

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

latindex

v. 7, n. 1

Jan.-Jun. 2015

ISSN 2177-3807

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Eduardo Kokubun

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Pró-Reitora de Extensão

Mariângela Spotti Lopes Fujita

Diretora do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Vice-Diretor do IBILCE

Geraldo Nunes Silva

Coordenadora do PPGLetras

Giséle Manganelli Fernandes

Vice-Coodenadora do PPGLetras

Alvaro Luiz Hattnher

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 7	n. 1	p. 1-168	jan./jun. 2015
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto

Editor-chefe

Arnaldo Franco Junior

Editores-Assistentes

Wanderlan da Silva Alves

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Editoria

Arnaldo Franco Junior

Comissão Editorial

Arnaldo Franco Junior

Márcio Scheel

Orlando Nunes de
Amorim

Wanderlan da Silva Alves

Conselho Consultivo

Alvaro Luiz Hattner (UNESP)

André Luís Gomes (UnB)

Angélica Soares (UFRJ)

Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)

Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)

Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)

Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)

Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)

Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE)

Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)

Giséle M. Fernandes (UNESP)

Jaime Ginzburg (USP)

João Azenha (USP)

João Luiz Pereira Ourique (UFPel)

José Luiz Fiorin (USP)

Lúcia Granja (UNESP)

Lúcia Osana Zolin (UEM)

Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)

Luciene Marie Pavanelo (UNESP)

Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)

Manuel F. Medina (Univ. Louisville)

Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)

Márcio Scheel (UNESP)

Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)

Marisa Corrêa Silva (UEM)

Marli Tereza Furtado (UFPA)

Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB)

Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)

Nádia Battella Gotlib (USP)

Orlando Nunes de Amorim (UNESP)

Rejane Rocha (UFSCar)

Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)

Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP)

Sérgio Vicente Motta (UNESP)

Susana Souto Silva (UFAL)

Susanna Busato (UNESP)

Telma Maciel (UEL)

Thomas B. Byers (Univ. Louisville)

Thomas Bonnici (UEM)

Ulisses Infante (UNESP)

Correspondência deve ser encaminhada a:

Correspondence should be addressed to:

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Editoração

Arnaldo Franco Junior

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa

Wanderlan da Silva Alves

Arnaldo Franco Junior

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Tradução/Revisão de Abstracts

Fernando Aparecido Poiana

Hugo Giuzzi Senhorini

Juliana Silva Dias

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Manoela Caroline Navas

Milena Mulatti Magri

Editoração e Diagramação Profissional

UP4 Tecnologia da Informação

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2015

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- 8 De cara nova: Olho d'água — volume 7, número 1, 2015
ARNALDO FRANCO JUNIOR

VARIA

- 11 Hilda Hilst: “respirei teu mundo movediço”
Hilda Hilst: “I Breathed Your Unsteady World”
ANA CHIARA
- 24 Una vez más, Manuel Bandeira — el “poeta menor”
Once Again, Manuel Bandeira — The “Minor Poet”
RICARDO MARQUES MACEDO
TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI
- 42 Descartes: as aventuras do herói do conhecimento no *Discurso do método*
Descartes: The Adventures of the Hero of Knowledge in *Discourse on Method*
EDISON BARIANI
- 59 Epistolografia e literatura modernista brasileira: insculpindo sentidos
Epistolography and Brazilian Modernist Literature: Writing Senses
MANUEL VERONEZ
- 77 Entre el naturalismo y el modernismo: *Sin Rumbo*, una obra de transición
Between Naturalism and Modernism: *Sin Rumbo*, a Transition Work
LUCIANE BERNARDI DE SOUZA
ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL
- 89 *Theatrum mundi*: o império-minuto em dois romances portugueses contemporâneos
Theatrum Mundi: The One-Minute Empire in Two Contemporary Portuguese Novels
PAULO ALEXANDRE PEREIRA
- 113 *A vida como ela é: fait divers rodriguiano*
Life as It Is: Nelson Rodrigues' *Fait Divers*
ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS
- 135 Na contramão das estéticas de vanguarda: *O perfume*: História de um assassino, de Patrick Süskind
On the opposite Way of the Avant-Garde Aesthetic: *Perfume: The Story of a Murderer*, by Patrick Süskind
KARIN VOLOBUEF

142	Narrar o animal Narrating the Animal MÁRCIA SEABRA NEVES
157	Índice de Assuntos / Indice de Materia
158	Subject Index
159	Índice de Autores / Authors Index
160	Normas de publicação
163	Policy for submitting papers
166	Normas para los autores

APRESENTAÇÃO

De cara nova: Olho d'água — volume 7, número 1, 2015

A partir deste número, a **Revista Olho d'água** contará com uma nova configuração gráfica: nova capa, nova composição da folha de rosto dos artigos, novo tipo de fonte para a composição do corpo de texto e para as notas de rodapé – mudanças que visam tornar mais atraente e agradável a leitura.

Este número é composto por nove artigos de temática variada, que se destacam – todos – pela abordagem cuidadosa dos objetos de estudo escolhidos pelos autores e por uma escrita sedutora. Passemos à sua apresentação:

Em “Hilda Hilst: ‘respirei teu mundo movediço’”, Ana Chiara analisa o conto “Lázaro” que integra *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst, abordando-o como texto privilegiado para a apreensão da escrita hilstiana, que se marca complexamente pela parábola e pela alegoria. A impossibilidade de dizer o real, segundo Chiara, impõe à escrita hilstiana uma aproximação do evento narrado por meio de apropriações alegóricas. Decorre daí a apropriação profanadora do discurso religioso observável na obra da escritora, espécie de transgressão necessária à realização de uma investigação da incomensurabilidade da existência.

Em “Uma vez más, Manuel Bandeira — el ‘poeta menor’”, Ricardo Marques Macedo e Tieko Yamaguchi Miyazaki analisam conhecidos poemas de Manuel Bandeira – “Poema tirado de uma notícia de jornal”; “Poema só para Jaime Ovalle”; “Maçã” e “O martelo” – elegendo-os por se constituírem em material usado em cursos destinados a estudantes estrangeiros, falantes de espanhol. Destaca-se, na leitura dos poemas, o empenho didático dos autores na condução da análise e da interpretação.

“Descartes: as aventuras do herói do conhecimento no *Discurso do método*”, de Edson Bariani, traz uma leitura original do famoso texto do filósofo francês, concebendo-o como texto que prenuncia o romance moderno e a aventura solitária do herói pelo mundo, livre dos constrangimentos da religião, da tradição, da autoridade e da comunidade. Esse herói cartesiano marca a trajetória de um “eu” como indivíduo e sujeito do conhecimento – coisa que, segundo o articulista, contrasta com o que se observa na atualidade, em que a literatura e as ciências humanas como que inverteram as posições de sujeito e método na exploração de seus objetos.

Em “Epistolografia e literatura modernista brasileira: insculpindo sentidos”, Manuel Veronez aborda a importância do estudo das cartas para uma maior e melhor compreensão da

teia de relações implicadas entre os protagonistas do Modernismo brasileiro, particularmente de suas primeira e segunda fases. Após uma abordagem do gênero carta e de sua história, Veronez se concentra na abordagem das cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade entre 1924 e 1945 e, por fim, explora o diálogo didático que o autor de *Paulicéia desvairada* entretém com artistas que protagonizaram a revolução modernista nas letras e artes do Brasil.

“Entre el naturalismo y el modernismo: *Sin Rumbo*, uma obra de transición” é o artigo de Luciane Bernardi de Souza e Ana Teresa Cabañas Mayoral, no qual as autoras analisam o romance *Sin Rumbo*, do escritor argentino Eugenio Cambaceres, abordando-a como obra controversa que se situa entre o Naturalismo e o Modernismo hispanoamericanos.

Paulo Alexandre Pereira, em “*Theatrum mundi*: o império-minuto em dois romances portugueses contemporâneos”, analisa e interpreta *A noite das mulheres*, de Lídia Jorge, e *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes, compreendendo-os, por efeito de metonímia, como variações em torno do *topos* do mundo como teatro. Em sua leitura, o autor demonstra que há nos dois romances uma desencantada e perspicaz apreensão dos tempos atuais, caracterizados como “líquido-modernos” por Zygmunt Bauman.

Em “A vida como ela é: *fait divers* rodriguiano”, Ellen Mariany da Silva Dias estuda cinco contos da famosa coluna “A vida como ela é”, do jornal Última hora, coligidos por Ruy Castro nos livros *A Coroa de orquídeas* e *O homem fiel e outros contos*. Todos os contos selecionados tratam do adultério praticado por mulher casada, caracterizando-se, em sua composição, por uma combinatória estrutural que, embora constituída de alguns mesmos elementos, produz distintos significados em cada texto. No plano dos efeitos, os contos aproximam-se em maior ou menor grau dos paradigmas do *fait divers*, tal como estudado por Roland Barthes.

Em “Na contramão das estéticas de vanguarda: *O perfume*: História de um assassino, de Patrick Süskind”, Karin Volobuef aborda o mais famoso romance do escritor alemão como uma narrativa híbrida de romance histórico, romance policial e histórias sobrenaturais. Observa, também, que *O perfume* opera com a intertextualidade, alinhando-se a romances que, a exemplo de *O nome da rosa*, de Umberto Eco, embaralha as fronteiras entre as chamadas alta literatura e literatura de massa, marcando-se pelo prazer de contar uma história.

Por fim, em “Narrar o animal”, Márcia Seabra Neves analisa as transformações ocorridas na representação do animal na literatura, particularmente das últimas décadas do século XX para o século XXI. Tomando como objeto de estudo o romance *Myra*, de Maria Velho da Costa, o conto “O porco de Erimano ou os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral e o livro *animalescos*, de Gonçalo M. Tavares, a autora explora as novas formas de interação humano-animal que se dão via metamorfose, *devir-animal*, ou pela perscrutação e desvelamento do espírito animal no homem.

Agradecemos a todos os que contribuíram para a produção de mais este número da **Revista Olho d’água**, e desejamos uma leitura proveitosa dos textos aqui reunidos.

Arnaldo Franco Junior

VARIA

Hilda Hilst: “respirei teu mundo movediço”

ANA CHIARA *

RESUMO: Trata-se da leitura do conto “Lázaro”, de *Fluxo-floema*, cujo estudo funciona como estratégia para apreensão da escrita hilstiana na vertente complicada de suas parábolas, suas alegorias. Mario Perniola, ao estudar o pensamento de Luigi Pareyson (1918-1991), percebe nele uma impossibilidade de dizer o real: “A característica da realidade é a sua inconceitualidade, o seu ser absolutamente independente do pensamento” (PERNIOLA, 2010, 182). Essa dificuldade impõe à linguagem hilstiana uma aproximação do fato por apropriações alegóricas. Decorre desta floresta cerrada que se torna o real, a nosso ver, o caráter de apropriação profanadora do discurso religioso, perpetrada pela escritora. Já que: “Só no interior da experiência religiosa, segundo Pareyson, é possível proceder a uma investigação acerca da incomensurabilidade da existência”. É assim que se chega àquilo que Pareyson chama de “ontologia do inexaurível”, para Hilda Hilst, portanto, uma espécie de gnose do intratável e do inexaurível a partir da passagem bíblica.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Hilda Hilst; Ontologia do inexaurível; Profanação.

ABSTRACT: This article analyzes the short-story “Lázaro”, from *Fluxo-floema*, whose study works as a strategy to apprehend the Hilstian oeuvre in its complicated branch of parables and allegories. Mario Perniola, when studying the thought of Luigi Pareyson (1918-1991), notices in it the impossibility in stating the reality: “The characteristic of reality is its non-conceptuality, its being absolutely independent of thought” (PERNIOLA, 2010, 182). This difficulty imposes to the Hilstian language an approach to the fact by means of allegorical appropriations. From this dense forest that the reality becomes, in our view, emerges the author’s character of profaner appropriation of religious discourse, since: “Only within the religious experience, according to Pareyson, it is possible to start an investigation on the immeasurability of existence”. This is how one reaches that which Pareyson calls the “ontology of the inexorable”, for Hilda Hilst, thus, a kind of gnosis of the inexplicable and inexorable through the biblical passage.

KEYWORDS: Allegory; Hilda Hilst; Ontology of the Inexhaustible; Profanation.

* Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura - Instituto de Letras - Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ - 20559-900 - Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. E-mail: anac.chiara@gmail.com

“CALMA, CALMA, também tudo não é assim
escuridão e morte. Calma. Não é assim?...”
Fluxo-floema - Hilda Hilst

O encontro com Hilda Hilst pode ser de recuo assustado, abandono do desafio, ou de mergulho no fluxo de uma escrita *inapelável*. Escrita disparada, sob aparente deriva, mas que mantém o foco de atenção à Língua no seu sentido mais rigoroso e material, no difícil jogo de associações livres e de uma metalinguagem crítica e sardônica. Um pé na pura emoção, outro no que Evando Nascimento chamou de “arte pensante” (NASCIMENTO, 2013, p. 46). A controvertida escritora não teme descer aos infernos da experiência do imundo e do inumano, remexer na merda, na escória dos sentimentos, e depois elevar-se ao zênite das emoções translúcidas e sacramentais. Enfrentá-la é ir além de uma experiência estética, como, por exemplo, a da proximidade irrespirável da pulsão clariciana (escritora de maior pudor) ou aquela do encontro extático de uma Adélia Prado; diferente delas, Hilda Hilst torce nosso pescoço até ao “corpo da terra”, ao floema vegetal, à porcaria da putrefação, numa espécie de “roteiro até o silêncio” que sucede ao gozo da teatralização da morte do “eu”. A morte do eu performada na mesma medida da morte do Outro. Estar diante de um corpo morto, como o de Lázaro, reencena vivência da perda subjetiva, vivência do devir cadáver, visão terrífica do outro lado das coisas. Calcinações, resíduos, lixo, torpores vão se desdobrando prismaticamente, como “faces infinitas” e incompletas do *incontemplável*. Esta palavra próxima do nome de Deus, tão próxima na estética de H. H. das palavras “adeus”, “ateu”, “teu cu”.

Segundo Clement Rosset, Gombrowicz (no prefácio ao livro *Pornografia*) diz voltar-se para os baixos valores, mas mente. Ele dota os baixos valores de uma grandeza escandalosa. Da mesma forma Hilda consegue este tipo de contorcionismo do sentido. Trata-se do fato de perceber-se o real com exatidão, mas *não* negar as consequências dessa percepção, diferentemente do olhar da maioria, os crédulos, que, quando se confrontam com o mutismo das coisas, com o aleatório, com o efêmero, por negarem isso, criam a ilusão, “segundo a qual há um segredo a forçar, qualquer coisa a ouvir” (ROSSET, 1978, p. 28 - Tradução Revista Olho d’água)¹.

Neste sentido, os artistas apaixonados pelo escândalo da vida, e de sua contrapartida a morte, como Hilda – essas sensibilidades pornográficas – criam em torno da existência uma especialíssima aura de desmedida trágica. A indecência, a vergonha e o lixo não dizem somente respeito à temática sexual que inflaciona a escrita de violência, humilhação, dor, gozo e celebração da vida, mas devem ser procurados na própria compreensão do escândalo da vida a ser compartilhado pela literatura e pela arte anestésica que se inclina ao abjeto como forma provocadora de novas sensibilidades contemporâneas.

A natureza desta escrita é a de um enfrentamento com o que a boca não consegue dizer, com a inadequação da palavra, com a experiência do acontecimento falto. Destes ocos irremediáveis do espírito surgem os melhores momentos de uma escrita entre “o testamento lírico” do pai e as leituras de seus escritores mais amados. Eis o caráter “floema” da literatura

¹ No original: “selon laquelle il y a un secret à forcer, quelque chose à entendre” (ROSSET, 1978, p. 28).

hilstiana:

Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mundo desvairado, escuros enigmas habitados de vida, mas sem sons, assim eu neste instante diante de teu corpo morto (HILST, 2003b, p. 85).

Esta literatura representa estados do excesso e da privação nos limites da crise de representação. Ou seja, indaga o *como* ou *se* a linguagem pode expressar esses estados, perguntas que aparecem como pano de fundo. Vai e volta obsessivo de uma pergunta sobre a transmissibilidade (compartilhamento) desse tipo de experiência e do modo como a língua busca compartilhar a experiência do “trauma”. As indagações de Freud e de Benjamin sobre a dificuldade de se transmitirem experiências traumáticas surgem, na escrita de Hilda Hilst, de uma programada desorganização da linguagem (insuficiência para transmitir o cheiro da morte ou o excesso erótico) suscitando efeitos grotescos para situações extremas. Mesmo o cotidiano ralo das personagens aparece sempre como situação de alarme. As correlações foram roídas, a “natureza carnal”, a fisiologia, excreções, fluidos, vulnerabilidade e força ultrapassam o domínio da representação do real – do realismo em arte – para criarem um corporal reinventado. Por outro lado, atua sobre estes estados a inaudita percepção da escritora de modo a sugerir que a experiência, no momento mesmo em que atinge o sujeito, não pode ser percebida nem em sua totalidade, nem de forma contínua: “é inútil querer o real do meu espaço de dentro” (HILST, 1998, p. 72). H. H. despreza, por conseguinte, a representação realista por meio de um deslocamento radical da linguagem. A possibilidade comunicativa, negada de início, a impossibilidade de representar o “de dentro” do corpo, transformam-se em busca de linguagem, na qual os sentidos estabilizados são transgredidos, violentados e dissolvidos, supera-se a noção de “organismo”, segundo Artaud/Deleuze, desarticulando-se os limites binários: dentro/fora, interior/exterior. A escritora contraria, em consequência, qualquer noção simplista de realismo em arte, corroendo “por dentro” os próprios pressupostos que fundam esta noção.

Filiada a Sade e a Bataille, Hilda Hilst posiciona-se entre os malditos. Filia-se a Sade pela noção de transgressão por uma máquina de linguagem acionada sem descanso no além da Língua, do possível da língua², e a Bataille pelo dispêndio, o gasto sem retorno cuja economia linguística é sem troca: renúncia a trocas comunicativas com soberania. Enfrentando a matéria nos estados extáticos, incomuns, delirantes, provoca com isso a liberação de energia e das perdas exigidas pela arte, por não se inscrever na lógica do capital, do valor de troca, nem do valor de uso, pois é gasto, dom, danação. Bataille aproxima essas formas artísticas do conceito de sacrifício: “Ora, é necessário reservar o nome de despesa para essas formas improdutivas [...] significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício” (BATAILLE, 1975, p. 21-23)³. Assim

² Cf. BARTHES (2005).

³ No original: “Or, il est nécessaire de réserver le nom dépense à ces formes improductives [...] il signifie, en effet, de la façon la plus précise, création au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui de sacrifice”

sendo, o artista é visto como um ser marginal ao processo econômico da sociedade e também no sentido de sua própria (do artista) experiência. Soberania da linguagem derrotando o *logos*, em favor de um pensamento do excesso e do impossível.

Hilda trabalha com a palavra distendida ao máximo, transsubstanciada, feita carne. Colando o significante no significado, horizontalizando-se. Releia-se o início do texto “Floema”. Logo se percebe a afinidade entre a atividade cirúrgica, da qual quero recuperar a etimologia da mão que faz uma intervenção, uma incisão, uma lesão: do grego *kheirourgia*, de *kheír*, *kheíros* (mão) e *érgon* (obra, trabalho) (HOUAISS, 2001, p. 730). Precisão cirúrgica da escritora Hilda (que se desdobra em prosa, poesia e teatro), precisão em lidar com seus materiais, precisão atordoante, enganosa, por estratégias de fragmentação, dispersão, comutação de formas e proliferação que atordoam o leitor com a exposição irônica da matéria corruptível de que somos feitos e de que é feito o mundo:

Koyo, emudeci. Vestíbulo do nada. Até onde está a lacuna. Vê apalpa. A frente. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca e abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo, estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo (HILST, 2003a, p. 225).

A transitoriedade da vida revela-se, desta maneira, exposta pela força de uma arte que como o efeito de uma operação violenta, técnica e precisa nos coloca em frente do que a ilusão realista nos priva, age contra o *habeas corpus* da percepção gasta diante da crueldade do real, desbloqueando os sentidos selvagens que subjazem ao efeito de um olhar despreocupado e obediente. Ao mundo ordenado, orgânico, ilusório da representação, opõe uma dimensão crua e incômoda do real. Arte da dissolução e do desapego ao eu, na contracorrente do narcisismo contemporâneo, mergulha no anonimato, nas baixas conformações sem psicologia, sem caráter, criando embriões de personagens- fetos, como curiosidades museológicas, crimes contra a natureza, império do artifício, deste modo corrompe e ilumina os sentidos calcificados. Arte da truculência e destruição, da virgindade e da limpidez do ato. Jorro inestancável de palavras como lava vulcânica, uma arte *em disparada*, projétil mirando entre os olhos do público que sucumbe ao incômodo da crueldade deste amor à língua. Deste manejo da língua que desperta a consciência da própria crueldade, truculência, como um princípio de júbilo e submissão.

O leitor de *Fluxo-floema*, livro publicado em 1970, deve percorrer os desmoronamentos de uma linguagem tortuosa, enigmática, por vezes irônica, que, ao contrário das narrativas tradicionais, não cria, nem desenvolve peripécias, nem conflitos, nem contornos psicológicos para as personagens. Hilda também não ancora a narrativa numa personagem monológica. Anatol Rosenfeld chama atenção para a estrutura tripartite dos textos de *Fluxo-floema*, em suas oscilações por zonas de luz e sombra, de simbólica solar/ lunar: “Em cada um dos textos

(BATAILLE, 1967, p. 30-31). A tradução do trecho citado em português no corpo do artigo é de Júlio Castañon Guimarães (nota do Editor).

há três “personagens”, melhor três máscaras que se destacam” (ROSENFELD, 1999). A escrita dramatiza-se, perpassa as vozes da narrativa, confunde e funde essas vozes. Não se trata, como aponta Alcir Pécora (2003) na bela apresentação do livro, de um fluxo de consciência nos moldes joyceanos, nem de Virgínia Woolf, ou seja, dos modelos das estratégias discursivas do alto modernismo do século XX, pois não se investiga uma possível interioridade desalinhada, nem tampouco concorre com o jogo surrealista da escrita automática. Como esclarece Pécora:

Não se trata, contudo, de um “fluxo de consciência usual, [...] o que dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva (PÉCORA, 2003, p. 10).

O controle que Hilda exerce sobre a linguagem vem, portanto, de sua vocação de dramaturga apontada pelo crítico. Esse trabalho de armação teatral poderia ser aproximado do que Gilles Deleuze chama de método da dramatização.

Quando se procura corresponder um tal sistema de determinações espaço-temporais a um conceito, parece-me que um *logos* é substituído por um “drama”, parece-me que se estabelece o drama desse *logos* [...]. É verdade que a vida cotidiana está repleta de dramatizações. Alguns psicanalistas empregavam essa palavra, creio, para designar o movimento pelo qual o pensamento lógico se dissolve em puras determinações espaço-temporais, como no adormecimento. [...] Seja um caso de neurose obsessiva, no qual o sujeito não pára de retalhar [...] Trata-se efetivamente de um drama, dado que o doente, ao mesmo tempo organiza um espaço, agita um espaço e exprime nesse espaço uma Idéia do inconsciente. Uma cólera é uma dramatização que põe em cena sujeitos larvares (DELEUZE, 2006, p.145-146).

Nossa escritora tinha consciência de uma neurose obsessiva que a mantinha presa a certos temas e recursos de uma “literatura essencial”, segundo declara em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles. Ou seja, Hilda Hilst não se interessa em contar uma história, em representar os conteúdos do mundo, nem das camadas da consciência ou do inconsciente. Ela perquire, *circunscreve* (escreve em círculos), busca de modo dramático – pondo vozes em diálogo – a melhor maneira de dirigir uma pergunta, modos de colocar as perguntas sobre a experiência, o vivido, a existência, sem deixar que as respostas se anteponham à visão do múltiplo, do fragmentário, do singular do tempo diferido. A instabilidade das vozes, a impossibilidade de dar contornos fechados às respostas, a precariedade das visões parciais compõem esse jogo reflexivo que se espraia horizontalmente, sucessivamente e sem segurança nenhuma sobre um vazio impossível de ser preenchido definitiva e totalmente:

Isso quer dizer que a minha pergunta no tempo é igual à mosca que tomba? E o de antes é nada? Perco meu faro, não sei mais do meu ninho, penso que devo

lançar ao charco a bússola de sempre, às vezes aponta para o pé, digo sei é na unha de Haydun que construo meu passo, depois aponta para o alto, digo não sei, não posso ir até a frente, [...] ainda penso que um NADANADA de mim, um MUITOPOUCO te percorra, e entendas esse que se amolda dentro do meu corpo, este protonauta vivo, vermelho (HILST, 2003a, p. 243-244).

Para este estudo, o conto “Lázaro” funciona como uma peça deste *puzzle* hilstiano, na vertente complicada de suas parábolas, suas alegorias. Mario Perniola, ao estudar o pensamento de Luigi Pareyson (1918-1991), percebe nele uma impossibilidade de dizer tão anunciada na literatura hilstiana: “A característica da realidade é a sua inconceitualidade, o seu ser absolutamente independente do pensamento” (PERNIOLA, 2010, p. 182). Essa dificuldade impõe à linguagem uma aproximação do fato por apropriações alegóricas. Decorre desta floresta cerrada que se torna o real, a nosso ver, o caráter de apropriação profanadora do discurso religioso, perpetrada pela escritora. Já que: “Só no interior da experiência religiosa, segundo Pareyson, é possível proceder a uma investigação acerca da incomensurabilidade da existência [...]. É assim que se chega àquilo que Pareyson chama de “ontologia do inexaurível”⁴.

