquecimento de grupos que traficam drogas, armas ou poder.

Ao se apropriar dos discursos institucionais, como o do poder estatal e da religião, inserindo-os em seus textos intencionalmente desconstruídos, Loyola e Ruffato os subvertem, intensificando sua postura de descrença e inconformismo face ao mundo vivido e narrado.

A título de considerações finais

Não é sem hesitação e algum estranhamento que se insere *Zero e Eles eram muitos cavalos* no gênero romanesco, pelo menos em moldes tradicionais, estabelecidos com enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. Os componentes ali se encontram, porém de modo difuso, marcados por uma fragmentação que repele a coerência ou a completude. Esse modo de representar o real corresponde à face estética do próprio real representado: fragmentário, incompreensível, desafiador. Assim, *Zero e Eles eram muitos cavalos* marcam-se exatamente pelos vínculos entre o narrado e o narrar, vínculos que ampliam seu significado no contexto contemporâneo. Refletimos inicialmente sobre a possibilidade de intensificação do radicalismo por parte do

texto que retoma o anterior; é o que ocorre com *Eles eram muitos cavalos* em relação a personagens e episódios. No que tange a recursos visuais, grafismos e desenhos, a retomada paródica não alcança o mesmo nível de experimentalismo (nem terá sido essa a intenção do autor), porém estão presentes os itálicos que sugerem diferentes vozes, as variações em tamanho de letras, tipos, a inclusão de textos-padrão como cardápios de restaurantes ou arremedos de anúncios classificados.

Para concluir, é inegável que se trata de um fenômeno instigante, que talvez esteja circunscrito a essas poucas décadas, mas que nos diz muito sobre esse tempo e a nossa contemporaneidade. É surpreendente o vigor com que se revelam nessas narrativas os componentes da desagregação sócio-política que se operava no Brasil no período ditatorial e permanece hoje, com pequenas diferenças, como o recrudescimento da violência e a rápida deterioração de valores éticos e religiosos. Contribui decisivamente para esse resultado a incorporação irônica de discursos variados, provenientes de campos institucionais, como a religião e o governo, ou ainda da sociedade de consumo, com todo tipo de comércio e de publicidade. Assim, ao se articular em diferentes discursos que culminam no aniquilamento do indivíduo e no caos político-social, *Zero* e *Eles eram muitos cavalos* imprimem quadros simultaneamente grotescos e surreais, representações caóticas da vida brasileira nos “anos de chumbo” e na entrada do novo milênio.

Muitas outras linhas de leitura seriam possíveis, e a que se destacou aqui representa apenas uma escolha, fundamentada em um gosto pessoal por essas duas obras. Recursos e estratégias semelhantes proliferam nas narrativas contemporâneas, com retomadas aleatórias, submissas ou subversivas. O estudo e a análise dos procedimentos intertextuais dos escritores de hoje em relação a seus ancestrais dos anos 60 e 70 certamente resultarão em novas descobertas.

PEREIRA, H. B. C. Recent Past: The “70’s Generation Revisited. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 128-139, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

BRANDÃO, I. de L. *Zero*. Rio: Codecri, 1979.

_____. _____. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2 ed. São Paulo: Globo, 1998.

FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

HARRISON, M. I. (Org.). *Uma cidade em camadas*. Ensaio sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007.

HOSSNE, A. S. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, M. I. (Org.). *Uma cidade em camadas*. Ensaio sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007. p. 18-42.

OTSUKA, E. T. *Marcas da catástrofe*. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin, 2001.

REIMÃO, S. *Páginas censuradas*. Vídeo de 24 minutos. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

RUFFATO, L. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SALLES, C. A. Um 9 de maio qualquer. In: HARRISON, M. I. *Uma cidade em camadas*. Vinhedo (SP): Horizonte, 2007.

SAMOYAULT, T. *Intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVERMAN, M. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

WALTY, I. C. Anonimato e resistência em *Eles eram muitos cavalos*. In: HARRISON, M. I. (Org.). *Uma cidade em camadas*. Ensaio sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007. p. 15-67.

Recebido em 09/03/2011. Aprovado em 27/04/2011.

TOPOI E GRAFIAS DO CORPO NA MODERNIDADE: ANTONIN ARTAUD E A PERSISTÊNCIA NA VIDA CONTRA A APROPRIAÇÃO DO CORPO GENEALÓGICO

Lígia Maria Winter*

Resumo

A Modernidade não pode ser pensada senão como série discursiva segundo uma *cadeia topológica*: lugares do discurso, discursos sobre lugares e não-lugares, políticas de lugares comandados por considerações de território, país, sociedade; lugares privados passando ao domínio público. Na Europa, sem transformações topológicas não poderíamos falar em Modernidade: a urbanização dos séculos XVIII e XIX, o *lugar do tempo*: tempo do trabalho e *tempo livre*, invenção moderna que torna possível o advento Indústria Cultural, etc. Diferentes maneiras de representar esse movimento aparecem marcando o início do discurso sobre a Modernidade, como o jornal e o cinema, que passam, por exemplo, a *publicar* o que era *peçoal*, transformando lugar privado em espetáculo. Quanto à *Modernidade Literária*, restaria saber se a ideia de *representação dos lugares e das crises* ainda guardaria um sentido forte, bem como um investimento cultural, lingüístico, e se a reivindicação de uma espécie de *vazio* se diferenciaria dessa topologia. No que se refere à política dos Estados modernos, o *lugar dos corpos* também se transforma. Como discute Foucault, a transição de um poder soberano para um poder regulamentador de controle *populacional* em larga escala, na Modernidade, é determinante para a compreensão dessa topologia e das *escritas do corpo*, que testemunham a violência tecnológica que pode levar ao extermínio em massa (a bomba atômica, a engenharia genética). O objetivo deste artigo é questionar a relação entre Modernidade e esses diferentes, mas intrincados, discursos topológicos, em especial quanto às *escritas do corpo*, à tensão entre *corpo controlado* e corpo como agenciamento de forças, pensando o *lugar* (ou não-lugar) do discurso literário moderno. Neste texto, trago uma fala sobre Antonin Artaud, intitulada *Demeurer, rester, subsister: Antonin Artaud e a persistência na vida contra a apropriação do corpo genealógico*.

Palavras-chave

Antonin Artaud; Cultura Midiática; Escritas do Corpo; Modernidade.

Abstract

Modernity can only be conceived according to a topological chain: places of speech, speeches about places or non-places, placement politics controlled by territory considerations, private places becoming public domain. In Europe, without topological transformations we could not speak of Modernity: the eighteenth and nineteenth centuries urbanization, the place of time: time for work and *free time*, a modern invention that makes the advent of Cultural Industry possible, etc. Different ways of representing these transformations appear in different medias, such as the *cinema*, for instance, making public what was before personal, transforming the private place in spectacle. As for Modern Literature, it's important to think whether the representation crisis still keeps a strong sense and a cultural, linguistic investment, or if the claim for a kind of void differs from this topology. In modern states, the body place is also transformed. As Foucault argues, the transition between a sovereign power to a regulatory one, of large scale population control, is crucial to understand this topology and the writings of the body, which testify technological violence that can lead to mass destruction (atomic bombs, genetic engineering). Our aim is to question the role of these different, but intricate topological speeches in Modernity, especially regarding writings of the body, in order to conceive the place (or non-place) of modern literature. In order to do so, in this paper, I present a topic about Antonin Artaud, entitled *Demeurer, rester, subsister: Antonin Artaud and the persistence in life against genealogy appropriation*.

Keywords

Antonin Artaud; Media Culture; Modernity; Writings of the Body.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária Da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - SP - Brasil. E-mail: wligiaw@yahoo.com.br

Modernidade e início da Cultura Midiática

Neste primeiro momento, procuro traçar um pequeno quadro histórico do nascimento da cultura midiática como marco do que chamamos de *Modernidade*, para então pensar sua relação com a Modernidade no âmbito dos estudos literários¹.

Diferentemente da datação que se costuma atribuir ao início da cultura midiática, alguns historiadores franceses² interessados em entender como o suporte *jornal* transformou o modo de conceber a realidade na França, datam seu início não a partir da estabilização de uma *Indústria Cultural*, mas a partir do momento em que os jornais deixam de ser essencialmente argumentativos, deslocando o tradicional modelo de retórica aristotélica para um modelo representativo de compreensão do mundo.

Essa transformação acontece com a urbanização desequilibrada na Europa dos séculos XVIII e XIX, movimento que passa a ser *representado* pelos jornais, numa tentativa de fixá-lo para compreendê-lo. Tal movimento é a transição de uma sociedade rural para uma sociedade urbana, industrial, em que o tempo deixa de ser orgânico para ser marcado e controlado em virtude da organização mecânica do trabalho. Como consequência dessa nova marcação do tempo, aparece o *tempo livre*, inicialmente temido pelas elites em relação às massas trabalhadoras, por medo de que elas cometessem crimes. Invenção moderna, o tempo livre leva à invenção de outros dois tempos: o *tempo perdido*, quando não *utilizado* numa lógica presa ao mercado, e o *tempo para si*, que torna o *eu* uma categoria mais forte e leva, juntamente com diversos outros fatores, à consolidação da psicanálise. A invenção do tempo livre torna possível o advento de uma *Indústria Cultural*, expressão impactante de Adorno, que revela o paradoxo moderno da *industrialização* da cultura, transformando o que se interpretava como *massa* aterrorizante em *público consumidor*.

Mesmo que no século XIX ainda não houvesse um público consumidor *de massa*, um *consumo massivo*, é nele que encontramos, segundo tais historiadores, uma primeira manifestação do sistema midiático como precursor da Indústria Cultural: essa nova maneira de representar, em que o jornal se transforma. Esse novo sistema representativo, diferentemente da retórica autoral, coloca em cena uma representação *grupala*. Entretanto, sabemos que a neutralidade dessa representação é apenas aparente, pois os mecanismos retóricos de persuasão continuam de forma clandestina. Nesse sentido, a transformação pode aparentar ser paradoxal, uma vez que a transição de uma escrita argumentativa *individual* para uma representação *grupala* correspondeu à transformação de uma lógica orgânica rural *grupala* para uma lógica moderna *individualizante*. Entretanto, devemos pensar que a representação moderna de aparência neutra serve clandestinamente ainda a essa lógica persuasiva e tem como consequência uma *massificação* ambígua, de aparência homogênea, mas de extrema fragmentação e singularidade. Por outro lado, mesmo a escrita autoral privilegiava certa *autenticidade natural do pensamento* que era também característica da vida orgânica, e que acaba se diluindo nessa fragmentação.

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ – Brasil e do Programa de Doutorado no país com Estágio no Exterior (PDEE), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), realizado na *Université de Paris Ouest Nanterre La Défense*, sob a orientação do Prof. Dr. Camille Dumoulié.

² Cito Dominique Kalifa, Alain Vaillant e Pascal Durand. A parte panorâmica deste trabalho resulta de um texto apresentado para o aproveitamento da disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Dominique Kalifa sobre o nascimento da cultura midiática na França, no IBILCE/UNESP (2009).

Outra característica importante do novo sistema representativo é a passagem de um espaço *privado* e *pessoal* para um domínio *público*, transformação do banal em espetáculo. Se pensarmos no início do cinema, por exemplo, seus destaques eram não apenas a representação de paisagens (as “vistas”, dos irmãos Lumière), mas também a representação das próprias pessoas que iam às praças assistir às exibições, a projeção de suas imagens em lugares públicos, algo que será bastante importante para a psicanálise (representação de si *fora de si*).

Essa característica do cinema vem acompanhada pela tensão entre *sonho*, *magia*, *ficção* e representações realistas. Antes de ser o espetáculo que é hoje, o cinema passou por uma série de técnicas distintas que ora privilegiavam uma representação mais realista, como as *vistas* dos irmãos Lumière, ora exploravam a fantasia, como o “homem-orquestra” Méliès. Nos aparelhos anteriores ao cinematógrafo (1895, irmãos Lumière), temos, por um lado, aparelhos como a câmara escura, o daguerrótipo e o kinetoscópio, entre outros (mesmo a fotografia), que se pautam num sistema representativo, tentando *retratar*, *restituir* o movimento do real (decompor para recompor), e, por outro lado, aparelhos como caleidoscópios, lanternas mágicas, e mesmo a primeira versão do desenho animado, o pradinoscópio, como técnicas que privilegiavam a fantasia. Quando o cinematógrafo dá lugar ao cinema, essas duas vertentes se tocam, tanto o que é representado como *real* quanto aquilo que é apresentado como *imaginário*. O que deve ser destacado, portanto, é a imagem do suporte-jornal como precursor dessa transformação do banal (real ou imaginário) em espetáculo.

Com Émile de Girardin e o jornal *La Presse* (1836), o preço do jornal é reduzido pela metade, pois aumenta a publicidade como forma de financiá-lo. O jornal se transforma cada vez mais em vitrine da vida ordinária, ao invés de palco para discussões. Alguns romancistas deixam o livro, longo e caro, para escreverem seus textos no jornal, obedecendo a um novo formato: o corte em partes que daria origem às novelas. O baixo da página passa a ser destinado a esse novo romance-folhetim, outra inovação de Girardin.

É marcante como o suporte-jornal exerceu um papel fundamental para a transformação ideológica e discursiva da Modernidade. Na medida em que admitia diferentes fragmentos numa mesma página, sem necessária coerência entre eles, em leitura rápida e modelo representativo, substituindo progressivamente as redações opinativas, o jornal acabou se opondo ao formato longo, coerente e argumentativo do livro, permitindo que uma nova geração de autores explorasse novos ritmos narrativos e formas de representação, como Balzac, Dumas e Baudelaire. Essa nova geração literária acata o novo suporte, enquanto os antigos continuam escrevendo livros. Charles Baudelaire³, o grande nome da Modernidade Literária, com seus poemas em prosa que certamente foram influenciados pelo novo formato do suporte, também era um homem do jornal e crítico de arte.

A nova geração de romancistas de jornal deixa gradativamente de ter toda a autonomia sobre o texto, no modelo de autoria aristotélico, para compartilhá-lo com editores, revisores e o público consumidor, prolongando-o se ele tem sucesso ou terminando-o brutalmente se não. Os diversos *mediadores* podem, então, atuar diretamente sobre o texto, sob a vestimenta da neutralidade.

³No jornal *Le Figaro*, de 5 de julho de 1857, Gustave Bourdin publica sua reação às *Fleurs du mal* (1857, 500 exemplares), de Baudelaire, lido como uma ofensa à moral religiosa, à moral pública e aos bons modos e costumes, incluindo-se no juízo predominante da época.

O jornal *La Presse* é vendido por Girardin em 1856, um ano antes da publicação de *Fleurs du Mal*, de Baudelaire, passando a diversos proprietários, incluindo o próprio Girardin novamente e o futuro criador do *Le Petit Journal*, Moïse Millaud. Em 1863, Millaud lança *Le Petit Journal*, transformando novamente a cultura midiática. *Le Petit Journal* diminui o formato do jornal, decide não publicar discussões políticas para não pagar as taxas exigidas, substitui as discussões por *fait divers* (crimes, acidentes, suicídios, vida de pessoas célebres, países exóticos, entre outros) e facilita a linguagem, popularizando o suporte.

Nesse contexto, aparece o romance popular, não como os primeiros romances publicados em jornal, mas num formato específico *adaptado*: romances rápidos, fáceis de ler, mecanizados e pagos por linha, levando os autores a escreverem linhas cada vez menores, acarretando em diálogos com cada vez menos coerência. As novas exigências do suporte mudam completamente as narrativas publicadas, levando ao nascimento do que hoje conhecemos como *literatura de massa*, no sentido de uma literatura voltada para o lucro e o consumo rápidos. Os mediadores atuam ativamente nessas narrativas: os folhetinistas célebres tinham assistentes, que escreviam partes do texto e mudavam trechos existentes, corrompendo ideais os de coerência tão caros à escrita retórica.

Aparece, também, o gênero policial, criação jornalística, chamando o leitor para participar da busca ao criminoso. Os acontecimentos deixam de ser descritos para também serem fabricados pelo próprio jornal, visando à vendagem. O discurso passa a produzir a coisa, ao invés de retratá-la. Não por acaso, o discurso da literatura *contra* essa lógica da *literatura massificante e para as massas* começa a aparecer com força, e a representação como forma de *criação de novas realidades* (o discurso produzindo a coisa) também habita o discurso da crítica literária. Nesse contexto, a transformação do comum em espetáculo convive com a transformação do surpreendente e grave em comum e banal, pela repetição da exposição que leva gradualmente ao ocultamento e à alienação do *público consumidor*.

Cultura Midiática e Literatura Moderna

Neste momento, procuramos compreender brevemente como o discurso da chamada *literatura moderna* se coloca em tensão justamente com os elementos dessa *cultura midiática* que marca o nascimento da Modernidade. Trata-se, portanto, de compreender a existência de duas *modernidades* distintas, juntas e em tensão uma com a outra: uma modernidade socioeconômica e cultural marcada pela ascensão da cultura midiática e uma *modernidade literária* que, ao mesmo tempo em que se nutre desses novos elementos formais trazidos pelo suporte *jornal* (textos curtos, pensamento de fluxo, etc.), também assume em seu discurso uma posição contrária a eles para a autopreservação. Exemplificando: ao mesmo tempo em que a literatura agora critica a cultura midiática, ela se nutre dessa *criação de realidades* da cultura midiática para firmar-se, ela mesma, como *criadora*, em detrimento da outra, *repetidora*.

Em *Invention littéraire et culture médiatique au XIXe siècle* (2006), Alain Vaillant nos apresenta a interessante hipótese de que “la reconnaissance culturelle de la littérature peut à bon droit être considérée comme la première invention médiatique de l’après-Révolution”. Segundo ele, sabemos que as belas letras tradicionais são substituídas, no início do século XIX, por nossa concepção

moderna de literatura. Mas “cette prise de conscience du fait littéraire résulte elle-même du travail continu de la critique journalistique”, afirma o autor, enumerando pontos fundamentais da influência do jornal, como representativo do início da cultura midiática, para a transformação do discurso e da representação literária moderna.

São eles, parafraseando Vaillant (2006): 1- A história literária é fabricada, desde o Romantismo, pelo sistema midiático, pois o jornal compartilha do mesmo terreno representativo da literatura; 2- A progressiva constituição de uma “poética da representação” rompe a relação orgânica entre retórica e literatura, a ponto de a condenação da retórica aparecer rapidamente como clichê literário, contrapondo a esse estilo argumentativo direto, uma representação em que a argumentação é indireta (clandestina); 3- A poesia, reservada pelo Romantismo à subjetividade autoral, desloca seu centro de gravidade para a representação do mundo e das coisas vistas. As práticas jornalísticas exercem papel importante para a invenção do poema em prosa, mas mesmo os poemas em verso recebem essa influência: a brevidade, a questão do *eu poético*, a representação das realidades sociais, o predomínio das percepções sensoriais sobre as evocações espirituais, a poética da descrição; 4- O romance, voltado à representação ficcional do real, é o mais tocado pela cultura midiática, quantitativamente se sobrepondo ao antigo predomínio da poesia lírica e dramática. Em termos de conteúdo, o romance literário era tradicionalmente consagrado à introspecção, no modelo de Rousseau, Madame de Staël ou Benjamin Constant. Com Balzac, o romance se reorienta massivamente e rapidamente para a representação da realidade social e toda a tradição realista francesa do século XIX é um tipo de transfiguração ficcional da prosa jornalística que satura o imaginário coletivo das representações midiáticas do mundo cotidiano; 5- O jornal nascido da Revolução faz com que a literatura entre na lógica da representação, fazendo coexistir num mesmo suporte as formas mais tradicionais de comunicação literária (a carta, o diálogo, a doutrina, a polêmica, o conto, a anedota) e os novos gêneros midiáticos (o *fait divers*, a enquete, a crônica, o romance folhetim). É como se o jornal deixasse de mediar para servir secretamente à livre troca discursiva na Paris jornalístico-literária. Essa natureza ambígua e complexa faz do jornal da Monarquia de Julho e do Segundo Império um rico material literário: nesse sentido, a grande invenção literária do século XIX seria o jornal, não o livro.

Ainda segundo o autor, é inegável que, desde os anos 1830, a ideia de uma transformação cultural, ligada à obrigação cotidiana e industrial de produção impressa, se impõe como evidência. Os escritores reagem a isso quase todos com extrema violência e pessimismo, pois sentem que a escrita e a expressão discursiva do pensamento vai se transformar de forma que eles apenas podem compreender como confusa e negativa (a crise da literatura se transforma numa crise de suporte). A novidade do jornal não vem, portanto, apenas de sua característica impressa, mas de sua dupla característica como *mídia coletiva e periódica*. Seria um primeiro momento do sistema midiático que viria a ser agregado e substituído pela imagem, o audiovisual, as mídias eletrônicas.

Segundo Pascal Durand, em *De la littérature industrielle au poème populaire moderne: filtres médiatiques et littéraires de la culture de masse au XIXe siècle* (2006), é como se o discurso houvesse produzido a coisa, repetindo a lógica que apresentamos anteriormente: a designação de uma literatura industrial nomeia, no mesmo gesto, uma outra literatura, estética por excelência. De um lado, o autor apresenta um sistema pré-moderno em que a diferença entre *literatura* e *literatura para o mercado* não é ainda estabelecida. De outro,

mostra um sistema moderno em que a literatura “pura” vai se distinguir da literatura impura industrial e se constituir de sua condenação, ao invés da condenação às condições sociais que a permitiram aparecer.

Esse panorama nos revela a importância de uma compreensão contextual para o entendimento desses novos discursos sobre a literatura. Se, de início, a *literatura moderna* se caracterizou por uma *oposição à rigidez do suporte-livro*, percebemos que, com a vulgarização da *literatura de massa*, ela logo se opôs à *facilidade discursiva* e à simplificação da linguagem pragmática. Se, por um lado, o discurso literário moderno afiançou uma necessidade de oposição à *obra*, no sentido de Barthes, com uma série de qualidades negativas marcadas por essa necessidade de se opor ao *livro* e diferenciar-se de uma tradição retórica, por outro lado o próprio conceito de *texto* acaba obedecendo a um *fluxo* que é da cultura midiática, fluxo mercadológico ao qual, num segundo momento, a *literatura moderna* se opõe (cf. DURÃO, 2011).

O que tenho em mente, portanto, é que a *literatura moderna* se afirma, se desconstrói e se reafirma segundo essas *crises de suporte* que constituem a Modernidade, seja reivindicando um *lugar*, seja reivindicando um *não-lugar*, seja deixando de *reivindicar*. A importância de questionarmos a *cadeia topológica* dos lugares discursivos da literatura torna-se, portanto, evidente.

Estados Modernos e Escritas do Corpo

Outra transformação importante na Modernidade, no âmbito do direito e da política, refere-se ao que Foucault (2000) nomeou como transição de uma técnica de poder soberana, disciplinadora dos corpos, portadora de um *poder de morte*, para uma técnica regulamentadora (uma *biopolítica*) de controle *populacional* em larga escala, com suas estratégias de *prolongamento da vida* considerada quantitativamente. Para ele, a ciência do século XIX (em especial o evolucionismo biológico) atuou não apenas como uma maneira de ocultar o discurso político pela aparência de um discurso científico, mas como “realmente uma maneira de pensar as relações de colonização, a necessidade das guerras, a criminalidade, os fenômenos da loucura e da doença mental, a história das sociedades com suas diferentes classes, etc” (FOUCAULT, 2000, p.307). Essa cientificidade que acoberta um fundo político seria responsável pelo nascimento do *racismo de Estado*, sem o qual o nazismo, por exemplo, não poderia ter engendrado tanto técnicas de soberania quanto de biopolítica até o paroxismo.

Compreendermos o fundo paradoxal dessas técnicas agindo sobre os corpos, seja disciplinando o corpo individual de um cidadão, seja regulamentando o corpo coletivo de uma *população*, na Modernidade, é determinante não apenas para entendermos o modo como o discurso literário reivindica seu *lugar* ou *não-lugar*, mas, em especial, para avaliarmos como esse *lugar* transforma-se em *escrita do corpo*, uma escrita que testemunha a violência tecnológica que pode levar ao extermínio em massa (a bomba atômica, a engenharia genética), paradoxo de uma política que, para *prolongar a vida*, precisa desenvolver uma tecnologia capaz de *exterminar a vida*. Nesse contexto, observamos uma série de textos literários que trazem à tona a tensão entre um *corpo controlado* e um corpo como agenciamento de forças, necessidade de um corpo novo, que não pode ser *apropriado, controlado ou regulamentado*.

É nesse sentido que podemos pensar, por exemplo, a obra de Antonin Artaud, escritor que, por inúmeras vezes ao longo de sua vida, submeteu-se às técnicas de poder para a normalização, internado em clínicas psiquiátricas,

questionando essa cientificidade como suporte para uma política resultante de um modo de pensar *perverso*, resultante de uma *cruauté patológica*, como veremos a seguir.

Demeurer, rester, subsister: Antonin Artaud e a persistência na vida contra a apropriação do corpo genealógico

Em *Aliénation: Antonin Artaud, les généalogies hybrides*, Serge Margel (2008) tenta compreender como Artaud questionou a identidade do corpo em função de uma ordem genealógica, certa concepção tradicional do corpo *político, jurídico e medical* como um corpo anatômico ou orgânico sujeito à ordem dominante de uma genealogia, filiação linear ou tradição. Essa genealogia não se refere apenas à descendência de um pai e de uma mãe, mas também de uma sexualidade, de uma língua dita natural, de um lugar e de um tempo de nascimento, e de uma linguagem alienante que submete o corpo às necessidades do corpo social. Toda coletividade passa a representar, assim, uma forma de alienação e aprisionamento de um *corpo híbrido*, na expressão de Margel. Desde os textos surrealistas até os últimos cadernos de *Rodez*, a obra de Artaud questiona a identidade cultural de nosso corpo ocidental alienado, internado e submisso à autoridade do poder, ao mesmo tempo em que trabalha certa "reflexão do corpo", de modo a fazer nascer o que Artaud nomeia como *corpo sem órgãos*.

Nesse contexto, Serge Margel nos apresenta a importância da problemática que a *autobiografia* nos coloca: como escrever-se, escrever sobre *si mesmo*, se a ideia orgânica de corpo, que serve de suporte aos ideais identitários de nossa sociedade, "voa em pedaços" ("vole en éclats"⁴, segundo a expressão de Artaud)?

Temos, portanto, apresentados nossos motes principais: 1- a constituição do corpo coletivo (social, político, jurídico, medical) segundo uma ordem genealógica dominante que sujeita a anatomia às necessidades do corpo social alienado e alienante de nossa identidade cultural ocidental, 2- o *corpo sem órgãos* anti-orgânico e insubmisso, in-nato, *corpo novo* contra a segregação funcional dos órgãos que compõe a anatomia, a medicina e a sociedade, e 3- a problemática da *escrita de si* para um *si mesmo* cujo suporte se funda numa organicidade identitária inerte, submetida aos ideais sociais. Esses três motes podem ser pensados a partir de um *lugar desterritorializado* que Artaud habita como autor excêntrico que passou quase toda a vida internado em clínicas psiquiátricas, subjugado a técnicas de poder para normalização.

Não há espaço hábil, neste momento, para uma reflexão detida sobre todos esses aspectos, portanto o que farei é pensar uma questão essencial para o ambiente acadêmico, que Camille Dumoulié apresenta, no livro *Artaud, la vie* (2004), como um problema central que ronda a obra de Artaud. Essa reflexão nos permitirá pensar sobre o modo como a cadeia remissiva dos textos acadêmicos configura parte desse *corpo genealógico* a que Artaud *resistiu* em sua vida-obra para manutenção de um movimento crítico sem o qual a imagem da obra passa a ser a da queda em excremento ou a da edificação em monumento funerário, *obras* no sentido mais irônico que lhes possa atribuir.

⁴ Qui suis-je?/ D'où je viens?/ Je suis Antonin Artaud/ et que je le dise/ comme je sais le dire/ immédiatement/ vous verrez mon corps actuel/ voler en éclats/ et se ramasser/ sous dix mille aspects/ notoires/ un corps neuf/ où vous ne pourrez/ plus jamais/ m'oublier (ARTAUD, 1925, s/p.).

A questão de Dumoulié é a seguinte, cito: "Talvez seja necessário parar de escrever sobre Antonin Artaud. E, por que não? de publicá-lo. Começaríamos então a *ler* verdadeiramente"⁵.

A grande quantidade de livros, teses e artigos publicados sobre Artaud, acumulados em "volumes incompráveis", segundo a expressão de Dumoulié, empilhados em prateleiras sem ar e sem vida, inseridos num mercado que opera por uma espécie de repetição alienante de conceitos, contrastam justamente com a obra de Artaud, uma obra escrita como *persistência na vida* contra a cristalização da organização social, política, econômica e filosófica, que ora se manifestou como *declaração de guerra*, ora como *necessidade de conquista de corpo próprio*, irreduzível à apropriação genealógica.

O que tenho em mente, portanto, ao iniciar esta comunicação sobre Artaud questionando se devemos ou não *parar de falar sobre Artaud*, é justamente pensar de qual *falar, publicar, escrever* se trata. Devemos parar de repetir os mesmos conceitos, as mesmas fórmulas, me parece necessário pensar que sim. Mas isso não significa que devemos parar de escrever sobre Artaud. O que isso significa é que devemos parar de repetir certa escrita, certa lógica, que é também a lógica do mercado a que estamos expostos e das instituições em que estamos inseridos.

Mas como substituir esse pensamento transformado em *monumento funerário*, entregue a uma lógica comercial de formação docente ou capitalização lucrativa, em *pensamento vivo*, segundo a expressão de Artaud?

O primeiro passo estaria numa necessária *resistência* à transformação daquilo que se apresenta como *novidade e singularidade* em repetição e alienação, ou seja, uma transformação da imagem em conceito aplicável.

A imagem de um *corpo sem órgãos* é interessante para pensarmos nesse processo. Em primeiro lugar, devemos ter em mente que o *corpo sem órgãos* não é um conceito, mas uma imagem que apenas toma sentido no interior de séries paradigmáticas. Quando amputada dessas séries e aplicada a outras, a imagem entra numa cadeia remissiva condenada desde a origem a incessantemente repetir. Ela é cristalizada em conceito e não a estranhemos mais. Sem o estranhamento, não há o impacto esperado por Artaud, impacto de um corpo que não pode mais ser definido por sua organicidade, por sua organização ou por seu funcionamento, um corpo que excede o corpo, como um limite que nunca pode ser reduzido àquilo que dá lugar.

A imagem ganha sentido na obra de Artaud porque se dirige à *conquista* de um corpo novo, sem órgãos como sem segregações, funcionalizações e institucionalizações. Um corpo que não seria mais *apropriável* pelo corpo genealógico que, para Artaud, é signo da segregação originária do homem de sua verdadeira *propriedade*, que lhe é paradoxalmente *excessiva*.

O *corpo sem órgãos* vem acrescentar uma novidade ao sentido da *cruauté*, no *Théâtre de la Cruauté* (Teatro da Crueldade), de Artaud. Segundo Dumoulié (1992), a imagem da *cruauté* tem longa data, passa pela reflexão de filósofos como Aristóteles (Dumoulié cita a *Ética a Nicômaco*) e ganha característica histórica a partir do momento intitulado *La Decadence* da Modernidade, com expressão filosófica no pensamento de Schopenhauer, para quem "o sofrimento é o fundo de toda vida" (SCHOPENHAUER apud DUMOULIÉ, 1992, p. 19), concepção que marca uma ruptura com a filosofia grega, segundo a qual o Ser é sinônimo de doçura, contentamento e presença. Entretanto, permanece, ainda,

⁵ "Peut-être faut-il arrêter d'écrire sur Antonin Artaud. Et, pourquoi pas? de le publier. On se mettrait alors à lire vraiment" (DUMOULIÉ, 2003, p. 07).

um elo com a definição aristotélica: a *cruauté* é signo de um excesso. Para Aristóteles, ela é, por um lado, decorrente das doenças da consciência humana, como um tipo de “bestialidade” não animal ou loucura; mas, por outro, extrapola o humano, como *excesso* que ocupa uma região intermediária onde as diferenças vacilam. Signo desse excesso, a *cruauté* é ao mesmo tempo humana, pois supõe a consciência do mal aplicado ao outro, e excedente, pois assinala um transbordamento da vida. Por isso, a aceitação da *cruauté* humana pode colocar em perigo a própria ideia de natureza humana.

A experiência da *cruauté* tem, portanto, algo de originário, que revela, ao mesmo tempo, o caráter insituável da origem. O sentimento de que o homem apenas encontra seu lugar no excesso e que sua natureza o conduz a esse *inumano* é um escândalo para a consciência, que se protege tentando frear o movimento e o sentido desse excesso. A aparição da consciência se torna signo de uma perda e de uma perversão, o que impossibilita, para Artaud, o encontro com sua manifestação fenomenal “pura” e “inocente” (DUMOULIÉ, 1992, p. 20), já que a história da *cruauté* é a dessa perversão. Tal perversão marca a origem da *cruauté* patológica, como uma *compensação* remetida contra um objeto em que o excesso pára e sobre o qual se descarrega a tensão.

Enquanto Aristóteles rejeita a *cruauté*, Shopenhauer a integra, segundo Dumoulié, numa metafísica pessimista, em que ela não aparece apenas no plano dos fenômenos e do indivíduo, mas encontra sentido numa ascensão ao ponto de vista do Uno, como signo carnal de um desejo de apaziguamento. Essa imagem de uma necessidade de apaziguamento com a origem segregada marca a primeira direção da obra de Artaud, que logo percebe as ilusões dessa busca e transforma a imagem do Uno em mito operacional.

Contra o corpo genealógico decorrente dessa *cruauté* perversa e segregadora, aparece, na obra de Artaud, a imagem do *corpo sem órgãos*, um corpo que deve ser *conquistado*, em oposição ao corpo genealógico *dado*, resultante da perversão da consciência. Para combater o corpo genealógico, é necessário frear seus freios em relação à *cruauté excessiva*, resistir à sua resistência. Não adianta tentar destruí-lo, declarar guerra contra ele, como o fez Artaud em boa parte de sua obra. O que precisa ser feito, conclui Artaud, é *conquistar* por si próprio sua propriedade roubada, apropriada pela cadeia remissiva, que se transforma em série incessante de traições. Não me deterei, aqui, à complexidade dessa trajetória, apenas quero afiançar que a imagem de um *corpo sem órgãos* não faz sentido senão nessas séries de Artaud, em que se relaciona com a *cruauté*. A transformação do *corpo sem órgãos* num conceito aplicável seria, portanto, um exercício de *parada do movimento crítico*, e, nas imagens de Artaud, um exercício de queda em excremento ou edificação funerária.

Nesse sentido, trago uma passagem de Derrida, em *Khôra* (1995), que entra em consonância com a preocupação de Dumoulié sobre dever-se ou não parar de escrever sobre Artaud. Derrida se pergunta, num texto em que escreve sobre o *Timeu* de Platão, se não seria necessário *frear a cadeia remissiva da linguagem* para compreender Platão:

Dever-se-ia, conseqüentemente, proibir-se de falar da filosofia de Platão, da ontologia de Platão, ou até mesmo do platonismo? De modo algum, e sem dúvida não haveria nenhum erro de princípio em fazê-lo; somente uma inevitável *abstração*. *Platonismo* quereria dizer, nessas condições, a tese ou o tema que se terá, por artifício, desconhecimento e abstração, extraído do texto, arrancado à ficção escrita de “Platão” (DERRIDA, 1995, p. 61).

Segundo Derrida, pode-se falar do discurso de Platão apenas arrancando-o de sua ficção escrita, e o mesmo podemos pensar em Artaud. Esse arrancamento é uma amputação que confere ao texto um tema abstrato que certamente não lhe é próprio, mas pertence ao seu jogo. O *platonismo* seria, portanto, apenas “um dos efeitos do texto assinado por Platão”, assim como, por exemplo, a união dos *nabokovianos* é um dos efeitos do texto assinado por Nabokov, um efeito premeditado, mas não almejado, pois se trata de um efeito sempre “voltado contra o texto” (DERRIDA, 1995, p. 62). Para combatê-lo, o texto continua a manter “uma certa desordem, uma certa incoerência potencial e uma heterogeneidade na organização das teses”, heterogeneidade que paradoxalmente introduz “a parasitagem, a clandestinidade, a ventriloquia” (DERRIDA, 1995, p. 63).