Nessa perquirição do “inexaurível”, o idioma de Hilda Hilst não é fácil. Desliza por quatro gêneros: o masculino, o feminino, o neutro e o coletivo, por desarticulações de palavras, por aglutinações sonoras, obedecendo a um ritmo próprio. A Língua move-se entre lugares de descanso impossível. A interlíngua do interdito, do entredentes, do entreouvido. A língua de *Fluxo-floema* balbucia com filetes de sangue coagulados, fala como se fosse água parada, sovertendo-se, redemoinho, boca banguela, comendo a si mesma, como uma das personagens:

um outro feito de mim, mas todo nu, despojado de tudo, nu no corpo, nu por dentro, ah, vai balbuciar, isso vai, não abro mão do balbucio, vai dizer blu, plinka, plinka, oheohahu, vai entrar dentro do rio e gritar OHEOHUOHAHU” (HILST, 2003a, p. 68) .

Ou:

A língua é presa num filete rosado de matéria, é áspera, pesa na minha boca, tudo pesa, a maior parte do dia fica à procura de migalhas, depois se distende procurando a palavra. PESA (HILST, 2003a, p. 234).

Hilda Hilst exaspera esta orientação em direção ao abstrato alegórico, em *Fluxo-floema*, este estranho livro, no qual o caráter religioso, num sentido mais amplo, aquele de uma busca inexaurível de um sentido para a “vida dura”, vigora absoluto e as mutações imperam. O corpo humano em seus devires, em suas metamorfoses em animais estranhos, corpos em decomposição como o de Lázaro, quadro fascinante ao mesmo tempo repulsivo, lúgubre, de desolação, um ‘*memento mori*’. Hilda torna-se uma pergunta: quem fala por mim agora?

⁴ LUIGI Pareyson. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pareyson>. Acesso em: 14 fev. 2014.

Por quem este tipo de arte fala? Forçando limites, a transcendência da própria condição, faz reinar a dispersão no Todo.

A gruta, onde a personagem de Lázaro é enterrada, tornar-se-á o lugar oco sem salvação; gruta, caverna, buraco negro da perda da 'in-di-vi-du-a-li-da-de', transcendência em formas arcaicas, larvares, como o cadáver envolto em perfumes. Matéria dolorosa, matéria de dor e de superação da dor, fragilidade e força, derrelição. Como os grandes espectros, Lázaro está encarcerado na morte e, ao mesmo tempo, liberto da contingência: potência e impotência da matéria. Artista da profanação dos sentidos dogmáticos, Hilda revela inclinação para uma especial concepção religiosa do cosmos; sentimento místico, mítico, contudo, aberto ao vazio, ao abandono dos deuses; deslocando o caráter totalitário da veneração do sagrado para o campo da experimentação da matéria abjeta, contagiosa, deslocada e suja. Hilda força os limites da busca, anseia pela transcendência da própria condição, pelo uso disseminador dos mitos.

Religio não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas - diante das coisas e de seu uso, diante das formas da separação e seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular (AGAMBEN, 2007, p. 66).

No conto Lázaro, experiência profanadora das escrituras sagradas, somos obrigados a ver do escuro de uma cova aquilo que um morto ‘vê’ “do dentro do corpo”: “Vejo-a de cima, dos lados, de frente, vejo de um jeito que nunca vi. Jeito de ver de um morto” (HILST, 2003a, p. 113). Somos também bafejados pelo sopro vital que se esvai no último suspiro: “Tento dizer, mas uma bola quente vem subindo pela garganta, agora está na minha boca” (HILST, 2003a, p. 112). Somos espectadores de um encontro entre o Lázaro morto e o Outro de si, Rouah, seu corpo estranho, seu outramento num ser “ab-jeto”. O nome do ser com o qual Lázaro se confronta num diálogo pós-morte é ROUAH. Em hebraico *Ruah*, em grego *Pneuma*, em latim *Spiritus*, de onde temos a palavra *Espírito* em português. O nome indica sopro vital, pneuma, *Ruah* não se pode traduzir em uma só palavra pode ser sopro de vida, vento, o movimento do ar, hálito, o espírito. Nas escrituras hebraicas “ruah elohim” é o vento criativo de Deus. No conto de Hilst, é um ser sarcástico e sexuado, duplo de Lázaro, um espírito encarnado, a parte relegada aos “escuros do corpo” que se libera, para Lázaro, ao vê-la, contemplar-se.

Lázaro metamorfoseado num corpo larvar, embalsamado pelos melhores perfumes de Marta, assim como os leitores podem se sentir, deixa suas carapaças defensivas, livrando-se das identificações sociais, paradoxalmente preso e liberto: “Meu corpo enfaixado...” é a frase que abre este conto em primeira pessoa no qual a experiência incomunicável do corpo é configurada no corpo morto, como uma descida aos infernos, uma vivência do enterrado vivo, espanto, perda de controle, loucura. Lugar do indecível derridiano, *khôra* (cf. tb. Aristóteles). Na literatura hilstiana procede da capacidade de estar fora da lógica inclusão/

exclusão, verdade/mentira, pensamento/ sensibilidade como aporias apresentadas pela arte da escritora. Relembrem-se as palavras de apresentação do conceito no livro *Khôra*, de Jacques Derrida:

A *khôra* não é nem “sensível”, nem “inteligível”; ela pertence a um “terceiro gênero” (*triton genos*, 48e, 52a). Sobre ela não se pode nem mesmo dizer que ela não é nem isto, nem aquilo. Não basta lembrar que ela não nomeia nem isto, nem aquilo, outras simultaneamente isso e aquilo. Mas essa alternativa entre a lógica de exclusão e aquela de participação [...] talvez se deva a uma aparência provisória e às coerções da retórica, ou até mesmo, a uma inaptidão em nomear. A *khôra* parece estrangeira à ordem do paradigma. Esse modelo inteligível e imutável (DERRIDA, 1995, p. 9-10).

Pertencente, portanto a um “logos bastardo” (DERRIDA, 1995), receptáculo (mãe, ama, molde), a vivência de Lázaro na gruta, no “buraco fundo”, é a do autoparimento. “Lázaro” dispõe as forças vitais num quadro animado onde se debatem a vida e a morte, o amor e o nojo, o mendigo e o amigo querido de Cristo, o incriado e a criação; como se, além do “fluxo” dialógico que a move sempre em direção ao Outro, a literatura de Hilda Hilst buscasse também a seiva-floema, o alimento ancestral, mas sempre político e situado, que propicia ao homem a criação de um mundo renovado, recriado, por isso “Meu peito se alarga, minha boca disforme, suga uma seiva que não vê” (HILST, 2003a, p. 119). Ressuscitar dos mortos como necessidade vital (encontro com seu pneuma, com sua respiração) no fundo cavo aonde só um morto poderá ir é o movimento impensável narrado por Lázaro, ‘enquanto se morre’, cumprindo a narrativa do irrespirável: “na morte seria preciso encontrar palavras exatas” (HILST, 2003a, p. 113). Hilda ensaia uma narrativa do impossível. Morrer no conto é encontrar-se, defrontar-se, com seu próprio corpo como Outro/alteridade. Paralelo ao que própria Hilda, em suas experiências de gravação de “vozes”, propõe como o desejo profundo de sua literatura: “Então, é isso que na literatura eu também proponho: fotografar a pessoa de todos os lados e, principalmente, a essencialidade dela. Quer dizer que ela reconheça a cara densa, escura, mais profunda e mais terrível dela mesma e ela aprenda a conviver com essa cara” (DINIZ, 2013, p. 72).

Deste encontro tenebroso, Lázaro penetrado por uma “embriaguez da vontade”, assiste ao mundo sem estar nele, alcançando uma suprema sabedoria sobre o amor fraterno. Não o conhecimento pelo intelecto, mas a vivência apaixonada, da transformação pelo amor. Advertimos, no entanto, que não se trata de uma pregação religiosa de sentido confessional ou de auto-ajuda. A própria Hilda renega o imediatismo deste ‘agarrar depressa demais o sentido’: “Eu não pratico nenhuma religião” (idem, *ibidem*)⁵. E se há algum sentido religioso neste empreendimento artístico seria antes superar o egoísmo do próprio corpo, do nome, da individualidade para poder pensar/agir no outro. O corpo, na obra de Hilda, exerce, portanto, a função primordial de condutor de um conhecimento, de uma espécie de revelação, alcance de um saber intuído, *lux in tenebris*. Vejamos o que nos diz Jean-Luc Nancy:

⁵ Conferir o apego de Hilda Hilst ao livro *O Cristo Recrucificado*, de Nikos Kazantzakis (1986-1957).

Mas foi na escuridão, e como escuridão, que o corpo foi concebido. Ele foi concebido e moldado dentro da caverna de Platão, como a caverna: prisão ou tumba da alma. A encarnação faz penetrar o princípio daquilo que a obscurece e que a ofusca. O corpo é todo, a princípio, concebido na angústia desta asfixia. O corpo-caverna é o espaço do corpo se vendo de dentro, vendo de dentro (e sem nascer) o ventre da mãe, ou se vendo ele mesmo como sua própria matriz, sem pai nem mãe, pura escuridão de autofiliação. Assim, o olho noturno da caverna se vê, e se vê noturno, ele se vê privado do dia. O corpo é o objeto da sombra – e seu olhar tenebroso é já por isso, a impressão, o resto de luz, o rastro (signe: rastro, signo, sinal) da visão solar. *Lux in tenebris*, o corpo da encarnação é o signo, absolutamente (NANCY, 2006, p. 60).

Do corpo sarcófago/útero de Lázaro, é extraído, por Rouah, o cálice (amoroso) de carne — “Corpo do meu corpo”. Lázaro transmuda-se num corpo-amoroso e, do lugar fundo e abjeto, conquistará o amor-ágape, somente deste lugar ele poderá compreender o amor humano, muito mais que humano de Judas: “Eu acho que o amor do Iscariote tem de ser assim como é” (HILST, 2003a, 128), mas, ao mesmo tempo, será por uma recusa a ser como Judas que Lázaro afirmará sua capacidade de, digamos, livre-arbítrio, superação de si e religação com o restante dos homens. Neste sentido, o conto, quando se inscreve como imitação da vida e paixão de Cristo, pelo episódio figural da morte e ressurreição de Lázaro, também apontará para a experiência dos corpos encapuzados e torturados dos regimes de repressão sob o qual se vivia à época em que Hilda o escrevia, de onde se extrai a atualização da desmedida violenta da segunda morte de Lázaro quando aprisionado, encapuzado e jogado no mar chega a um mosteiro (sem precisão de local ou data) no qual Cristo já se tornou um nome vazio, uma “foto na parede”.

Talvez se possa aproximar Hilda Hilst do conceito de sindérese, busca da revelação consciente, que vem de Tomás de Aquino: “capacidade espiritual, inata, espontânea e imediata para apreensão dos primeiros princípios da ética, capaz de oferecer intuitivamente uma orientação para o comportamento moral” (HOUAISS, 2000, p. 2577). Na vertente warburgiana do pensamento por imagens, a sindérese tornaria possível “um formulário ético-algórico que tende a lançar luz sobre a relação do mundo interior com as formas do cosmos visível, espacial” (BIANCHI, 2011, p. 130 - Tradução Revista Olho d’água)⁶.

A sindérese envolve, portanto, uma consciência ética; em Hilda, esta consciência de caráter irônico, profano, passa pelo corpo, como o caso de amor crístico, a paixão do corpo como materialização da doação, da entrega amorosa. Lázaro crê, com paixão, neste amor fraternal que Cristo representaria na terra até se defrontar com o vazio deixado, conforme o monge entre carinhoso e debochado revela: “Deus, Lázaro, Deus é agora a grande massa informe, a grande massa movediça, sem lucidez. Dorme bem, filhinho” (HILST, 2003a, 140-141). As “parábolas” de Hilda funcionam nesta via para atingir uma revelação do que ela chama de “essencialidade” (eu pergunto: a seiva, o floema?) perdida sem remissão, dissolvida

⁶ No original: “um formulário ético-allegorico che tende a far luce sulle realizzazioni del mondo interiore com le forme del cosmo visibile, spaziale”(BIANCHI, 2011, p. 130).

no informe, no movediço. Sem fervor místico que repetiria (como nas imitações extáticas da vida de Cristo) as verdades da religião. Essa aproximação se dissolverá pelo próprio gasto do tempo. Hilda, como Kafka, pisa no terreno movediço que se tornou a tradição.

Eliane Robert Moraes (1999), no belo artigo “Da medida estilhaçada”, estuda o bestiário de Hilda Hilst do qual destaca a figura do Deus-porco como expressão desalentada de uma: “Pergunta sem resposta, o animal ostenta esse corpo às avessas que obedece apenas ao regime intensivo da matéria, deixando a descoberto as marcas imponderáveis do tempo. Diante dele, as investidas racionais do *cogito* ficam reduzidas à duvidosa autoridade de um ‘Porcus Corpus’” (MORAES, 1999, p. 122). Anteriormente, por uma apreciação dos jogos verbais da escritora, Robert Moraes demonstrara o modo de aproximação entre as ideia do porco e do corpo, de fundamental importância, a meu ver, para a compreensão da obra de Hilst. A crítica afirma: “Assim como *dog* e *god* estão unidos pelos secretos elos da língua, também a diferença entre o homem e o animal depende apenas de uma sutil inversão” (MORAES, 1999, p. 121). Conforme citação que Moraes faz da própria Hilda: “Porque cada um de nós, Clódia, tem de achar seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, porco, corpo às avessas” (MORAES, 1999, p. 120–121). Sem dúvida, a escritora, como sabemos, é apaixonada pela figura da porca – como declarou em entrevista: “Vocês viram, eu tenho ali um retrato de uma moça beijando uma porca; eu adoro porcos” (HILST, 1999 p. 34), também uma porca, não esqueçamos, é o alterego da narradora de *A obscena senhora D.*

Neste caso, da inclinação imagética pela figura do(a) porco(a), em vez de movimento ascensional dos olhos, como nas representações das santas católicas, Hilst prefere aproximar o focinho da porca (do corpo) da lama e, na lama, chafurdar em busca de algo “do dentro”: “Eu estou dentro do que vê. Estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver” (HILST, 2003a, p. 147). Este deslocamento do olho para o focinho aproxima-se do que Walter Benjamin detecta do ouvido, em Kafka, numa carta cujo trecho que reproduzo e na qual comenta a relação transgressiva da literatura de Kafka com as escrituras hebraicas:

Kafka escutava o que lhe dizia a tradição e quem ouve intensamente não vê. Este ato de ouvir é cansativo, sobretudo porque só coisas confusas chegam até aquele que ouve. Não há doutrina a se aprender e nem conhecimentos a conservar. O que se capta de repente são coisas que não estão determinadas para nenhum ouvido em especial. Isto inclui um estado de coisas que caracteriza estritamente a obra de Kafka por seu lado negativo (quase sempre sua característica negativa será mais rica de perspectiva que a positiva). A obra de Kafka representa um adoecimento da tradição. Tratou-se de definir a sabedoria como o lado épico da verdade. Assim, a sabedoria é caracterizada como um bem da tradição. [...] O verdadeiramente genial em Kafka foi que ele experimentou algo totalmente novo: ele abriu mão da verdade, afim de ater-se a à transmissibilidade, ao elemento “hagadístico”. A literatura de Kafka é originalmente de parábolas. Mas sua beleza e desgraça é ser mais que parábolas. Ela não se coloca aos pés da doutrina, assim como a Hagadá o faz em relação à Halahá. E quando se submete, de repente levanta uma poderosa garra contra ela (SCHOLEM; BENJAMIN, 1993, p. 304).

Esta apropriação das “escrituras sagradas” em amplo sentido trata-se de um procedimento usual na literatura de Hilda Hilst, a escritora penetra nesse “mundo movediço”

de uma escuta. Isso se verifica tanto na apropriação da tradição da religião, no sentido estrito das escrituras, o conto Lázaro é um exemplo, como também no amplo sentido das “escrituras leigas” da literatura canônica, vejamos os modelos homenageados por ela e citados na trilogia pornográfica, apontados por tantos estudos críticos, e não bastando estes cruzamentos de intertextualidade, também no modo como é capaz de citar o popular, a língua do povo, o que é considerado pornografia popular, linguagem de “baixo calão”. Ao incorporar ao seu fluxo de pensamento/ escrita o que corre subterraneamente nos veios da tradição, ao manter sob o controle de um focinho a lama e a flor, a escritora cria este fundo movediço onde as certezas perdem estabilidade, onde a própria “ambiguidade é ambígua”, como “poderosa garra” que se levanta contra a verdade, num chão minado, onde nada pode, ao final, nos curar, nos redimir ou nos salvar. Saídos do conto, como expulsos do ventre úmido, da *khôra* em que imprimimos nossa imagem, nós, os leitores sem Deus, sem pai, nem mãe, nós, nesta literatura, olhamos o olho vazado de nossa fratura, de nossa perdição.

CHIARA, A. Hilda Hilst: “I Breathed Your Unsteady World”. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 11–23, 2015.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira e revisão de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, G. *A parte maldita*. Precedida de “A noção de despesa”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *La Part Maudite*. Paris: Minuit, 1967.

_____. *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BIANCHI, L. “Warburg, Cassirer et Bruno. Quelques remarques sur *Individu et cosmos*. In: VIA, C. C. *Introduzione a Aby Warburg*. Roma; Bari: Laterza, 2011. p. 149–156.

DELEUZE, G. *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974). Org. da edição brasileira e revisão técnica de Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 131–154.

DERRIDA, J. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DINIZ, C. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

HOUAISS, A. *Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HILST, H. *Cascos & Carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo, Nankin Editoria, 1998.

_____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003a.

_____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003b.

KAZANTZAKIS, N. *O Cristo Recrucificado*. Trad. Guilhermina Sette. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LUIGI Pareyson. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pareyson>. Acesso em: 14 fev. 2014.

MORAES, E. R. Da medida estilhaçada. In: HILST, H. *et al. Cadernos de Literatura Brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo: IMS, n. 8, p. 114-126, 1999.

NASCIMENTO, E. Artes pensantes e incomparáveis - Evando Nascimento avalia o caráter experiencial e performativo da arte contemporânea. *Celeuma*, São Paulo, n. 3, dez. 2013, p. 31-65. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87708/90640>>. Acesso em 18 mar. 2014.

NANCY, J-L. *Le Corpus*. Paris: Métailié, 2006.

PÉCORA, A. Nota do Organizador. In: HILST, H. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 09-13.

PERNIOLA, M. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Santa Catarina: UFSC, 2010.

ROSENFELD, A. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: Portal Hilda Hilst - 1930-2004. 1999. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

ROSSET, C. *Le Réel*: Traité de l'idiotie. Paris. Ed. Minuit, 1978.

Recebido em: 18/09/2014

Aceito em: 22/10/2014

Una vez más, Manuel Bandeira — el “poeta menor”

RICARDO MARQUES MACEDO*
TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI**

RESUMEN: Este artículo analiza los poemas “Poema sacado de una noticia del periódico”, “Poema sólo para Jaime Ovalle”, “Manzana” y “El martillo”, de Manuel Bandeira. En el estudio se busca investigar cómo el manejo de la espacialidad en los poemas escogidos crea una isotopía significativa que va de lo más amplio a lo más restringido en los textos, y matiza ciertos aspectos equivalentes. Además, el análisis vuelve a los poemas “Poema sacado de una noticia del periódico”, “Poema sólo para Jaime Ovalle”, “Manzana” y “El martillo” y concluye remitiendo a la letra de “Sabiá”, canción de Chico Buarque de Hollanda y Tom Jobim.

PALABRAS CLAVE: Manuel Bandeira; Modalizaciones; Moralización; Pasiones; Poemas.

ABSTRACT: This article analyzes “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Poema só para Jaime Ovalle”, “Maçã”, and “O martelo”, by Manuel Bandeira. This analysis focuses on how spatiality works in the selected poems creating a significant isotopic path from widest to most restricted spaces, which modalizes equivalent nuanced aspectualizations to turn to finish in a stage of conflict in the last poem. This paper ends with a reference to the lyrics of “Sabiá”, a song by Chico Buarque and Tom Jobim.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Modalizations; Moralization; Passion; Poems.

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso - PPGEL - UNEMAT - câmpus de Tangará da serra - 78300-000 - Tangará da Serra - Mato Grosso - Brasil. E-mail: ricj.mt@gmail.com

** Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso - PPGEL - UNEMAT - câmpus de Tangará da Serra - 78300-000 - Tangará da Serra - Mato Grosso - Brasil. Professora de Literatura Brasileira, aposentada pela UNESP/ São José do Rio Preto. E-mail: tymiyazaki@gmail.com

Todo parecer es imperfecto: él esconde el ser, o sea a partir de él se construyen un querer-ser y un deber-ser, lo que es ya un desvío del sentido. Sólo el parecer en tanto que puede ser – o tal vez, puede-ser – es vivible.

Dicho esto, constituye él a pesar de todo nuestra condición de hombre.

Por eso mismo, ¿sería manejable, perfectible? Y, a fin de cuentas, puede ese velo de humo desgarrarse un poco y entreabrirse sobre la vida o la muerte, qué importa?

De la imperfección - Greimas

En 1976, el crítico Silviano Santiago abre su trabajo sobre Drummond apuntando que éste es “el único autor brasileño que logró hasta hoy que su obra fuera más que escudriñada y analizada, interpretada exhaustivamente por sus contemporáneos” (SANTIAGO, 1976, p. 25). Y eso para justificar su -nuevo- ensayo sobre el poeta y hablar de la dificultad de hacerlo. Sus poemas “ya vienen cargados de significación suplementar” (SANTIAGO, 1976, p. 26), subraya, de manera que “es imposible casi un abordaje inocente” como “de cualquier texto escrito desde 1922 hasta hoy”. Pero recuerda que “sacar un libro de la estantería, abrirlo [...] es avanzar paralela y simultáneamente un deseo de escribir otro texto, seguir elaborando un texto-de-lectura que va escribiéndose en nuestra memoria” (SANTIAGO, 1967, p. 28). Estas mismas palabras se pueden aplicar a otro poeta brasileño de la misma época: Manuel Bandeira.

Exactamente es este segundo texto, el texto-de-lectura, el que nos impulsó a impartir un curso sobre Bandeira, de introducción a su poética, a alumnos extranjeros¹ (de ahí el rasgo didáctico) y, ahora, a salvarlo del olvido. Con este objetivo, siquiera nos preocupamos en escoger otros poemas que no algunos ya analizados por especialistas y por los cuales el poeta es normalmente recordado y reconocido. Aquí nos preocupamos en analizar los recursos poéticos que les garantizan su calidad. Siguiendo la misma intención -o sea, de presentar a Bandeira a quien no lo conozca todavía, o que mal lo conoce- tomamos como guión el apodo que se dio el mismo poeta: “poeta menor”.

La literatura brasileña tuvo un período de oro en la primera mitad, o un poco más, del siglo veinte. En la lírica, tuvo sus tres mayores poetas hasta hoy: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto. Y en la ficción, después de Machado de Assis, comparecen, entre otros, Graciliano Ramos y Guimarães Rosa, Clarice Lispector. Para comprender lo que se produjo en esa época, es necesario que nos remetamos a Europa: fue un tiempo de profundos cambios en varias áreas de conocimiento. Brasil no estuvo alejado de todo eso. De varias maneras mantuvo relaciones que determinaron el movimiento, literario principalmente, que se denominó Modernismo – que no se identifica al Modernismo en lengua española. Decían los escritores involucrados: había que tomar lo que se producía en Europa, digerirlo para producir algo nuevo, brasileño. De ahí su denominación: movimiento antropofágico. Alfredo Bosi resume esos cambios de la siguiente manera: irracionalismo.

¹ Parte del cursillo impartido en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, en la estancia por el convenio FFyL-UANL / PPGEL-UNEMAT (Posgrado en Estudios Literarios, de la Universidad del estado de Mato Grosso, MT, Brasil) en mayo de 2013.

Los cambios que se introdujeron fueron más formales que temáticos. Se adoptaron estrategias en la métrica, en la estrofa, en la sintaxis, se introdujo el coloquialismo en el poema, innovaciones que van a llegar a su cumbre con el concretismo, con los hermanos Campos, Haroldo y Augusto, amigos de Octavio Paz. En lo temático, convivieron lo primitivo y lo urbano (BOSI, 1972, p. 373).

En este contexto, hay que leer a Manuel Bandeira, el hermano mayor del grupo. Drummond es considerado hermano del siglo XX, porque coinciden. Cabral es un poco posterior. Bandeira es nordestino, de Recife, capital de Pernambuco: pero se trasladó a Rio de Janeiro, donde vivió buena parte de su vida. Drummond es minero, del estado de Minas Gerais, (en el) centro de Brasil, pero igualmente vivió buena parte de su vida en Rio. Cabral es igualmente de Pernambuco. Pero, como embajador, vivió buen tiempo fuera del país: en Sevilla y Barcelona. Una situación de “exilio” que va a determinar buena parte de su lírica, tanto en la temática como en la forma.

Bandeira se autodenominó “poeta menor”. Éste es el mote de esta charla con los alumnos. Hay que entender lo que se quiere decir “menor”; esta palabra apunta hacia una característica central de su lírica: el tono, normalmente, humildemente bajo - cosa que se comprende mejor cuando se lo compara con la lírica de Drummond y Cabral. Y para relacionar los poemas, pertenecientes a diferentes obras, en un conjunto con cierta coherencia, y al mismo tiempo justificar la unidad de nuestro “texto-de-lectura”, tomamos como *leitmotiv* la relación sujeto-espacio en su discurso poético.

Escogemos cuatro poemas. Una selección que no es aleatoria, siquiera casual. Una selección derivada de varias razones que determinan una cierta manera de leer al poeta, y de ahí una visión – parcial siempre, por supuesto – de su lírica.

Empecemos por “Poema sacado de una noticia del periódico”:

João Gostoso era cargador del mercado y vivía en el cerro de Babilonia en un
[tejaván sin número.

Una noche llegó al bar Veinte de Noviembre

Bebió

Cantó

Bailó

Después se tiró en la Presa L. Rodriguez y murió ahogado².