Em outras palavras: a ficção escrita se defende dessa amputação temática abstrata e instituidora de seguidores, instituidora de um corpo genealógico que levaria à repetição alienante, com certa heterogeneidade que, como defesa paradoxal, também pode ser lida como “multiplicidade”, o que permite uma produção em ampla escala de leituras parasitárias seguindo uma ordem mercadológica.

Devemos pensar, portanto, de que forma podemos frear esse exercício *excre-mental* e retomar o movimento crítico. O primeiro passo seria, como afirmamos de início, o de *resistir* à conceitualização, de modo a problematizar a imagem a cada série paradigmática em que ela aparece.

O segundo passo, que podemos compreender com a obra de Artaud, seria substituir a *repetição que resulta em alienação* pela *exposição dessa repetição*, o que resultaria não em ocultamento, mas em visibilidade, em conscientização do problema. Essa escrita que expõe ocultamentos e desengaveta variantes é fulcral na obra de Artaud.

Se compreendermos essa estratégia de *exposição da repetição alienante*, poderemos resolver um aparente paradoxo da relação de Artaud com o mercado acadêmico e publicitário. Se pensarmos, por exemplo, que Artaud lutou para publicar seus textos, para conferir palestras e ganhar espaço em pólos centrais da cultura europeia, como a Sorbonne, poderíamos, à primeira vista, interpretar essa necessidade de publicação como um paradoxo em relação à sua obra, que traz como necessidade o freio à cadeia remissiva das obras e dos centros reguladores. A própria imagem de um *corpo sem órgãos* é justamente a de um corpo sem centro regulador, sem fluxo contínuo, que é lida por muitos teóricos como de inspiração anarquista. Entretanto, se pensarmos que seus aparecimentos nos centros têm funções descentralizadoras, compreenderemos melhor sua estratégia de *exposição da repetição*. Quando Artaud apresenta uma palestra na Sorbonne, ele não está repetindo uma alienação acadêmica, mas expondo-a em seu centro regulador. Quando luta para publicar um livro, nesse livro afirma que se deve “acabar com a Literatura”, frear as remissões, frear as instituições, acabar com as “obras primas”. Quando internado, escreve que se deve impedir a extorsão da vida pelas instituições de normalização e vigilância, como a psiquiatria, a polícia e a crítica literária (DUMOULIÉ, 2004, p. 12).

A beleza dessa *exposição da repetição* em seu centro regulador está, portanto, em outro paradoxo: não é possível acabar com a crítica, destruí-la, ou partir para a guerra contra a sociedade. Esta foi uma das direções da obra de Artaud, mas também foi a responsável por um de seus momentos de alienação, como o elogio do nazismo, sobre o qual, mais tarde, se dirigiu para se retratar. O extermínio seria apenas mais uma perversão da consciência, produto da *cruauté* patológica. A única maneira de silenciar o silenciamento não seria, portanto,

calando, mas expondo-o, publicando-o no coração que regula seu funcionamento. Esta seria uma segunda etapa contra a alienação, após uma necessária resistência ao conceito, de modo a questionar, citando Dumoulié, "os filtros que fazem passar a vida por canais do pensamento corrente" (DUMOULIÉ, 2004, p. 12).

Pensamos, portanto, em três movimentos contra a edificação do texto em monumento funerário: a resistência ao conceito, a exposição da repetição alienante e, na obra de Artaud, a conquista de um *corpo sem órgãos*, corpo singular e *inapropriável*. O *corpo sem órgãos* não participa de nenhum *gênero*, e, portanto, não pode servir de exemplo, modelo ou fórmula. Também não é algo a ser *recuperado*, mas sim a ser *conquistado*, por um esforço de *recuo* e *resistência* à cadeia remissiva da linguagem.

Para terminar, pensemos nas imagens do título desta comunicação: *Demeurer, rester, subsister*.

De acordo com o *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, o termo francês *reste* é definido como "ce qui demeure, subsiste". Pensemos, primeiramente, no sentido de *demeure*, algo que foi *subtraído* ou que *tarda a fazer parte*, marcando um lugar de ausência, deslocamento ou espera. Esse sentido se opõe a outro, o de *demeure* como *lugar de habitação*. Um exemplo interessante é a expressão *la dernière demeure*, a última habitação, que seria o túmulo. Essa definição marca um movimento duplo: ao mesmo tempo de freio à remissão (como *recuo* ou *adiamento*) e de suporte presente dessa remissão, casa própria, habitação de um corpo vivo ou morto, mas sempre presente. Essa ambigüidade enfatiza a estratégia de Artaud que salientamos anteriormente, qual seja, a exposição de uma propriedade segregada e *segregadora*, e, ao mesmo tempo, um esforço para conquistar uma propriedade *inapropriável* no presente, pela imagem do *corpo sem órgãos*.

Conquistar para si um *corpo próprio* significa também, portanto, conquistar um espaço-tempo de *demeure*, que não pode ser assimilado pela concepção orgânica ou anatômica do corpo genealógico. Compreendemos, então, o aparente paradoxo da obra de Artaud como *persistência na vida*: para persistir na vida, *subsistir* ao invés de simplesmente sobreviver (que daria continuidade a um mesmo estado identitário), é necessário abandonar o corpo anatômico e o corpo genealógico, o que pode significar a morte, mas que acaba configurando esse complexo espaço-tempo de *demeure*.

Subsistir, continuar a viver *sem se deixar apropriar* por um sistema de poder cuja identidade foi construída *sobre* seus sujeitos, requer um *esforço*, uma *persistência*, uma teimosia, uma insistência na vida, insistência *escrita* apesar do corpo genealógico, desapropriando seus elementos de presença, seus sistemas de poder. A conquista desse novo *demeure* que *demeure*, *habitação em recuo*, *habitação que demora*, que não se entrega à rigidez de um lugar fixo ou à facilidade de um lugar dado, como o lugar de um conceito, marca uma escrita missiva que impulsiona o destinatário (o *outro* ou as dimensões silenciadas do *si mesmo*) a deixar a cadeia re-missiva da linguagem.

Terminemos, portanto, com essa imagem: a obra de Artaud resta, mas seu *rester* é *demeurer* e *subsister*, insistir e continuar a viver *pela escrita*, para conquistar, no adiantamento e no recuo (*demeure*) da casa própria (*demeure*), a integridade segregada desse *demeure*. O continuar insistente dessa escrita nos traz o lugar missivo da *literatura de Artaud*, expondo as coerções e apropriações a que estamos submetidos, e insistindo na vida, com seu corpo coberto de golpes e reparações, ferimentos e processos de cura. Nas imagens de Derrida

(1998), "um corpo sobre um corpo em recuo", um corpo sobre um espaço-tempo de *demeure*.

WINTER, L. M. *Topoi* and writings of the body in Modernity: Antonin Artaud and the persistence in life against genealogy appropriation. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 140-151, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

ARTAUD, A. *Le Pèse-nerfs*. Paris: Lebovitz, 1925.

_____. *Œuvres*. Ed. Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2004.

CORBIN, A. *Introduction à L'Avènement des loisirs (1850-1960)*. Paris: Aubier, 1995. p. 09-18.

DERRIDA, J. *Khôra: o ensaio sobre o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DERRIDA, J; BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

DUMOULIÉ, C. *Artaud, la vie*. Paris: Desjonquères, 2004.

_____. *Nietzsche et Artaud: pour une étique de la cruauté*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

DURAND, P. De La littérature industrielle au poème populaire moderne. In: MOLLIER, J-Y; SIRINELLI, J-F; VALLOTTON, F. (dir). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*. Paris: PUF, 2006. p. 23-36.

DURÃO, F. Do texto à obra. Apresentado em: I COLÓQUIO INTERNACIONAL POÉTICAS DA MODERNIDADE. Ed1, 2011. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP. (exemplar xerocopiado).

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)* Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KALIFA, D. *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2005.

MARGEL, S. *Aliénation: Antonin Artaud, les généalogies hybrides*. Paris: Galilée, 2008.

VAILLANT, A. Invention littéraire et culture médiatique au XIXe siècle. In: MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François; VALLOTTON, François (dir). *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*. Paris: PUF, 2006. p. 12-22.

Recebido em 25/02/2011. Aprovado em 27/03/2011.

A BIFURCAÇÃO DO EU ANTUNIANO: O EU E OUTRO INFERNALIS

Andréia Régia Nogueira do Rego*

Resumo

Na escrita de Lobo Antunes, particularmente nos romances que aqui se apresentam (*Os cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) e *Exortação aos crocodilos* (1999)), o espaço desenvolve-se, predominantemente, no nível psicológico, visto as personagens terem sido cruelmente desagregadas de suas terras e dos seres com os quais se identificavam. Os deslocamentos espaciais se refletem no discurso das personagens, para o qual Lobo Antunes reserva um estilo próximo da oralidade, da frase coloquial, a indicar a posição marginal do indivíduo em relação à sociedade ou, ainda, a negação da língua materna culta, representante da esfera do poder. Dessa forma, uma sensação de exílio acomete o sujeito, que perde tanto sua identidade com o espaço que ocupa, como seu poder de fala. O sentimento de vazio transcreve-se no espaço da escrita que, em Lobo Antunes, é o espaço da ausência e do fragmentário. Neste trabalho, focalizar-se-á a intensidade com que as emoções humanas figuram no discurso literário de Lobo Antunes. Em função disso, comparecem questões existenciais decorrentes das variadas relações interpessoais, nas quais indivíduos e espaço realizam função ora de sujeito – designado como *eu* –, ora de objeto – por nós identificado como o *outro*. Essa relação entre o *eu* e o *outro* será a base para demonstrarmos as várias maneiras com que o autoritarismo se manifesta, ou seja, os diferentes tipos de poder autoritário que norteiam a trajetória das personagens.

Palavras-chave

Alteridade; António Lobo Antunes; Deslocamento; Fragmentação.

Abstract

In Lobo Antunes writing, particularly in the novels presented here (*Os cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) and *Exortação aos crocodilos* (1999)), the area is developed predominately at the psychological level, since the characters have been cruelly broken off their land and the beings with whom they identified. The spatial displacements are reflected in the speech of the characters, to which Lobo Antunes holds a style close to the oral, colloquial phrase, to indicate the individual's marginal position in relation to society or even the denial of the mother tongue cultured, representative of sphere of power. Thus, a sense of exile affects the subject who loses both his identity with the space it occupies, as his power of speech. The feeling of emptiness is transcribed in the space of writing that, in Lobo Antunes, is the space of absence and fragmentary. In this paper, focus will be given to the intensity of human emotions contained in the literary discourse of Lobo Antunes. As a result, different existential questions arises from interpersonal relationships, and space in which individual perform function either as a subject – as I referred to – and sometimes objects – that we identified as the other. This relationship between self and other will be the basis to demonstrate the various ways that authoritarianism manifests itself and the different types of authoritarian power that guide the trajectory of the characters.

Keywords

António Lobo Antunes; Displacement; Fragmentation; Otherness.

* Curso de Letras – Universidade dos Grandes Lagos – UNILAGO – São José do Rio Preto – SP - Brasil. E-mail: andreiaregiarego@gmail.com

enxofre, fornalhas, grelhas... Ah! Que piada. Não precisa de nada disso: o inferno são os Outros.

Garcin, em *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre

Proponho o diálogo com o inferno construído por Sartre e à tortura a que são submetidas as personagens da peça aqui citada: sofrem porque são obrigadas a conviver e, nessa convivência, descobrem-se nuas, desprevenidas e invadidas pelo olhar do outro. O tempo é eterno, o espaço é isolado, sem janelas e sem espelhos, a não ser o espelho – de novo – do olhar do outro. As personagens anseiam por identificarem, o quanto antes, o carrasco que as torturará. E quais seriam as torturas? A ausência de um ente querido? A ausência de uma escova de dentes? Talvez, mas, sobretudo, a ausência ela mesma. A morte na peça de Sartre é agravada pelas lembranças da vida e (maior tortura) pela possibilidade de se ouvir o que ainda está acontecendo no plano dos vivos. Presente e passado a intensificarem o sofrimento eterno.

Assim como na peça de Sartre, nas obras de António Lobo Antunes, também o *outro* configura-se no tempo e no espaço. Na escrita do autor português, os estilhaços do tempo e do espaço vividos articulam-se nos relatos das personagens, cujas trajetórias são lembradas e narradas por meio de imagens confusas e desgastadas pelo tempo, em discursos incompletos ou entrecortados, que interrogam, denunciam e sofrem o poder autoritário presente em diferentes níveis das relações interpessoais. Procuraremos exemplificar isso nas obras *Os cus de Judas* (OCJ) (2003), *Fado Alexandrino* (FA) (2002) e *Exortação aos crocodilos* (EAC) (2001).

A proposta deste trabalho é realizar uma leitura mais atenta de alguns trechos desses romances. Leitura que se volta aos detalhes, pois estes, na escrita antuniana, não podem ser negligenciados, sob pena de não se descobrirem novas visões sobre o objeto estético que se reconfigura a cada nova leitura, visto ser exatamente nas minúcias cotidianas e íntimas das personagens que Lobo Antunes distribui as pistas para a montagem de seus quebra-cabeças diegéticos. As impressões retiradas dos objetos do cotidiano se unem para formarem uma imagem insólita.

Nesse âmbito, os textos do escritor português não se oferecem como objeto de prazer, e sim como textos de fruição, segundo Barthes (1997, p.47-49), se considerarmos que, para o crítico, ler um texto de fruição é aderir ao texto, captá-lo em cada ponto da linguagem, cujo elemento cativante é a significância, não o enredo. Assim, os textos de fruição opõem-se aos de prazer, no sentido de a linguagem daquele ser motivo de desconforto e percebida como “desprazer”.

Por esse viés, concordamos com o que assinala Cristina Robalo Cordeiro (CORDEIRO apud CABRAL; JORGE; ZURBACH, 2004, p. 124) em sua análise sobre a posição do leitor dos livros de Lobo Antunes. Depois de ressaltar o estado de vigilância e a forma enervada e tensa com que recebemos a escrita desse autor, Cordeiro afirma que os romances antunianos são fascinantes porque incomodam, e incomodam porque são fascinantes, numa poética ambivalente cuja regra do jogo é a do prazer contrariado, ou seja, o desprazer.

Seguindo as palavras de Cristina Cordeiro, entendemos que a escrita antuniana atrai pelo fascínio que o incômodo exerce, como enxergar-se nos olhos dos outros e descobrir-se pequenino, mas, por não haver mais espelhos confiáveis, continuar a olhar. E é através dos olhos dos *outros* que as personagens da ficção antuniana se descobrem e se expressam num discurso que assume dupla função. Por um lado, é o meio pelo qual elas estabelecem contato consigo próprias, com quem e com o que as rodeiam; por outro lado, o

discurso é o caminho para lembranças, o que se torna doloroso à medida que traz para o nível do consciente dores e angústias do inconsciente. E, então, novamente a ambivalência se estabelece, pois à medida que as personagens enunciam seus pensamentos vão negando suas próprias falas, num exercício de auto-silenciamento.

Ressaltamos a negação da escrita antuniana (de que nos é exemplo o prefixo “des-” constantemente empregado na fortuna crítica do autor) e nos lembramos do que diz Blanchot (1987) sobre o espaço literário: a escrita literária é o espaço da ausência, da negação, do silêncio.

No contraste estabelecido por essa práxis, imagens e sensações armazenadas na memória sob o signo do abstrato são trazidas para o plano da enunciação num discurso quase sempre destituído de construções frasais coesas e divisão temporal precisa. O primeiro aspecto relaciona-se com as novas significações que a linguagem antuniana confere aos vocábulos e às frases, tendo em vista que reelabora o emprego dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos. Quanto ao segundo aspecto, observa-se que a imprecisão em *OCJ* e *FA* é decorrente, em grande parte, da predominância do período noturno na ação presente da narrativa. Já em *EAC*, verifica-se o universo do sonho como espaço de fuga.

A construção linguística dos romances revela a dissolução dos seres numa luta entre a linguagem de um *eu* e a de um *outro*, ou de um *outro* que habita o *eu*. Nesse processo, o *outro* vai surgindo não como ser real, mas evocado nos espaços permitidos pela narrativa de memórias povoadas pelos traumas da guerra, da família distante ou inexistente e das próprias personagens que recordam seu *eu*-passado.

Desse modo, as personagens dos romances de Lobo Antunes defrontam-se com o real ligado ao presente e a tempos passados, como a infância, por exemplo. Realidades nas quais buscam suas referências de identidade, confundindo-se, nessa busca, as noções de tempo, os níveis do consciente e do inconsciente, e, também, os espaços físico e psicológico. O estado de confusão mental em que se encontram as personagens concretiza-se na linguagem truncada por parênteses, nas alternâncias entre as grafias em itálico e romano, no não emprego de sinais de pontuação como vírgulas ou pontos finais, e, ainda, na própria interrupção da frase ou da palavra, impossibilitando a conclusão do discurso.

A bifurcação espaciotemporal é intensificada pela forma não linear com que os procedimentos linguísticos acima mencionados são empregados por Lobo Antunes. O mesmo recurso pode ser usado para sinalizar um discurso direto, um discurso indireto, uma volta ao tempo passado, um retorno ao presente.

Num dos trechos narrativos de *FA*, em que as personagens relatam seus primeiros anos após retornarem da guerra em Moçambique, dez anos atrás do tempo presente da narrativa, nota-se o desencadeamento narrativo pela presença dos parênteses no discurso do alferes Jorge, que, ao relembrar um jantar com a família da esposa, narra o fato entrelaçando-o a acontecimentos da infância, num processo que metaforiza seu desconforto diante da família da esposa e do jantar cerimonioso. As vozes da infância que povoam o pensamento do alferes demonstram o grau de obrigação e desprazer com que encarava tudo aquilo:

ver depressa o fundo do prato [...], e talvez que surjam, pintados na louça ou no plástico ou no vidro, os joviais bonecos das papas da infância: Ratos Mickey bem-dispostos, Patos Donalds dançando [...], pálida recompensa de almoços

torturados e de penosos jantares, encafuados na boca (Abra) pela colher de pedreiro da criada (ANTUNES, 2002, p. 25).

As imagens compensatórias são desejadas para amenizar momentos enfadonhos da infância ou a refeição grosseiramente oferecida pela criada, cuja figura é suscitada pela voz que surge como um *flash* entre parênteses. A situação desse passado assemelha-se à vivenciada por Jorge adulto, com a família de Inês (sua esposa), de modo a vigorar, na cena, uma duplicidade negativa, agravada, no presente, pela inexistência de símbolos compensatórios. Todavia, até mesmo os símbolos compensatórios da infância são esvaziados de sentido, haja vista a multiplicidade com que as imagens dançam diante de um Jorge-criança. Desse modo, as lembranças do passado reforçam o vazio em que se encontra o Jorge-adulto.

Em posse de tão conflitantes referências, as personagens antunianas engendram uma viagem semelhante à de Alice através do espelho, uma espécie de espelho inconsciente que não só inverte as posições dos objetos, como também reflete essa inversão para o mundo consciente, de modo a transformar o real numa extensão das angústias internas das personagens.

O espelho de Lewis (liuis) Carroll atrai porque representa o mundo a ser desvendado ao mesmo tempo que se sugere como extensão do mundo já conhecido. Junto com Alice, mergulhamos no prazer das descobertas e aos poucos vamos nos habituando à lógica do absurdo. Do mesmo modo, a escrita antuniana envolve o leitor numa trama *nonsense* cujas personagens, ao tentarem se redescobrir no mundo, transformam-no numa extensão dos danos emocionais por elas sofridos ao longo de suas trajetórias.

Em *OCJ*, o espelho é como um portal de acesso ao passado para o médico-narrador, que, em seu reflexo, busca as imagens de Sofia, angolana espiã do MPLA, com quem se envolveu sentimental e sexualmente (ANTUNES, 2003, p. 177). A imersão no tempo passado é assinalada por uma combinação de ações do médico-narrador. Primeiro, a saída da sala, espaço relacionado ao convívio social, o que implica a segunda ação, ou seja, o afastamento de sua interlocutora no tempo presente, e, por fim, a autocontemplação diante do espelho.

A linguagem conota pressa do narrador-personagem em iniciar seu diálogo com o passado, o que é sinalizado tanto pela ausência de vírgula, no aviso direcionado à mulher do bar, sua interlocutora, agora na sala da casa do médico-narrador (“eu disse na sala Volto já”), como pela repetição da conjunção “e” conectando as ações do médico-narrador.

O discurso diante do espelho é todo estruturado em antíteses, suscitando um movimento de afirmação – negação, ou, por outra, de acesso – afastamento, que rege a tentativa, por parte do narrador-personagem, em resgatar os sentimentos prazerosos do convívio com Sofia. A primeira oposição de ideias que se verifica no excerto diz respeito às significações concernentes ao olhar em direção à imagem refletida no espelho. Com a referência ao gesto cotidiano de barbear-se, o olhar assume a vertente da automatização, contrapondo-se a imagem do *eu-passado* do médico-narrador, e esta última, união das duas imagens (o médico-narrador do passado e o do presente) se confunde com a de Sofia, num caleidoscópio que aprisiona o médico-narrador no tempo e no espaço do presente, que se torna mais infernal que o da guerra em Angola onde conheceu Sofia.

Estabelecida a contraposição entre passado e presente, expressa-se a condição ilusória do médico-narrador simbolizada pelo espelho, objeto que permite a visualização, mas não o alcance. Em outras palavras, a angústia do

narrador-personagem evidencia-se na constatação de que os sentimentos eufóricos são produto de sua imaginação, o que significa que podem ser vislumbrados, mas não atingidos.

Impossibilitado de atravessar o espelho, o médico-narrador volta-se para seu *eu-presente*, enxergando-se por meio de figuras aquáticas que ocupam o banheiro-aquário, imagem significativa para a composição dos sentimentos do narrador-personagem. No aquário metaforiza-se a limitação do espaço, com falsa impressão de liberdade, pois embora se possa enxergar o que há para além das paredes, permanece-se no local em que se encontra, tal qual o médico-narrador em sua relação com o tempo: ele pode “ver” o tempo passado, mas jamais conseguirá se dirigir até ele, pois está “preso” no tempo presente. E aqui nos relembramos das personagens de Sartre, que podem ouvir o mundo dos vivos, mas não alcançá-lo.

Os animais aquáticos do romance antuniano em questão, definindo a zoomorfização do narrador-personagem, conotam lentidão, e, por conseguinte, sua desolação. Sem a presença de tudo o que representa Sofia, o médico-narrador sente-se cada vez mais imobilizado, o que se agrava pela prisão em seu próprio mundo cotidiano, o do espelho em que se barbeia.

Ao expressar o discurso pós-traumático, Lobo Antunes alterna períodos assindéticos e polissindéticos, ou intercala elementos e vozes destoantes, conferindo velocidade ao texto e simultaneidade às noções de tempo e espaço, numa estruturação em planos narrativos diversificados, conforme indica Seixo (2002).

Julgamos que, além de diversificados, esses planos narrativos são interdependentes, o que contribui para realçar o universo paradoxal e confuso suscitado pela linguagem de Lobo Antunes, como na cena em que narra sua saída de Luanda em direção a Lisboa (ANTUNES, 2003, p. 94-95).

O encadeamento de palavras figurativiza o efeito cumulativo de depreciação na descrição de Luanda, espaço que delinea o primeiro plano narrativo. A gradação confere movimento à cena, acompanhando a paisagem pelos olhos amargurados do médico-narrador que se distancia da cidade, voando num bimotor. Assim, a gradação parte do particular – o ambiente interno dos cabarés e das favelas, os indivíduos solitários como os engraxates e os aleijados –, para o geral – as ruas, a cidade –, até chegar ao Oceano, visão aérea, decolagem para o outro plano da narrativa, localizado em Portugal.

Na mudança de plano narrativo, notamos o movimento inverso, agora de pouso, pois a gradação parte do geral para o particular, ou seja, da referência geográfica de Portugal ao hábito das visitas na casa das tias, passando pela sutil associação metonímica da “cama preta dos pais” como centro de Portugal, o que sugere uma soberania pequeno-burguesa corroborada pela referência à música de Chopin no piano das tias. Por fim, o pouso em Portugal é completado pelo diálogo que, antes com Luanda, volta-se para o poeta português Ruy Belo e uma explícita referência a seu poema “Morte ao meio-dia”.

Dialogando com esse texto poético, o trecho do romance de Lobo Antunes ressalta a atmosfera de rejeição e inércia semelhante ao país disforicamente cantado pelo eu-lírico do poema e que o narrador antuniano assume como Portugal. Embora a degradação existente na descrição de Luanda seja maior do que quando o narrador volta os olhos para Lisboa, o emprego da sinestesia para falar de Luanda denota uma maior aproximação com a terra africana, que pulula mais vida que a terra-natal, invadindo os sentidos do tato (“palparem”, “suor”), da visão (“órbitas globulosas”), do olfato (“gordura de humidade e de calor”) e da audição (“cabarés”).

Denuncia-se, portanto, o sentimento conflitante do médico-narrador que precisa negar o envolvimento que tem com Luanda por meio da reiteração da ideia de possuir Portugal (“a minha terra”, “o meu país”). O contraste entre os pássaros brancos das palmeiras africanas e a “cama preta dos pais”, em Lisboa, contribui para que a imagem eufórica e livre da terra colonial sobreponha-se à da metrópole, e a viagem proposta pela linguagem narrativa deixa dúvidas a respeito da afirmação do médico-narrador de pertencer, de fato, a Portugal.

Nos excertos citados, identificamos a vertente hiperbólica direcionando o processo de elaboração artística da linguagem. Vemos as personagens desses romances atravessarem concêntricas trajetórias a fim de atingirem o âmago do subconsciente, assim encontram duas opções: ou identificam-se consigo mesmas ou estranham-se em suas próprias palavras. A alteridade que se estrutura pelos sons, cheiros, sabores e toques revela um *eu* atingido e violentado, que não encontra saída para seu problema, numa espécie de desejo não realizável, o que é evidenciado na palavra que não se completa, na frase inacabada (e nunca mais retomada).

Nesse sentido, é no que as falas das protagonistas de *EAC* escondem que se percebe melhor cada uma das personagens, nas interrupções de seus discursos notam-se seus desejos, quase sempre completados pelo que o discurso do *outro* traz, como se observa no diálogo travado entre Simone e Mimi, no quarto desta, quando ela tenta, mais uma vez, acertar a fórmula da Coca-Cola (ANTUNES, 2001, p. 166-167).

As vozes de Simone, Mimi e seu marido são as peças que o texto vai dispondo, sendo nos vãos deixados por ele (“numa simpatia a desfazer-se em lágr”; “e não fosses uma empregada nossa gostava que me”), ou na introspecção do que está em pensamento (“Não preciso de nada podes ir embora / não preciso de nada só preciso”) que se revela o sentido das palavras: a impossibilidade da fala. Por extensão, isso significa a impossibilidade de existir, ainda que essa existência insista em se configurar na convivência que as personagens forçosamente mantêm, uma vez que o diálogo travado denuncia a fragmentação das relações intra e inter-pessoais.

Em outro trecho desse mesmo romance (ANTUNES, 2001, p. 24-25), o espaço é o carrasco da personagem Fátima, que trava uma batalha com o despertador, com os eletrodomésticos, com o sol que invade a cozinha. A necessidade de silenciar os objetos e expulsar “a golpes de vassoura” o sol (símbolo de luz e vida) indicia a necessidade que a personagem tem de silenciar os ruídos de seu próprio pensamento, atordoado com as vozes dos integrantes do grupo terrorista a planejarem atentados. A estrutura desse trecho do romance demonstra a impossibilidade de Fátima impor seu desejo, pois o ato de tapar as orelhas não impede que a própria personagem seja a narradora da cena que afirma não ouvir.

Angustiada, Fátima tenta fugir para o espaço dos sonhos. Estes se confundem com os atos desesperados de expulsar a vida de sua casa, visto que, na sequência do texto, o adjetivo “ocupada” é empregado para expressar tanto o ato de desligar o despertador, como para o ato de voar. Ou seja, as ações que ocupam as personagens mostram-se tentativas de se distanciar do mundo em que vive. Mas, se não foi possível “desligar” o som da violência, nem expulsar o incômodo aviso de que ainda existe vida (ao expulsar o sol), provavelmente também não será possível voar, o que se verifica pelo gesto débil da personagem ao descrever seu voo: “erguer os braços num pulinho”.

Para tentar escapar à violência que o *outro* dirige a elas, todas as personagens de *EAC* constroem um *outro* de si próprias, uma espécie de

alienação de si mesmas que provoca a fuga para a imaginação, único lugar de abrigo. A linguagem é, portanto, o recurso que resta a essas mulheres que: ou se voltam para a infância, como fazem Mimi e Celina; ou descrevem seu futuro, no caso de Simone; ou, ainda, imaginam um presente diferente do que de fato vivem, o que resta a Fátima.

Nesse sentido, o *outro*-espaço representa, ainda, o estranhamento. Assim, desconfigura-se a identidade porque se exteriorizam os princípios formadores das identidades das personagens, de modo a expor os parâmetros castradores das imagens sociais. Ironicamente, os parâmetros de educação cujo objetivo é inculcar nas personagens o amor à Pátria e ao próximo, além de sentimentos como coragem e honra são os mesmos valores que provocam o distanciamento físico e psicológico das personagens em relação a seu local de origem. Em outras palavras, amar a Pátria e lutar por seus ideais são os motivos que levam as personagens a quererem fugir da Pátria e negar seus ideais.

Todas as personagens de *EAC*, por exemplo, estão fora de seu espaço-origem. Os novos espaços em que são obrigadas a viver lhes são estranhos, assim como os *outros* que ali encontram. Elas mesmas passam a não se reconhecerem, ou, por outra, a perceberem-se desconfiguradas, distorcidas.

No romance *OCJ*, o *outro*-espaço compõe-se da Nação: a portuguesa e a africana, seus prolongamentos no discurso político do Estado autoritário, que idealiza e ficcionaliza essas nações e a narrativa da guerra a distanciá-las. Na cena em que o médico-narrador parte para pela primeira vez para a guerra em Angola (ANTUNES, 2003, p. 21), a descrição do espaço configura o distanciamento não só da terra natal da personagem, mas, principalmente, o distanciar-se de si mesmo. Enquanto o navio se afasta do cais, o médico-narrador descreve Lisboa como metonímia da nação portuguesa, que agora se afasta do narrador e o abandona com os trágicos acordes da despedida. Aos poucos, o olhar do médico-narrador volta-se para si mesmo e aos outros seres que também ocupavam o agonizante espaço-navio.

Inicialmente, o *eu*-médico identifica-se no reflexo distorcido que o espelho lhe apresenta ("O espelho do camarote devolve-me feições deslocadas pela angústia"); depois no comportamento dos demais militares, que agem de forma degradante à medida que se afastam de Portugal (o médico que "soluçava aos arrancos em palpitações irregulares de motor de táxi que se engasga, o outro contemplava os dedos com a atenção vazia dos recém-nascidos ou dos idiotas"). Por fim, a reflexão atinge o íntimo da personagem-central e se expressa no discurso ("e eu perguntava a mim próprio").

Salienta-se a imagem do *puzzle* encontrada nesse trecho, especialmente porque se direciona à própria face do médico-narrador. Mais adiante no texto, o signo de refração associa-se ao de fragmentação de modo a possibilitar ao discurso narrativo devolver ao leitor a sensação de vazio reforçada pela voz da personagem central que se compara com a casa dos pais que se esvaziava no verão e onde se ouvia "o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas desertas" (ANTUNES, 2003, p. 21).

No romance *FA* o *outro*-espaço simbolizando Portugal pode ser observado na organização clandestina representada por Olavo que luta contra a ditadura. É a personagem Celestino, o oficial de transmissões, que descreve Olavo, por meio das referências espaciais, na casa onde os dois se encontram (ANTUNES, 2002, p. 46-47).

A imagem que Celestino tem de Olavo forma-se com base no espaço que este ocuparia, o qual representaria, por extensão, os ideais revolucionários e de liberdade. Todavia, a sensação de estranhamento acompanha Celestino durante

toda a conversa, em que imperava um tom de desconfiança mútua, entre Olavo e Celestino.

Nesse excerto, o dialogismo autorreflexivo de Celestino, localizado no tempo passado à ação da narrativa, contrapõe dois cenários. O primeiro cenário, o da casa em que os dois se encontram, concernente ao plano real da narrativa e descrito pela personagem depreciativamente (“espelunca”, “resignado”, “inútil”, “antigo”), choca-se com o cenário por Celestino idealizado, apresentado ao leitor por meio de um discurso alucinado, compondo um espaço que se confunde com as ações comunistas de combate ao governo salazarista.

A descrição universo-idealista encerra-se na correlação entre os “projetos heroicos” e o gosto amargo e rançoso de “infindáveis discussões”, num discurso que sugere que os projetos revolucionários limitam-se à eloquência de seus protagonistas e, uma vez aí confinados, tornam-se rançosos, com a “data de validade vencida” e, por isso, inúteis. Isso é corroborado pela análise que Celestino faz de seu passado revolucionário: “que idealistas pacóvios, meu capitão, a polícia devia rir-se da gente” (ANTUNES, 2002, p. 51).

A autorridicularização, aqui manifesta, sugere uma possibilidade de diálogo entre a voz ditatorial e a libertária/socialista, uma vez que o suposto riso da polícia teria causa na mesma sensação de Celestino, ou seja, a de quebra de expectativas, no sentido apontado por Propp ao reformular o pensamento kantiano: “nós rimos quando esperamos que haja alguma coisa, mas na realidade não há nada” (PROPP, 1992, p. 145). Assim, no contexto literário realiza-se o diálogo impossível de se concretizar no contexto social: o diálogo entre os revolucionários e a polícia política. Logo, a força da palavra que busca destituir o *outro*-espaço de seus significados afetivos representa, de modo análogo, o esvaziamento do contexto autoritário.

No autoquestionamento das personagens de Lobo Antunes, percebemos o questionamento sobre a construção de personagens tradicionais, pois as complexas identidades construídas pelo autor português resultam em personagens incompletas. Assim, o universo romanesco antuniano define-se pela incompletude, ou pela infinitude, deslocando o leitor de sua posição acomodada. Nesse sentido, o questionamento da identidade é crucial e parte desse processo é justamente obtido pela dupla identidade, onde o jogo entre passado e presente, físico e psicológico é vital.

Na trajetória percorrida pelas personagens, destacaram-se suas identidades bifurcadas, cujos *eus* (re)descobrem seus fantasmas da solidão, do abandono, da desilusão e da incapacidade de amar, situação agravada pela constatação de que o tempo presente já não lhes oferece alternativas. Assim, as vozes internas e externas das personagens sobrepõem-se, justapõem-se e se dividem num movimento centrípeto, em cujo centro misturam-se os tempos do passado e do presente, os espaços em África e em Portugal, os campos de batalha e os núcleos domésticos. Por isto os romances de Lobo Antunes asfixiam e incomodam: porque explicitam sem mascaramentos a incorporação do inferno no cotidiano.

REGO, A. R. N. do. The Antunian's Self Parting: the Infernal Self and Others. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 152-160, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

- ANTUNES, A. L. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CABRAL, E.; JORGE, C. J. F.; ZURBACH, C. (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- SARTRE, J-P. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes: Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

Recebido em 25/03/2011. Aprovado em 18/04/2011.

A ESTÉTICA BRASILEIRA NA ESPANHA: TRANSFORMAÇÕES A PARTIR DOS ANOS 80

Lucilene Machado Garcia Arf*

Resumo

A partir dos anos 80, a nossa velha etiqueta de arte de terceiro mundo se dinamita em várias direções. Tanto na forma de trabalhar as chamadas raízes regionais sintonizadas com o tempo presente, como também com a atualização das linguagens artísticas da contemporaneidade, suas antenas com o campo informativo, formal e tecnológico. Os esforços dos modernistas, seguindo as pautas das vanguardas europeias daqueles anos, para conseguir uma atualização da arte e da vida, parece agora encontrar as raízes de sua própria identidade mestiça e destacar o caráter independente e nacional de uma cultura que vai alcançando sua maioridade. A produção no país ibérico começa a ganhar projeção graças ao novo perfil brasileiro e a uma nova estrutura na configuração da identidade do Brasil. É o início da fase mais internacionalista da história das artes brasileiras. Os conceitos de espaço e tempo vão se modificando substancialmente por conta do desenvolvimento dos meios tecnológicos, informativos e pela própria comunicação. São circunstâncias históricas que afetam, sintomaticamente, a estética e ampliam os campos de estudo permitindo a incorporação de novos autores brasileiros no cenário espanhol, propondo uma nova discussão referente à natureza e a estética brasileira que deixa de estar condicionada ao regionalismo do país.

Palavras-chave

Estética; Literatura brasileira; Recepção.