(BANDEIRA, 2012, p. 29)

En el poema, tanto el yo como el tú están indeterminados: el yo que habla se esconde en el enunciado, así como esconde al tu; como si anónimos fueran, no se proyectan desembragados de la enunciación. El actante que discursivamente predomina es el observador. Por alguna razón será. Y el área socio-geográfica enunciada en que se mueven es más o menos restringida: la ciudad del Rio de Janeiro, centralizado en un barrio pobre, en un cerro que se denomina

² En el original: “João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número. /Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro /Bebeu / Cantou / Dançou / Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado” (BANDEIRA, 1985, p. 214).

curiosamente Babilonia. Indicaciones que se encargan de anclar lo relatado en el poema en el espacio y en el tiempo, social e históricamente. Declara el título, por otro lado, que se está frente a un tipo de texto, de cierta naturaleza, con función social definida, que habría nacido de otro texto, de otra modalidad, con función social distinta. La cuestión puede ser resumida a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo de un discurso periodístico, referencial, que tiene la función de noticiar un hecho ocurrido, puede originarse un poema? O sea, ¿qué es lo que los distingue? Al leer el poema se siente que el discurso literario se despliega del suelo referencial del discurso periodístico, para ubicar el hecho mismo en otra dimensión, en que la pregunta ya no es propiamente sobre qué le pasó a este habitante de un tejaván carioca, llamado João Gostoso. Las preguntas así puestas se prestan como introducción a la configuración del apodo “poeta menor”.

En “Poema sacado de una noticia del periódico”, está clara una característica de la poesía de este poeta: blancos y libres, se combinan versos largos y cortos, expresando los movimientos patémicos que animan la enunciación. Se nota pronto la intención de mantener la objetividad, la impersonalidad y la aparente imparcialidad de la voz enunciativa, características típicas de una noticia de periódico. Mejor: se simula tal objetividad de esta modalidad discursiva. Pero se sobrepone a ese discurso un otro donde tal alejamiento se disminuye, creando una entonación supra-segmental responsable por despertar en el lector una empatía curiosa, que lo lanza en búsqueda de lo que podría haber detrás de la ocurrencia y silenciado por el discurso periodístico.

Con respeto al contenido del poema, se destacan varios aspectos. Ya en el primer verso, se hace la presentación del actor “João Gostoso”. Se le apuntan tres informaciones figurativas genéricas, que le garantizan todavía una cierta personalidad social: su empleo, el local donde vive y su nombre. João es cargador de mercado, vive en un tejaván sin número y es conocido por el apodo “João Gostoso”. Un prototipo local. Tales informaciones permiten percibir que João vive casi en la periferia de la sociedad y que el personaje representa la figura de personas que se encuentran en la misma situación social principalmente. En los cuatro versos siguientes se enfoca una secuencia de acciones que el actor realiza. João Gostoso va hasta el bar Veinte de Noviembre, bebe, baila, canta. En el último verso, ocurre una quiebra de expectativa, pues se nos informa que él se ha tirado -y se muere- en una presa, famosa en la ciudad, de una región socialmente muy valorada, indicativa de clase social. ¿se ha suicidado João? El discurso periodístico emplea el verbo “tirar”. Se indica una acción buscada por el sujeto, por un sujeto que la desea. Intrigante es la forma indiferente e impersonal con que la muerte está descrita, sin mayores informaciones, detalles. Sintéticamente. Simplemente una secuencia cerrada por su muerte: “Después se tiró en la Presa L. Rodriguez y murió ahogado”. El lexema “después” destaca en la escena al observador, al cual le parece finalizarse allí un recorrido planeado.

La información “y murió ahogado” suena como el cuidado de completar la noticia, subrayando su función de puntualizar, con una aspectualización terminativa, el ocurrido como un programa narrativo único. La noticia no permite que el desenlace permanezca abierto, posibilitando las alternativas en cuanto a las posibles consecuencias. Le presta a

lo ocurrido un aspecto de un segmento completo, cuyo sentido está en él encerrado. Es justamente esta configuración de una acción programada, con resultado cierto, la que, como un embrague, lanza al lector a la indagación del sentido, de la causalidad en otra dimensión, que se ubicaría detrás de la escena y del escenario.

El espacio físico que geográficamente abarca el centro de la ciudad (la laguna) de un lado, y la periferia (Babilonia) de otro, se rellena de dimensiones sociales, culturales que podrían fornecer indicios semánticos a la lectura de las acciones del actor. Su espacio de circulación y comunicación lo ubica en un dominio económico (cargador de mercado), tímidamente eufórico, porque parece estar a gusto, como indica su apodo, en que se ve implícita su aceptación por la comunidad. La complejidad física se evalúa muy positivamente; la fuerza física –de cargador– se la lee sensual y eróticamente: João, el sabroso, sobrepasando otra señal, positiva en el más allá en el espacio de la cultura hegemónica, pero cuya ausencia en Babilonia se lee como señal de una identidad comunitaria: parece no incomodarles –a él y a nadie– que su casa no tenga número, como las demás. Lo que en el discurso periodístico podría sonar como coincidencia, o sin sentido otro, que se llame Babilonia la barriada donde vive, en el nuevo texto parece apuntar a algo más allá, en una relación entre significante y significado no arbitraria sino necesaria.³ ¿Qué sentidos le atribuye a esta palabra el imaginario brasileño? Oportuno es en ese momento recordar su presencia en un cuento de Guimarães Rosa, “São Marcos” (*Sagarana*, 1964), cuyo tema central es la superstición, las creencias populares. En él, un duelo poético se encierra con un poema constituido por una relación de diez nombres de reyes de la antigua Mesopotamia.⁴

El poema de Bandeira está estructurado como una pequeña narrativa, con un solo actor actualizado. El primer verso se encarga de identificarle formalmente: nombre, profesión, residencia. En seguida, se introduce en lo que sería lo durativo de su vida el acontecimiento que lo va a romper: “Una noche...”, como indicando el fin de una jornada, de un recorrido cumplido, se desplaza hacia un lugar específico: un bar. Un lugar de ocio, social, para frecuentar tras un día de trabajo. Se mezclan ahí dos isotopías. El núcleo del relato se narra tripartitiéndose en tres acciones, que se expresan en tres versos cortos, de dos sílabas, con el acento en la última. La secuencia se presenta (marca) como una secuencia ordenada por la reiteración no solamente rítmica sino por la categoría morfológica: son tres verbos, que en

³ Drummond le dedica a Babilonia un poema, “Morro da Babilônia”: “À noite, do morro / descem vozes que criam o terror / (terror urbano, cinquenta por cento de cinema, / e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral). / Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro, / o quartel pegou fogo, eles não voltaram. / Alguns, chumbados, morreram. / O morro ficou mais encantado. / Mas as vozes do morro / não são propriamente lúgubres. / Há mesmo um cavaquinho bem afinado / que domina os ruídos da pedra e da folhagem / e desce até nós, modesto e recreativo, / como uma gentileza do morro” (DRUMMOND, 1988, p. 60). En Español: “Por la noche, del cerro / bajan voces que crean el terror / (terror urbano, cincuenta por ciento de cine, / y el restante que vino de Luanda o se perdió en la lengua general). / Cuando de la revolución, los soldados se desparramaron en el cerro, / el cuartel se encendió, ellos no volvieron. / Algunos, plomados, murieron. / Pero las voces del cerro / no son propriamente lúgubres. / Hay un cavaquinho bien afinado / que domina los ruidos de la piedra y del follaje / y baja hasta nosotros, modesto y recreativo, / como una gentileza del cerro” (“Cerro de Babilonia” - traducción nuestra).

⁴ “Sargon / Assarhaddon / Assurbanipal / Teglatphalasar, Salmanassar / Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor / Balsazar / Sanekherid // Y era para mí un poema ese rol de reyes leoninos, ahora despojados de la voluntad fiera y sólo representados en la poesía. [...] Sólo, sólo a causa de los nombre” (ROSA, 1964, p. 235 - traducción nuestra).

el pretérito perfecto imprimen un aspecto terminativo a las acciones referidas. Aspecto que combina – subrayándose mutuamente – el acento rítmico, la pausa versal y la estructura paratáctica de la frase. Como si ahí se cumpliera un rito, con sus pasos marcados. Las acciones referidas involucran la participación del sujeto como cuerpo: primero como parte del sujeto en tanto que sujeto de ingestión y, después, como cuerpo físico. Lo ingerido va de lo sólido a lo líquido; en lo sólido parece haber una relación con la tierra, donadora de la comida; en el segundo momento hay ingestión de fuego, aunque fuego líquido. Si está correcta esta lectura, se entendería que la muerte ocurre con el agua, pero con una inversión: de sujeto que ingiere el hombre pasa a objeto ingerido por el agua. Un ritual más primitivo que involucra los elementos primordiales. Y en ese contexto ¿cómo entender el baile? ¿Se homenajea, se conmemora, pasándose de lo profano a lo sagrado?

Esta pequeña narrativa se pasa en un espacio abierto, amplio que abraza toda una comunidad que nos es solamente la del cerro de Babilonia, sino de la ciudad de Río de Janeiro. Dentro de él se desarrolla este acontecimiento –en el sentido de un evento que rompe con lo usual, lo rutinario– denunciando un desajuste que no parece ser de orden particular, individual, y que no se declara explícitamente. La estructura paratáctica de todo el discurso elide las relaciones de subordinación que pudiera aliviar la ausencia de índices que posibiliten encontrar relaciones razonables. De un lado, el sujeto observador, marcado por la persistencia, un estado patémico dominado por la duratividad, proponiéndose como un sujeto interpretativo. De otro, su objeto, de contemplación curiosa, de interrogación de lo oculto, de lo ocultado: el actor, igualmente persistente, que parece modalizado por un saber (no expreso), sobre qué hacer, y por qué. Y que lo cumple silenciosamente.

Veamos, ahora, el poema “Manzana”:

Por un lado te veo como un seno mustio
Por otro como un vientre de cuyo ombligo pende todavía el cordel placentario
Es roja como el amor divino.

Dentro de ti en pequeñas semillas
Palpita la vida prodigiosa
Infinitamente

Y quedas tan sencilla
Al lado de un taller
En un cuarto pobre de hotel.⁵

Petrópolis, 25-2-1938

(BANDEIRA, 1985, p. 248-249 - traducción nuestra)

El poema empieza con el sujeto del enunciado en un cuarto de hotel -se viene saber al final- delante de una manzana: ya se ha dado su encuentro con el objeto; la disposición

⁵ En el original: Por um lado te vejo como um seio murcho / Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário / És vermelha como o amor divino. // Dentro de ti em pequenas pevides / Palpita a vida prodigiosa / Infinitamente // E quedas tão simples / Ao lado de um taller / Num quarto pobre de hotel” (BANDEIRA, 1985, p. 248-249).

del sujeto ya ha sufrido la atracción estética y ya se pone en curso la comunicación entre ellos. Los elementos del mundo, parques, indican que lo cotidiano se presenta en un grado disfórico no despreciable: la conjunción con el hogar está sustituida por una disyunción, o una conjunción no deseada con un cuarto de hotel. El sujeto, en esa situación de dispersión, como que elige un pequeño detalle como centro de su atención, a que agarrarse para salvarse: la manzana en la mesa. La continuidad de lo exterior sufre ya la acción que introduce la discontinuidad, origen de la significación. Se instala la disposición, de receptividad, que va a posibilitarle al sujeto vivir algo que rompe con la cotidianeidad ahí representada de forma extremada.

Pronto y concomitante, se identifica una voz que habla, y habla del enunciador –ya del enunciado- *colocándose como* sujeto de una actividad: *de ver*. Yo veo, declara. ¿Qué es importante ahí? No sólo que alguien vea, sino que se traduzca ese ver en una declaración verbal. La acción referida, el ver, sólo gana realidad y concreción para el sujeto, en tanto que es dicha. El enunciado verbal tiene, pues, función performativa. El acto narrado o descrito se lo crea la enunciación verbal, en tanto que el sujeto mismo se concientiza de su reflexionar y de la existencia misma del objeto. Se inmoviliza el sujeto -de la enunciación y del enunciado, el verbo está en el presente “te veo”- para hacerse interior y vertical: la experiencia durativa se alarga. A la sensibilización sigue, pues, el nacimiento del actante cognoscitivo. El objeto se vuelve objeto para el sujeto al mismo tiempo en que sujeto se hace objeto de sí mismo.

Hay que considerar ese mirar como un mirar *atento*. Se impone una parada somática, del cuerpo, para concentrarse *en el ojo*. El punto de vista es del sujeto que se presenta como aquél que ve para, en seguida, indicar cómo ve el objeto: lo ve manejando *estratégicamente la perspectiva*. De un lado... y del otro. Pero una perspectiva que no es del espacio donde está el objeto, sino del sujeto que se mueve. Un voltear alrededor de la manzana, dividiéndola en partes, dando inicio a una red de resemantización.

Al contrario de la parataxis del poema anterior, “Manzana” se abre por una estructura sintáctica subordinada que determina pronto la entonación y el ritmo del verso y la atmósfera psíquica de la lectura. “Por un lado”, dice, y sigue carreando el discurso en un tono bajo, producido por la distribución del acento (Pórun ládo tevéo), seguido en la linealidad por encuentros fonéticos, principalmente de nasales, que alargan la duración (común-senomústio). Al mismo tiempo, se instala la expectativa por el segundo término sintáctico -“Por otro”- que abre un verso largo, sosteniendo la respiración hasta que se cumpla la figuración imagética, visual del cordel placentario, y temporal (“pende todavía”).

La reflexión tiene un rasgo específico, es imaginativa, la que le va permitir al sujeto ver el objeto valiéndose de una comparación -con lo que ya conoce- o de una metáfora. Nos enseña Bachelard (2008, p. 2-22) que la poesía nace del *devaneo*. Importantísimo para Bachelard: las cosas ganan sentido para el hombre porque éste las ve a través del devaneo. Así, la isotopía figurativa del fruto se recubre de otra isotopía figurativa y temática: de la madre y de la maternidad. Es este devaneo el que le permite al yo lírico, ubicado en una dimensión patémica y ética, e implementando una estructura axiológica, vivir la fractura. Primero, la forma geométrica, enriquecida de espesura, de volumen, le sugiere un seno,

sobre el cual todavía proyecta un tiempo trascurrido, de aspecto terminativo: la manzana, un seno mustio que ya ha cumplido su papel en la manutención de la vida. En seguida, el devaneo se disloca hacia el principio, a una escena, la *escena de una madre recién parida*.

Por haber hecho tal recorrido, al retomar el punto inicial en el espacio, la mirada reflexiva ya es otra, está transfigurada. La percepción visual se enriquece. Viéndola nuevamente desde fuera, se permite leer la fruta sensorialmente, detenerse en un punto más atractivo, atentando para el rojo, que se destaca en ese escenario hasta entonces sin color. Pero este elemento externo ya viene contaminado por el sentido anterior de la forma imaginada. Por eso, como en un segundo grado del recorrido, ese color puede instalar la sacralidad que desde la imagen materna impulsa a un sistema simbólico religioso. Se ha, así, transpuesto la frontera.

El salto de una dimensión a otra, alargándola contemplativa y reflexivamente, se presenta en su resultado. Su expresión se impone como que en separado, sólo expresable en un nuevo verso, menor, y conclusivo. “Eres roja como el amor divino”. Todavía predomina el carácter figurativo de la manzana. Dice el verso, tras la pausa: “eres roja como”. En la contemplación, lo extensivo se desplaza a favor de lo intensivo que se agudiza. Imantado por la intimidad expresada en las formas de la segunda persona, un intervalo le permite al sujeto evocar un código cultural. El color del fruto, tamizado, se hace embrague para otro sistema significativo: permite abstraerse más profundamente, y dejar leerse como expresión de lo divino. Lo humano, lo terrenal se mantiene, se preserva y así gana valor. Y esto requiere una buena pausa, un momento de descanso, un final de estrofa.

Retomando la isotopía de la maternidad, en nueva estrofa, por haberla visto de un lado y del otro, la perspectiva cambia en una nueva discontinuidad: desde el exterior va hacia el interior. El sujeto observador la divide en dos partes. Lo que le permite leer la fruta como un vientre abierto, imagen que se amplía abstractamente para llegar a la figuración del útero universal. Y todavía con este valor ¿cómo se presenta? Matrix, pero escondida, pequeñita, humilde, en una conjunción de lo extensivo y lo intensivo. Le sorprende al sujeto el contraste, la potencia primordial y su modo de presencia.

En esta nueva estrofa, sigue la misma orientación (en) el recorrido de la mirada interpretativa. Primero la contemplación del objeto en devaneo, manteniendo la isotopía figurativa de la manzana: “Dentro de ti en pequeñas semillas”. Una constatación que requiere un tiempo, que pone en vilo el pensamiento y la admiración; éstos sólo pueden complementarse en un nuevo verso, que prepara la oposición de lo pequeño a lo grande: “Palpita la vida prodigiosa”. Sintagma valorizado por la retomada de un fonema fuerte, explosivo del verso anterior [p] - “*pequenas pevides*” en portugués- que suena igualmente en otro par de consonantes próximas, las dentales [t/d]: “Dentro de ti ... pevides”. En este segundo verso -“Palpita la vida prodigiosa”- la explosión de la [p] inicial reiterándose en la segunda sílaba [pi], combinándose con la secuencia de la vocal abierta [a] que se alterna con la [i], iconiza la pulsación virtual de la vida prometida. Promesa que se reafirma en la segunda parte del hemistiquio, dilatándose en la entonación, en la persistencia del eco de la primera -p... d... i... i. Rebañando, empero, la isotopía del volumen y de la fecundidad en esa [o], estratégicamente presente en la linealidad de la palabra “pro- digi -o- sa”, el final estalla

en la alegría de la vocal abierta [a].

El sentido encontrado, en una especie de epifanía, sólo puede expresarse en una única palabra, que se aísla en un único verso, cuyo ritmo pausado se alarga en profundidad, de su verdad absoluta, atemporal, en este degustar sensorial de las [i] arrastradas por las nasales, que vuelven para cerrar cerrando el verso y la estrofa, como que girando alrededor de este centro contrastado de la sílaba [ta]: “Infini-ta-mente”. Como se va estrechando la estrofa en versos de 10, 9 y 5 sílabas.

Para legitimar lo hasta aquí revelado en el devaneo, o a través del devaneo, el enunciador tiene que volver, y de la forma más concretamente posible, a su lugar y a su tiempo. Al hacerlo, tiene en las manos otro objeto que es reposicionado en el espacio físico, hasta entonces no explicitado. Un espacio que constituye su contexto concreto –social, económico, cultural– origen y guardia de la significación misma hasta ahí perseguida. Un contexto-espacio que se puebla de dinamismo, pues, recurriendo lo trazado por el observador, el ojo del lector va de un punto al otro, conectando, trazando las líneas del sentido: recomponiendo las partes en que se había dividido, recuperando la totalidad, la unicidad, la manzana se ubica en un hotel. Espacio ajeno, pasajero, sin valores individuales, emotivos, sentimentales. Que no es el suyo, es de otro, de otros. Prestado. Está dentro de otro mayor, de una comunidad implícita, de donde viene el sujeto y hacia donde debe volver.

Dentro del ámbito de este espacio ajeno, el sujeto habla con su Tú, aquí, en primera mano, la manzana misma. El movimiento va del sujeto a la manzana, ésta en un plato en un cuarto pobre de hotel de una ciudad: un espacio dentro de otro ampliando su contexto, destinador de sus valores. Camina hacia fuera, hacia la generalización –la vida, amor rojo, divino– y vuelve al centro mismo: el plato en una mesa en una habitación pobre de hotel. Ahí termina la moralización⁶ de su recorrido.

En la observación del objeto estético en realidad se construye el sujeto estético, con el encuentro final, en un momento de gracia, cuya profundidad se expresa en la estrofa-exclamación que cierra el poema.

Con los sentidos encontrados en este recorrido en que se dinamizan perspectivas en la construcción de esos mismos sentidos, ¿cuál sería la lectura del poema? Una metáfora, una alegoría de la vida, del mundo?

De todas maneras, está ahí el sujeto que intenta salvarse. ¿Cómo no habrá hecho el habitante de Babilonia, João Gostoso? ¿O lo habrá hecho de otra manera? ¿Cómo? Lo veremos en dos otros poemas.

El primero es “Poema sólo para Jaime Ovalle”:

Cuando hoy desperté, todavía estaba oscuro
(A pesar de que la mañana ya estaba muy avanzada).

⁶ La moralización “es definida esencialmente como una connotación tímida que ocurre entre los sujetos-actantes de la narración, que permite [...] estabilizar eufóricamente o disfóricamente papeles temáticos como el de héroe y el del vilano. [...] se comprende la moralización sea como un dispositivo de evaluación que depende de un destinador-juzgador de carácter social o de un actante evaluador inscripto en el enunciado, ambos desempeñando papeles éticos” (SCHWARTZMANN; PORTELA, 2012, p. 119).

Llovía.
Llovía una triste lluvia de resignación
Como contraste y consuelo al calor insoportable de la noche anterior.
Entonces me levanté,
Tomé el café que yo mismo preparé;
Después me acosté de nuevo, encendí un cigarrillo y me quedé pensando...
— Humildemente pensando en la vida y en las mujeres que amé.⁷
(BANDEIRA, 2012, p. 41)

No preguntemos por el momento cómo se lee ese *só* en portugués, si como adjetivo o como adverbio. La voz enunciativa narra -no describe como en el poema anterior- un evento muy restricto en el espacio, en el tiempo y en cuanto al sujeto. He ahí una pequeña narrativa. Por eso, se permite pensar de inmediato en espacio y tiempo, y en actor. El enunciativo se identifica, igualmente, como sujeto (igualmente) del enunciado; actante narrativo, habla de sí mismo. Mejor, narra y contempla lo narrado porque narra algo que ya transcurrido pero que le parece digno de ser recordado. Éste es el valor del objeto que mueve al sujeto.

El anclaje: una noche, un amanecer, el pasaje de una al otro. La recámara, la cocina. ¿Qué pasa? Un despertar que debería significar cambios, de lo oscuro a la claridad, pero no: la mañana ya surgió pero no la claridad. Ambiente que se hiperboliza gracias a la lluvia. La oscuridad de la habitación invade el otro espacio de la actividad mañanera: el comedor. La actualidad durativa lo domina todo, sobreponiéndose a la isotopía figurativa espacial y temporal.

Diferente del primer poema, de João Gostoso, aquí a la narración de lo externo al sujeto se sobrepone la interpretación. Objetivamente están allí la oscuridad, la lluvia. Pero no es agua sólo, sino que ésta hace embriague a otra isotopía: el yo lírico la lee como triste, tristeza que le suena como resignación. Ésta, la resignación, le parece al sujeto el estado patémico que lo inunda todo. Se le atribuyen sentimientos que igualmente no implican movimiento de expansión sino *de retracción*. Y más, el amanecer no significa cambio propiamente; el aspecto terminativo de la noche pasada se siente, se vive como durativo. El calor de la noche no da lugar simplemente al frío de la lluvia, sino que en ésta está la noche, la noche sigue estando ahí; todavía está oscuro, no eufórica, sino disfóricamente; por eso la lluvia parece ser un sustituto de lo deseado pero no habido. ¿No habido en la noche? El poema no lo dice. Pero dice que la lluvia llega en contraste sí, pero principalmente como consuelo -¿por qué?- al calor tempestuoso de la noche. Resignación y consuelo son los términos utilizados para sintetizar el complejo estado patémico del sujeto, cuyo denominador común sería la no-conjunción con el objeto deseado. Pero ésta no conlleva actitudes, sentimientos disfóricos extremados, sino un movimiento interno centrípeto. A la menor extensividad se asocia una mayor intensividad. Al contrario del poema “Manzana”, aquí no es el mirar el que acude a conectar el sujeto al mundo, a la circunstancia: es el sentido de lo *térmico* (el calor, el frío) Y

⁷ En el original: “Quando hoje acordei, ainda fazia escuro / (Embora a manhã já estivesse avançada). / Chovia. / Chovia uma triste chuva de resignação / Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite. / Então me levantei, / Bebi o café que eu mesmo preparei, / Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando... / — Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei” (BANDEIRA, 1985, p. 273).

no lo conecta sino que se hace deseo de *descarte*.

Sigue la narración en la segunda estrofa, indicando el segundo momento del relato, enfocando lo que correspondería al cambio de la noche: “me alcé, preparé y bebí el café”. Una secuencia de pequeñas acciones programadas como rutinarias, de conjunción, con la función de insertar al sujeto en la realidad del momento. ¿Cómo reacciona el sujeto? Vuelve al espacio anterior de la habitación o su equivalente, donde deniega la acción empezada: a la acción de alzarse, verticalmente, sucede el gesto de volver a acostarse (horizontalmente, en acción no práctica). De la misma manera, el café -que pertenece al mismo paradigma figurativo del cigarrillo, ambos son ingestiones del fuego líquido, humo- al confrontarse, pierde para el cigarrillo, porque no lleva la acción en el exterior, sino a una acción en el interior. Neutralizando las diferencias, café y cigarrillo se hacen verdaderamente equivalentes: llevan *a lo mismo*. De ahí el predominio en la isotopía verbal de lo durativo en los últimos versos: “me quedé pensando”, o sea, divagando, metido en ensueños.

El discurso está estructurado por *equivalencias*. En lugar de abandono del espacio de la inercia, de la no decisión, hacia el espacio de la acción práctica, de la vigilia, de la vida, en el despertar, el comedor sufre la superposición de la recámara, dejando de ser el otro, y haciéndose *el mismo duplicado*. Igualmente, el tiempo de la habitación permanece y lo hace venciendo el día de la claridad a través del café y del cigarrillo, cuya función se trastoca.

¿Por qué emociona el verso: “Tomé el café que yo mismo preparé”? ¿Sería porque la acción que debería ser transitiva -hacer el café para el otro- se hace reflexiva: hago café y lo tomo? No hay el otro. Se hace circular: vuelve al sujeto. En esta circularidad -de volver a la habitación, al tiempo de la inercia, a la interioridad- se sale de las coordenadas exteriores de tiempo y espacio para crearse un espacio nuevo, de otro tiempo, de otro mundo: *el del ensueño*.