Resumen

Desde los años 80, nuestra antigua etiqueta del arte de tercer mundo si dinamita en varias direcciones. Tanto en la forma de trabajar las llamadas raíces regionales en sintonía con el momento presente, como en la actualización del lenguaje del arte contemporáneo, sus antenas con las esferas informativas, formales y tecnológicas. Los esfuerzos de los modernistas, siguiendo las directrices de la vanguardias europeas de aquellos años, para obtener una actualización del arte y de la vida, ahora parece encontrar las raíces de su propia identidad mestiza y pone en relieve el carácter independiente y nacional de una cultura que camina para a su madurez. La producción en el país ibérico empieza a ganar proyección gracias al nuevo perfil Brasileño y una nueva estructura en la configuración de la identidad de Brasil. Es el comienzo de la fase más internacionalistas de la historia del arte brasileño. Los conceptos de espacio y tiempo se van cambiando, sustancialmente, debido al desarrollo de la tecnología, la información y la comunicación en sí. Son circunstancias históricas, que afectan de manera significativa la estética y amplían los campos de estudio que permiten la incorporación de nuevos autores brasileños en el escenario español, proponiendo una nueva discusión sobre la naturaleza y la estética brasileña que deja de estar condicionada al regionalismo en el país.

Palabras clave

Estética; Literatura brasileña; Recepción.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto – SP - Brasil. Bolsista FUNDECT. E-mail: lucilenemachado@terra.com.br

Embora alguns aficionados pela literatura brasileira tenham se desdobrado heroicamente para o reconhecimento da mesma durante os anos setenta, apenas nos finais dos anos 80 a produção do país começa a ganhar projeção. Coincidentemente é também nessa época o início da fase mais internacionalista na história das artes brasileiras. Um contexto de mudanças que recoloca nossa condição humana de forma diferente, já que não apenas o Brasil, mas todo o nosso entorno geográfico passa por transformações. Os conceitos de espaço e tempo vão se modificando substancialmente por conta do desenvolvimento dos meios tecnológicos, informativos e pela própria comunicação. São circunstâncias históricas que afetam a estética, sintomaticamente, com o fim dos anos 80 e a configuração de um novo modelo histórico com características diferenciadas não apenas no Brasil, pois a adaptação à globalização passa a ser prioridade mundial. As transformações socioeconômicas, a internacionalização da economia, o ajuste neoliberal (depois da queda do muro de Berlim) chegam também ao Brasil, inclusive com o escandaloso governo de Fernando Collor e, em seguida, as mudanças de rumos tecnocráticos com o governo de Fernando Henrique Cardoso e a definitiva vitória sobre a inflação.

É neste período, especificamente no ano de 1988 que a revista *El Paseante* publica um número (nº. 11) totalmente dedicado ao Brasil, com textos e belíssimas fotos que retratam a cultura brasileira, em papel especial, ora colorido, ora em preto e branco, com designe sofisticado a ilustrar os textos e poemas. O número dá destaque a João Ubaldo Ribeiro como uma das figuras mais importantes da então atual literatura brasileira, bem como a fusão da estrutura arcaica da linguagem com a temática dura, irônica e cruel do nordeste brasileiro. Ainda se faz uma previsão do futuro lançamento da obra *Viva o povo brasileiro*, pela editorial Alfaguara, apresentando fragmentos da mesma, como uma autêntica epopeia que narra quatro séculos da vida brasileira, tomando como ponto de referência a ilha de Itaparica. Também é o próprio Ubaldo que no texto de abertura, intitulado “El continente inquieto” vai descrever e tentar explicar a formação da nação brasileira. Tudo com tradução de Mario Merlino, um dos mais conceituados tradutores da língua portuguesa para o espanhol e que coordenou uma oficina de tradução do português para o espanhol em que traduzia poesia e letras de músicas brasileiras, (Merlino que faleceu recentemente em 28 de agosto de 2009).

O poeta João Cabral de Melo Neto vem na sequência com doze longas páginas de poesia, com o mesmo título do livro do autor, “El perro sin plumas”, escritas entre 1949 e 1950, cuja temática é a paisagem do Capibaribe, com belíssimas fotos de Maureen Bisilliat que denunciam o trabalho, irresponsável, nos mangues do nordeste, o que inclui crianças e mulheres atoladas em lama até os cabelos.

O poeta goza de certo privilégio nos meios acadêmicos espanhol por haver residido, como diplomata, em duas cidades espanholas: Barcelona e Sevilha e representado o ápice da poesia brasileira, onde o homem, paisagem e sentimentos se confundem e fluem em um interminável rio de vida. O rio e a vida miseráveis e cósmicos que caracterizam o nordeste brasileiro.

Clarice Lispector também usufrui de quatorze páginas que contam com textos seus a partir do livro *Um sopro de vida*, cartas, fotos e um longo texto de Olga Borelli que na época ainda era viva.

Darcy Ribeiro apresenta o artigo “Índios que vi” ilustrados por fotos de Maureen Bisilliat que é parte de um trabalho documental realizado na reserva indígena do Xingú em 1978.

Outro artigo intitulado “Antes el mundo no existia” de Umúsin Panlõn Kumu e Tolamã Kenhíri, pai e filho, ambos pertencentes a uma estirpe de chefes com um vasto conhecimento milenar da cultura tribal que vivem no alto do Rio Negro, Amazônia brasileira. Ambos são autores de um relato mitológico e ancestral que conta como surgiu a primeira mulher e como foi povoado o universo. Em seguida, tem-se um texto de Berta G. Ribeiro explicando como foi escrito o livro (lenda) já que os primeiros indígenas eram analfabetos e a história foi passada oralmente.

Também se encontra nas páginas da mesma revista um conto de Rubem Fonseca, outros de Raduan Nassar, pinturas de Anna Mariani - sobre a arquitetura do nordeste - com texto de Caetano Veloso, texto de Patricio Bisso sobre o edifício Copan de São Paulo e doze longas páginas sobre o poeta do Pantanal Manoel de Barros, que também se deixa entrevistar e fotografar para as páginas de *El passeante*.

O número é concluído com o artigo de Pierre Zatumbi Verger, antropólogo francês que viveu três anos na Bahia e muitos outros na África, investigando as profundas relações entre os universos culturais dos negros brasileiros e africanos. Um parentesco que vai desde a identidade de seus deuses – orixás baianos e orixás africanos – até seus rituais, danças, músicas, crenças e inclusive a cozinha típica, e como essa raça soube manter sua identidade transplantando seus costumes e sua forma de viver para o outro continente. O que se pode observar, na edição da revista, é que do ponto de vista espanhol sobre a literatura brasileira, nos finais dos anos 80, já não está tão centrado no nordeste, embora a paisagem ainda figure como um dos pontos fortes de abordagem na produção nacional.

O reconhecimento estético a partir dos anos 90

O nível sociocultural e artístico brasileiro, nos anos 90, passa a apresentar um novo perfil em sintonia com as mudanças sofridas. A cultura começa a ser contemplada como estrutura valiosa na configuração da identidade do país por meio de leis e incentivos fiscais, de forma que o mercado cultural vai se estruturando apoiado nos incrementos para produções artísticas. Embora ainda o investimento é pouco diante de uma nação com tantas possibilidades culturais, como é o Brasil.

José Alberto López, editor e diretor da Revista *Lápiz* – principal revista especializada em arte e estética contemporânea, em língua espanhola, com projeção e distribuição internacional, na ocasião de um “curso de verano” intitulado “Cartografias estéticas: El arte em Brasil hoy”, promovido pela Universidade Complutense de Madrid, nas dependências de El Escorial, em 13 de julho de 2007, e dedicado a arte do Brasil, ocasião em que apresentou a conferência “Brasil en el contexto artístico internacional: visibilidad y mercado”, afirmou:

es evidente el alto nivel del arte brasileño. [...] Gracias a ese nivel de calidad, se da la curiosa circunstancia de que el arte brasileño traspasa sin dificultad las fronteras de ese país aun sin contar con mucho apoyo político ni institucional, de organismo como Funarte, la Fundación Nacional del Arte, o como el comisariado de cultura Brasileira no Mundo, vinculados al Ministerio de Cultura de Brasil y que tienen como objetivo incentivar la difusión del arte brasileño (LÓPEZ, 2008, p. 185).

Num discurso em que analisa a trajetória da arte no Brasil, a história cultural e a sociologia da arte nas últimas décadas, complementa:

¿En qué reside el éxito de la presencia internacional del arte brasileño? Tal vez en el exotismo que pudiera representar para algunos comisarios, críticos e editores? Quizás en parte. Lo cierto es que el arte brasileño traspasa fronteras y goza, en consecuencia, de la aceptación en un mercado internacional que el arte de otros países, como España, desearía para sí (LÓPEZ, 2008, p. 186).

A velha etiqueta de uma arte de terceiro mundo se dinamita em várias direções. Tanto na forma de trabalhar as chamadas raízes regionais sintonizadas com o tempo presente, como também com a atualização das linguagens artísticas da contemporaneidade, suas antenas com o campo informativo, formal e tecnológico.

Adolfo Motejo Navas, em sua condição de observador espanhol da cultura brasileira, assinala que, os fomentos dos anos 90 favoreceram a produção brasileira tanto artística como teórica:

Estamos hablando también de un objeto estético como materia de reflexión, ya que en nuestros días ha ganado, o mejor dicho, ha reforzado esa capacidad, esa imperiosa obligación interpretativa (socio-lingüística y espiritual). Como algo que ya deja de ser objeto/obra y pasa a ser más *poiesis*, poética, creación, producto artístico, objeto en tránsito en busca de su propio paradigma (NAVAS, 2008, p. 73).

De alguma forma, o Brasil, desde os anos 20, com o advento do modernismo, já caminhava para esse reconhecimento estético ao reconciliar-se com a perspectiva histórica sem ter que buscar referências estrangeiras a qualquer preço. A partir dos anos 90, com a proliferação dos Estudos Culturais e os campos de estudos ampliados, os artistas e investigadores das novas gerações incorporam o compromisso do trabalho reflexivo (poética), exploração lingüística e sócio-cultural à produção artística. Assim, a configuração dos anos 90 permite a incorporação de novos autores brasileiros no cenário espanhol, como também nomes de escritores já solidificados anteriormente no Brasil, a saber, Autran Dourado, Euclides da Cunha, Darcy Ribeiro, Antônio Callado, Raduan Nassar, João Ubaldo Ribeiro, Lygia Bojunga Nunes, Fernando Gabeira e a própria Lispector, como um legado para se discutir a natureza e a estética da literatura brasileira que deixava de estar condicionada ao regionalismo do país.

Acrescenta-se a isso um reforço conceitual que inclui o lado antropofágico, de Oswald de Andrade, década de 20, reforçado pelo movimento do tropicalismo nos anos 60/70. O que os espanhóis chamam também de a canibalização do outro:

De alguna forma, se puede decir que el cuerpo artístico como tal *se pone en relación*, se flexibiliza en muchos brazos/extensionses; en el fondo, se articula, gracias a una intertextualidad cada vez más creciente y menos fundamentalista que en otros periodos, lo que representa una característica del arte contemporáneo, pues no rompe con el modernismo, no establece con él ningún par dicotómico (NAVAS, 2008, p. 76-77).

Em “El mundo, los mundos: novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX”, Antonio Maura fala dos narradores brasileiros e da nossa peculiaridade, em que gente procedente de lugares tão distintos podem se sentir membros de uma mesma comunidade e possuir o desejo de construir um futuro em comunidade. “quizá ello nos ayude a los habitantes del viejo continente, y especialmente a los españoles, a encontrar una forma de convivencia entre los

pueblos que componen nuestra segmentada Europa" (2001, p. 245). O escritor fala ainda do esforço dos modernistas para conseguir uma atualização da arte e da vida. Seguindo as pautas da vanguarda europeia daqueles anos, o modernismo queria encontrar as raízes de sua própria identidade mestiça e destacar o caráter independente e nacional de uma cultura que havia alcançado sua maioridade. A antropofagia vai percorrer todo o seu texto e será usada como suporte para análise de diversas obras brasileiras:

El espíritu antropofágico, tomado de las costumbres indígenas de los tupi-guarani, es para los modernistas y más tarde, como veremos, para novelistas como Ubaldo Ribeiro una de las señas de identidad de la brasileñidad. Lo 'brasileño' sería entonces esa capacidad de devorar y asumir en su propio organismo cultural influencias de los diversos pueblos, civilizaciones y razas que habían ido arribando a sus costas. Como recuerda Oswald de Andrade, al fechar su manifiesto, el primer acto de auténtica brasileñidad lo realizaron los indígenas cuando se comieron al primer prelado que vino del viejo continente (MAURA, 2001, p. 246-247).

Para a professora Elena Losada (UAB) a literatura moderna do Brasil começa na Semana da arte moderna em São Paulo, em 1922, abrindo as portas para os movimentos de vanguarda, porém salienta:

Ahora bien, la vanguardia brasileña no es mimética de la europea, es, como ellos mismos dicen "ANTROPÓFAGA", es decir, devora ritualmente las vanguardias europeas para interiorizarlas y mezclarlas con lo más profundamente autóctono del país (LOSADA, 1994, p. 124).

Esta tendência em potencializar o que era genuinamente brasileiro, porém não na revolução da linguagem literária, estendeu-se ao amplo leque da narrativa regionalista e ao realismo social que surgiu durante o Estado Novo. Na visão da investigadora, ambas as correntes, narrativa regionalista e narrativa social se desenvolveram durante os anos 30 com o claro predomínio do tema sobre a forma, valorizando com as técnicas realistas os diversos registros da oralidade cotidiana.

O movimento antropofágico irá abarcar outros segmentos da arte brasileira como as artes plásticas, escultura e a música e servirá de teoria para obras importantíssimas que retratarão a alma do país. A começar por Mario de Andrade que, segundo Barandiarán, embasado nos estudos de Darcy Ribeiro¹, é uma enciclopédia viva da brasilindionegridude:

La enorme erudición de Mario de Andrade se manifiesta en este relato de aparente sencillez, escrito en un lenguaje comprensible para todo el mundo. Macunaíma es la obra de un estudioso del folclore, de un conocedor de la música popular, de la lengua y del espíritu de los numerosos espíritus que conforman este país americano, pero además, es un buen ejemplo de cómo podrían entenderse las teorías freudianas en los trópicos. Su éxito fue y es, desde su aparición, inmenso: prueba de ellos son los diferentes ballets, las piezas teatrales o el largometraje que se ha realizado basándose en este texto. Se han escrito, asimismo, numerosos estudios, ensayos y comentarios, ampliándose de año en año la bibliografía sobre un libro que, si creemos a Darcy ribeiro, define la brasileñidad por una expresión anímica de indudable belleza: la alegría (BARANDIARÁN, 2001, p. 248).

¹ Notas de Darcy Ribeiro em *Liminar*. "Introducción a La edición crítica de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter".

Outro livro que traduz este espírito da nacionalidade brasileira, a que se refere o espanhol, é Guimarães Rosa com *seu Grande sertões: veredas*. Segundo ele, Rosa sempre esteve muito sensível a esta preocupação:

Esta novela ha sido capaz de reelaborar la lengua portuguesa de Brasil, ha convertido uno de sus paisajes más depauperados en el símbolo del cosmos y, desde luego, aunque su autor haya sido considerado como 'regionalista', demuestra una ambición muy superior a la descripción de un posible país y de unas costumbres determinadas. Guimarães Rosa ha hecho del sertón lo que Faulkner del condado de Yoknapatawpha, Proust de Combray, Joyce de Dublin, Cervantes de La Mancha o Benet de Región: se trata de un lugar que es al mismo tiempo todos los lugares sin dejar, por ello, de ser un espacio concreto en un tiempo concreto. Con Guimarães Rosa los paisajes, los personajes y la lengua se vuelven sagrados, el arte se convierte en religión y la vida, la escritura, pues para él ambas cosas significan lo mismo, en una misión (MAURA, 2010, p. 253).

A identidade brasileira também será identificada na Espanha com a obra *Avalovara*, do pernambucano Osman Lins, que não só define o Brasil, sua vida, como também acrescenta outra visão cósmica e real de um país que é a soma de países e povos. A crítica se desenvolve a partir das três personagens femininas com as quais o protagonista tem uma relação de amor. Por meio dessas personagens, o crítico fala da impossibilidade do protagonista, que seria o alter-ego do autor, em comunicar-se com pessoas de outra cultura, além de sua impotência em definir-se como brasileiro, para explicar a brasilidade, algo que sente que existe, porém não pode expressar:

La ficción de Osman Lins es, efectivamente, símbolo de una realidad profundamente brasileña: la formación de un país que nació de la fusión de las emigraciones provenientes de casi todos los puntos de la geografía terrestre: una nación que, en consecuencia, puede comprenderse como un cosmos, como símbolo de encuentro ideal de los pueblos y de las razas que habitan el planeta (MAURA, 2010, p. 258).

Onze anos depois desta última publicação, surgiram na Espanha as obras *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon e *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro. No primeiro há uma confrontação do americano com o Europeu, mais especificamente de Brasil e Galícia, não esquecendo que naquela província está as origens da língua portuguesa. De modo que a fascinação pelos valores da Galícia serve de lastro para o desenrolar do romance. O real e o histórico do Brasil, a república dos sonhos e o imaginário mítico da Galícia.

Mas se para Piñon, a escritura é fundacional, Maura afirma que, "para el bahiano João Ubaldo Ribeiro, maestro em contar historias, en lograr una fusión de lo oral com lo escrito, una de las características de lo brasileño pudiera ser la 'antropofagia'" (p.262). É a possível conclusão a que chega o leitor do romance:

La antropofagia cede así lugar a la hermandad y Brasil, tras un largo aprendizaje, después de haber sido crisol de razas y culturas, si es que verdaderamente tiene un alma o un destino, ha de ser el espacio del encuentro armónico entre todos los hombres. Esto evidentemente, habrá de suceder en un Brasil que sea también el país del futuro, lo que no deja de ser una ilusión para los que siguen, a través de los periódicos, las contradicciones de la gran nación sudamericana (MAURA, 2010, p. 264).

A década de 90 e as seguintes foram promissoras para a literatura brasileira. Pelo menos para o escritor Paulo Coelho que conseguiu um êxito editorial avultante. Este autor de massas, com versões realizadas, muitas vezes por tradutores que desconheciam a língua portuguesa, vendeu (e vende)

grandes tiragens de seus livros. Porém no que diz respeito à qualidade de suas traduções, ficou muito aquém do desejável, o que não escapa à crítica mais atenta. De modo contrário a crítica ressalta as boas traduções desenvolvidas por nomes como Basilio Losada em *O quinze* de Raquel de Queirós, com o título de *Tierra de silencio* publicado em 1995, ou o *Ana de Venecia* de João Silvério Trevisan em 1999. Também se elogia o tradutor Pablo Del Barco que publicou uma versão anotada da obra *Don Casmurro* de Machado de Assis (1991). Outro destaque é a versão para o Catalão feita por Xavier Pàmies de *Gran sertão: riberes* de Guimarães Rosa (1990). Deve-se também a este tradutor as versões de *L'alienista* (1990) e *El senyor Casmurro* de Machado de Assis (1998).

Na primeira década do século XXI, Machado de Assis segue sendo objeto de novas versões de Juan Martín e de José Luis Sanchez, que traduziu também obras de José de Alencar. No que se refere à poesia, Adolfo Montejo-Navas é responsável, em esta década, pela tradução de uma antologia da poesia brasileira que com o título de *Correspondencia Celeste* (2001) quis dar continuidade ao trabalho de Crespo. Montejo-Navas é também tradutor de *Cabeza de hombre* de Armando Freitas Filho (1996) e de *Contratextos* de Sebastião Uchoa Leite (2001), dois autores que não haviam sido incluídos no rol dos poetas brasileiros.

Há que se destacar também, no campo da poesia, as traduções de P. del Barco em *Poema sucio* de Ferreira Gullar (1997) e a obra *Tiempo español* de Murilo Mendes (2008), além do tradutor Andrés Sanches Robayna por *Crisantiempo* de Haroldo de Campos.

Finalmente destacamos a atribuição do Prêmio *Príncipe de Asturias de las letras* a Nélida Piñon em 2005, que supõe não apenas o reconhecimento da carreira literária da autora de ascendência galega, como também de toda uma literatura que ela representa, a brasileira.

Em maio de 2010 é publicado o nº 7 da Revista de cultura brasileira em homenagem a Machado de Assis. Com 215 páginas e 12 artigos que versam sobre a obra do brasileiro, a revista apresenta escritores e estudiosos brasileiros, espanhóis, além de um português.

Os textos falam da vida e da obra de Machado, ilustrados por escassas fotos do autor em diferentes períodos de sua vida. A revista foi também organizada e coordenada por Antonio Maura Barandiarán, que traduziu ainda alguns dos artigos, e segue colaborando, distintamente, com a disseminação da literatura brasileira na Espanha. No artigo que publica intitulado "La crítica de Machado de Assis en las publicaciones españolas" faz uma síntese das críticas já escritas sobre Machado em língua espanhola, que apresentam como um ponto comum o fato de Machado de Assis ser tão invisível fora do Brasil. Todos são unânimes em reconhecer as qualidades do brasileiro e também questionar o fato de um escritor dessa grandeza ser praticamente secreto.

Maura declara que essa clandestinidade do escritor carioca, unida a seu mistério, não impede a admiração entre aqueles que tratam de sua obra:

Machado de Assis es poco leído entre los lectores hispanohablantes, pero profundamente respectado. Continuamente surgen nuevas referencias, nuevas interpretaciones como sucede con los libros y los autores que aún están vivos, que, a pesar de las disecciones de los críticos, siguen ofreciendo la sorpresa de su misterio. Tal vez sea la mayor paradoja del autor de *Memorias póstumas...*, que estando muerto sigue vivo como el protagonista y narrador de la novela, Brás o Blas, que siendo un difunto autor, no es un autor difunto, como se recuerda en la introducción del libro. Machado de Assis, autor de estas *Memorias*, ¿habría adivinado ya su futuro de escritor secreto, misterioso y universal? (MAURA, 2010, p. 212-213).

Também em finais de 2010 é traduzida para o espanhol uma obra de grande importância no contexto brasileiro que é *Casa Grande e senzala* lançado oficialmente em 03 de fevereiro de 2011 na Fundação Cervantes, com a presença, entre outros, do embaixador do Brasil na Espanha, o Reitor da Universidade de Salamanca e do tradutor da obra António Maura Barandiarán. Na ocasião também houve uma mesa redonda que discutiu sobre a história e a presença da literatura brasileira na Espanha. O título em espanhol pouco difere do português: *Casa-grande y senzala*.

É preciso reconhecer ainda que chegamos a esse nível de produção graças ao trabalho de muitos grupos de professores que concentraram esforços para tradução e publicação da literatura brasileira formando equipes de pesquisa com estudantes interessados pela literatura e cultura brasileira em seus mais variados aspectos. Dentre essas instituições é de bom alvitre mencionar, o talvez ressaltar, o trabalho realizado pela professora Carmen Villarino da Universidade de Santiago, Pablo Del Barco de Sevilla, Elena Losada e Wagner Novaes em Barcelona, Carlos Castro Brunetto na Universidade de La Laguna (Perfecto Cuadrado), Luisa Trias Folch da Universidade de Granada que criou o manual de literatura brasileira, publicado em 2006. Professora Maria Victoria Navas da Universidade Complutense que desenvolve trabalho com alunos espanhóis e de vários outros países que vêm à Espanha para estudar e desenvolver suas teses.

Ainda no âmbito universitário é mister ressaltar o trabalho desenvolvido pela universidade de Salamanca, por meio da equipe que trabalha no Centro de Estudios brasileños. Os estudos empreendidos por esta equipe, as orientações de doutorado, o serviço de publicações editando livros de extrema importância para se compreender a cultura brasileira e a promoção, de uma maneira mui dinâmica, de sua literatura na Espanha.

Neste pequeno inventário da produção da literatura brasileira na Espanha, pouco falamos de Clarice, a quem cabe um inventário à parte. O que se pode afirmar é que nos anos 90, grande parte de sua obra é publicada, de forma que começa a haver um fomento nas produções teóricas-críticas e a literatura brasileira anteriormente conhecida como muito próxima à oralidade e vinculada a uma realidade sociológica, passa a se destacar por suas características estéticas.

Nos anos 90, a literatura clariciana passa a ser fomentada nos contextos universitários e estudada como uma obra de grande importância estética. A Espanha passa a conhecer a grandeza de uma autora dentro de uma variedade de produção qualitativa e intensa da literatura sul americana escrita em português.

Clarice vai alterar o traçado do mapa literário europeu propondo uma nova inserção do Brasil em contexto espanhol. Sua obra vai penetrar uma elite europeia que passará a discutir e analisar novas formas de relações nas instâncias de produção, circulação e apropriação entre uma ex-colônia e uma metrópole. O professor e crítico literário Basílio Losada salienta que:

A partir de su muerte, en 1977, la obra de Clarice ha obtenido un reconocimiento universal. El reconocimiento relativo que puede obtener una literatura como la brasileña, inmensa y sugestiva quizá como ninguna otra de nuestro tiempo, pero que no tiene entrada en los circuitos del mundo editorial, quizá por su misma peculiaridad. [...] Hoy, nadie duda que la narrativa de Clarice Lispector constituye uno de los testimonios más profundos de nuestro tiempo, un intento, quizá sin esperanza, de expresar las contradicciones, los riquísimos matices, el misterio profundo del alma femenina (LOSADA, 2008, p. 11-12).

Longe da oralidade e do folclore brasileiro, a obra clariciana é edificada na linguagem e nas relações humanas, mais especificamente na alma feminina. Losada também acrescenta em prefácio publicado na 4ª edição da obra *Cerca del corazón salvaje*:

No creo que haya en ninguna literatura de nuestro tiempo un ejemplo tan perfecto de literatura de mujer, y quizá nadie ha llegado a una precisión, a veces incluso obsesiva pero plausible siempre, de las posibilidades de la palabra como manifestación de mundos interiores (LOSADA, 2008, p. 09).

Segundo a crítica literária Doroley Carolina Coll, a partir de Clarice começa a se inverter o processo de apropriação literária feita pelo Brasil enquanto ex-colônia, ela assinala que:

El binômio colonizador-colonizado se invierte al ser Europa la apropiadora de una escritora brasileña desconocida. Junto con Borges, Lispector tal vez sea la única escritora latinoamericana mencionada como fuente de inspiración por un escritor europeo (COLL, 2006, p. 238).

ARF, L. M. G. La Estética Brasileña en España: Transformaciones Desde los Años 80. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 161-169, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

COLL, D. C. *Epistemología Subversiva: el discurso místico de Teresa de Jesús y Clarice Lispector*. Madrid: Pliegos, 2006.

LOSADA, E. S. Clarice Lispector: la palabra rigurosa. *Mujeres y Literatura* (Ángels Carabí y Marta Segarra Eds.) Barcelona, 1994, p. 123-136.

LOPEZ, J. A. Brasil em contexto artístico internacional: visibilidad y mercado. **Revista de cultura brasileira**, n. 6. Madrid: Fundación Hispano Brasileña, 2008.

MAURA, A. La crítica de Machado de Assis en las publicaciones españolas. **Revista de cultura brasileira** n. 7. Madrid: Fundación Hispano Brasileña 2010, p. 182-213.

_____. El mundo, los mundos: Novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX. **Revista de Filología Románica** - Anejo II, Madrid, Universidade Complutense de Madrid., s/n., p. 245-266, 2001. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0101220245A/10953>>. Acesso em 15/02/2011.

NAVAS, A. M. 7 notas de navegación para una cartografía del arte reciente en Brasil. **Revista de Cultura Brasileira**, Madrid, Fundación Hispano Brasileña, n. 6, p. 72-103, 2008.

Revista El Paseante. Barcelona: Ediciones Siruela, Abr./1998 (número dedicado ao Brasil).

Recebido em 05/03/2011. Aprovado em 21/04/2011.

OS HOMENS LIVRES POBRES E O PROCESSO DA VIOLÊNCIA

Fernando Cerisara Gil*

Resumo

Este trabalho visa discutir a presença do homem livre pobre no romance rural, e sua figuração como personagem em trânsito conflitivo, que oscila entre a condição de herói e a de dependente social.

Abstract

This paper aims to discuss the presence of the free poor man in the rural novel, and its figuration as character in conflictive transit, which oscillates between his status of hero and his status of social dependent.

Palavras-chave

Homem livre pobre; Romance rural; Violência.

Keywords

Rural novel; Violence; Free Poor Man

* Departamento de Letras – Universidade Federal do Paraná – Curitiba – PR - Brasil. E-mail: fcgil61@gmail.com.

A centralidade que ocupa os homens livres pobres¹ no que temos chamado de romance rural² do século XIX não parece de todo ter chamado a atenção da crítica. Esta figura é protagonista em muitas narrativas, como *O tronco do ipê*, *Til* e *O sertanejo*, de José de Alencar, *Inocência*, de Taunay, *O cabeloira*, de Franklin Távora, *O ermitão de Muquém*, Bernardo Guimarães, ou quando não protagonista não deixa de ocupar papel relevante no desenrolar da trama, como se tem em *D. Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. A presença desta figura social põe alguns problemas.

Primeiro, numa literatura tão edificante como a brasileira do século XIX, o romance rural coloca no centro da sua narrativa um indivíduo socialmente rebaixado; segundo, a sua presença remete a um ponto crítico, difícil de ser contornado em nossa literatura e que se refere ao modo de representar os *debaixo*, os pobres, em nossa ficção, e no caso específico no espaço rural; uma terceira questão diz respeito ao que significa ser “homem livre e pobre” na ficção rural brasileira do século XIX?

Quando pensei o estatuto social deste personagem, tive em mente formulações como as de Maria Sylvia de Carvalho Franco quando situa, na sua obra já clássica *Homens livres na ordem escravocrata*, a “formação *sui generis* de homens livres e expropriados”. Assim se refere a autora a este sujeito social:

A constituição desse tipo prende-se à forma como se organizou a ocupação do solo, concedido em grandes extensões e visando culturas onerosas. Dada a amplitude das áreas apropriadas e os limites impostos à sua exploração pelo próprio custo das plantações, decorreu uma grande ociosidade das áreas incorporadas aos patrimônios privados, podendo sem prejuízo econômico, ser cedidas para uso de outro. Esta situação – a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente pela agricultura mercantil realizada por escravos – possibilitou e consolidou a existência de homens destituídos da propriedade dos meios de produção, mas não de sua posse, e que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, dado que o peso da produção significativa para o sistema como um todo, não recaiu sobre os seus ombros. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma “ralé” que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade. A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para sua existência e os deixava sem razão de ser (FRANCO, 1997, p. 14).

Do ponto de vista propriamente literário, as formulações de Roberto Schwarz tomam a máxima relevância para o ponto de vista aqui. Como se sabe, Schwarz procurou localizar este personagem na literatura brasileira, particularmente no romance machadiano, de corte estritamente urbano, diga-se de passagem, seja na figura dos agregados na segunda fase de sua ficção, seja em parte significativa dos protagonistas pobres da primeira³. O autor de *Um*

¹ Este trabalho faz parte da pesquisa, em curso, *Experiência Rural e a Formação do Romance Brasileiro (II): o estatuto do narrador, a representação dos homens pobres e livres e a violência do processo*, financiada pelo CNPq.

² Venho chamando de *romance rural* ao que normalmente a crítica e a historiografia denominam de romance regionalista. Não se tratando de mero capricho conceitual, aponto duas razões imediatas para isso. A primeira diz respeito à tentativa de desmarcar o nosso estudo do ranço ideológico que carrega a discussão sobre a literatura regionalista, de modo geral. A segunda se refere ao fato de que a realidade rural apresentada nesta ficção, ainda que remetendo ao problema da formação regional diversificada do país, parece estar mais diretamente relacionada com as vicissitudes da transplantação da forma romance para o Brasil.

³ As formulações de Roberto Schwarz sobre o assunto nos fazem compreender que estamos diante de uma matéria que estrutura social e historicamente o país em todas as suas latitudes e encontra-se figurada ao longo de nossa ficção urbana e rural. Acreditamos, entretanto, que há aspectos diferentes e específicos, ainda a

mestre na periferia do capitalismo relaciona a posição precária destes indivíduos e suas consequências no interior da nossa literatura à noção de relações de favor, a mediação social a partir da qual este setor em boa medida se reproduz socialmente. É do seguinte modo que Roberto Schwarz descreve a configuração desta forma de dependência:

Esquematisando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o "homem livre", na verdade dependente. Entre os dois primeiros a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessam. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm (SCHWARZ, 1981, p. 16).

Sem dúvida, favor, dependência, compadrio – todas estas noções expressam as formas de dominação pessoal que constroem, de alguma maneira, a trajetória dos protagonistas do romance rural. Não espremidos nas ruas do Rio de Janeiro, mas em espaços amplos, como o cerrado, o sertão ou o pampa, é por onde vão transitar as personagens que temos em mira.

Vale notar que já em andamento a pesquisa, as formulações de Maria Sylvia de Carvalho Franco e de Roberto Schwarz continuaram a ter força central no ponto de vista do estudo, mas a própria formulação dos autores, aos poucos, me começou a soar contraditório em relação ao meu objeto. Parecia haver algo dissonante. Tratava-se de uma espécie de assimetria entre a presença social periférica deste setor social – periférica até em nossa historiografia ou na sociologia brasileira – e a sua centralidade ocupada no romance rural. Não teria condições, no momento, para enunciar todas as razões deste meu estranhamento e empreender uma discussão mais aprofundada deste ponto⁴. O que apenas gostaria de aventar é que talvez um esquema explicativo como o de Maria Sylvia de Carvalho Franco, do ponto de vista histórico-sociológico, e de Roberto Schwarz, do ponto de vista literário, não deem conta de modo extensivo e matizado da importância social da presença dos homens livres pobres na sociedade e na literatura brasileiras. A premissa que norteia a perspectiva de compreensão da abordagem de Maria Sylvia de Carvalho Franco, bem como a de Roberto Schwarz, a cujo trabalho o autor não deixa de pagar o seu tributo e cuja obra, sem exagero, parece ser uma contraface literária – a premissa, dizia, baseia-se no entendimento da nossa formação histórica assentada na tríade: grande proprietário/economia agro-exportadora/mão-de-obra escrava. Na síntese da dinâmica desta lógica social, eles são vistos como "homens dispensáveis", "sem razão de ser". Em suma, sujeitos que orbitam numa espécie de espaço social vazio.

Para o rápido comentário que temos em mente, interessa notar o seguinte: no romance rural brasileiro do século XIX, a centralidade não é ocupada por representantes da oligarquia rural, mas por personagens que a margeiam; todavia, esta ficção tem como enquadramento, como lastro ideológico, que norteia o mundo narrado, a perspectiva *dos de cima*, das elites letradas e dos setores dominantes, centrado numa apresentação ficcional do que Roberto

serem identificados e examinados, atinentes ao que se tem denominado de romance rural. Do autor, ver, sobretudo, *Ao vencedor as batatas* (1981).

⁴ Vale destacar que esta posição sobre a presença do homem livre pobre no romance rural se coaduna com uma série de releituras históricas do Brasil, assentadas em novos dados empíricos a partir dos quais é reavaliado o lugar dos homens livres na sociedade brasileira desde o período colonial. Neste sentido ver, particularmente, o livro de Jorge Caldeira, *História do Brasil com empreendedores* (2009).

Schwarz denominou “a molécula patriarcal brasileira”⁵ (1999, p. 232); entretanto, o mundo que se põe em movimento é, destacadamente, o dos personagens não-proprietárias. No cerne do que temos estudado está o impasse da posição ficcional deste personagem que se, por um lado, tende a se pôr como protagonista-herói, por outro, sofre a constrição de sua condição social.

A condição tensionada destes personagens entre a constrição social e a posição de herói romanesco situa o seu lugar numa variável, no plano ficcional, que vai do ressentimento, da dissimulação, da brutalidade simples e pura a formas diversas de elevação. Estas podem ir da remissão pelo amor, pela morte, passando pelo gesto heroico, grandioso e nobre.

Apenas para dar alguns exemplos disso que estou procurando definir como um dos traços característicos do homem livre pobre no romance rural. Em *Inocência*, Cirino, o protagonista da história, é um sujeito que, com os seus poucos conhecimentos adquiridos como caixeiro de uma “botica velha e manhosa” de Ouro Preto e com o seu Chernoviz “já seboso de tanto uso”, sobrevive atendendo aqueles que nas cidades vizinhas, de início, e, depois, no sertão necessitassem dos seus serviços. Todo o conhecimento para o exercício da sua atividade “médica” se resumia, portanto, à união de “alguns conhecimentos de valor positivo” a “outros que a experiência lhe ia indicando ou que a voz do povo e a superstição lhe ministravam” (TAUNAY, 1977, p. 24).