El área donde se mueven, en la comunicación, el yo y el tú, es pequeña como son los dos espacios referenciales. Un espacio hecho casi a dos, el interlocutor y su interlocutario, donde sólo caben ellos, no más. ¿Por qué le dedicaría Bandeira este poema a Ovalle, y solamente a él? El simulacro del amigo que parecía semánticamente como casi vacío, sólo con los rasgos de la amistad, como aquél que va a entender mejor que nadie lo que ahí se narra, se amplía en la sugerencia de los sentimientos y vivencias compartidas. La imagen del amigo, en que el sujeto se proyecta, gana en concreto y va configurando esta relación, objeto de otros poemas sobre Ovalle: “Esparsa triste”, de *Belo, belo*, y “Ovalle”, de *Estrela da tarde*. Lindísimos.

Podemos, empero, sobreponer a ésa otra lectura. La sensibilización del sujeto se hace sensorialmente sea en la percepción de la no-luz, del frío, del recuerdo del calor de la noche. La descripción de sus movimientos se apoya en una isotopía espacial que va recortando en la continuidad de la casa la discontinuidad de las diferentes habitaciones. Pero sin grandes o muchos rasgos diferenciales, en realidad casi no distinguidos, suficientes para indicar el desplazamiento corporal, y el anclaje de las acciones. El inicio del poema organiza la isotopía de lo cotidiano, aspectualizado de un lado como terminativo y, de otro, como inceptivo - noche/amanecer, recámara/cocina-salón. Lo deceptivo de la decisión del sujeto que no empieza nueva acción, la esperada implícita en el despertarse, sino que vuelve a acostarse,

le da a ese conjunto de pequeños programas de uso que componen el desayuno el recorte de una autonomía. ¿Esa autonomía permite que lo rutinario de un actor en su espacio particular, desarrollándose como en una escena de teatro, se cumpla en un proceso de estetización que lo prepara y le abre acceso al lugar donde se vive la perfección, expresa ésta en la figuratividad de “pensar en las mujeres que amé”? Un problema se presenta aquí: estamos hablando de lo relatado, en su presunta significación. Hay que considerar que ésta sólo existe como un discurso, en el discurso, y de un poema. Esto nos permite pensar que la estetización sólo ocurre en tanto que creada -tal vez no entanto que experimentada en lo cotidiano de la vida - y vivida en el discurso poético: ¿sería aquí donde se ubica la verdadera comunicación con Ovalle?

La vivencia enfocada en este poema, dedicado a Ovalle, se reconoce, *en su profundidad*, en otro poema, curiosamente denominado “El martillo”, título que sorprende, a primera vista, por lo poco poético. Intrigante. Podemos decir que este poema puede tomarse como clave para la *interpretación* de los anteriores. Mejor, puede constituirse en el *código* con que se debe leerlos.

El segundo poema es “El martillo”:

Las ruedas crujen en la curva de los raíles
Inexorablemente.

Pero yo salvé de mi naufragio
los elementos más cotidianos.

Mi cuarto resume el pasado en todas las casas que habité.

Dentro de la noche

En el cerne duro de la ciudad

Me siento protegido.

Desde el jardín del convento

Viene el pio de la lechuza.

Dulce como un arrullo de paloma.

Sé que mañana cuando despierte

Oiré el martillo del herrero

Batir valeroso su cántico de certezas.⁸

(BANDEIRA, 1985, p. 248 - traducción nuestra)

El poema está constituido de dos estrofas que se distinguen a partir del tiempo verbal: en la primera el pasado y, en la segunda, el presente, que en este texto se refieren realmente a dos tiempos cronológicos. Del pasado relatado, del evento, se regresa al presente, de la enunciación. Se presenta una voz que se dirige a un tú, implícito, que no se identifica figurativamente. Y toma a sí mismo como objeto del discurso.

El poema se abre de una manera muy marcada, enfática. Toda la primera parte de la primera estrofa compone como que una máxima. La expresión terminativa de todo un

⁸ En el original: “As rosas rangem na curva dos trilhos / Inexoravelmente. / Mas eu salvei do meu naufrágio / Os elementos mais cotidianos. / O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei. / Dentro da noite / No cerne duro da cidade / Me sinto protegido. / Do jardim do convento / Vem o pio da coruja. / Doce como um arrullo de pomba. / Sei que amanhã quando acordar / Ouvirei o martelo do ferreiro / Bater corajoso o seu cántico de certezas” (BANDEIRA, 1985, p. 248).

recorrido que se condensa, en su sentido, en esta modalidad discursiva, una máxima.

El sujeto proyecta un simulacro de la vida y del hombre dominado por la aceptación de lo inevitable. ¿Un estado patémico que se denominaría resignación como en el poema anterior? Que aspectualmente se presiente como durativo?

El primer y el segundo versos que la cubren -esta parte- componen una oración completa: sujeto, verbo, complementos y el orden directo. Y se cierra con un punto final. No es una oración descriptiva sino asertiva: no hay salida. El adverbio destacado, ocupando solo todo un verso, la escoja de una única palabra -larga- cerrando el período verbal subrayan su sentido semántico: la inexorabilidad del destino. En toda la extensión del plano de expresión, la oración marca lo disfórico de su sentido metafórico por la ocurrencia reiterada de un fonema nada dulce [R]. El ritmo se ablandaría si el orden de las palabras fuera distinto, como en el que, por ejemplo, el adverbio empezara oración : “Inexorablemente, las ruedas rechinan”. La palabra última suena como el gongo en el orden linear escogido, y en el recorrido narrativo implícito en que el actante anti-sujeto cabe a la vida.

Por la pausa de este segundo verso tan específico, la contra-narrativa se anuncia fuertemente en la adversativa que inicia el verso siguiente: “Pero yo me salvé de mi naufragio”. El sujeto marca su presencia al contraponer a la inexorabilidad de la vida algo que pertenece al sujeto: una actitud positiva como la de alguien que reacciona y actúa decisivamente; un sujeto que lo desea y ha encontrado el saber y poder hacer lo que se proponga. Se sincretizan el sujeto cognoscitivo, que interpreta lo que se le ofrece, y la moralización, resultante de saber confirmar y aceptar una realidad: lo que le pasó -como les pasa a todos- es un naufragio. La vida como naufragio que todos comparten. ¿Cómo lo venció? Con la misma disposición anímica de los poemas anteriores: agarrándose a las cosas más pequeñas, más humildes. La isotopía temática de la modestia se recubre de la isotopía figurativa espacial que sostiene un programa narrativo: “Mi cuarto resume lo pasado en todas las casas que habité”. El transcurso del tiempo y de la vida no como pérdida, sino como acumulación, suma de lo precioso en lo cotidiano, que se resguarda como lo que le confiere sentido a la vida.

Si son “todas las casas”, ocurre ahí una *expansión espacial* a la cual corresponde una *expansión temporal*. Así, sería lo que nos cabe a cada cual. Pero el yo lírico se distingue porque se hace sujeto que interviene en cada lugar de la extensión espacial y en cada punto de la extensión temporal. Tales extensiones serían fuerzas de dispersión, de pérdida. Sobre las cuales actúa el sujeto de tal manera que su presente es de contención conjuntiva. Al contrario de Drummond que se ubica y ubica a los otros en un horizonte universal, Bandeira escoge un espacio específico, aquel que se suele identificar como el de nuestra identidad, de nuestro núcleo -la casa. Y ahí, la restricción hasta la parte más específica al sujeto como nos enseña Bachelard: el cuarto. Se está aquí en el mismo lugar de los poemas anteriores: el cuarto. El área del horizonte del enunciador no se expande, sino hace un movimiento de convergencia, espacial, al espacio más íntimo, donde se refugia el presente, del riesgo de deshacerse.

En la segunda estrofa, en que coinciden el aquí y el ahora del sujeto de la voz, como ya se ha anunciado, ocurre toda una transformación. El tiempo -“Dentro de la noche”, no en la noche- se espacializa, como que conteniendo al sujeto. El espacio es urbano, la ciudad, pero

se trata de un espacio que se retrae, es “el centro”. Siempre esta necesidad del centro, como el útero materno. Este centro, empero, es *duro*, no como el centro de la manzana que salva lo anónimo y lo frío del cuarto de hotel.

Aunque así lo clasifique, en contra de la expectativa, de lo que la dirección significativa apunta, “se siente protegido”, declara el sujeto. En seguida, este centro se especifica: se trata del entorno de un convento, con su jardín. Dos espacios construidos y contrarios: uno cerrado y otro abierto, éste como que atenuando a aquél. El rasgo eufórico que parece agregar el jardín -abriéndose el horizonte, para el aire, la naturaleza- es ambiguo, porque está envuelto y ceñido por lo construido del convento. Éste, si trae implícito el sema de alguna forma de transcendencia salvadora, tiene su ambigüedad indiciada por el ser animado que lo representa, como una parte por el todo, el búho: ave nocturna, que en el imaginario popular brasileño encarna el presagio de la muerte; de manera metonímica, de la misma isotopía de convento. El sujeto, empero, afirma, reitera la actitud anterior a través de una equivalencia inesperada: el pío del búho equivale al arrullo de una paloma, que como se sabe pertenece al grupo de aves valoradas positivamente. Pío y canto se pretenden equivalentes, lo que deshace el matiz negativo del primero.

La actitud del sujeto que así se comporta se sintetiza en los últimos versos: “Sé que mañana, cuando despierte, oiré el cántico de certeza del martillo del herrero.” Imagen fuerte, por el universo escogido, el del hierro. De la dureza del mineral. Materia que se pretende modificar, transformar por la fuerza equivalente del herrero: que no bate, sino golpea. Y ¿por qué denominar el ruido del golpe como canto: pío, arrullo y canto? ¿Por qué decimos las cosas en forma de canto? Porque el canto participa de lo ritualístico, eleva a otra dimensión: de lo sacro. ¿Igual que el baile de João Gostoso?

Así es el deseo del sujeto, lo deseado en la salvación en el mundo, en la vida hecha de naufragios. Pero la fuerza prestada a las imágenes es especiosa, no confirma lo dicho, sino que lo falsea, porque es intento, intento de afirmarse una creencia. Y no una verdad.

El sujeto de la voz se mete en un estadio agudo patémico, complejo, donde promete firmar un contrato fiduciario, pero que expone su fragilidad porque el aparcerero del contrato es el mismo, él mismo, que sabe que lo que propone es puro deseo. En el recorrido desde la primera estrofa, el sujeto cognoscitivo hace una lectura, una interpretación de su vida ya transcurrida y, en contra de lo que se sintetiza en el primer verso, verdad incuestionable, pretende verla como la realización de una forma de vida, en el sentido greimasiano. Nueva forma de vida que se inauguró cuando tuvo por vez primera el valor de “salv [ar] de [su] naufragio los elementos/más cotidianos”, en el cual reconoce su “beau geste”⁹. Una forma de

⁹ “Beau geste”: El “bel gesto” se entiende como un “acontecimiento semiótico considerable que afecta la forma aspectual de las conductas, su fundamento axiológico y crea condiciones para una nueva enunciación, de tipo individual, debido a la desfocalización (y a la refocalización) al cierre inopinado de segmentos discursivos y la apertura de nuevos segmentos, y, en fin, gracias a la teatralización de lo cotidiano y a la solicitud del expectador” (GREIMAS, 1993, p. 31 - traducción nuestra). Es la emoción estética la que despierta el hacer interpretativo, o sea, “la estetización de conductas es el medio por el cual se hace sensible el momento donde nuevos valores se inventan” (GREIMAS, 1993, p. 30 - traducción nuestra).

vida vivida en la persistencia en el pasado y que se promete en el futuro.¹⁰ El presente es la confirmación de la promesa.

Para encerrar esta secuencia de poemas y para comprender mejor lo expuesto, o lo que dice Bandeira, sigamos la letra de una canción de Chico Buarque con música de Tom Jobim. El 29 de septiembre de 1968, la música fue presentada en el Maracanãzinho durante el III Festival Internacional de la Canción. Se titula “Sabiá”.¹¹ Para un brasileño, la figura del *sabiá* lo remite inmediatamente a un poema muy simple del más grande poeta romántico brasileño, Gonçalves Dias, que, extrañando a su tierra, en Portugal escribe la “Canción del exilio”. Comparando la tierra de acá -Portugal- con la patria, allá, acaba alzando el pájaro *sabiá*, que cantaría en una palmera, a símbolo de nuestra identidad. Chico y Tom componen esta canción hablando de la situación del exiliado por fuerza de los militares, en el golpe 1964¹².

Veamos, pues:

Volveré
Sé que todavía volveré
A mi lugar
Fue allá y es todavía allá
donde he de oír cantar
una *sabiá*¹³

Volveré
Sé que todavía volveré
Voy a acostarme en la sombra
De una palmera
Que ya no hay
Coger la flor
Que ya no da
Y algún amor tal vez pueda espantar

¹⁰ “Se entiende por forma de vida un estilo de vida compartible por un grupo social, un comportamiento esquematizable, muchas veces estereotipado, que, cuando contestado, posibilita el surgimiento de nuevas formas de vida. De esa manera, las formas de vida permiten aprehenderse la globalidad de una práctica significativa relacionada a las escojas axiológicas propias a un individuo o a una cultura entera” (ABRIATA, 1912, p. 157-8. Trad.nuestra.)

¹¹ En el original: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma *sabiá* // Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Vou deitar à sombra / De uma palmeira / Que já não há / Colher a flor / Que já não dá / E algum amor talvez possa espantar / As noites que eu não queira / E anunciar o dia // Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Não vai ser em vão / Que fiz tantos planos / De me enganar / Como fiz enganos / De me encontrar / Como fiz estradas / De me perder / Fiz de tudo e nada / De te esquecer” (BUARQUE; JOBIM). Tom Jobim compuso una estrofa más que no aparece en algunas grabaciones. Nos parece excesiva, rompe el pathos dominante en la letra de Chico, principalmente, cuando interpretada por la cantante Elis Regina.

¹² “Al contrario de la “Canción del Exilio”, “la flor que ya no nace” representa una nación vaciada. Según algunos críticos, Chico escribió la letra de la música bajo la influencia de un pensamiento de su padre - Sérgio Buarque de Hollanda - que decía “somos unos desterrados en nuestra tierra misma”, descripción aforística de una realidad contundente y dolorosa. Los analistas también han llamado la atención al hecho de que, cuando compuso la letra, Chico no estaba todavía en el exilio y, por eso, usó un yo-lírico imaginario pero, cuando le tocó exiliarse, y el dejó el Brasil partiendo hacia Italia, pudo vivir esa experiencia y, así, retrató lo ocurrido en Samba de Orly, canción que compuso con Toquinho y Vinicius de Moraes” (SABIÁ. In: WIKIPÉDIA).

¹³ En español sería tordo; pero mantenemos la forma en portugués debido a la expresión totalmente opuesta.

Las noches que yo no quería
Y anunciar el día

Volveré
Sé que todavía volveré
No va a ser en vano
Que hice tantos planos
De me engañar
Como hice engaños
De me encontrar
Como hice caminos
De me perder
Hice de todo y nada
De te olvidar.
(BUARQUE; JOBIM - traducción nuestra)

El *pathos* de la letra es el mismo de los poemas de Bandeira: del poeta menor. Por eso la interpretación interesante es la de Elis Regina, que logra hacer manifestarse más concretamente el estadio patémico del dolor y de la angustia de quien sabe que no es fácil transformar el golpe de martillo en cántico de certeza.¹⁴

Conclusión

En la introducción decimos que, para coser los poemas escogidos, pertenecientes a diferentes obras, en un conjunto con cierta coherencia, y al mismo tiempo justificar la unidad de nuestro “texto-lectura”, tomamos como leit-motiv la relación sujeto-espacio en su discurso poético. En el primer poema, el espacio es el cerro de Babilonia, con sus implicaciones geográficas, sociales, económicas. Un espacio colectivo donde se mueve un único actor, en su determinación de cumplir una programación previamente establecida, rigurosa, cuyo objetivo no declara, abriendo la expectativa sobre su causa, a resultados de un saber implícito. Todo en silencio. Un silencio, al que acompaña y respeta el narrador, impulsa el lector a buscar sentido más allá de lo inmediato, sin que se pudiera concluir nada, sino aventar posibilidades. Pero lo que parece indudable es la fractura del (entre el) sujeto. De ahí que el espacio donde la acción se da sea un espacio amplio, si se lo compara a los de los poemas siguientes.

En “Manzana” el espacio se restringe, de la calle el sujeto camina hacia el interior de un edificio. Como nos enseña Bachelard, la casa se distribuye en sus valores por las distintas partes, y la más particular e íntima es la recámara. Pero, Bandeira sigue perseguido por la no conformidad vivida por João Gostoso; la vida todavía no le ofrece un lugar de confort: la recámara no es la de su casa, sino ajena: la de un hotel. Y, como vimos, lo que distingue a esta personalidad que se va creando es este gesto que se declara en el último poema- “El martillo”. En “Poema sólo para Jaime Ovalle”, vuelve a aparecer la habitación, su recámara, que está situada en su casa: un espacio humano, significativo, de confort por excelencia. Pero no es

¹⁴ De ahí la no pertinencia de la estrofa –nueva– de Jobim.

eso lo que se intuye: la soledad está ahí, habitando, llenando todo el espacio, lo que obliga al sujeto a refugiarse en otro espacio, el del sueño, del ensueño. La lucha implícita en este gesto se explicita en el último poema, donde los dos espacios -el particular y el colectivo- vuelven, ahora, en pleno enfrentamiento.

Para cerrar reiteramos que las estrategias analíticas aquí utilizadas las montamos a partir de los textos seleccionados. Los que optamos por ser estudiosos de literatura no somos más sencillos lectores, que leen por simple placer. Pero analizar un texto poético no perjudica esa fruición placentera, sino que la profundiza. Así, esperamos que, tomando prestada la cita hecha por nuestro poeta tijuano (VILLARREAL, 2012, p.11), podamos seguir diciendo con Sonia Breyner Andresen: la poesía no explica, te implica.

MACEDO, R. M.; MIYAZAKI, T. Y. Once Again, Manuel Bandeira — The “Minor Poet”. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 24–41, 2015.

Referencias

ANDRADE, C. D. Morro da Babilônia. In: _____. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p. 60.

ABRIATA, V. R. Formas de vida do ator “Dilma Rousseff” em charges da Folha de São Paulo. In: _____.; NASCIMENTO, E. M. F. S. (Org.). *Formas de vida da mulher brasileira*. Ribeirão Preto: Coruja, 2012. p. 155-170.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDEIRA, M. Poema sacado de una noticia del periódico. In: VILLARREAL, J. J. (Org. e Trad.) *Antología*. La poesía del siglo XX en Brasil. Monterrey: UANL, 2012. p. 29.

_____. Poema sólo para Jaime Ovalle. In: VILLARREAL, J. J. (Org. e Trad.) *Antología*. La poesía del siglo XX en Brasil. Monterrey: UANL, 2012. p. 41.

_____. *Poesia completa e prosa*. 4. ed 3. reimpr. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BUARQUE, C.; JOBIM, T. Sabiá. In: Letras de músicas. Disponible en: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/86043/>>. Acesado en: 10 oct. 2014.

GREIMAS, A. J. *De la imperfección*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico; UAP, 1990.

_____. *Du sens*. Essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Le beau geste*. Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry, Montreal, v. 13, p. 21-35, 1993.

ROSA, J. G. São Marcos. In: _____. *Sagarana*. 6. ed. São Paulo: José Olympio. 1964. p. 221-251.

SABIÁ (Chico Buarque e Tom Jobim). In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponible en: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sabi%C3%A1_%28Chico_Buarque_e_Tom_Jobim%29>. Acesado en: 10 oct. 2014.

SANTIAGO, S. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SCHWARTZMANN, M. N.; PORTELA, J. C. Rê Bordosa: forma de vida e moralização. In: ABRIATA, V. L. R.; NASCIMENTO, E. M. F. S. (Org.). *Formas de vida da mulher brasileira*. Ribeirão Preto: Coruja, 2012. p. 113-136.

Recebido em: 12/03/2015

Aceito em: 23/05/2015

Descartes: as aventuras do herói do conhecimento no *Discurso do método*

EDISON BARIANI *

RESUMO: Publicado em 1637, o *Discurso do método*, de R. Descartes, de modo pioneiro, narra a trajetória de um 'eu' como sujeito do conhecimento em busca do saber por meio do caminho, do método. No percurso, pensador, narrador, 'eu', indivíduo, sujeito e herói se fundem, desse modo, a obra anuncia não somente a moderna forma de pensamento baseada no indivíduo solitário como sujeito do conhecimento, também, prenuncia o nascimento do romance moderno e a aventura solitária do herói pelo mundo, sem as amarras e apoios da comunidade, da religião, da tradição e da autoridade, e em busca de valores autênticos e sentido para a vida. Todavia, na atualidade, o cartesianismo, a despeito de Descartes, deu lugar à proscrição do herói desbravador e cedeu à determinação das condutas, assim como a literatura e as ciências humanas passaram a priorizar o caminho em detrimento do caminhante.

PALAVRAS-CHAVE: Conhecimento; Descartes; Herói; Indivíduo; Método; Romance moderno; Sujeito.

ABSTRACT: Published in 1637, *Discourse on Method*, by R. Descartes, innovatively narrates the trajectory of an "I" as a being in search of knowledge through its way – the method. In this trajectory, thinker, narrator, "self", subject, and hero all become one, and thus the work announces not only the modern way of thought based on the solitary individual as the subject of knowledge, but also prefigures the birth of the modern novel, the solitary adventure of the hero in the world, deprived of support from community, religion, tradition, authority, and in search of authentic values and meaning for life. Nevertheless, presently, in spite of Descartes, Cartesianism was supplanted by the proscription of the adventurous hero and bowed to the behavioral determination, in the same way that Literature and Human Sciences began to focus on the trajectory rather than the travelling subject.

KEYWORDS: Descartes; Hero; Individual; Knowledge; Method; Modern Novel; Subject.

* Doutor (2008) e Pós-Doutor(2009) em Sociologia pela Unesp/Araraquara. Professor na Faculdade de Itápolis - 14900-000 - Itápolis - São Paulo - Brasil. E-mail: edsnb@ig.com.br

Descartes: vida e *Discurso*

René Descartes nasceu em 1597, em La Haye (França) e faleceu em 1650, em Estocolmo (Suécia). Filho de uma família da “pequena nobreza”, recebeu em herança o necessário para poder dedicar-se à arte de pensar. Educado por jesuítas no elitista colégio Royal Henry-Le-Grand, em La Flèche, graduou-se em Direito, em 1616, pela Universidade de Poitiers. Tentou a carreira militar e serviu no exército holandês do Príncipe Maurício de Nassau. Em 1619 viajou até a Alemanha, onde teve alguns sonhos que lhe pareceram uma revelação sobre sua missão na filosofia e na vida. Entre um período recluso e outro, viajou, refletiu e manteve diálogos filosóficos, foi à Dinamarca e à Polônia, retornou à França, foi aos Países Baixos e, finalmente, à Suécia, onde faleceu devido a uma pneumonia. Não tinha grandes posses, porém teve alguns poucos patronos e entusiastas ao longo da vida – foi à Suécia devido ao convite da Rainha Cristina e manteve ao longo da vida intensa correspondência com a Princesa Isabel, da Boêmia (GAUKROGER, 1999) – que possibilitaram sua dedicação à vida intelectual.

Dentre suas outras obras, destacam-se as *Regras para a direção do espírito* (1628); os três pequenos tratados científicos: *A Dióptrica*, *Os Meteoros* e *A Geometria*, cujo prefácio que escreveu para estas obras veio a ser seu trabalho mais conhecido, posteriormente publicado em 1637, como o *Discurso do método*; as *Meditações sobre a filosofia primeira*, assim como as *Objções e respostas*, são publicadas em 1641; publica os *Princípios da filosofia*, em 1643; *As paixões da alma*, em 1649; e suas *Cartas*, que datam de 1643-1647. Em 1634, Descartes renunciou à publicação de seu *Tratado do mundo* após ter notícia da condenação de Galileu por defender uma tese da qual ele também compartilhava: a do heliocentrismo combinado com o movimento da terra.

O *Discurso do método* (*Discours de la méthode*, 1637), cujo subtítulo é “para bem conduzir a razão e procurar a verdade nas ciências” e que a primeira edição era anônima, teria sido anteriormente nomeado por Descartes, segundo Étienne Gilson: “O projeto de uma ciência universal que possa elevar a nossa natureza ao seu mais alto grau de perfeição” (DESCARTES, 1986, p. 41, nota 18), correspondendo ao projeto cartesiano de desenvolvimento de um método para uma ciência universal após o que considerou uma revelação: os sonhos de 1619.

Primeiro grande clássico da filosofia escrito numa língua vulgar, em francês, e não em latim (a língua da elite culta e dos preceptores católicos de Descartes), conseguiu, deste modo, uma repercussão significativa, bem como atender ao apelo de não se restringir à elite intelectual da época, guardiã da tradição, da erudição livresca, da escolástica e dos demais valores do conhecimento que Descartes pretendia reconsiderar:

¹ “Que caminho hei de seguir na vida?”, frase de Decimus Magnus Ausonius (310 – 394), poeta romano, cujas palavras aparecem nos sonhos de Descartes.

Se escrevo em francês, língua do meu país, e não em latim, que é a dos meus preceptores, é porque espero que os que apenas se servem da sua razão natural inteiramente pura julgarão melhor as minhas opiniões do que os que apenas acreditam nos livros antigos. E quanto aos que aliam o bom senso ao estudo, os únicos que desejo para meus juízes, não serão tão partidários do latim que recusem ouvir as minhas razões só porque as explico em língua vulgar (DESCARTES, 1986, p. 113).

Com isso, o autor expressava um anseio por distanciar-se do pensamento religioso e aproximar-se do laico, também, pretendia fazer a obra chegar a um público mais amplo e menos cerceado mentalmente, bem como aos pensadores do novo, que se atreviam a questionar a tradição, uma vez que foi contemporâneo de T. Hobbes, Galileu, entre outros.