Precariedade de condições bem próprias de personagens que transitam nesta faixa social, suficientes, no entanto, e este é um aspecto a ser destacado, para lhe dar certa mobilidade (autonomia?) social e, por assim dizer, também geográfica/espacial. Ao contrário dos protagonistas de José de Alencar, nos romances de fazenda, cuja mobilidade, em qualquer sentido, depende de um grande, a situação de Cirino é diferente, pois a possibilidade de deslocamento passa a ser elemento constitutivo à sua atividade e à sua forma de sobrevivência, incluídos aí os “prazeres da carne”. “Afeito a hábitos de completa liberdade”, como nota o narrador, tal desenvoltura permite que sua imaginação sobre si mesmo também corra lépida e faceira, a ponto de se apresentar aos outros como doutor quando não passa de um prático de medicina popular.

Trânsito e mobilidade sociais expressam o fato de que o protagonista de *Inocência* ocupa espaço muito tensionado entre mundo urbano e mundo rural, ou ainda, entre os rigores do mundo patriarcal, representado por Pereira, pai de Inocência, e certo sopro possível de autonomia individual pretendido por Cirino. O ponto alto deste espírito mais individualista é expresso pelo sentimento do amor romântico do rapaz por Inocência. Tudo indica haver uma estreita relação entre a condição de homem livre pobre, mas com certa autonomia econômica –, se me permitem a contradição dos termos – e o impulso individualista que o amor romântico representa para o personagem. Impulso e sentimento que por assim dizer revestem a experiência de Cirino de certa “modernidade”. Ao menos o suficiente para entrar em conflito com os rigores do código patriarcal. Cirino tenta evitar o embate, busca articular um termo de compromisso com os valores patriarcais. Mas não consegue, ele é eliminado como também Inocência. O rarefeito espaço de autonomia individual é banido a bala em *Inocência*.

Já no romance *O cabeleira*, de Franklin Távora, o protagonista é um matador sanguinário, espécie de protojagunço de nossa literatura, que depois de barbarizar pelo interior pernambucano se redime ao se reencontrar com seu

⁵ No texto *Conversa sobre Duas meninas*, Roberto Schwarz (1999) utiliza a expressão referindo-se ao tratamento diferenciado dado ao “universo da dominação e afetividade ‘tradicionais’” (a molécula patriarcal) pelas obras de Machado de Assis e Gilberto Freyre.

passado, espécie de estágio primitivo/fundador de pureza, que é encarnado pela figura de Luisa, amiga de infância de nosso herói-jagunço.

A narrativa de Távora é um dos poucos romances rurais do XIX em que nem um grande nem a ordem patriarcal estabelecem o sistema de valores ideológico e literário que norteiam o campo de ação dos personagens e a movimentação da trama no seu conjunto. Ao mesmo tempo, todo ele é povoado de homens livres pobres, habitado por uma espécie de arraia-miuda. As figuras socialmente mais elevadas formam apenas o pano de fundo histórico do entrecho. Tais figuras religiosas ou da administração imputam certa respeitabilidade e senso de ordem ao mundo colonial em foco. Entretanto, não é da perspectiva destes personagens que emana o nó da questão do romance de Távora. Pois é a presença maciça de bandidos, marginais, pequenos mascates e comerciantes com a sua teia de relações mercantis lícitas e ilícitas que domina o mundo ficcional cuja história transcorre na segunda metade do século XVIII. A presença marcante deste universo social miúdo e periférico posta mesmo no centro da cena narrativa dá a dimensão inescapável da preocupação com relação a esta figura social.

Um último exemplo ainda. No romance *O tronco do ipê*, José de Alencar nos apresenta o protagonista Mário sufocado até o último fio de cabelo pela sua condição de dependente do grande proprietário, o barão da Espera. Dependência que se mistura à suspeita e incerteza de Mário sobre o possível envolvimento do barão (Joaquim de Freitas) na morte de seu pai e na apropriação ilegal por parte do barão das terras que pertenceriam à família de Mário. Depois de um crispado vaivém no plano da trama, a situação se resolve pela conciliação devido ao bom caráter do nosso herói que perdona o possível algoz de seu pai. Mas não só. De lambuja, se casa com a filha do barão e se torna ele mesmo dono da fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão. De qualquer maneira, sobretudo na sua primeira parte, *O tronco do ipê* é a manifestação mais explícita, na literatura brasileira, do ressentimento do dependente. Mais ainda porque Mário se percebe como proprietário expropriado de suas terras, tomadas que foram de maneira ilegal.

Bandidos, assassinos, pequenos comerciantes, mascates de medicina popular ou de qualquer outro tipo de quinquilharia ou pura e simplesmente dependentes sociais, eis os heróis rebaixados, em condição social instável e precária destes romances. Que nem por isso, todavia, deixam, de alguma maneira, ou por um algum artifício, de serem resgatados desta condição menor.

Por outro lado, na rápida descrição que se procurou fazer se pretendeu, desde aí, destacar como a trajetória desta figura passa pela experiência da violência. Em algum nível, por alguma circunstância, a violência, a brutalidade, a morte, marca o percurso do homem livre pobre. Apenas para ficarmos nos exemplos mencionados. Cirino, o protagonista de *Inocência*, é vítima do seu amor e também da truculência que caracteriza o mundo patriarcal, que quer ver a sua honra lavada e vingada, em nome da quebra de confiança que significou a aproximação de Cirino de Inocência. Manecão, o noivo prometido da moça, irá se desincumbir da tarefa de eliminar o intruso.

O Cabeleira, em uma das suas facetas, é a própria encarnação da brutalidade, e sofre as suas conseqüências, pois é condenado à morte por seus crimes.

O fardo da violência pesa também sobre a vida de Mário na suspeita morte de seu pai, na qual pode ter havido a participação do barão da Espera. Aqui, a brutalidade não está presente como elemento concreto da ação, mas a morte é uma fantasmagoria a definir toda a natureza emocional e psicológica do personagem, bem com a direção das suas ações na trama.

Ao que tudo indica, a violência irrompe das páginas deste tipo de ficção, dando conformação específica à experiência social do homem livre pobre. Do ponto de vista literário, o campo, o cerrado, o sertão não se encontram submetidos aos mesmos códigos sociais e morais que medeiam as relações da ficção urbana. A violência parece ser elemento constitutivo com que em boa parte se resolvem os conflitos e impasses sociais. Deste modo, no plano simbólico, o espaço rural, revelado aos olhos dos nossos escritores como o lugar do desgoverno, da tenuidade das normas, ou na melhor das hipóteses, do arbítrio da dominação pessoal, acaba por constituir o âmbito de explicitação da brutalidade. Isto tudo não se configura sem doses e matizes variados de contradição, já que a presença da violência corresponde a funções diversas que exerce, seja no plano do enredo, seja no da caracterização das personagens, ou ainda no arranjo entre estes elementos.

Veja que a própria violência toma uma luz própria por aqui. Ela é, de fato, “forma rotinizada de ajustamento nas relações sociais” (FRANCO, 1997, p. 30) que penetra fundo na ficção rural do XIX, ao traduzir a condição precária e instável do homem livre pobre. Ao mesmo tempo, porém, o seu papel fica expressivamente atenuado na medida em que alguma outra instância ficcional (que pode ser no âmbito da voz narrativa, pode ser na articulação dos próprios acontecimentos que definem o percurso do personagem, ou na combinação destes e de outros elementos ficcionais) opera, muitas vezes, processo de neutralização da experiência da brutalidade/violência. Tal atenuação se define na maneira como os protagonistas desses romances são levados a se ver livres da constrição social a que se encontram submetidos. Isso pode ocorrer por meio de uma estratégia folhetinesca (p. ex, o casamento entre o dependente e um membro da “boa sociedade”), ou através de comentários muito pouco incrustados no tecido ficcional, descolados da trama narrativa.

Sob este aspecto, vale ao menos anotar que este caráter por assim dizer duplo e também oscilante e cambiante – entre a presença da brutalidade/violência/morte e o desejo de elevação/remissão da figura do homem livre pobre – diz respeito à própria relação ambígua da posição do autor-narrador em face da matéria rural. Matéria a ser exaltada, celebrada pelo *quantum* de específico e peculiar que possa expressar da nacionalidade, seja no modo de compreensão e configuração do sujeito, seja na inserção no espaço social em que ele se situa? Ou matéria a ser denegada ou no mínimo possa sob forte suspeita pelo que pode conter de *diferente*, *anticivilizatória*, *antimoderna* aos olhos e ao coração dos nossos escritores situados sempre no pólo citadino e letrado? Estas duas facetas surgem como espécie de irmãs xifópagas impossíveis de serem descoladas da perspectiva dos nossos ficcionistas do século XIX, e por extensão do ponto de vista que informam a visão de mundo dos autores-narradores do romance rural do período.

Desta posição do autor-narrador parece se originar, também, certo sentido que a presença da violência/morte adquire nesta ficção. O andar do homem livre pobre é um caminhar no meio fio da sua condição precária e instável entre o gesto de morte que ele pode desferir e o gesto brutal que o ameaça. Quando se instaura na trama, a violência-morte também tem ressonâncias desdobradas. É parte da ação imediata do trecho que não deixa de informar a visão degradante do mundo rural em foco (o degradante sempre pela perspectiva do autor-narrador, repita-se), mas é também elemento por assim dizer de sublimação, de simbolização que transcende a sua função imediata na ação narrativa. No romance de Taunay, por exemplo, ela é a atitude que caracteriza a brutalidade da ordem patriarcal ao pôr fim à vida e aos anseios amorosos de

Cirino e Inocência; de outra parte, não deixa de exprimir a sublimidade do amor romântico não-realizado de longa data na tradição literária ocidental⁶. Já *n'O Cabeleira*, a brutalidade das ações do protagonista e do seu grupo se, por um lado, figura de maneira contundente a posição social limiar, ou mesmo marginal ou semimarginal ocupada pelo homem livre pobre; por outro, esta mesma contundência é objeto de "ensinamento" a ser superado pela "ilusão ilustrada" que, além da crença do esclarecimento pela educação, aposta suas fichas na "dignidade do trabalho".

Note-se que o caráter cambiante, instável, com certa complexidade literária e social em que se movimentam os elementos em jogo, sugere ultrapassar o aspecto "documental" ou "pitoresco", epítetos com que há algum tempo a crítica vem brindando e limitando a compreensão da ficção rural no Brasil.

GIL, F. C. The Poor Free Men and the Process of Violence. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 170-176, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

ALENCAR, J. *O tronco do ipê*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980.

FRANCO, M. S. de C. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: UNESP, 1997.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

CALDEIRA, J. *História do Brasil com empreendedores*. São Paulo: Mameluco, 2009.

TAUNAY, V. de. *Inocência*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977.

TÁVORA, F. *O Cabeleira*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1977.

Recebido em 27/11/2010. Aprovado em 29/01/2011.

⁶ Algumas das inúmeras epígrafes dos capítulos de *Inocência* projetam, entre outras coisas, justamente este diálogo entre a história de amor sertaneja e certa tradição literária sobre o tema.

APONTAMENTOS SOBRE A RECEPÇÃO BRASILEIRA DE *TEORIA DA VANGUARDA*

José Pedro Antunes *

Resumo

O presente artigo tem como principal objetivo apresentar, ainda que brevemente, a trajetória da tradução brasileira de *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger, bem como algumas perspectivas acerca de sua recepção no Brasil.

Palavras-chave

Peter Bürger; Recepção; Teoria da vanguarda; Tradução.

Abstract

This work aims, though briefly, at focusing on the path of the Brazilian translation of the Theory of the Avant-garde by Peter Bürger, as well as some perspectives regarding its reception in Brazil.

Keywords

Peter Bürger; Reception; Theory of the avant-garde; Translation.

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara. - Araraquara - SP - Brasil. E-mail: zepedro@fclar.unesp.br

Desde o lançamento da tradução brasileira de *Teoria da Vanguarda* (Cosac Naify, 2008), venho me dedicando aos documentos da recepção, ainda incipiente, e tentando oferecer respostas às questões que se levantam. Não me refiro apenas a resenhas nos jornais de grande circulação, mas a trabalhos em publicações acadêmicas. Propostas de entrevistas me foram feitas quando do lançamento, mas julguei inoportuno antecipar-me, no caso, à recepção.

Sobre a insistência com que se diz tratar-se de um livro datado, basta dizer que sim, a primeira edição do livro, na Alemanha, é de 1974. Ou lançar mão da afirmação de Iumna Maria Simon, na orelha do volume, de que o livro é datado no bom sentido da palavra.

Sobre os 20 anos decorridos desde que dei por concluída a minha tradução comentada, cheguei a pensar numa resposta bem ao gosto de certas entrevistas: "O livro saiu no momento certo." Podendo acrescentar que, entre nós, ele marcava os 40 anos do Maio de 68, que costumamos pensar como sendo um momento francês, com reverberações em diversos países do mundo ocidental, sem ter a clareza da importância que o movimento das esquerdas antiautoritárias teve na Alemanha, com o retorno do país, no traumático pós-guerra, ao centro do debate cultural. *Teoria da Vanguarda* é um documento do imediato pós-68. Peter Bürger, que, ainda estudante, nos anos 1950, vivera a redescoberta dos escritos dos frankfurtianos (referência: jornal *Die Zeit*), na década seguinte participaria, como docente, dos debates que levaram à reforma da Universidade.

Historiando os passos dessa minha longa convivência, primeiro com o livro de Bürger, depois com a minha tradução, igualmente eu poderia dizer que ela saiu no momento certo, sendo forçoso reconhecer que esse longo hiato de alguma forma se impunha e havendo que aceitá-lo como benéfico.

Tendo ingressado no Programa de Mestrado em Teoria Literária do IEL/Unicamp, em 1983, constatei que *Teoria da Vanguarda* constava de grande parte das disciplinas nele oferecidas. As traduções americana e espanhola eram indicadas com severas ressalvas. Ocorreu-me, então, a ideia de propor, como projeto de dissertação, a tradução comentada do livro. O projeto foi apresentado em 1985 e a dissertação, como se lê acima, foi por mim defendida em 1989. Bons tempos. Um prazo tão generoso para trabalhos com esse nível de exigência.

Nesses 20 anos, houve três tentativas de publicação do livro. Com a tradução em andamento, já a Brasiliense adquirira os direitos do livro e a minha tradução, mas a publicação não se concretizou. Muito tempo depois, soube, pelos jornais, que a Ática incluía o livro em seu cronograma. Cheguei a conversar com o Sérgio Tellarolli, que era o editor, anunciando que eu tinha a tradução pronta, revisada e devidamente avalizada por uma banca universitária. Mais uma expectativa frustrada.

Em 2001, defendida a minha tese de doutorado – a tradução comentada de *O Surrealismo Francês* de Peter Bürger, de 1971, portanto, imediatamente anterior a *Teoria da Vanguarda* – o Valentim Faccioli, que fazia parte da banca, chegou a manifestar interesse pela publicação de ambos, pensando numa parceria com a Editora da Unesp, mas nada ainda aconteceu.

E aí está o livro, lançado pela Cosac Naify em 2008, que, à procura de um tradutor, chegou ao meu trabalho por indicação do Márcio Seligmann-Silva. Ele que participou de uma das primeiras etapas do processo, quando o Prof. Dr. Herbert Bornebusch, então leitor na USP, e que, informalmente, passara a orientar os meus primeiros passos como tradutor, montou um grupo para ler a

obra em questão. Ao me oferecer a oportunidade de ver o resultado finalmente em circulação, o Márcio Seligmann-Silva vinha também recompor a memória afetiva do trabalho, na qual se incluem, entre tantos outros colaboradores, os nomes de Modesto Carone, Suzy Frankl Sperber, Maria Eugênia Boaventura, Renato Bueno Frankfurt e Iumna Maria Simon. E oxalá não decorram outros vinte anos até a publicação de *O Surrealismo Francês*.

Sobre as modificações que o resultado final, agora publicado, terá sofrido ao longo desses vinte anos, eu diria que me vali do minucioso cotejo com outras traduções, não apenas do livro em questão, mas de outros textos do autor, como tirei proveito do lançamento da edição portuguesa e da recepção que ela teve entre nós, passando a ser incluída em bibliografias dos programas de pós-graduação e a ser citada em dissertações e teses. Vale dizer, ainda, que, em função do lançamento, procedi a novas revisões, e que me foi dada a oportunidade de um produtivo trabalho conjunto com os revisores e preparadores do texto na editora. Registre-se: não é sempre que uma tradução merece esse cuidado, o que significa dizer que houve, por parte da Cosac Naify, uma dedicação extrema no sentido de chegarmos ao melhor resultado.

Mas vamos às dificuldades encontradas, e é essa uma das curiosidades dos entrevistadores, instigados talvez pelos meus comentários incluídos na edição.

Na minha dissertação de mestrado, o comentário mais extenso era sobre a difícil tradução do termo "Literaturwissenschaft". Pois essa, vinte anos depois, foi ainda a decisão mais difícil, a última a ser tomada. Eu poderia mencionar aqui um coro respeitável de pessoas, todas dignas do meu respeito e apreço, a discordar frontalmente dessa decisão. O fato é que não há como traduzir, numa mesma frase ou período, dois termos alemães – "Literaturwissenschaft" e "Literaturtheorie" – pelo mesmo termo em português – "Teoria Literária". E me parece que já vimos apostando por tempo demais nesse ponto cego.

O próprio Bürger sugeria que eu mantivesse a denominação mais corrente entre nós para a disciplina. Como, de resto, ele sempre tratou de minimizar os meus pruridos, optando sempre pelo mais simples, e talvez contemporizador. Acho que se pautava pelo francês, que ele conhece muito bem, supondo talvez também tivéssemos já uma tradição da tradução consolidada e norteadora, para o bem e para o mal, como a têm os franceses.

Também foi grande a minha hesitação em relação aos termos "instituição arte" ou "instituição literatura". Cada vez que voltava à tradução americana ("institution of art"), começava a achar que "instituição da literatura" também fosse cabível. Mas veja que o leitor pode se equivocar com isso, pensando no ato de fazer da literatura uma instituição, o que já nos faria escorregar para a famigerada "institucionalização da arte", o que transforma o que para Bürger não passa de um conceito operativo (Institution Kunst) num juízo de valor, como vêm fazendo alguns comentaristas da obra, como se se tratasse de defender a instituição. E aí eu me pergunto se eles não se terão esquecido de que os artistas das vanguardas históricas, ao desferirem seu violento ataque contra ela, sobretudo os dadaístas, fizeram por revelá-la como tal: uma instituição social.