Com Descartes e o *Discurso do método* filosofia não só se revitaliza, chega à língua comum e ao alcance do público mais amplo, mas também inaugura a modernidade e, ainda, dá sentido literário ao pensamento filosófico e ares de épica à aventura do conhecimento. Apesar do precedente anterior de Montaigne, nos *Ensaaios*, obra cuja primeira edição é de 1580 (MONTAIGNE, 1980) e exerceu grande influência sobre Descartes, é com o *Discurso* que o herói do conhecimento ganha dimensão épica e expressão literária da busca solitária do sentido da vida e da verdade do mundo à revelia da tradição, e agora, confrontado com um mundo em constante transformação, o que será, mais tarde, sedimentado no romance moderno.

Apesar da contribuição de Descartes, a literatura francesa estrito senso, segundo Otto Maria Carpeaux (1960), teve outro início, uma vez que o valor objetivo da ciência, a onipotência da Razão, o progressismo, o anti-historicismo presentes na obra do autor seriam inimigos da erudição clássico-filológica – que estaria na raiz dessa literatura. A influência do cartesianismo na literatura francesa seria somente “a capacidade de por em dúvida sistemática todas as *fables convenues*” (ibidem, p. 1038-9), pois “Pascal [...] é o primeiro grande prosador francês” (ibidem, p. 1040). Nos *Pensamentos*, publicado em 1670 (PASCAL, 1995), a angústia e a melancolia deste “poeta em prosa” desprendem-se do discurso científico, assim, o Pascal das “razões do coração” é o anticartesiano por excelência (CARPEAUX, 1960, 1041-51). Logo, “O classicismo não é cartesiano” (CARPEAUX, 1960, p. 1038)².

Entretanto, com os posteriores desenvolvimentos e interpretações da obra de Descartes, a dimensão íntima, psicológica ficou relegada, e a dimensão técnica, mecânica, impessoal, racionalista instrumental ganhou notoriedade, perdendo-se assim o aspecto existencial da obra, que o aproxima do pensamento crítico e do romance moderno.

A originalidade da expressão de Descartes, embora não se esgote nisso, tem fundamento na legitimação do método como percurso para a verdade e na afirmação do ‘eu’ solitário e subjetivo como sujeito do conhecimento:

² “Nesse sentido, Saint-Beuve tem razão para sempre: a literatura francesa moderna nasceu, com Pascal e Racine, em Port-Royal. Neste sentido todos os clássicos são mais ou menos ‘jansenistas’, isto é, adeptos da análise e auto-análise psicológica. Até o pessimista cínico, La Rochefoucauld, elaborou as suas observações psicológicas no salão da jansenista Madame de Sablé” (CARPEAUX, 1960, p. 1039).

A necessidade de contextualização do pensamento, de situá-lo em relação à experiência de vida do indivíduo pensante, é uma exigência do próprio Descartes. Afinal, em várias de suas obras, principalmente nas *Meditações* e no *Discurso do método*, ele apresenta uma justificativa autobiográfica para as ideias que expõe, procurando explicar como e por que chegou a elas. Trata-se de algo inusitado na tradição filosófica, pelo menos com esta importância e centralidade, talvez com exceção das *Cartas* de Platão e das *Confissões* de Santo Agostinho, principalmente pelo sentido que Descartes dá a esses elementos biográficos, o que nos permite como que refazer o percurso de seu pensamento. O sujeito pensante entra em cena, a autoridade da obra impondo-se não mais pela escola a que pertence ou pela tradição a que se filia, mas pelo testemunho de seu autor. Diz Descartes no *Discurso do método* (1ª parte): “terei a satisfação de mostrar neste discurso os caminhos que segui, e de apresentar minha vida como em um quadro”. É significativo que Descartes escreva quase sempre na primeira pessoa do singular, em um estilo muito diverso do tratado clássico, abstrato e impessoal (MARCONDES, 2007, p. 165).

Todavia, o discurso filosófico, as ambições científicas, o reinado da razão e a bússola do método não inviabilizam a expressão dos valores e das angústias do saber, de certo misticismo implícito no aceite de uma missão, a percepção dos limites da razão e o caráter literário do texto. Assim, se a exposição do método direciona o sentido da obra, por outro lado, “como não observar desde já que o texto fundamental, o *Discurso do método* é um monólogo em que as paixões, as noções, as experiências da vida, as ambições, as reservas práticas do herói são pela mesma voz indistintamente expressas?” (VALÉRY, 1975, p. 10-11). Nesse sentido, o *Discurso do método* também pode ser visto como “uma autobiografia do autor” ou, fenomenologicamente, como drama, um drama quase barroco de perdição e salvação, dividido em três atos: I) Descartes perdido no mundo, II) Descartes prisioneiro em si mesmo, III) Descartes recuperando o mundo” (KUJAWSKI, 1969, p. 22).

O texto, escrito em primeira pessoa e que, por vezes, se dirige ao leitor de modo próximo, mesmo íntimo, prescinde de muitas referências aos filósofos clássicos, evita prolongadas demonstrações lógicas e comunica não apenas a argumentação filosófica, mas, sobretudo, o percurso, o caminho, o método que, ainda que baseado nas matemáticas, ganha um sentido muito pessoal. Segundo Ettiéne Gilson (1979, p. 45), Descartes “Gostava muito da eloquência e estava apaixonado pela poesia; mas pensava que uma e outra eram mais dons do espírito do que frutos do estudo”, todavia, como é indivisível a alma, segundo ele próprio, ao cuidar da ciência também se ocupou da arte literária:

Homem de sua época, Descartes foi, ao mesmo tempo, viajante contumaz e homem retirado, soldado engajado em exércitos em guerra e homem em busca de tranquilidade, aliado de católicos e protestantes, homem da corte e habitante da província, pensador isolado e correspondente da intelectualidade europeia, autor de um manual de esgrima e de uma das mais profundas obras de metafísica, racionalista, homem de ciência e interessado na magia e nos mistérios dos rosacruzes, a cuja ordem talvez tenha pertencido. É a diversidade dessas experiências que forma matéria a partir da qual Descartes desenvolve o seu pensamento, e é por insistência do próprio Descartes que devemos compreender o pensamento filosófico como resultado da reflexão sobre a experiência de vida (MARCONDES,

Essa multiplicidade de interesses e vivências, as viagens e as experiências mais ou menos erráticas, as aventuras e o isolamento, a circulação por diferentes meios e ideologias, em suma, o conjunto aparentemente díspar de acontecimentos e circunstâncias que caracterizam a vida e o pensamento de Descartes parecem aproximá-lo da condição íntima que caracteriza o herói romanesco moderno, sobretudo se pensarmos que este se caracteriza, em larga medida, pela relação sempre instável e incerta com o mundo e com o próprio destino, pelo fato de que encara a existência como trajetória e percurso, ainda que nem sempre tenha consciência disso, do mesmo modo que Descartes entende o método como uma forma de trajetória ou travessia por meio da qual o pensamento se materializa³.

Sonhos e preparativos

Uma das motivações da obra do autor, mormente no *Discurso do método*, é certo caráter místico advindo dos sonhos que Descartes teve na noite de 10 de novembro de 1619 e interpretou como uma revelação e um chamado divino para que dedicasse sua vida à reforma de todo o conhecimento (BORGES-DUARTE, 2004; SAIANI, 2012). Curiosamente, a obra que é tomada como marco inaugural da modernidade técnica, matemática, metódica, da dúvida hiperbólica, industrial e operante – “a primeira filosofia explícita das máquinas” (GRANGER, 1979, p. 23) – veio à luz insuflada pelo sopro místico da crença no encargo de uma obrigação imputada pela divindade⁴.

Após os sonhos, o autor preparou-se para estar à altura da incumbência de renovar o conhecimento e, em 1637, publica o *Discurso do método*, que viria a se tornar o ponto de mutação da filosofia antiga para a moderna, uma vez que, “considerada de certo ponto de vista, toda a história da filosofia ocidental desde Descartes é a história da tentativa de conferir sentido a sua afirmação de que verdades objetivas podem ser inferidas a partir da convicção de que o sujeito existe” (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2000, p. 196). O percurso do ‘eu’ para descobrir, alcançar, provar e legitimar a própria existência individual como sujeito do conhecimento, bem como a existência do mundo como objeto e de Deus como lastro da verdade é a épica moderna desse novo herói, o indivíduo moderno; não à toa, segundo Étienne Gilson, Descartes chamou o preâmbulo geral do discurso de “história de seu espírito” (DESCARTES, 1986, p. 42, nota 25).

No *Discurso*, o herói do conhecimento, o ‘eu’, o sujeito, perde-se no mundo em busca de sentido, tal qual no romance moderno, no qual o herói percorre sua “epopeia burguesa” (HEGEL *apud* LUKÁCS, 2009, p. 195), em busca de valores autênticos, verdades fiáveis e formas confiáveis de existência, num mundo cuja ordem foi solapada (LUKÁCS, 2006; 2009). Na obra, a trajetória de Descartes e do ‘eu’ como sujeito do conhecimento confundem-

³ Devo tais ideias e palavras às argutas observações do Prof. Marcio Scheel.

⁴ A respeito dos sonhos de Descartes ver Saiani (2012) e Borges-Duarte (2013).

se inteiramente: as angústias, as dúvidas, as peregrinações, o isolamento, a convivência, as certezas e incertezas do autor, do narrador e do sujeito fundem-se nessa viagem de descobrimento e autodescobrimento. Mais do que a trajetória de um autor que viveu sua obra, o livro é a expressão de uma obra tão significativa que se tornou a própria saga da busca do conhecimento na modernidade, bem como a expressão formal, filosófica e literária, da solidão do sujeito na procura da verdade⁵.

A viagem de Descartes

A viagem cartesiana se inicia pela consideração, extremamente moderna, de que todos os indivíduos são capazes de bom senso, razão, o homem comum e o filósofo, o estrangeiro, o pagão, o não-cristão, todos que, por meio do método (o modo de bem conduzir a razão), organizem suas reflexões, pois, além disso, o “caminho do conhecimento está aberto aos ignorantes e aos doutos” (DESCARTES, 1986, p. 45).

Para um pensador que não se sentia obrigado a ser “homem de ofício da ciência” (p. 46)⁶, o método é, para ele, a realização que “a mediocridade do meu espírito e a curta duração da minha vida permitirão chegar” (p. 41), cujo propósito não é ensinar o que cada um deve seguir, conduzir-lhes a razão, mas “apenas mostrar de que maneira procurei conduzir a minha” (p. 42), uma vez que pois resolve não procurar mais outra ciência senão a que pudesse descobrir em si próprio e “no grande livro do mundo”. Assim, pôs-se a viajar e encontrou, segundo seu relato, mais verdade nas opiniões de cada um que na vaidade dos homens de gabinete e suas especulações (p. 47-8).

A viagem, entretanto, segundo sua percepção, não o situa nem o atualiza, pois é, ademais, uma viagem interior, transmuda-se geograficamente e, sobretudo, espiritualmente, já que “quando se gasta demasiado tempo a viajar, acaba-se por ser estrangeiro no próprio país; e quando se é obsessivamente curioso das [coisas, modas] que se faziam nos séculos passados, fica-se ordinariamente muito ignorante das que se praticam no presente” (p. 44).

O método, o caminho, é o caminho de cada um, embora a ciência e a verdade sejam universais, cada qual deve traçar seu rumo em direção a elas, logo, Descartes não recomenda aos outros seguir fielmente seu percurso: “ao apresentar este escrito como uma história, ou se preferirem, como uma fábula, na qual, entre alguns exemplos que imitar se podem, também se encontrarão, talvez, vários outros que será razoável não seguir, espero que seja útil a alguns, sem ser nocivo a ninguém, e que todos irão apreciar a minha franqueza” (p. 42).

Na segunda parte do discurso Descartes experimenta a solidão do caminho⁷. A solidão e o isolamento não são consequências da busca do conhecimento, são requisitos. O trabalho de

⁵ Segundo Gaukroger (1999), Descartes sofria com a *tristesse*, a melancolia, daí em parte sua solidão e sua necessidade de estar só por longos períodos.

⁶ Daqui por diante, todas as citações de Descartes serão realizadas mediante apenas a indicação da página do texto consultado, devidamente citado nas referências bibliográficas.

⁷ Ao longo de sua vida, em algumas estadias, como quando esteve na Alemanha, passava grandes períodos isolado, fechado em seu quarto.

um é sempre mais belo e eficaz que o de vários, “não há tanta perfeição nas obras compostas por várias partes e feitas pela mão de diversos mestres como naquelas que só um trabalhou” (p. 50), assim é na arquitetura, na construção e também na obra do conhecimento; quanto às verdades, “é muito mais verossímil que um só homem as tenha encontrado do que um povo inteiro” (p. 55).

Perfazer o caminho em solidão à procura da luz da razão é também caminhar no escuro, o que supõe sempre cautela: “como um homem que caminha só e nas trevas resolvi ir tão lentamente e usar de tanta circunspeção em todas as coisas que, embora não avançasse senão muito pouco, evitaria pelo menos cair” (p. 55). O caminho da dúvida, sem o apoio da tradição, da autoridade ou dos cânones, é sempre arriscado, portanto, adverte que não é para todos, e não o aconselha: “A simples resolução de se desfazer de todas as opiniões que antes se aceitavam de boa fé não é um exemplo que todos devem seguir” (p. 53). Embora seja um caminho aberto a todos, só os fortemente determinados devem se aventurar nele, sob pena de serem engolidos pelo vazio da dúvida e, se para tanto não estiverem preparados, deve-se ter bom senso e modéstia e seguir a opinião de outros até ter melhores opiniões próprias (p. 54). O uso de um instrumento da razão como a lógica – que refina e corrige o raciocínio, mas não revela o caminho – não expande o conhecimento e, logo, não pode ser bússola para o desconhecido (p. 55). A vontade sim tem uma enorme importância e é condição fundamental na busca da verdade (TEIXEIRA, 1990).

Outro requisito para percorrer o caminho é a ousadia, o destemor do erro, já o notara Walter Benjamin, segundo uma comentarista:

Para Benjamin, Descartes foi o primeiro pensador a transformar a desterritorialização reconduzida ao *subjectum*, à constituição representante. O conhecimento certo é recusa da hesitação e se confunde com o tema da certeza, ela mesma nascida da evidência em que está a verdade. Quebrar em si a hesitação é um ato voluntário que implica um conflito, isto é, uma resistência vencida; ir reto na floresta, mesmo quando se desconhece o caminho, supõe vencer um primeiro impulso que é errar, experimentar diversas saídas (MATOS, 1993, p. 49).

O erro, desse modo, não é um defeito, é parte do processo de alcançar a verdade, perder-se é uma condição para conhecer o caminho.

Ao longo do percurso, o pensador, por seu empenho, encontra as regras do método, a saber: 1) “nunca aceitar como verdadeira alguma coisa sem a conhecer evidentemente como tal”; 2) “dividir cada uma das dificuldades que eu havia de examinar em tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor as resolver”; 3) “conduzir por ordem os meus pensamento começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer para subir pouco a pouco, gradualmente, até ao conhecimento dos mais compostos; supondo mesmo certa ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros”; 4) “fazer sempre enumerações tão íntegras e revisões tão gerais que tivesse a certeza de nada omitir” (DESCARTES, 1986, p. 56-8). O método, entretanto, não é o resultado, nem o fim, é o caminho, a direção a seguir; este é pura reflexão, “Essa fase da ideia ao espírito, esse passo

espantoso, esse recuo, essa oposição de si pensado a si pensante, é o método, e é a alma da alma” (ALAIN, 1993, p. 126).

Moral e moradas provisórias

Ainda que se esteja convicto da direção, prosseguir no caminho supõe abrigar-se, descansar, pernoitar em várias moradas e, como se está ainda longe da chegada, cumpre adotar provisoriamente formas de pensar e de se conduzir, já que não se deve enfrentar o caminho sem a salvaguarda de uma moral. Descartes recorre novamente à metáfora da construção: “finalmente, como antes de começar a reconstruir a casa que se habita não basta demoli-la, nem exercitar-se pessoalmente na arquitetura, nem, além disso, ter traçado cuidadosamente o seu plano, mas é necessário ter-se precavido de alguma outra, onde se possa alojar comodamente enquanto nela se trabalhar” (DESCARTES, 1986, p. 63). Ao tempo que o exercício da dúvida metódica é algo destrutivo, nesse ínterim, não se pode deixar o sujeito ao relento.

“E, como ao deitar abaixo uma velha habitação se conservam habitualmente as demolições para com elas construir uma nova; assim, ao destruir todas as minhas opiniões que julgava mal fundadas fazia diversas observações e adquiria muitas experiências, que me serviram depois para estabelecer outras mais certas” (p. 69). A ideia da construção (e da demolição) é algo frequente no caminho do sujeito em direção ao saber. Para se chegar a um conhecimento seguro é preciso demolir – por meio da dúvida – as falsas moradas da verdade, conseqüentemente, deve-se erigir novas moradas para abrigar as evidências primeiras e salvaguardá-las para a construção da verdade, ainda que aproveitando algo dos destroços.

Como o que diz respeito aos homens e suas ações é sempre algo mais volátil, a construção de um conhecimento nessa área depende de um maior cuidado e empenho, porém, a vida não pode esperar tal construção, é necessário criar abrigos provisórios. Uma moral provisória é requisitada para a condução dos homens enquanto a dúvida e o método não estabelecem verdades duradouras.

Nesse sentido, algumas regras podem ser úteis, a saber: 1) obedecer às leis e aos costumes do seu país, conservar a religião na qual foi instruído e seguir as opiniões dos mais sensatos, desfrutando dessas prudência e moderação sedimentadas; 2) evitar excessos, inclusive promessas e contratos, que são excessos, pois violam as circunstâncias da provisoriedade da moral e do mundo; 3) ser resoluto, determinado, a hesitação não tem o mesmo efeito da dúvida, não ajuda a avançar na construção das coisas (p. 63-65); por fim:

procurar sempre antes vencer-me a mim próprio do que vencer a fortuna e modificar antes os meus desejos do que a ordem do mundo; e geralmente, habituar-me a acreditar que, afora os nossos pensamentos, nada há que esteja inteiramente em nosso poder, de maneira que depois de ter procedido o melhor possível, em relação às coisas que nos são exteriores, tudo o que impede que sejam bem sucedidos é, em relação a nós, absolutamente impossível. E isto, por si só, parecia-me ser suficiente para me impedir, futuramente, de desejar algo que

não pudesse adquirir e, assim, tornar-me contente (DESCARTES, 1986, p. 66).

Conhecer, adaptar-se, conter as paixões, resignar-se, exercer a prudência e evitar os excessos. As lições aprendidas de Sócrates, de Platão, do estoicismo e de Aristóteles combinam-se numa moral pragmática. Mas tal pragmatismo da moral cartesiana adviria de sua condição provisória? Ou a condução por meio do método nesse terreno da ética levaria a uma moralidade racional e universal, baseada também na impessoalidade, na vontade e na autonomia, nos moldes de um prenúncio da filosofia prática kantiana?

Um aspecto da moralidade cartesiana é particularmente observado pelo sujeito heroico do conhecimento: evitar vaidade no conhecer (p. 60). Descartes preocupa-se em “empregar toda a vida a cultivar a razão e a avançar, o mais que pudesse, no conhecimento da verdade, seguindo o método que me tinha imposto” (p. 67), ao longo do caminho para o conhecimento, cabe rever as opiniões viajando e conversando com as pessoas, assim, ao longo de quase nove anos, “não fiz mais do que andar pelo mundo, procurando ser mais espectador do que ator em todas as comédias que nele se desenrolam” (p. 68-9). A solidão e o isolamento, novamente, aparecem como antídoto para evitar a falsa reputação (e, eventualmente, merecer a que lhe davam), daí resolver retirar-se para a Holanda e se “afastar de todos os sítios onde pudesse ter relações” (p. 70), onde se pudesse “viver tão solitário e retirado como nos desertos mais distantes” (p. 71).

O gênio maligno, o Deus do conhecimento e as paixões da alma

Perambular pelo mundo, dialogar com outrem, colher opiniões, recolher-se e construir outras próprias não esgota o trabalho da razão. A variedade das coisas e a pluralidade das opiniões desafiam e desviam do rumo confiável; os sentidos e as experiências seduzem, encantam, fartam de novidades, mas também enganam e iludem. A dúvida acomete todas as experiências de uma fragilidade ontológica, o pensamento solapa as percepções, só o pensar confere ao sujeito uma evidência da existência. Todavia, o sonho, o devaneio e mesmo um deus maligno poderia nos induzir a pensamentos equivocados. Não basta pensar e existir, daí a angústia do sujeito, pois, embora seja o este que constrói o caminho, o fundamento último da verdade poderia não residir nele próprio: “julguei que podia tomar como regra geral que as coisas que concebemos muito clara e distintamente são todas verdadeiras” (DESCARTES, 1986, p. 75), porém, uma vez que “a razão não garante que seja verdadeiro o que assim vemos ou imaginamos. Mas sugere-se que todas as nossas ideias ou noções devem ter algum fundamento de verdade; porque não seria possível que Deus, que é inteiramente perfeito e completamente verdadeiro, as tivesse posto em nós sem isso” (p. 82), assim, segundo um comentarista, “não haveria provas se Deus não estivesse acima das provas” (ALAIN, 1993, p. 132).

Deus, insinuado pela representação em mim de algo que não me pode ser imanente, a perfeição, torna-se o lastro do conhecimento e a garantia da verdade, já que “a perfeição está

acima do entendimento” (ALAIN, 1993, p. 132). Porém, o que parece ser um reconhecimento da impotência humana é, ao final, um golpe na divindade, pois Deus, em vez do timoneiro do destino, torna-se a âncora da verdade, cujo papel – fundamental – é “apenas” ser fundamento, alicerce, não mais sanciona o que pode e não pode ser conhecido ou revelado, apenas vislumbra, ao longe, as aventuras do sujeito⁸.

Ainda que criação divina, o homem é algo autônomo, combinação de corpo e alma, *res extensa* e *res cogitans*, inexoravelmente unidas e funcionalmente separadas. O corpo como um mecanismo, uma máquina, um relógio (p. 90), no qual as engrenagens combinam-se e articulam-se num movimento contínuo, em contato com o mundo, mas cuja percepção é somente articulação física, extensão no espaço. A alma, imortal (p. 99), animando o corpo, coordenando-o, mas também sendo afetada por ele, por suas percepções sensoriais e paixões que, entretanto, não lhe dão uma imagem verídica do mundo; o corpo, mecanismo por meio do qual a alma se liga ao mundo, todavia, esse intermediário entre a alma e o mundo não pode nos fornecer um conhecimento válido. Ainda a alma sofre a tensão entre as paixões e a razão, entre o sentimento e o conhecimento, e buscar o equilíbrio é essencial para apaziguar a alma e preservar a saúde do corpo, o que demanda uma interpretação filosófica e uma ética de vida, às quais o sujeito do conhecimento, identificado mais uma vez com o próprio Descartes, chegou por meio de sua condição pessoal e busca pela saúde, o “sumo bem da vida” (p. 103)⁹.

Política, uma pedra no caminho

O cuidado da alma e da saúde, preocupação essencial do autor e referência para o sujeito do conhecimento, superpõe-se ao interesse pelo cuidado das coisas, mormente da coisa pública. Descartes é um pensador moderno e distinto nesse sentido também, quando advoga a distância entre o pensador e a política, o pensamento filosófico e a coisa pública, a razão e o interesse, declinando dos favores do Estado embora mantendo um contato filosófico com chefes de Estado – como a Rainha Cristina da Suécia.

Ele não ignora a periculosidade das ideias e considera mesmo que, para contribuir para o bem geral dos homens, pode-se esconder algumas conclusões (DESCARTES, 1986, p. 102). O caminho do conhecimento está aberto a todos, mas a determinação de segui-lo é requisito para enfrentar a verdade, não se pode aprisionar a verdade, mas isto não autoriza abrir simplesmente a jaula e libertar sua fúria num mundo de tradições, costumes, guardiões da ordem e incautos. Ainda que precavido, Descartes alimentou as feras que devorariam o mundo antigo: a dúvida hiperbólica, o ceticismo agressivamente crítico, a democratização do método e a autonomia do sujeito. O ato de escaparem e devorarem a tradição e a

⁸ Os argumentos sobre Deus e a eventualidade de um gênio maligno, estão principalmente nas *Meditações* (1641).

⁹ De saúde frágil desde a infância, Descartes (1979) desenvolveu – e sintetizou em *As paixões da alma* – uma forma de viver que visava equilibrar corpo e alma, paixões e razão, e acreditava que isso havia lhe dado uma sobrevida.

autoridade era só uma questão de tempo.¹⁰ Seu conservadorismo distante e desinteressado de simultaneamente livre-pensador e *clerc* posicionava-o contra o reformismo político e não o inclinava a assumir nenhuma vocação pública (p. 53). Também os negócios de Estado parecem-lhe melhor cuidados quando há poucas leis, mas são efetivamente aplicadas (p. 56), bem como quando são obra de um e não de muitos.

Descartes tinha claro que o “público”, o Estado, não se interessava pelo seu projeto de conhecimento (p. 110), e o próprio autor não derivava de suas descobertas possibilidades práticas imediatas, mesmo em termos morais: “É por isso que declaro aqui que sei bem não poder servir para me tornar notável no mundo, mas que também não tenho desejo algum de o ser; ficarei sempre mais grato àqueles em virtude de cujo favor fruirei sempre mais meu ócio, do que àqueles que me oferecem os mais honrosos empregos da Terra” (p. 114). Se houvesse interesse em auxiliar sua busca, seria contribuir para o saber, contribuindo com as despesas e impedindo “que o tempo lhe fosse roubado pelas inoportunidades de quem quer que fosse” (p. 110). Aceita assim o mecenato, mas recusa a intromissão e o amparo estatal, outra posição moderna do pensador autônomo¹¹.