Dia desses, lendo um ensaio de Luiz Braz, incluído em *Muitas peles* (Alfaguara, 2010), vi que ele faz uso de uma possibilidade que eu cheguei a aventar: "instituição literária" ou "instituição artística". E até que não me incomodou tanto. Mas o tradutor é obrigado a fazer suas escolhas, para depois se ver obrigado a conviver com elas em inteira instabilidade. E eu penso que isso pode ser benéfico, nos manter inquietos, em progresso, como acho que o uso pode acabar nos habituando, com vantagens, a certos termos. De resto, sempre haverá tempo para que os equívocos sejam sanados. Diante de "ciência da

literatura”, por exemplo, eu sempre achei exagerada a reação das pessoas, como se o uso do termo pudesse ser catastrófico para os nossos “estudos literários”.

O tradutor português lança mão, indistintamente, de ambas as soluções, além de, em alguns momentos, apelar para a paráfrase “a arte como instituição”. No geral, ele não teve nenhum rigor terminológico, o que certamente compromete a recepção da obra. Não diria que acerto em tudo, mas tratei de não cometer os equívocos das outras traduções cotejadas. E tratei de me cercar de pessoas que soubessem mais do que eu em relação à terminologia filosófica, por exemplo, estudiosos dos frankfurtianos, dos autores com os quais Bürger dialoga. Tradução deveria ser trabalho de equipe, sempre. Eu sempre gosto de mencionar as pessoas que me ofereceram contribuições ao longo das traduções que realizei. No caso de *Teoria da Vanguarda*, eu precisaria de várias páginas – e de uma memória de elefante, para não cometer nenhuma injustiça – para elencar todos os meus colaboradores, generosíssimos, ao longo desses vinte anos. Que todos eles possam se reconhecer nos meus acertos e saibam relevar os meus tropeços. Festejemos os nossos laços invisíveis.

Em relação à correspondência que mantive com Peter Bürger, eu me lembro que fiquei surpreso e, ao mesmo tempo, até um tanto incomodado com o tratamento que ele me dispensava. Naquele momento em que ousei me dirigir a ele pedindo sugestões e esclarecimentos, eu mesmo ia ganhando uma consciência cada vez mais aguda das minhas lacunas e das minhas impossibilidades. Sabe aquele dito do passo maior que as pernas? Enfim, eu não sabia que era impossível, como na frase famosa do André Gide, fui lá e fiz. Por isso mesmo, ainda bem que o tempo estava do meu lado. Esses 20 anos foram, forçoso é reconhecê-lo, altamente significativos tanto para o tradutor, que agora tem muito menos do que se pejar, como, conseqüentemente, para a recepção do livro.

Outra pergunta frequente tem a ver com a contribuição que o livro ainda poderia oferecer a quem se interessa pelas vanguardas no panorama brasileiro. E eu digo que ela pode trazer maior clareza a alguns aspectos do debate. Com ele, a gente pode aprender a delimitar melhor o campo da pesquisa, saber com mais clareza a distinção entre modernismo e vanguarda, por exemplo, algo que não vejo ainda interiramente resolvido em nossas abordagens. Mas, sobretudo, podemos ver com outros olhos a polarização, longe de ser superada, entre a chamada “sociologia da literatura” e os chamados “formalistas”, que o leitor saberá certamente localizar em nosso cenário, com seus respectivos atores. Peter Bürger propõe uma mirada eminentemente sociológica, sem perder de vista os artefatos artísticos e sem se distanciar de seu aspecto formal. Numa resenha que fiz, recentemente, de uma coletânea cyberpunk chamada *Histórias de um futuro extraordinário* (Tarja, 2010), ante a insistência com que se afirma que a chamada “literatura de gênero” está mais voltada para o conteúdo do que para a forma, eu me perguntava se Saussure nos receberia mesmo de braços abertos nesse futuro extraordinário que o título anuncia.

Com Bürger, acho que podemos aprender a pensar a disciplina literária como passível de transformação, a superar os impasses e indecisões que, suponho, fazem com que sequer tenhamos chegado ainda a batizá-la de uma vez por todas. Teoria Literária? Teorias Literárias? Teoria da Literatura? Estudos Literários? E não custa provocar: Não será por ainda não sabermos ao certo o seu objeto. Ler Peter Bürger me deu a certeza de que estamos muito longe disso que os alemães chamam “Literaturwissenschaft”. Sob qualquer uma das denominações de que dispomos, fazemos uma porção de coisas, mas, se

juntarmos todas elas, ainda estamos longe de uma “ciência da literatura”. Quanto à “instituição arte”, volto a insistir: trata-se de um conceito operativo.

Para ele, tendo fracassado em suas aspirações de unir a arte e a vida, as vanguardas realizaram uma considerável proeza, ao mostrar que a arte é uma instituição social como todas as outras. E que, portanto, salvo imperdoável equívoco ou cinismo, tornou igualmente impossível falar dela com propriedade sem levar em conta esse conhecimento propiciado pelas vanguardas históricas. E adeus às categorias idealistas. Falar da arte é falar do momento histórico que a produz e das condições de produção. Desse ponto de vista, adeus também ao historicismo. Em *O Surrealismo Francês*, ele demonstra que, tardiamente, os acontecimentos de Maio de 68 tornaram possível a compreensão do movimento francês de vanguarda, que os alemães, afora Walter Benjamin em seu ensaio de 1929, persistentemente ignoraram. O fracasso dos movimentos estudantis, para ele, lançam luz sobre um outro grande fracasso, o das vanguardas históricas do início do século XX.

A edição da Cosac Naify traz um texto que Peter Bürger me enviara, em 1988, para ser incluído na edição brasileira de *Teoria da Vanguarda* então em projeto. Originalmente escrito para a edição italiana, que à época estava no prelo, tratava-se de um comentário sobre a permanência de suas reflexões quinze anos depois de, lançadas, terem provocado intenso debate no âmbito alemão. Ele dizia do incômodo de falar do livro como se fosse de um outro. Para ele, o autor não é o proprietário do sentido do seu texto. Eu sempre penso nessa afirmação, cada vez que requerem de mim um confronto mais decidido com o livro que traduzi. Foi o que me fez, por exemplo, evitar responder a entrevistas quando do lançamento, pois gostaria de permitir que a recepção acontecesse à revelia do que eu, como tradutor, pudesse adiantar.

O livro foi lançado num momento em que obras de Duchamp eram trazidas para uma grande exposição em São Paulo. Por isso mesmo, alguns me perguntavam sobre o que as provocações do artista francês teria a nos dizer nos dias de hoje.

Quando a Julia Bussius, então na Cosac Naify, me pediu um palpite em relação à capa do livro, eu não tive nenhuma dúvida, sugeri um dos ready-made de Marcel Duchamp. E não apenas pelo fato de Peter Bürger incluir entre as ilustrações uma foto de uma das reproduções de “Fountain” e tecer comentários a respeito de seu impacto e do desafio que ela veio propor à Instituição Arte. O fato é que não vejo, entre os artistas do período, nenhum outro que tenha feito um percurso tão exemplar, tendo partido da pintura acadêmica para o cubismo, do qual cedo se vê forçado a se desvencilhar, pois queria se distanciar da pintura feita para a retina e chegar a “uma obra que não seja de arte”. Era e não era Dada. Não é por acaso que vários de seus comentadores e intérpretes, a começar por Octávio Paz em *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, partem sempre de uma comparação com Picasso. Pois Duchamp deliberadamente se produziu como o avesso do que fazia Picasso. E é impossível não admitir que sobre tudo o que hoje se produz, para o bem e para o mal, a obra de Duchamp (quase ia dizendo a vida de Duchamp) é fundante.

Quando leio “artista francês”, eu até paro um pouco para repensar as coisas. Talvez devêssemos falar dele, e nisso ele também se antecipou ao mundo que hoje conhecemos, como o primeiro artista a rejeitar sua nacionalidade, assim como recusou qualquer filiação (seus irmãos eram artistas cubistas muito bem sucedidos, não só na França). Eu penso ainda num outro aspecto que é o da relação de Duchamp com a Instituição Arte. Eu diria que foi o artista com maior consciência disso que Bürger traduziu em conceitos: o fato de a arte ser uma

instituição como outra qualquer. Dentro dela, Duchamp fez o que quis, brincou, deixou de pintar, dedicou-se ao xadrez, respondeu à questão sobre se é possível uma obra que não seja de arte. Sem pretender me estender sobre o tema neste espaço, mas apenas lançá-lo como ponto para o debate, julgo que seria possível relacionar Brecht e Duchamp, ambos presentes em *Teoria da Vanguarda*, como dois artistas com absoluta consciência de ser a arte uma instituição social.

A recepção do surrealismo, pelos alemães, tem como marcos o ensaio famoso de Walter Benjamin, *O Surrealismo*, de 1929 – a tradução hoje consensual para o subtítulo diz: *O mais recente instantâneo da inteligência europeia* – e *O Surrealismo Francês*, de Peter Bürger, obra escrita e lançada no imediato pós-68, como já ficou registrado acima, e que serviu como passo preliminar para a elaboração de *Teoria da Vanguarda*, de 1974.

Nos anos 50, por entre as ruínas de um país sem livros, alguns jovens estudantes iriam redescobrir, nas propostas da Teoria Crítica, da Escola de Sociologia de Frankfurt, as palavras com que nomear as situações que enfrentavam no dia-a-dia. Entre eles, Peter Bürger, que, no fracasso da revolução estudantil de 68, num tempo em que ainda se acreditava na possibilidade de mudar o mundo através da reflexão teórica, foi buscar alguns dos pressupostos para uma Ciência Crítica da Literatura. Para Bürger, esse fracasso era a repetição de um outro fracasso histórico, o dos movimentos vanguardistas nas primeiras décadas do século passado. Dadaísmo e surrealismo, por sua radicalidade, ficaram sendo seus objetos preferenciais de investigação.

O Surrealismo Francês (1971), que tem por subtítulo *Estudos sobre os movimentos vanguardistas*, além dos pressupostos do que viria a ser, dois anos depois, a *Teoria da Vanguarda*, traz um esboço histórico do movimento e análises dos romances *Nadja* (Breton), *Le Paysan de Paris* (Aragon) e *Au Château d'Argol* (Gracq), bem como dos poemas de Breton e dos textos de escrita automática.

Na edição comemorativa dos 30 anos de sua publicação, Peter Bürger fez incluir três novos estudos, inéditos, para tratar de um ponto que, entre nós, parece encontrar resistência, qual seja, a afirmação de que a não recepção do surrealismo francês pelas letras alemãs, que ele associa ao passado nacional-socialista da disciplina, estaria a impedir igualmente a recepção dos autores que ele chama de pós-estruturalistas, como Foucault e Lacan, cuja produção textual se aproxima da escrita surrealista. No posfácio à edição brasileira de *Teoria da Vanguarda*, o que fiz foi substituir a minha redação por uma citação do autor, que diz exatamente a mesma coisa, com as mesmas palavras. Trata-se, a meu ver, de um debate que entre nós ainda está por se instaurar. Por tudo isso, o lançamento de *O surrealismo francês* se impõe como absolutamente necessário, inclusive no sentido de iluminar a recepção de *Teoria da Vanguarda*, à qual espero ter trazido alguma contribuição com estes apontamentos.

Referências

ANTUNES, J. P. 1989. 263f. *Tradução Comentada de Teoria da Vanguarda de Peter Bürger*. Dissertação (Mestrado). IEL/Unicamp, Campinas.

_____. 2001. 381f. *Tradução Comentada de O Surrealismo Francês de Peter Bürger*. Tese (Doutorado). IEL/Unicamp, Campinas.

BENJAMIN, W. Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: _____. *Angelus Novus*. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt 1966, 200-215.

BRAS, L. *Muitas Peles*. São Paulo: Terracota, 2011.

BÜRGER, P. *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. 2a. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

_____. *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.

_____. BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

_____. BÜRGER, P. *Theorie der Avantgarde* (edition suhrkamp, 727). Frankfurt 1974. Segunda edição, 1980.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Recebido em 27/03/2011. Aprovado em 17/04/2011.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adolescência, p. 29 (MCRA)
Alteridade, p. 152 (ARNR)
Álvares de Azevedo, p. 29 (MCRA)
Antero de Quental, p. 107 (MLOF)
Antonin Artaud, p. 140 (LMW)
Antônio Lobo Antunes, p. 152 (ARNR)
Arte, p. 67 (RGP)
Aura, p. 67 (RGP)
Baudelaire, p. 107 (MLOF)
Benjamin, p. 11 (SRM)
Cultura Midiática, p. 140 (LMW)
Desejo, p. 67 (RGP)
Deslocamento, p. 152 (ARNR)
Escrita, p. 67 (RGP)
Escritas do Corpo, p. 140 (LMW)
Espaço urbano, p. 11 (SRM)
Estética Teatra, p. 89 (SP)
Estética, p. 161 (LMGA)
Fernando Pessoa, p. 107 (MLOF)
Ficção do século XXI, p. 128 (HBCP)
Ficção dos Anos 70, p. 128 (HBCP)
Ficção, p. 49 (MTSP)
Filosofia, p. 89 (SP)
Fragmentação, p. 152 (ARNR)
Homem Livre Pobre, p. 170 (FCG)
Ignacio de Loyola Brandão, p. 128 (HBCP)
Intertextualidade, p. 128 (HBCP)
Intertextualidade, p. 29 (MCRA)
João Gilberto Noll, p. 29 (MCRA)
Lírica Moderna, p. 107 (MLOF)
Literatura Brasileira Contemporânea, p. 67 (RGP)
Literatura Brasileira, p. 161 (LMGA)
Literatura juvenil, p. 29 (MCRA)
Literatura, p. 67 (RGP)
Luiz Ruffato, p. 128 (HBCP)
Metateatro, p. 89 (SP)
Modernidade Teatral, p. 89 (SP)
Modernidade, p. 140 (LMW)
Modernidade, p. 49 (MTSP)
Modernidade, p. 11 (SRM)
Os Operários, p. 49 (MTSP)
Pirandello, p. 89 (SP)
Poesia Portuguesa, p. 107 (MLOF)
Pornografia, p. 67 (RGP)
Pornopopéia, p. 67 (RGP)
pós-modernidade, p. 11 (SRM)
Raul Brandão, p. 49 (MTSP)
Recepção, p. 177 (JPA)
Recepção, p. 161 (LMGA)
Reinaldo Moraes, p. 67 (RGP)
Romance português, p. 49 (MTSP)
Romance Rural, p. 170 (FCG)
Sexualidade, p. 29 (MCRA)
Teoria, p. 177 (JPA)
Tradução, p. 177 (JPA)
Vanguarda, p. 177 (JPA)
Violência, p. 170 (FCG)

SUBJECT INDEX

- Adolescent Period, p. 29 (MCRA)
Aesthetic philosophy, p. 89 (SP)
Álvares de Azevedo, p. 29 (MCRA)
Antero de Quental, p. 107 (MLOF)
Antonin Artaud, p. 140 (LMW)
Antônio Lobo Antunes, p. 152 (ARNR)
Art, p. 67 (RGP)
Aura, p. 67 (RGP)
Baudelaire, p. 107 (MLOF)
Benjamin, p. 11 (SRM)
Contemporary Brazilian literature, p. 67 (RGP)
Desire, p. 67 (RGP)
Displacement, p. 152 (ARNR)
Estética, p. 161 (LMGA)
Fernando Pessoa, p. 107 (MLOF)
Fiction of the 21st century, p. 128 (HBCP)
Fiction of the 70's, p. 128 (HBCP)
Fiction, p. 49 (MTSP)
Fragmentation, p. 152 (ARNR)
Free poor man, p. 170 (FCG)
Ignacio de Loyola Brandão, p. 128 (HBCP)
Intertextuality, p. 128 (HBCP)
Intertextuality, p. 29 (MCRA)
João Gilberto Noll, p. 29 (MCRA)
Literatura Brasileira, p. 161 (LMGA)
Literature, p. 67 (RGP)
Luiz Ruffato, p. 128 (HBCP)
Media Culture, p. 140 (LMW)
Metatheatre, p. 89 (SP)
Modern Lyric Poetry, p. 107 (MLOF)
Modern theater, p. 89 (SP)
Modernity, p. 140 (LMW)
Modernity, p. 49 (MTSP)
Modernity, p. 11 (SRM)
Os Operários, p. 49 (MTSP)
Otherness, p. 152 (ARNR)
Pirandello, p. 89 (SP)
Pornography, p. 67 (RGP)
Pornopopéia, p. 67 (RGP)
Portuguese Novel, p. 49 (MTSP)
Portuguese Poetry, p. 107 (MLOF)
postmodernity, p. 11 (SRM)
Raul Brandão, p. 49 (MTSP)
Reception, p. 177 (JPA)
Recepción, p. 161 (LMGA)
Reinaldo Moraes, p. 67 (RGP)
Rural Novel, p. 170 (FCG)
Sexuality, p. 29 (MCRA)
Theater, p. 89 (SP)
Theory, p. 177 (JPA)
Traduction, p. 177 (JPA)
Urban space, p. 11 (SRM)
Vanguard, p. 177 (JPA)
Violence, p. 170 (FCG)
Writing, p. 67 (RGP)
Writings of the Body, p. 140 (LMW)
Young Adult Literature, p. 29 (MCRA)

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHOR'S INDEX

ALVES, MC. R., p. 29
ANTUNES, J. P., p. 177
ARF, L. M. G., p. 161
FERNANDES, M. L. O., p. 107
GIL, F. C., p. 170
MASSAGLI, S. R., p. 11

PASCOLATI, S., p. 89
PAZ, R. G., p. 67
PEREIRA, H. B. C., p. 128
PIERINI, M. T. S., p. 49
REGO, A. R., p. 152
WINTER, L. M., p. 140

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

Encaminhamento. Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

FORMATAÇÃO. Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO. Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação

da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.” (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO. As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS. As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

Como a revista tem um limite de 15 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to **Revista Olho d'água**.

SUBMISSION OF PAPERS

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

FORMAT. Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT: the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS. First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES. Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

ANALYSIS AND APPROVAL

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (15) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php