O fim é o começo

Tendo encontrado o método, cumpre então ao sujeito do conhecimento procurar as explicações para as coisas e o mundo, devendo se ater às seguintes recomendações: 1) encontrar princípios gerais ou primeiras causas de tudo, 2) examinar os primeiros e mais vulgares efeitos que se podem deduzir dessas causas, 3) atentar para que ao descer à particularidade se percebe a variedade das causas e efeitos, 4) deduzir as causas a partir dos princípios que encontrou (p. 104). Nota-se, aí, que o pensador abandona a indução como algo quase irracional.

No pensamento do autor, a busca pelas causas, pela explicação, é algo sempre constante e, embora sua filosofia seja “inteiramente expurgada de fatalidade” (ALAIN, 1993, p. 154), “a ideia de ordem está em toda parte em Descartes” (ALAIN, 1993, p. 173). Entender, pensar, seguir o método, encontrar a verdade, é sempre uma busca da causalidade, da explicação, e esta, mesmo não estando necessariamente na natureza, deve ser presumida sempre, segundo sua advertência na terceira regra do método: supor uma ordem mesmo onde não houver naturalmente. Cumpre dominar a natureza por meio da razão, ainda que tal presunção destrua alguma ordem natural oculta, uma vez que o pensamento avança contra o que está dado, retomando-o, possuindo-o na alma e reconstruindo-o conforme seu intento.

Tais considerações não eliminam a pluralidade das causas, assim, após se deter na dedução como processo lógico essencial do método, percebe as dificuldades da indução e

¹⁰ A precaução do autor era factível prudente, o caso de Galileu Galilei, no início daquele século XVII, já o havia advertido para isso.

¹¹ A radicalização dessa posição pode ser identificada na arte com o “caso Mozart” (ELIAS, 1995; BARIANI, 2012).

admite: “quase já não encontro um único efeito particular que, a meu ver, deles não possa ser deduzido de muitas maneiras diferentes, e que a minha maior dificuldade é quase sempre descobrir de qual dessas maneiras ele depende” (DESCARTES, 1986, p. 104-105). Embora eminentemente dedutivo, o método cartesiano não descuida da riqueza e da complexidade da explicação.

A trajetória do sujeito chega ao fim, paradoxalmente, com a descoberta do caminho, ou melhor, da viabilidade e eficácia do caminho, esforço de uma vida: “tendo resolvido dedicar toda a minha vida à descoberta de uma ciência tão necessária, e tendo descoberto um caminho que a deve infalivelmente encontrar” (p. 103). Mas o fim é também o começo, o caminho deve ser refeito para encontrar a verdade na explicação das coisas.

Após vencer as dificuldades, com modéstia Descartes admite também que em algumas batalhas teve a sorte ao seu lado (p. 106) e, sem modéstia, que as objeções e a interlocução foram sem grande ajuda para seu intento (p. 107). Confessa sua ignorância, “o pouco que até aqui aprendi é quase nada em comparação com o que ignoro, e que ainda não perdi as esperanças de poder aprender” (p. 106), e enaltece as possibilidades práticas futuras para a ciência, fruto da obra maior de um só:

E penso poder dizer, sem vaidade, que, se alguém há que disso seja capaz, esse alguém devo ser eu de preferência a qualquer outro: não porque não possa haver no mundo muitos espíritos incomparavelmente melhores que o meu, mas porque não se pode conceber uma coisa e torná-la tão nossa, quanto a aprendemos de outrem, como quando pessoalmente a inventamos (DESCARTES, 1986, p. 107-108).

E, numa palavra, se no mundo existe alguma obra que não possa ser tão bem acabada por mais alguém a não ser pelo mesmo que a começou, é aquela em que trabalho (p. 109).

A obsessão do filósofo pela verdade tornou o percurso também uma perseguição implacável que, segundo um crítico, levou-a a extingui-la ao final:

Todo homem mata aquilo que ama, e é tentador culpar pela morte da verdade um filósofo que a amava e honrava: René Descartes. Ele a queria capturar e entesourar, mas a objetividade parecia dissipar-se na armadilha que preparou para pegá-la, como uma espécie preciosa que se extinguisse em consequência das tentativas bem-intencionadas de conservação. Descartes foi o descobridor de O Sujeito; foi o pensador que convenceu a filosofia ocidental da realidade do ‘eu’ e focalizou na pessoa individual a atenção de toda uma civilização. Mas sua busca do objeto foi um fracasso (FERNÁNDEZ-ARMESTO, 2000, p. 195).

Se a busca pelo objeto talvez tenha sido vã, é certo que “O pensamento, o eu pensante, tornou-se o centro e o suporte de toda a realidade” (ZILLES, 2006, p. 109), daí que “A convicção cartesiana da solidão originária do ‘eu’ como sujeito de todo o conhecimento pode, assim, de outra forma, apadrinhar e inspirar as mais recentes fenomenologias e filosofias da existência (ZILLES, 2006, p. 139, 141).

Se a física cartesiana está vincada pela ideia de que “uma mudança é determinada inteiramente pela situação dos objetos ao redor” (ALAIN, 1993, p. 140), assim, a partir deste ponto de vista, a grande viagem cartesiana de descoberta, de aventura do ‘eu’, do sujeito do conhecimento no mundo, deu-se, sobretudo, internamente. Embora o próprio Descartes tenha se deslocado no mundo, a grande mudança deu-se em si próprio, no pensamento, uma vez que, embora estático, habitando a alma, transformou-se a si próprio, ao sujeito, ao autor e deslocou o mundo todo ao redor.

Descartes, a ciência, o romance e a modernidade

Descartes é um dos precursores da filosofia e das ciências modernas, a forma como abordou o mundo natural, os organismos biológicos, o corpo, a mente e mesmo a posição divina abriram e pavimentaram novas formas de interpretação do mundo por meio da racionalidade. Construiu um novo racionalismo que desconfiava dos sentidos e da experiência sem negligenciá-los completamente, uma vez que, se não são provas do conhecimento, são indícios que apontam para relações possíveis – entre o corpo e a alma, por exemplo. Privilegiou as matemáticas e a dedução, todavia, a indução, embora não lhe seja primordial na elaboração de conceitos, não pode ser completamente desconsiderada na cogitação de indícios e na classificação lógica dos elementos simples e complexos.

As ciências modernas devem muito a esta visão, embora, em seu desenvolvimento posterior, mormente nas ciências humanas, ganharam importância os aspectos empíricos e indutivos. Não obstante, é na nova concepção do sujeito do conhecimento que a revolução cartesiana foi mais profunda, ao supor um sujeito como uma individualidade, um ‘eu’ cognitivo particular, solitário e numa busca ousada e obstinada pelo caminho do conhecimento, bem como, pertinaz em percorrer tal caminho para chegar à verdade. Tal busca é tanto individual como universal, os meios e os caminhos são eventualmente distintos, mas a forma legítima de persegui-los, a razão, é, a partir de então, algo paradoxalmente motivado e executado pelo indivíduo, pelo ‘eu’ cognitivo – e suas reflexões e conclusões são passíveis de universalização. O sujeito individual do conhecimento – libertado das cadeias da comunidade, da autoridade e da religiosidade – torna-se o legítimo herdeiro da busca do conhecimento, uma vez que os pilares da tradição tornaram-se obstáculos ao livre percurso em busca do conhecimento. A verdade de um, de um homem por si e não por Deus pode ser, desde então, uma verdade para todos.

Após as considerações cartesianas, particularmente após o *Discurso do método*, a procura do conhecimento torna-se um empreendimento do homem moderno, individual, solitário, abnegado, que se aventura e se perde nas reflexões e no mundo sem o auxílio e o controle de Deus, das instituições, da religião, dos patronos e da autoridade (pública/privada) ou intelectual¹².

¹² Na modernidade, entretanto, as instituições acadêmicas (universidades), o espírito de corpo da comunidade dos intelectuais e o patronato em termos de financiamento (público ou privado) das pesquisas voltaram a domesticar

Ademais, segundo Ian Watt (1999), a grandeza de Descartes está na determinação de não aceitar passivamente nada e de perseverar na busca da verdade como questão individual e, embora isto tenha sido notado primordialmente na ciência, é perceptível também na literatura, e é o romance “a forma literária que reflete mais plenamente essa orientação individualista e inovadora”. A primazia da experiência individual no romance se dá na mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes; tanto na obra cartesiana como no romance a experiência individual torna-se árbitro decisivo da realidade (WATT, 1999, p. 14-16) – não obviamente no sentido empírico-indutivo, mas na condição individual e solitária do sujeito cognitivo¹³.

A noção de que o indivíduo solitário – rompendo amarras e tensionando-se com as circunstâncias de sua existência – pode efetuar uma busca de sentido e organizar a compreensão do mundo por meio de sua condição particular, subjetiva, é algo comum à ciência e à literatura (mormente o romance) modernas. Assim como nas ciências humanas, no romance o sujeito pode construir sua explicação e compreensão das coisas e de sua situação no mundo partindo da subjetividade reflexiva e, embora use meios lógico-rationais (de modo científico ou não) ou intuitivos para alcançar tal compreensão, sua posição individual é legítima para a empreitada. O conhecimento do mundo, de outrem e de si, na ciência ou no romance, é uma jornada pelo abandono no pensamento para o homem moderno.

Descartes é um dos primeiros homens modernos. No *Discurso do método*, que se assemelha a uma espécie de romance, o indivíduo melancólico, angustiado, prudente, destemido, solitário e obstinado persevera na incessante busca de sentido num mundo sem os muros da tradição, sem os limites da religião, sem a bússola da autoridade; seu grande empreendimento não é somente a certeza do conhecimento, mas também a busca da sua autonomia; sua maior conquista não é o saber dos fatos, mas a autonomia na busca. Ao final do caminho, na realização do método, não importa apenas a chegada, mas, sobretudo, o que deixou para trás, uma vez que fazendo o caminho, de algum modo, também foi feito por este.

Com o avanço da modernidade, após incorporar a legitimação do ‘eu’ como sujeito e o caminho individual como percurso para o conhecimento do mundo, a literatura (por meio do romance) e a ciência (por meio das ciências humanas) refizeram o percurso cartesiano, preocupadas então em entender não mais como o herói produziu o caminho, mas de como o caminho produziu o caminhante. Nesse percurso, desde Descartes, paradoxalmente, ganhou-se a iniciativa do indivíduo e perdeu-se a vontade e a liberdade na ação.

Os indivíduos, que já foram construtores do caminho, são agora – em grande medida e

os pensadores, nesse sentido, a posição cartesiana foi solapada e sua proposta vencida pela hegemonia destas instâncias.

¹³ Já Adorno (2003, p. 31-34) opõe ao cartesianismo a forma do ensaio, que “desafia os ideais da clara e distinta percepção e da certeza livre de dúvida” e, problematizando cada uma das regras do método, afirma que a ciência reduz a complexidade de uma realidade antagonica, já o ensaio abala a ilusão de um mundo simples, lógico, totalizante. Embora reconheça que o que era “consciência intelectual, que vigiava a necessidade de conhecimento” em Descartes transforma-se, posteriormente, em “arbitrariedade”, “*frame of reference*”. Como o habitual, Adorno percorre o caminho e queima as pontes, pois a ciência ou qualquer outro conhecimento jamais estará à altura da complexidade do mundo e da vida, conhecer é sempre reduzir ao intelecto, empobrecer a infinitude e congelar a fugacidade, cabe perguntar o quanto é legítimo tentar burlar tais limitações.

em grande parte das elaborações – simplesmente construídos por ele. A autonomia deu lugar ao determinismo e o caminho que libertava hoje contém, a descoberta do caminho levou à inutilização da procura de novos rumos e proscreeu o viajante, os mapas substituíram a ousadia da vontade, o condutor treinado substituiu o aventureiro, o ‘eu’ cognoscitivo deu lugar ao ser social... Vive-se desde então o estreitamento do horizonte e o determinismo do sujeito.

Não se trata de negligenciar o reconhecimento da relação reflexiva entre sujeito e objeto, do condicionamento do sujeito e da complexidade do objeto, mas da recuperação do reconhecimento da legitimidade da ousadia da vontade e das possibilidades da liberdade na criação do conhecimento científico e literário do mundo. Se o homem é, também, fruto das circunstâncias, sobretudo, as circunstâncias são fruto da ação do homem.

BARIANI, E. Descartes: The Adventures of the Hero of Knowledge in *Discourse on Method*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 42–58, 2015.

Referências

ALAIN. *Ideias: introdução à filosofia – Platão, Descartes, Hegel, Comte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Tópicos).

ADORNO, T. W. Ensaio como forma. _____. *Notas de Literatura I*. Trad. e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Espírito crítico). p. 15-46.

BARIANI, E. Indivíduo, sociedade e genialidade: Norbert Elias e o caso Mozart. *Revista Urutágua*, n. 8, 2005. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/008/08soc_bariani.htm>. Acesso em: 20 ago. 2014.

BORGES-DUARTE, I. O melão, o redemoinho e o tempo: Descartes e o sonho de uma noite de outono. *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo LIX, fasc. 2, p. 315-37, 2003.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*, v. II. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

DESCARTES, R. *O pensamento vivo de Descartes*. Trad. Maria de Lourdes Teixeira. São Paulo Martins, 1975. (Pensamento vivo).

_____. *Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

_____. *O discurso do método*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1986.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, F. *Verdade*. Trad. Beatriz Vieira. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GAUKROGER, S. *Descartes: uma biografia intelectual*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

GILSON, É. Introdução. In: DESCARTES, R. *O discurso do método*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 11-26.

GRANGER, G-G. Introdução. In: DESCARTES, R. *Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas*. 2a. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 5-24. (Os Pensadores).

HUSSERL, E. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

KEHL, M. R. *A constituição literária do sujeito moderno*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/19133258/Maria-Rita-Kehl-A-constituicao-literaria-do-sujeitomoderno>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

KUJAWSKI, G. M. *Descartes existencial*. São Paulo: Herder, 1969.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2ª reimpressão. São Paulo: Duas Cidades, 2006. (Espírito Crítico).

_____. O romance como epopeia burguesa. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-244. (Pensamento crítico, 13).

MARCONDES, D. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 11a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MATOS, O. C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MONTAIGNE, M. E. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. Paulo M. Oliveira. Bauru: EDIPRO, 1995.

RENAUT, A. *O indivíduo: reflexões acerca da filosofia do sujeito*. Trad. Elena Gaidano. 2a. ed. São Paulo: Difel, 2004. (Enfoques, filosofia).

ROCHA E SILVA, M. *O mito cartesiano e outros ensaios: por uma nova filosofia da ciência*. São Paulo: Hucitec, 1978.

SAIANI, C. *O sonho de Descartes: uma visão junguiana*. Disponível em: <<http://www.nilsonmachado.net/20090515.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

TEIXEIRA, L. *Ensaio sobre a moral de Descartes*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

VALERY, P. Descartes. In: DESCARTES, René. *O pensamento vivo de Descartes*. Trad. Maria de Lourdes Teixeira. São Paulo Martins, 1975. p. 3-34. (Pensamento vivo).

WATT, I. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZILLES, U. *Teoria do conhecimento*. 5. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. (Filosofia, 21).

Recebido em: 27/09/2014

Aceito em: 18/11/2014

Epistolografia e literatura modernista brasileira: insculpindo sentidos

MANUEL VERONEZ *

RESUMO: O presente artigo divide-se em três partes e relaciona as epístolas (cartas) com o modernismo literário brasileiro, destacando a relevância acadêmica e intelectual de ambos os fenômenos. A primeira parte aborda a história das cartas, seu surgimento e modo de funcionamento na Antiguidade greco-romana, na Modernidade e na chamada Contemporaneidade. Vamos nos concentrar nesta última, observando como as correspondências se apresentam hoje para o público leitor, especializado ou não. Tomaremos, de um modo geral, as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade entre 1924 e 1945 como guias e exemplos para a análise dessa importante relação entre as epístolas (seu modo de proceder na contemporaneidade) e a literatura modernista brasileira. A segunda parte abordará a história da escrita de si e a história da escrita de si das cartas, a qual possui características específicas, diferenciando-se de outras formas de escrita de si (o testemunho, o diário, a confissão, o discurso memorialístico, etc.). Por fim, na terceira parte, destacaremos a importância do estudo das missivas para a literatura e para outras áreas de conhecimento e pesquisa. Veremos que é a partir das cartas que Mário de Andrade estabelece um diálogo didático com seus destinatários, muitas vezes, moços que se tornarão artistas reconhecidos posteriormente como, p. ex., Drummond, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade; Epistolografia; Escritas de si; Literatura Modernista Brasileira; Mário de Andrade.

ABSTRACT: This three-part article relates the writing of epistles (letters) with the Brazilian literary modernism, focusing on the academic and intellectual relevance of both phenomena. The first part discusses the history of letter writing by looking into its development and uses in Ancient Roman Greece, Modernity and the so-called Contemporaneity. We shall focus on the latter to examine how these letters have been presented to specialized and non-specialized readers. Broadly speaking, we shall examine the letters Mário de Andrade exchanged with Carlos Drummond de Andrade between 1924 and 1945. They are the corpus for the analysis of this important relationship between the letters (and the way they perceive contemporaneity) and the Brazilian modernist literature. The second part discusses the history of the writing of the self, how it happens in letters, and the traits which differentiate the self in the letters from that in the testimony, journal, confession, memoir, etc. Finally, the third part highlights the importance of the study of letter writing to literature and other areas. We will notice that it is through letters that Mario de Andrade creates a didactic dialogue with his addressees, many of them being young men who later became well-renowned artists, like Drummond, Manuel Bandeira, and Tarsila do Amaral.

KEYWORDS: Brazilian Modernist Literature; Carlos Drummond de Andrade; Epistolography; Mário de Andrade; Writings of the Self.

* Doutorando em Estudos Linguísticos na Universidade Federal de Uberlândia - UFU - 38408100 - Uberlândia - Minas Gerais - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: junexblacklabel@hotmail.com

Sobre cartas: passado, presente e futuro

Ao longo dos anos, a correspondência passou por várias e significantes transformações, mudando desde as suas características (àquelas ditas como essenciais e eminentes) até a sua função e modo de se proceder. Nos tempos da Antiguidade grega e romana, a carta (*Ars Dictandi*)¹ era vista como um meio (maneira) de se usar e treinar a persuasão, o argumento e o convencimento, isto é, a arte retórica, quaisquer que fossem os assuntos e temas. Ela tinha como essência primordial a narração, sendo que sem esta era impossível haver uma escrita, ou um desenvolvimento epistolar (vale ressaltar que essa característica é ainda hoje fator evidente dentro desse universo chamado correspondência). Além da narração, o modo de se proceder na carta também era levado em conta, onde o remetente precisava estar atento à maneira de escrever ao seu destinatário do momento (específico), tendo que ser gracioso, estiloso, breve, conciso e retórico na sua escrita de acordo com a função, ou o jeito de ser (gênio) do leitor destinado. Se o destinatário era um padre, por exemplo, se procedia epistolarmente a uma medida, se era um superior de qualquer instância, à outra, um subalterno, outra completamente diferente e assim por diante.

Um pouco mais à frente no tempo, na época chamada de moderna, houve estudiosos que apresentaram um caráter ético das epístolas, relacionado-as com suas publicações, ou possíveis publicações. Philippe Lejeune² é um bom exemplo, em que trata a epístola como uma partilha, ou seja, uma troca, na qual possui várias faces e expressões. Ele apresentou três dessas faces, a se ver: a carta como um objeto (em que se troca), a carta como um ato (em que coloca em destaque o “eu”, o “ele” e os outros) e a carta como um texto (em que se pode publicar). Porém, segundo Marcos Antonio de Moraes, no seu *Sobrescrito*³, da revista *Teresa* (2008) de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, é possível perceber os desdobramentos dessas faces apresentadas: “Em torno de cada uma dessas perspectivas (carta/objeto; carta/ato; carta/texto) orbita uma constelação de assuntos, significados e indagações” (MORAES, 2008, p. 8). É a partir daí que começo a apresentar um possível modo de se portar e se organizar hoje da correspondência, como ela é vista, entendida e estudada no nosso tempo atual, chamado de contemporâneo e sua importância para o modernismo literário brasileiro, representado aqui por Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

A carta como objeto cultural, segundo Moraes (2008), nos referencia ao seu suporte e aos significados deste, além de trazer a história das possibilidades materiais da troca de correspondências. Aqui, nesse momento, a carta pode se valer como uma expressão artística e/ou geral, como fetiches em todos os significados e em exploração econômica:

A qualidade e a cor do papel, timbres, monogramas, marcas d'água, assim como os instrumentos da escrita, espelham códigos sociais, entremostrando a mão – a

¹ TIN, Emerson (Org.) *A arte de escrever cartas*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2005.

² LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie: chroniques*. Paris: Seuil, 1998.

³ *Teresa* - Revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 8/9. São Paulo: Ed. 34, 2008.

classe, escolaridade, formação cultural – de quem escreve. Sobrescritos, carimbos e selos nos levam ao funcionamento das instituições que colocam em trânsito essa forma de comunicação escrita. Caixas de correio, em sua diversidade criativa, exprimem o imaginário coletivo e a mais recôndita vida mental dos sujeitos que a produziram (MORAES, 2008).

Enquanto ato, a carta trata da ação de representação, isto é, age por uma encenação artística geral, podendo ser teatral, ou não. São personagens, segundo o autor, que a carta coloca em cena, ou em evidência, ou em destaque, cujo remetente adquire determinados papéis (funções, ou posições), dependendo da situação epistolar em que se encontra, moldando e manipulando, desse modo, as máscaras sociais de que precisa usar à maneira de sua necessidade e intenção, reinventando-se a todo o momento em que uma nova escrita missivística precisa ser produzida. Pode-se pensar a carta, enquanto ato, também por uma outra perspectiva, podendo ela “testemunhar a ‘dinâmica’ de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como ‘ações’ nos bastidores da vida artística” (MORAES, 2008, p. 9). Quer dizer, a carta vem também, como possibilidade de melhor compreensão e aproximação das obras artísticas publicadas com seus autores, bem como o suposto entendimento e significado dessas obras para seus autores, para os críticos da época e para nós pesquisadores da atualidade, em que o tempo de movimento das coisas é levado em consideração, vistos no passado e no presente atual da ação da pesquisa.

Já como um texto, a carta (que é uma forma irrequieta, inconstante) se equilibra entre o prosaico e o literário, entre o público e o privado, de acordo com Marcos Antonio de Moraes (2008). Ela serve também, nessa perspectiva, como fonte de atração para várias áreas do conhecimento, sejam elas as áreas das humanidades (História, Psicologia, Psicanálise, Filosofia, Sociologia, Letras, Artes em geral etc.), ou as áreas das ciências exatas, biológicas e da saúde, em que se percebem observadores (pesquisadores) que buscam colher ideologias, testemunhos, fundamentos artísticos, estéticos, científicos e experiências imaginadas e vividas dentro das correspondências que escolherem pesquisar, analisar e estudar. Os exemplos de possibilidades de uso das cartas para pesquisas acadêmicas são inúmeras e abarcam várias linhas teóricas dos conhecimentos já apresentados, a exemplo:

Os estudos culturais privilegiam essa voz da intimidade, atravessada por ideologias. Na teoria e nos estudos literários, a carta/texto tanto pode ser “material auxiliar”, ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escrita que valoriza a função estética/poética; ou, ainda, “texto literário” nas paragens do romance epistolar... (MORAES, 2008).

Júlio Castañon Guimarães (2004), em seu *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*, aborda a possibilidade de se entender a correspondência (e seu conjunto epistolográfico) também como uma obra literária, um tipo de romance quase histórico, em que se percebe como característica epistolar (uma das) o fator diálogo, em que ocorre a inter-relação e o envolvimento de textos. Podem-se tomar as cartas recíprocas dos Andrades

(Mário e Carlos), ao longo de 17 anos⁴ de troca missivística, como um trabalho (obra) literário, porém, não ficarei com essa perspectiva, tentarei mostrar a correspondência deles como um material de arquivamento, um tipo de acervo capaz de trazer para a teoria literária modernista brasileira contribuições e outras perspectivas ainda não percebidas pelos pesquisadores, estudiosos, críticos e até mesmo intelectuais e artistas da geração (se estiverem ainda vivos) e do momento. Dentro desse universo epistolar, segundo esse autor, a lacuna e a interrupção são elementos frequentes e característicos da correspondência, devido ao trabalho, às vezes, dos detentores desse material (seja família, o próprio missivista e os destinatários delas), que recortam, selecionam e modificam (quando acham necessário) o material para poder ser publicado efetivamente, e com isso, virar material historiográfico de pesquisas, ou meras leituras curiosas e leigas. Nas epístolas que ficam para nós (público geral), em que podemos ler, reler e analisar, surge uma outra característica típica para as cartas: o seu caráter de espontaneidade percebido, que se apresenta em um determinado nível (pois sabemos que a espontaneidade primeira não existe mais, por causa dos cortes e recortes propositados feitos pelos organizadores), isto é, a sinceridade epistolar passa antes por um filtro de fidelidade para depois ser apresentada como documento aos seus interessados.

É no modernismo brasileiro, de acordo com Castañon, que se vê a possibilidade das cartas se tornarem um espaço de discussão intelectual e artística, ou seja, de se estabelecer uma função para um gênero tão fecundo e plurissignificativo. A correspondência possui nesse momento um caráter maleável, volátil, sem muitas solidificações aprofundadas, fazendo com que os pesquisadores encontrem infinitos caminhos, buscando, assim, leituras (ou novas leituras) e conexões para as epístolas. Nessa medida, o autor em questão afirma que “Em termos amplos, pode-se falar, em relação à carta, da ‘instabilidade de suas formas’, ‘dessa forma sempre em movimento’, do ‘caráter essencialmente híbrido do gênero’ e de ‘gênero de fronteira’” (GUIMARÃES, 2004, p. 11). Mário de Andrade mesmo sabendo (ou desconfiando) dessas características modernas das epístolas, as utilizou, enquanto gênero, para elaborar um projeto literário de desenvolvimento da literatura brasileira modernista (escola literária conhecida como Modernismo), escolhendo as cartas como um modelo de propagação de ideias, assuntos, polêmicas e discussões intelectuais e artísticas. Ou seja, é a partir das correspondências que as ideias e pensamentos sobre literatura modernista brasileira são narrados, ensinados e, às vezes, refletidos por Mário de Andrade em mais conversas e trocas epistolares.

As cartas se movimentam, segundo os pesquisadores, em várias instâncias e locais, podendo fazer um passeio entre as esferas pública e privada e se estabelecer, em condição, como documento. Mesmo os assuntos das correspondências sendo, *a priori*, destinados a indivíduos em particular, sem a necessidade de uma visualização, ou publicação mais ampla e aberta, não tiram, segundo esses pesquisadores, a característica de ação das cartas, quer dizer,

⁴ São justamente 17 anos de troca de cartas entre os Andrades, nos anos de 1924 a 1945, pois entre 1939 e 1942 não há registro de nenhuma carta enviada, ou recebida. Esse período, paradoxalmente, é o tempo em que Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade vivem na mesma cidade, o Rio de Janeiro, sendo este Chefe de Gabinete do Ministro da Educação e Saúde da época, Gustavo Capanema e aquele, responsável por um cargo no Instituto do Livro.

elas são os móveis e as estruturas da ação, independentes de quem as lerem. Em uma primeira ideia, a carta era vista enquanto uma comunicação privada, mas já se vê atualmente a sua possibilidade de publicação, de acesso ao público generalizado. Pode-se, então, pensar nesse instante, duas marcas de registro para as correspondências, uma de caráter idiossincrático e uma em relação às suas particularidades narrativas, quais sejam, o caráter narrativo delas e suas fortes condições narrativas características:

A partir de certo ponto, porém, a narrativa passa a se dar ‘ao correr da pena’, como indicado no próprio texto. Este fato, se, de um lado, acentua o caráter narrativo da carta, similar ao de um texto ‘ao correr da pena’, por outro lado, também acentua as peculiaridades das condições narrativas da carta (GUIMARÃES, 2004, p. 16).

Em relação a essas peculiaridades das epístolas, é possível entender como os assuntos (tópicos das correspondências trocadas) foram falados, a maneira de se expor as ideias, as críticas e o tratamento missivístico, de acordo com o tipo de destinatário no qual o remetente está se inclinando e se referenciando no momento.

Castañon (2004) também apresenta uma outra ponderação a respeito das correspondências, afirmando existir cartas que mesmo escritas para destinatários em particular (em um caráter íntimo) possuem, em seu conteúdo, assuntos de interesse público, como assuntos de literatura, música, história, medicina etc. São epístolas que se assemelham mais a ensaios do que a cartas propriamente, “de modo que posteriormente, com sua reunião e publicação, assumem praticamente a forma de um ensaio” (GUIMARÃES, 2004, p. 17). Um grande representante brasileiro para esses tipos de missivas é Mário de Andrade, ele fez das suas cartas trocadas um instrumento de divulgação (propagação) de ideias, projetos, temas, determinados conhecimentos, dentre outras coisas, em que via o local epistolar como um mecanismo pedagógico, de acordo com Marcos Antonio de Moraes (2008). Isto é, um meio para ensino, para trocas de ideias e debates intelectuais e artísticos. Nessa perspectiva, vê-se a carta hoje não mais como uma tentativa de exploração de um ambiente onde não há condições para se desenvolver (se estabelecer), mas um espaço de apresentação de novas visões e opiniões, a exemplo de assuntos de qualquer tipo e natureza, podendo ser sobre os rumos e problemas de um país, por exemplo, sejam estes sociais, econômicos, políticos, ou tudo isso ao mesmo tempo. Mário de Andrade foi o representante desse tipo de missiva na época do modernismo brasileiro, escrevendo cartas (milhares delas) de combate, crítica e discussões sobre sociedade, arte/estética e intelectualidade, visando uma possível modificação, ou solução para seu país. Essa maneira modernista de se envolver na arte e na política (num mesmo instante) é uma característica típica do modernismo do Brasil.

Silviano Santiago (2002), no seu texto *Suas cartas, nossas cartas*⁵, encontrado como

⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945 / Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade*; organização: Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. – Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

prefácio nas publicações das correspondências de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, organizado por Leila Coelho Frota, aborda a epístola como uma tentativa de desejo de interpretar um diálogo frente a frente (cara a cara), às vezes obscuro e um pouco não linear, em que se tem como contato apenas a escrita do remetente e do destinatário (seja a caligráfica ou a datilográfica). “Ao se entregar ao amigo, o missivista nunca se distancia de si mesmo” (SANTIAGO, 2002), é o diálogo entre surdos, local onde um indivíduo primeiramente e isoladamente inicia uma conversa consigo mesmo para tentar buscar o outro, num exercício de introspecção, em que esse remetente isolado e carente, segundo Michel Foucault⁶ (1992), se abre ao outro apresentando sobre si, baseado numa regra de introspecção básica, chamado por Santiago (2002) de amizade. Esta amizade, segundo ele, que seria a caligrafia do indivíduo em si, é o caminho (guia) que possibilita a escrita epistolar (seja ela manuscrita ou escrita em máquina) não mudar em sua essência, permanecendo a mesma, porém, a maneira de tratar cada correspondente (destinatário) em específico é diferente e muda conforme a necessidade. Cada assunto e comentário são feitos, falados, mostrados, criticados de forma bem distinta para cada interlocutor. As correspondências entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, se fizeram e se sustentaram justamente em cima dessa amizade (em cima de suas caligrafias), em que um se abriu ao outro, dando a possibilidade de julgamentos, debates e análises sobre outrem, sobre a literatura modernista brasileira e sobre si mesmos:

Em cartas dirigidas a Carlos ou a Manuel ou a Murilo, só a caligrafia de Mário, ou seja, a amizade, é a mesma. O resto é produto de pequenas, centrífugas e fascinantes traições. Basta cotejar as várias versões de uma informação, comentário ou crítica para detectar, aqui e ali, a derrapagem da pena, a perda de controle da sensibilidade datilográfica. A grafia (a de Carlos e a de Mário) está tanto na repetição do dado, quanto na derrapagem da pena no percurso do parágrafo ou no descontrole dos dedos no teclado da máquina de escrever (SANTIAGO, 2002).

Por meio desses processos da correspondência, Mário de Andrade se modelou a Carlos Drummond, se transformou em um molde em que sua forma era o não-modelo, o aprender a desaprender, no entendimento de não haver um modelo único, acertado, fechado e completo (se fosse, seria, talvez, por ilusões). Uma paradoxal e quase irracional teoria para se obter a instrução, o conhecimento dito ideal e absoluto sobre poesia e/ou arte literária. “Se o mestre é o não-modelo é porque a *instrução* do aprendiz de poeta tem de se pautar pela negatividade” (SANTIAGO, 2002, p. 14). Esse não-modelo, segundo Santiago (2002), só pode se apresentar como modelo, em Mário de Andrade, se conseguir dar ao discípulo (que queira aderir a esse modelo), a ideia de um outro terceiro modelo, caracterizado como verdadeiro modelo. A partir da negação de um modelo para criação de um outro modelo dito verdadeiro, Mário mostra a sua escolha de sacrificar o seu tempo em razão da divulgação e propagação de ideias e teoremas literários para a melhor compreensão e apresentação da

⁶ FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Veja Editora, 1992.

literatura brasileira, prefere a ação pró-literária propriamente dita do que o desenvolvimento da arte pura (criação literária)⁷. Nesse processo de negatividade, tanto para Mário de Andrade quanto para Carlos Drummond de Andrade, para se transformar num valor positivo e com sentido, ambos devem adquirir “as formas autênticas de instrução” (SANTIAGO, 2002). Sumariamente falando, Santiago (2002) vê tal verdadeiro modelo, encontrado dentro das correspondências dos Andrades, como uma tríade infinitamente mutável, composta do não-modelo, do discípulo e do verdadeiro modelo, cuja trindade variante, quase religiosa, é que compõe um eu variado (multiplicável) e performático, dentro das missivas.

Assim, se vê o entre-lugar dessas correspondências dos Andrades, de acordo com Silviano Santiago (2002), como o ponto de partida de uma sólida, multialogável e rica construção de um modernismo ideário, inicializado no século XX, em que a obra literária de ambos (Mário e Drummond) é perpassada, perpetuada, narrada, apresentada e dada às críticas de quem quiser as ler. Percebe-se, desse modo, que o estudo de missivas do pesquisador e arquivista contemporâneo possui algumas barreiras particulares, pois o material utilizado para as análises e organização é bastante instável na forma e precariamente divulgado, segundo Julio Castañon Guimarães (2004). Se as cartas são textos de caráter privado, em seu início formal, ter acesso a elas ou não depende de alguns fatores, como maneiras de divulgação e conservação do material epistolográfico. Pode haver a possibilidade (são infinitas) de destruição total das correspondências, pelos próprios correspondentes, a leitura estar restrita e preservada pela família, ou pelos arquivos detentores dos direitos delas, dificuldades na leitura da caligrafia, ou devido à conservação ruim do material etc., em que a lacuna é fator imponente da carta, onde algumas referências e citações avulsas podem ou não fazer muito sentido. “Desse modo dificilmente um estudo de correspondência chega a ter um *corpus* fechado, a não ser que se limite bastante sua extensão” (GUIMARÃES, 2004, p. 22). E as cartas dos Andrades Mário e Carlos são justamente toda a união dessas características comentadas, desde o primeiro parágrafo, mostrando suas formas de ação e objetivação, em que buscavam (e buscam eternamente nas linhas de cada um) o desenvolvimento de uma literatura modernista brasileira:

São textos onde a *estilização* literária, ou seja, o *fingimento*, recobre, surrupia, esconde, escamoteia e dramatiza a experiência pessoal, intransferível e íntima, para que a letra perca o diapasão empírico, que a conforma no dia-a-dia, e se alce à condição de literatura e a palavra, à condição de universal (SANTIAGO, 2002).

As letras e as palavras das missivas que conseguem transformar os sentidos velhos das coisas em questões novas e pontuais, são frutos de um tipo de escrita de si, chamado de escrita de si epistolar, totalmente diferente e própria dos outros tipos de escritas de si, em que há considerações especiais para se abordar e refletir.

⁷ Apesar de Mário de Andrade ter publicado literatura (arte pura) de maneira bem ativa, ao longo de sua vida, publicando livros de poesias, contos, crônicas e romances. Todas essas obras custeadas por ele mesmo, por próprio investimento de divulgação.

A história da escrita de si e a escrita de si das cartas: breve nota

Para entendermos melhor o retorno (ou ressurreição) do autor, que surge novamente a partir dos estudos sobre escritas de si (cartas, autobiografias, diários íntimos, testemunhos etc.), é necessário entendermos antes a questão do desaparecimento do autor, ou como se dizem, a questão da morte do autor. E como auxílio teórico busco Michel Foucault (2001), em sua conferência intitulada *O que é um autor?*, exposta no *College de France*, às 16h45 do dia marcado, à sala seis. Tal conferência se encontra publicada num livro do já referido estudioso, chamado *Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*.

Foucault (2001) na sua procura pelas condições de funcionamento das práticas discursivas existentes, tentando abarcar o eu e explicar sua relação com as coisas, chega à ideia de autor, pois ele “constitui o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (FOUCAULT, 2001, p. 268), percebido, principalmente, no período do Romantismo, onde o eu ganha um lugar de destaque e de privilégios. Porém, existem várias noções que surgiram com o intuito de substituir o destaque do autor, numa espécie de bloqueio, fazendo esconder o que deveria ser destacado. Dentro dessas várias noções, o conferencista traz duas mais importantes, segundo sua própria concepção: a noção de obra e a noção de escrita.

Antes de tudo, o teórico francês afirma que é preciso primeiro entender e questionar, o que é uma obra? O que é essa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? Percebem-se bastantes dúvidas e dificuldades para se tentar abarcar um conceito de obra, embora as tentativas de respostas estejam ainda limitadas e não seguramente convincentes, como a ideia (restrita e problemática) de que só existe obra se existir o autor. Porém, não se pode negar a impossibilidade de separar o escritor e o autor da obra (claro que para as análises e estudos teóricos especificados), pois eles são elementos conexos, relacionais e fundamentais um para o outro. “A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 272).

A noção de escrita, para Michel Foucault (2001), num primeiro momento, deveria deslocar e anular a referência ao autor e frisar, reforçar sua nova condição de ausente, de desaparecido. Para os pensamentos mais recentes, entretanto, a noção de escrita não é nem o gesto de escrever, nem a marca (através do signo: significado/significante) daquilo que alguém quis dizer, é uma forma de pensar a condição geral do texto (qual seja), valendo-se da condição do espaço (em que se dispersa, se trabalha) e do tempo (que se desenvolve, se desenrola). A noção de escrita (mais recente) ainda mantém (paradoxalmente) o privilégio do autor, sob o argumento da ideia do *a priori*: “ele [o *a priori*] faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 273).

Mas, com a ideia do desaparecimento do autor nas suas relações com o texto, o pesquisador francês alerta que não basta repetir essa afirmação vazia, é preciso encontrar

o espaço deixado livre pelo autor desaparecido, seguir as lacunas e as falhas deixadas pelo seu rastro e observar os locais e as funções que começam a surgir a partir do movimento de desaparecimento do mesmo. Assim, Foucault (2001), por arguições e tentativas, chega ao nome do autor, trazendo algumas conceitualizações e abordagens. Ele começa diferenciando nome do autor de nome próprio, dizendo que este faz referência direta à pessoa empírica (ou física), está mais vinculado com a ideia de designação (chamamento), e às vezes, descrição, apesar de ambos os nomes (do autor e próprio) estarem localizados entre esses dois pontos apresentados. O nome do autor possui uma relação eminente com o texto ao qual ele se designa, ou interfere, não cabendo mais o sujeito empírico (nome próprio) nesse momento, embora “eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica” (FOUCAULT, 2001, p. 274). Isto é, o nome do autor serve para caracterizá-lo ao discurso, apresentando uma relação entre ele e o seu texto, ou ele e os outros textos, visto que essa entidade “nome do autor” é bastante dinâmica e interminável, que vai desaparecendo a todo o momento e constantemente. “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2001, p. 276).

Assim, Michel Foucault (2001) reconhece que o nome do autor possui uma função, chamada de função-autor, que “é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 277), ou seja, o nome do autor consegue estabelecer como função, até mesmo prática, o reconhecimento dos discursos e das vozes existentes nas escritas, a percepção da forma de circulação, bem como os meios propícios para tal, desses textos escritos, e o entendimento de como funciona tais textos, tais gêneros e tais discursos dentro de uma sociedade estabelecida. Ao continuar desenvolvendo o pensamento sobre a função-autor, o teórico da França percebe que esta função é vista com mais clareza e facilidade nas obras literárias, pois lá, a transgressão é mais evidente, e é justamente no campo das artes literárias que esse autor, ou esse nome do autor começa a desaparecer, ou morrer, pois ele nada mais é do que a referência vazia e eminente do texto ao qual se filia.

Contudo, pensando nas escritas de si (principalmente as cartas), automaticamente já pensamos no retorno do autor, que já tinha sido morto no passado por outros teóricos, estudiosos e filósofos, porém, eles perceberam (principalmente Foucault) que era necessário reviver, ressuscitar essa entidade intitulada “eu” e trazer à tona, novamente, o autor e sua importância. Claro que com algumas ressalvas, pois o eu epistolar que assina as missivas transita em dois caminhos: a carta que se escreve para o destinatário e é enviada para ele, exclusiva e propriamente, terá a sua assinatura interpretada, nos termos de Foucault (2001), como sendo de um nome próprio, ou seja, se fará, imediatamente, a relação da assinatura com a pessoa empírica que escreveu, fisicamente, porém, quando essa carta é passada (ou “destinada”) para um público (não mais o destinatário específico em questão), seja para estudos, análises, ou apenas deleites de distração, a assinatura passa a ser interpretada como um nome do autor, pois o destinatário mudou, virou vário e é intruso, e por isso, segundo

Foucault (2001), que temos apenas o texto e o seu nome do autor como referência e suporte.

Essa prática de discurso da escrita de si possui uma relação entre a produção da subjetividade e a escrita propriamente, pois “a escrita performa a noção de sujeito” (KLINGER, 2007, p. 27). Embora ela tenha se arraigado na cultura burguesa da Ilustração, a escrita de si em geral não nasceu da Reforma nem do Romantismo, ela é uma das práticas de escrita mais antigas do Ocidente, uma atividade já observada em Santo Agostinho que iniciava suas *Confissões* e essa tradição de escrita autoreferencial. A escrita de si, no seu início, segundo Foucault (1992), tinha “um papel muito próximo do da confissão ao director, [...], que deve revelar, sem exceção, todos os movimentos da alma (*omnes cogitationes*)” (FOUCAULT, 1992, p. 131).

Na Antiguidade greco-romana, isto é, na parte Oriental do globo, o exercício de movimento do pensamento junto com a entidade intitulada “eu”, numa prática de escrita autorreferencial, de acordo com Foucault (1992), era uma forma de estabelecer a *escrita de si* para contribuir especificamente na *formação de si*, ou seja, no cuidar-se de si, no treinamento de si por si mesmo, em que a escrita desempenhou um papel fundamental para si e para o outro, onde “a escrita aparece regularmente associada à ‘meditação’, [...] reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real” (FOUCAULT, 1992, p. 133). A escrita como prática subjetiva e particular e, claro, moldada ou controlada pelo pensamento, forma a elaboração de discursos, ideias e visões que são aceitas e reconhecidas como verdadeiras nos processos racionais de ação, mas no meu ponto de vista e modo de ver, esse reconhecimento da verdade deveria ser mostrado sempre com aspas, pois, pensar em uma verdade única, absoluta e certa para qualquer tipo de discurso e ação (principalmente se controlado pelo pensamento) é assaz ingênuo, limitado e perigoso, porque as verdades são muitas, dependendo apenas do ponto de visão e análise em que estamos do objeto em questão. Ainda mais se esse objeto e essa voz ativa for um “eu” cheio de lembranças fragmentadas e não totalmente confiáveis, por causa do outro lado existente da lembrança: o esquecimento.

Foi entre os séculos I e II que a escrita de si se apresentou de duas formas relevantes, os *hypomnêmata* e a correspondência, que Plutarco afirmava serem e possuírem uma escrita etopoiética, quer dizer, tinham “um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 1992, p. 134). Os *hypomnêmata* eram espécies de cadernetas individuais em que se anotavam citações, reflexões e pensamentos ouvidos pelos outros ou em algum lugar, sejam em livros, ou ditados orais e locais, fragmento de obras que “eram oferecidos como tesouro acumulado para a releitura e meditação posteriores” (KLINGER, 2007, p. 28). Porém, eles não podem ser considerados substitutos da memória, devem ser vistos como um material e um meio para exercitar a prática de leitura, releitura, meditação etc.. Lia-se, lia-se, meditava-se e dialogava-se esses retalhos de discursos consigo mesmo, primeiramente, para depois ir à busca das opiniões dos outros, embora, *a priori*, essas cadernetas não tivessem uma narrativa de si propriamente, como os diários da literatura cristã (que possuíam um valor de purificação, ocorrendo esta no momento pontual da escrita e do escrever), os testemunhos, os depoimentos, os discursos memorialísticos etc.. Isto é, os *hypomnêmata* procuravam “captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir e ler, e isto com uma finalidade

que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 1992, p. 137).

A correspondência, também chamada de cartas e, às vezes, epístolas possuem um caráter específico e típico de escrita de si, imediatamente percebido ao longo de sua construção histórica, pois consegue operar ou trabalhar com essa reflexão pessoal destinando-a ao outro, ou seja, há um remetente e um destinatário estabelecidos que no momento próprio da ação de cada um, seja na escrita e/ou leitura da missiva, estarão lendo e escrevendo, numa espécie de treino autorreflexivo de si e sobre si: “A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (FOUCAULT, 1992, p. 145). Ao mesmo tempo em que o missivista apresenta determinado conselho a um problema de um amigo interlocutor, por exemplo, já se faz ele próprio também aconselhado, caso algum dia passe por essa mesma ou semelhante ocasião. Com isso, percebe-se que tal tipo de escrita de si vai além do adestramento de si próprio pela escrita, através dos conselhos dados ao outro, ela vai até o ponto de se manifestar a si próprio, bem como a se manifestar ao outro.

Outra característica marcante e própria desse tipo de prática de escrita de si das cartas é a capacidade e a possibilidade que o eu epistolar (quem escreve) tem de se tornar presente e/ou ausente para o seu interlocutor (quem lê), num movimento racionalizado, recortado e interessado, sabendo ele, o missivista, o momento adequado para se aproximar (apresentar) ou afastar-se (ausentar) do receptor epistolar, dependendo sempre da ocasião e tema da missiva, pois:

Por meio da missiva, abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior. Ela é uma maneira de nos darmos ao olhar do qual devemos dizer a nós próprios que penetra até ao fundo do nosso coração (*in pectus intimum introspicere*) no momento em que pensamos (FOUCAULT, 1992, p. 151).

Isso mostra, assim, a não possibilidade de se pensar atualmente o discurso da escrita de si das epístolas como um discurso totalmente sincero e que busca, ou tem valor de determinada verdade, pois toda palavra discursada que vem e sai da memória fragmentada e racionalizada de um eu também fragmentado e racional (porque essa é a qualificação dada ao eu da sociedade moderna e atual) já não é mais sincera, devido às lacunas deixadas pelo esquecimento. De acordo com o filósofo David Hume⁸ (2001), ela (a memória fragmentada discursada) é apenas a ideia (reminiscência) da impressão (acontecimento efetivo), sendo que essa ideia é sempre mais fraca que a mais fraca das impressões, estando longe de qualquer tipo de verdade e sinceridade completa.

“Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150), abrindo brechas para uma observação e reflexão crítica de si mesmo sobre si mesmo e do outro sobre si, sendo isso chamado pelo estudioso francês de introspecção, porém, não é uma exposição total do indivíduo, é uma exposição fragmentária,

⁸ HUME, David. *Tratado da natureza humana*. Tradução de Serafim da Silva Fontes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

devido ao próprio caráter do eu moderno e atual (já falado) e de sua memória. Baseando-se, desse modo, nesse eu, ousadamente percebo e afirmo que tal indivíduo moderno e atual é moldado pelo pensamento *tu és o que és em fragmentos de ti*, em que, na Antiguidade do Oriente e cristandade do Ocidente não possuíam ainda esse aspecto ambíguo, ambivalente e fragmentado, pois o eu indivíduo da Antiguidade Greco-romana oriental se pautava na ideia do “cuida de ti mesmo”, numa espécie de autoanálise e guia para uma arte de viver bem, enquanto o eu do cristianismo ocidental se estruturava no “conhece a ti mesmo”, que paradoxalmente também tinha como um dos focos o cuidar-se de si, mas ao final de tudo acabava na própria renúncia de si próprio, ao se conhecer, renunciando a carne em prol da salvação da alma (embora, conhecer-se realmente e totalmente é um pouco difícil, pois como vimos em Sócrates (através de Platão) e em suas lições é assaz complicado sabermos quem somos ou o que alguma coisa é, na sua integralidade). Conhecendo-se e cuidando de si, abriria a possibilidade de uma suposta consolação ou ascensão da alma. Com isso, a escrita de si das missivas se relaciona e se mistura com a historiografia literária (de modo geral) e a literatura modernista brasileira (de modo específico), surgindo interessantes possibilidades de reflexões e pesquisas.

A importância de estudar cartas para a literatura

Em finais do século XX e início do século XXI, percebeu-se no Brasil uma grande procura e gosto, por parte dos leitores comuns, em publicações de caráter biográfico e autobiográfico, isto é, gênero dos quais se utiliza um tipo de escrita, denominado, dentre os vários outros tipos de escrita existentes, de escrita de si (já apresentado na parte dois), que antigamente, eram praticadas e vistas somente por pessoas conhecidas, famosas e heróicas, mas hoje, ao contrário, já se vê a demanda por escritas autoreferenciais de pessoas “comuns”, do cotidiano nu e cru, de acordo com Ângela de Castro Gomes (2007).

Dentro desse emaranhado de discursos autoreferenciais, temos um tipo de escrita de si chamado de carta (também já visto e entendido), e ela pode ser, provavelmente, deveras importante para se desenvolver estudos dentro do campo da literatura brasileira e da historiografia literária brasileira, a exemplo das missivas escritas e trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, pois:

o diálogo entre os dois constitui uma oportunidade para se ler e sentir o movimento modernista sob outros ângulos, para acompanhar de perto o aprendizado de Drummond com o mestre de *Macunaíma* e para repensar o lugar político e intelectual dos próprios modernistas (GOMES, 2007, p. 7-8).

Se entrarmos no campo educacional, especificamente nas matérias de educação, como a *História da Educação*, por exemplo, e tentarmos encontrar e analisar possíveis escritas de si deste local, como missivas entre professores, alunos e pais de uma determinada escola, perceberemos a possibilidade de enxergar, em provável abundância, algum tipo de

contribuição e desenvolvimento pedagógico e de encontro de novas pedagogias ou estratégias de ensino, principalmente no campo da escrita e da leitura. Daí que as práticas de uma escrita de si, dentro desse espaço privado, que de nenhuma maneira exclui o espaço público, se mostram em tamanha importância e legitimidade para os estudos científicos e acadêmicos.

Mas, não se vê com muita frequência ainda pesquisas de historiadores que se propõem em manusear e explorar esse tipo de escrita, como já se vê na área da Literatura, porque só recentemente é que essa prática, no campo da História, foi considerada fonte privilegiada e objeto mesmo da pesquisa histórica, que abrirá possibilidades de desenvolvimento e contribuições de pensamentos e reflexões acerca das problematizações intelectuais de determinado estudo.

Porém, a escrita de si não é privilégio somente da área da literatura e das biografias, e sendo um discurso normalmente memorialístico, ou seja, pautado através de reminiscências, qualquer um pode escrevê-las. O exemplo dado são os nossos políticos que comercialmente lucram abundantemente com suas interessantes autobiografias publicadas. Desse modo, todo o tipo de escrita de si existente, sejam cartas, memórias, diários, autobiografias etc., tiveram já autores e leitores, quer dizer, essa prática não é tão recente e nova, pois já se escreviam cartas desde o século I, por exemplo. O que é novo nesse aspecto são os poucos estudiosos que tiveram (penso ser ainda) a iniciativa de tratá-las como objeto sério e sistemático de estudos e teses, como na área da literatura, onde já é mais frequente esse tipo de estudo e abordagem. Como se pode ver, por exemplo, nas pesquisas da estudiosa Walnice Nogueira Galvão (2000), a qual se “propõe a analisar a escrita epistolar [...] particularmente sob o olhar literário” (GALVÃO, GOTLIB, 2000, p. 9).

Seguindo ainda com a pesquisadora Galvão (2000) e junto com sua proposta analítica das missivas, apresento um livro organizado por ela e pela Nádia Battella Gotlib (2000), denominado *Prezado senhor, Prezada senhora Estudo sobre cartas*, onde reúnem artigos de diferentes autores que abordam o tema das epístolas, isto é, apresentam suas pesquisas acadêmicas sistematizadas com o intuito de colaborar com o desenvolvimento do pensamento da literatura, principalmente a brasileira, através do estudo do gênero e do conteúdo epistolar. Um dos artigos do livro que interessa nesse momento (que posteriormente virou um livro a parte e em que me pautarei) para abarcar e abordar e ao qual nos dedicaremos um pouco mais, é o do estudioso Marcos Antonio de Moraes (2007), intitulado por ele *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*, em que ele falará a respeito das inúmeras cartas escritas pelo autor de *Paulicéia Desvairada* a seus vários destinatários, onde discutem sobre o arte-fazer da poesia, bem como toda a teoria literária.

Segundo o autor desse livro, é nas cartas assinadas por Mário de Andrade a partir de 1924 e enviadas, praticamente, para todo o Brasil e pelo mundo (Paris é um exemplo), que ele apresenta uma convicção sobre a literatura brasileira, trazendo a certeza de que nossa literatura depende da descoberta de sua identidade, para poder se universalizar e ao mesmo tempo se tornar independente. A ideia de abrasileirar o Brasil dentro da literatura (ou dentro de qualquer arte), através da procura identitária, proposta por Mário de Andrade, é tema recorrente em suas missivas, seja para tentar convencer Carlos Drummond de Andrade que

o ceticismo-pessimista-passadista de influência francesa (Anatole France) não compensa, para demonstrar a Joaquim Inojosa (portavoz do movimento modernista no Nordeste na época) propostas nacionalistas do modernismo, ou para censurar Sérgio Milliet, o qual teve uma atuação fraca e insignificante entre os escritores franceses de Paris, os quais Mário de Andrade achava, naquele momento, bastante fúteis. Isso faz perceber o papel assumido pela carta, como característica eminente, papel esse de “aliciador quando subrepticamente deseja convencer o interlocutor pela inteligência da argumentação ou pelo tom apaixonado de quem se empenha em designar caminhos” (MORAES, 2007). É a tentativa de retirar do interlocutor o que ele tem de melhor.

O estilo de escrita epistolar de Mário de Andrade não se baseia muito no estilo gracioso proposto pelos antigos tratadistas das cartas, pois sua escrita narrativa missivística molda-se de um jeito despojado, construindo cumplicidades com quem escreve por meio das experiências e das opiniões compartilhadas. A partir disso, percebe-se no autor de *Macunaíma*, uma escrita epistolar

incisiva, reveste-se de aparente humildade tentando solapar o ato narcísico. Em linguagem vincada pelo experimentalismo que incorpora as formas e torneios da língua falada, a carta permite que o crítico afie seu instrumento, impondo sutilmente (ou não) seu ideário (MORAES, 2007).

Esse estilo de escrita epistolar atípico, segundo o próprio Mário de Andrade, era de épocas do tempo chamado “modernista”, em que se dava opinião em tudo o que podia se dar, e não se media palavras para criticar alguma coisa ou alguém, às vezes até ferindo o orgulho dos destinatários mais sensíveis ou despreparados.

De acordo com Moraes (2007), o projeto inicial do primeiro modernismo, buscado por Mário de Andrade, de transformar a carta em instrumento de ensino parece não ter dado muito certo na totalidade, como ele queria, pois ele mesmo, em 1944 (escrevendo a Cassiano Nunes) fala da falta de ânimo, quase descrença, e a dificuldade em se dar opiniões por honradez por meio das missivas. Porém, mesmo já debilitado ao fim da dedicada vida, Mário de Andrade continua opinando, analisando, arguindo e acreditando nas epístolas, escrevendo a todos, principalmente aos moços da época, “norteando-se por uma dedicação apaixonada pela formação intelectual e artística” (MORAES, 2007) dos mesmos, evidente que escrevendo despojadamente numa sinceridade um pouco áspera, fazendo recuar os mais fracos e frouxos. O estudioso do livro salienta ainda que Mário de Andrade manteve uma relação de diálogos epistolares bastante rica e numerosa, farta de páginas e contribuições intelectuais jamais vista pela literatura brasileira até o momento.

O gênio inquieto e de personalidade complexa de Mário de Andrade, sua aptidão em acolher a todos e o seu ódio repugnante perante o paternalismo, a subserviência e a cortesia bajuladora, fizeram com que ele recebesse alguns adjetivos positivos perante sua pessoa, de estudiosos (consagrados e moços) como Antonio Candido e Moacir Werneck de Castro, que respectivamente disseram que Mário de Andrade possuía o “culto da solidariedade humana” (MORAES, 2007) e o “virtuosismo ético no convívio com os mais moços” (MORAES, 2007).

Porém, Mário de Andrade não viveu somente de elogios, algo que é extremamente natural, possuía também críticos ferrenhos, os quais, às vezes, não compreendiam bem suas ideias estéticas e técnicas, rotulando-o injusta e incompreensivelmente (a exemplo de um crítico contemporâneo seu chamado Agrippino Grieco).

O autor Mário de Andrade se propôs a um movimento sacrificial em relação à literatura, sacrificando a chance, ou os esforços de ser um grande artista, ou simplesmente artista para dedicar-se à teoria e à sistematização da literatura brasileira do período, denominado assim de modernismo, tornando-se mais um crítico-teórico da arte do que um poeta propriamente (apesar disso não se proceder bem assim, pois ele publicou livros de poesias e prosas literárias até o fim de sua vida⁹), sendo isso percebido dentro de suas inúmeras epístolas escritas a vários poetas, já renomados e/ou ainda moços e desconhecidos, tratando do assunto. Mário de Andrade imagina as cartas como um ambiente pedagógico para se tentar ensinar, ou transmitir o que ele acredita ser sério, sensato, nacional, bom e digno para a literatura brasileira (em verso ou prosa) e todas as outras artes conhecidas por ele. Mário de Andrade não era santo, seu tipo de sacrifício era outro, nada de profetismos ou messianismos, ele queria ser de alguma maneira útil, e viu essa possibilidade no sacrifício da sua criação poética em prol da tentativa de delinear caminhos artísticos e estéticos aos outros que o procuravam, claro que ele os auxiliava segundo as concepções que possuía e acreditava ser “literatura brasileira modernista” (que sabemos ser vasta, ampla, sensata e segura de informações). Assim, Marcos Antonio de Moraes (2007) afirma:

A doação sacrificial presente nas cartas de Mário, que pode facilmente ser confundida com sacerdócio ou messianismo, encontra pela frente uma advertência [...], impedindo a fixação da *persona* enrijecida do hagiográfico “mestre”, título, aliás, que Mário repudiava enfaticamente (MORAES, 2007).

Na visão do jornalista moço da época, Moacir Werneck, o sacrifício artístico literário de Mário de Andrade se molda e se delinea em uma expressão: generosidade interessada, que parece ser uma ideia contraditória, mas não é, porque a atitude dele de auxiliar o outro trazia a benção, a ajuda para o socorrido, e ao mesmo tempo dava a ele de regresso (de retorno) alguma coisa de válido, numa espécie de troca fecundante, em que todos ajudam e são ajudados de alguma maneira. Isto é, no discurso de suas cartas, Mário de Andrade apresenta uma vitalidade pedagógica que traça todo o caminho para se chegar à permuta fecundante e pertinente, atribuindo à carta, então, o espaço da interatividade. Moraes (2007) traz um exemplo pontual para isso, em seu texto, um trecho de uma carta de Mário escrita a Fernando Sabino em 16 de junho de 1943, abordando tal generosidade: “Você precisava de mim, de perguntar coisas pra saber. E eu precisava de você, pra responder, pra dar o resultado da minha experiência, que é tão necessária como perguntar” (ANDRADE, 1981 *apud* MORAES, 2007, p. 219). Assim, se percebe a figura do professor sempre presente nas cartas do escritor de *Macunáima* para com os artistas jovens, embora as ambiguidades de compreensão apareçam e tencionem o diálogo epistolar (provavelmente devido, também,

⁹ Inclusive deixando um livro de poesias póstumo, publicado ainda em 1945, denominado *Lira Paulistana*.

aos problemas da língua e da linguagem) que após, são amenizados pelos gestos de amizade.

Mário de Andrade, como já dito, acreditava na carta como um caminho possível para se desenvolver o conhecimento (principalmente o conhecimento literário), utilizando uma espécie de “ética da utilidade”, em que o que se passa como ensino e proposição devem ser vistos como lição (atividade de experientiação para se obter a aprendizagem), passíveis de discussões, análises, debates e choque de ideias, onde remetente e destinatário têm, respectivamente, voz, lugar e vez. Mário de Andrade não acreditava, com isso, na ideia, e nem ele queria, de que os conhecimentos de suas cartas se transmitissem de maneira exemplar, inquestionáveis, sem o vulgo do “não concordo!”, ele desejava o contrário, e assim, percebeu-se em suas epístolas, segundo Moraes (2007), um contrato se criando, se firmando e se afirmando entre os missivistas escritores, contrato esse moldado nos princípios da camaradagem e da igualdade, em que Mário de Andrade via a doação intelectual como um dever. Esta ideia de contrato epistolar marioandradino remete-nos, um pouco, a algumas características marcantes e próprias do gênero epistolar, abordada pelos tratadistas da Antiguidade: estilo adequado e medido no narrar (ou discursar) e a postura sempre humilde, educada e igual perante o destinatário pretendido, onde, nas cartas de Mário de Andrade, se pode, desse modo, “entrever uma tentativa angustiada de apalpar o desconhecido” (MORAES, 2007).

Enquanto os anos de atividade epistolar de Mário de Andrade vão se passando, observa-se em suas missivas discursadas (pensado aqui como discurso, como algo que tem o objetivo de convencer, seja o motivo que for), cada vez mais forte, a presença da figura (representante) do professor, do educador, em que ele socorria os moços desesperados, à procura de conhecimentos, ou opiniões sobre qualquer assunto pertinente e conhecido do mestre que não gostava de ser chamado assim. Normalmente, o processo de aprendizagem sob o molde da carta se passava primeiramente “das indagações do principiante para a experiência do veterano” (MORAES, 2007), embora Mário de Andrade, no momento de dar seus conselhos estimados e pedidos pelos destinatários, não desse conselhos propriamente, se julgando indigno e insuficiente para isso, temendo prejudicar deveras seus correspondentes (muitos ainda jovens e despreparados para a ferrenha e típica crítica marioandradina). Ele aconselha não aconselhando, dizendo, por vezes, para o próprio destinatário, que somente ele próprio que indagou algo será capaz de descobrir a resposta que procura, que muitas das vezes são apenas questões de escolha, em que os jovens demandadores tem medo, ou não sabem escolher, por alguma razão, e Mário de Andrade sabia que não alimentava a fantasia prepotente de decidir os problemas humanos, fazendo, então, os moços escolherem, agirem e questionarem por eles mesmos seus caminhos. Moraes (2007) observa que o processo discursivo encontrado nas epístolas de Mário de Andrade se apresenta de forma digressiva e relativizadora, fazendo aparecer certos conceitos voláteis, flutuantes, permitindo um debate epistolar nunca acabado, nunca fechado. Desse modo:

Vislumbra-se, então, o complexo ideário pedagógico de Mário, que funde a necessidade do conhecimento técnico, o questionamento de si próprio, impedindo a acomodação do espírito e a tentativa de compreensão analítica, o

“interpretar conscientemente” (MORAES, 2007, p. 249).

Portanto, perto do final da vida, em 1944, de acordo com Marcos Antonio de Moraes (2007), as ideias de Mário de Andrade, apresentadas em epístolas, sobre literatura e os textos literários propriamente vão se tornando mais complexas, a ponto de que, para ele, o texto literário deve necessariamente trazer a sensação de insolúvel, de não finalizado, não fechado em um único sentido. Mário de Andrade já trazia o princípio da ideia cuja força vai se instaurar em 1970 (vinte e cinco anos depois de sua morte), quando o pensador Francês Roland Barthes (2002) publica *O prazer do texto*, trazendo parecido pensamento, dizendo, assim, que o texto literário deve ser sempre aberto, sempre passível de se discutir os vários sentidos pertinentes e possíveis existentes, é o fim que não se acaba, em que o fabricante desse tipo de texto é chamado de escritor, ao contrário do escrevente, que procura sempre, em sua escrita, em seu texto, dar apenas um sentido a ideia, ou a arte proposta, apresentar apenas um caminho de apenas uma direção e pensamento. Porém, além dessa ideia de insolúvel, Mário de Andrade também via na literatura, quando exercida no seu momento de criação, ou produção (discussão de escolha de palavras, de estruturações, de ritmos etc.), a manifestação da realização da personalidade do escritor que cria, no ponto dessa ação criadora, e até mesmo a possibilidade de se direcionar o destino do artista. Com isso, “o mito do correspondente pontual e aberto à mocidade confirma-se a cada momento na biografia de Mário de Andrade” (MORAES, 2007), nos mostrando mais uma vez a pertinência e importância de se estudar academicamente as missivas.

Agradecimentos: Agradeço a Universidade Federal de Uberlândia, e em especial, o Instituto de Letras e Linguística, por me apresentarem valiosos conhecimentos e boas contribuições no que se refere à carreira acadêmica e profissional de um professor-pesquisador, me acolhendo desde a graduação até o doutorado, ora em curso. Um outro muitíssimo obrigado mais que especial para minha querida e amiga professora doutora Joana Luíza Muylaert de Araújo, que me orientou durante o mestrado e me inspira a continuar nesse caminho de ensino e pesquisa.

VERONEZ, M. Epistolography and Brazilian Modernist Literature: Writing Senses. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 59–76, 2015.

Referências

ANDRADE, C. D. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945 / Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade*; organização: Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago.

– Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 3, 2001. p. 264-298.

_____. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Veja Editora, 1992.

GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GOMES, A. C. (Org.). *Escrita de Si Escrita da História*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

GUIMARÃES, J. C. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

HUME, D. *Tratado da natureza humana*. Trad. Serafim da Silva Fontes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, P. *Pour l'autobiographie: chroniques*. Paris: Seuil, 1998.

MORAES, M. A. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. Sobrescrito. *Teresa* - Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 8, n. 9, p. 08–12, 2008.

TIN, E. (Org.) *A arte de escrever cartas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

Recebido em: 21/09/2014

Aceito em: 23/11/2014

Entre el naturalismo y el modernismo: *Sin Rumbo*, una obra de transición

LUCIANE BERNARDI DE SOUZA *
ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL **

RESUMEN: El presente trabajo propone un estudio sobre la novela *Sin Rumbo* (1885), del escritor argentino Eugenio Cambaceres. Por haber generado innumerables controversias y propuestas de lecturas por los críticos, tal obra es aquí investigada con el objetivo de presentar los rasgos estilísticos que la califican como obra de transición, situada entre el movimiento Naturalista y Modernista hispanoamericano.

PALABRAS CLAVE: Literatura hispano-americana; Modernismo; Naturalismo; *Sin Rumbo*; Transición.

ABSTRACT: This work proposes a study of the novel *Sin Rumbo* (1885), by the Argentine writer Eugenio Cambaceres. Having generated countless controversies and reading proposals by critics, such work is here investigated with the aim of presenting the stylistic features that qualify it as a work of transition, located between the Spanish American Naturalist and Modernist movement.

KEYWORDS: Modernism; Naturalism; Spanish-American Literature; *Sin Rumbo*; Transition.

* Graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2013) e Letras Espanhol e Literatura Espanhola (2014); Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM - 97105-900 - Santa Maria - Rio Grande do Sul - Brasil. E-mail: lucibernardi@gmail.com

** Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM - 97105-900 - Santa Maria - Rio Grande do Sul - Brasil. E-mail: tecama1@yahoo.com.br

Introducción

La “hermana” de la literatura es, sin duda, la crítica literaria. Los “lectores especializados” o sea, los críticos, se ocupan de esta creación artística proponiendo interpretaciones y lecturas de deben ser sustentadas en los propios elementos de composición de la obra literaria. En el caso de la obra *Sin Rumbo* (1885), del escritor argentino Eugenio Cambaceres, se han generado innumerables controversias y propuestas de lecturas por los críticos, cada una con distintos intereses.

En general, durante mucho tiempo los críticos consideraron esta obra como esencialmente naturalista. Sin embargo, hoy muchos estudios apuntan tal lectura como “equivocada” y “superficial”. Entre los críticos que presentan una otra lectura, destacamos la profesora Zoila Clark (2009) en su estudio *Rasgos naturalistas y modernistas en «Sin rumbo» (1885) de Eugenio Cambaceres* y el crítico alemán Klaus Meyer-Minnemann en su estudio *Los antecedentes de la novela hispanoamericana del fin del siglo: Eugenio Cambaceres, “Sin Rumbo” y el Naturalismo en el Río de la Plata* (1991). Ambos autores defienden que la novela de Eugenio Cambaceres no debe ser considerada puramente naturalista, sino una obra que transita entre dos escuelas: la naturalista y la modernista. Considerando estos dos textos como referencia, en este trabajo buscamos investigar los rasgos estilísticos que clasifican *Sin Rumbo* como obra de transición.

Además, entendemos que el arte literario posee vínculos estrechos con el medio social donde es creado, y así no es posible comprender una expresión artística de forma aislada. Creemos que el entendimiento de la creación y del desarrollo de nuevas formas de expresión están directamente relacionados con la situación social e histórica de una sociedad, en la medida en que todo el texto está “fundido” en el contexto de su producción. Partiendo de esta perspectiva, buscamos también considerar los elementos que circundaron el desarrollo de la literatura naturalista, así como de la literatura finisecular de la época (modernista), procurando entender no solamente como estas se delinean, sino como estas literaturas fueron formalizadas por las condiciones del fin del siglo XIX.

De este modo, el presente estudio se configura de la siguiente forma: primeramente son realizadas algunas consideraciones a respecto de los aspectos socio-históricos, políticos y culturales del fin del siglo XIX, a nivel mundial e hispanoamericano, seguidas de una caracterización de la literatura de la época. En un tercer momento presentamos algunas de las ideas de Minnemann y Clark, explicando, a través de los planteamientos críticos de estos dos autores, algunos los rasgos que justifican que la novela sea considerada como una *obra de transición*. El trabajo concluye con algunas consideraciones a respecto del estudio realizado.

El siglo XIX: sus turbulencias y transformaciones

En el siglo XIX, el mundo pasa por transformaciones radicales que alteran toda la estructura social hasta entonces establecida. Irrumpen, en todos los sectores de la sociedad,

mudanzas que afectan el modo de vida del hombre y su relación con el medio en que vive. Es en este período que la idea de progreso se instala como el motor propulsor de la sociedad, impulsando al hombre hasta el futuro y en la búsqueda por “lo nuevo”. En este periodo, la fe en la ciencia, en la tecnología y en la razón configuraba el escenario donde el hombre proyectaba su futuro, al mismo tiempo que acompañaba lo espantoso crecimiento de las ciudades, con el desarrollo de los medios transportes, comunicación, y de la población urbana. El campo no era más el lugar del hombre vivir, en razón de que la ciudad ofrecía atractivos para él, tanto en el trabajo, como en la diversión.

Es también en el siglo XIX que la humanidad presencié avances y descubrimientos científicos en todos los campos del conocimiento, principalmente en el florecimiento de la ciencia. El naturalista-evolucionista Charles Darwin, con su obra *El origen de las especies* (1859), presentó la tesis que mudaría para siempre el modo de encarar el mundo y la evolución de la especie humana. En la filosofía, la vertiente positivista de Auguste Comte ostentó el gran entusiasmo que la sociedad burguesa de la época poseía en relación al progreso traído por el desarrollo técnico e industrial capitalista. El tono general de confianza y optimismo en todos los beneficios que la industrialización estaba presentando, fue guiado por la técnica y la ciencia.

Considerando esto, en la primera mitad de este siglo tenemos la aseveración de la razón y de la ciencia como valores dominantes y sobre todo la creencia de que “conocimiento es poder”. La fe en el progreso y el entusiasmo con la ciencia generó el cientificismo, en que el conocimiento experimental era el único válido. Esta época también consolidó la burguesía como clase social dominante, clase que al fin del siglo XIX ya estaba firmada y regia toda la vida política, social y económica de la época.

Debido a todas estas transformaciones, el contraste entre el campo y la ciudad adquirió tonos fuertes. Con el comienzo de la mecanización del campo y el desarrollo de las técnicas agrícolas, muchos trabajadores perdieron sus puestos, y la consecuente sobra de la mano de obra braçal (que fue sustituida por las máquinas) dio lugar a una migración a la ciudad, el conocido éxodo rural. Al mismo tiempo, las ciudades presenciaban un impresionante desarrollo del mundo fabril, que a su vez necesitaba de mano de obra. La clase trabajadora, clase esta que, en razón de tener la prole numerosa, necesitaba trabajar para sustentarla, comienza a enfrentar condiciones subhumanas: diez horas de trabajo, enfermedades, falta de asistencia y derechos, entre otras situaciones deplorables. Empieza a sombrarse el mejor retrato de la explotación del hombre por el hombre.

Por consiguiente, a lo largo del siglo XIX e inicio del siglo XX la población mundial creció en un ritmo muy acelerado. En Europa el crecimiento demográfico se procesó en una velocidad e intensidad mayores que en el resto del mundo, y las explicaciones para tal son, entre otras, las mejorías en las condiciones de higiene, los inventos de la medicina (vacunas, remedios, etc.). Tales elementos, combinados con la evolución de los medios de transportes y comunicación, impulsaron el crecimiento de las ciudades. Pero, el gran aumento repentino de la población en las ciudades, trajo también problemas y consecuencia como la falta de infraestructura para satisfacer a un aumento explosivo de la población, que junto con el gran

número de desempleados, obligaron a muchos trabajadores a migrar de su país en busca de condiciones más dignas de vida.

Esta nueva sociedad que se configuraba, y todas las transformaciones derivadas de ella, positivas o negativas, establecieron algunas condiciones para la creación artística. En este campo, en el año de 1880, el escultor francés Auguste Rodin talla aquella que sería una de sus obras más conocidas: *Le Penseur*: el espíritu de toda una época de transformaciones en la vida exterior e interior del sujeto es sintetizado en esta obra, que puede ser tomada como la representación del hombre que piensa, pero más que eso, del hombre ensimismado frente a las transformaciones de un mundo que no se detiene.

Pero, no sólo de pensadores de bronce se ha configurado el contexto europeo. Este también contaba con la presencia de pensadores de “carne y hueso”, cargados de cuestionamientos y reflexiones. Con Kant, el mundo era visto por un ángulo positivista, en que el hombre, en toda su razón y reflexión, explicaba y controlaba todo. No obstante, al final del siglo XIX el hombre ve que hay cosas que la razón no puede explicar y ni controlar. Comienzan a aparecer los “imprevistos” y las paradojas que el desarrollo de la sociedad capitalista instaura: la injusticia, la explotación del hombre por el hombre, la caída de la ética, las epidemias, la mendicidad, la prostitución, son los resultados degradantes de esta sociedad ‘progresista’. Todos estos problemas, generaron en la Europa del fin del siglo XIX nuevas doctrinas sociales, y nuevos modos de pensar la sociedad y de intentar organizarla. Como reacción y tentativa de revertir la situación de las clases trabajadoras, hay el surgimiento de las políticas de izquierda (el anarquismo bakuniano, las ideas marxistas, etc.), teorías ideológicas que buscaban la creación de una sociedad más igualitaria¹.

Por consiguiente, el hombre del fin del siglo se enfrenta con la consciencia de su finitud, que además, es intensificada con la conciencia de su desamparo frente al “mundo desconocido” que se establecía. En el año de 1888, con la publicación de la obra *El anticristo*, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche “mata” al dios cristiano, salvador y misericordioso. Tales cuestionamientos sobre las condiciones de la existencia humana (que en la primera mitad del siglo XIX ya se presentaban con la corriente del pensamiento denominada Irracionalista, cuyo principal representante era el filósofo “padre del pesimismo” Arthur Schopenhauer), influenció numerosos otros filósofos, como el propio Nietzsche. De esta manera, al final de este siglo, la filosofía ya empieza revelar la descreencia y cuestionar toda la positividad y cientificismo de la época que pasó. La decepción del hombre en relación a su mundo hace con que él sospeche de las bases científicas, cuestionando sus argumentos y sus principios ciertos y rigurosos, que, en verdad, se mostraron dudosos y precarios en muchos sentidos. Todos estos pensadores² cuestionaron la supremacía de la razón como el único instrumento

¹ Es en la virada de la segunda mitad del siglo XIX que es publicado aquél que sería considerado la “biblia” de los movimientos de izquierda del mundo: *El manifiesto comunista* (1848), tratado filosófico que hace una dura crítica a todo el modo de organización social basado en sistema capitalista de explotación/trabajo, que define los principios y propósitos del socialismo y busca organizar el proletariado como clase que puede transformar su propio medio.

² El existencialismo, escuela de filósofos de los siglos XIX y XX cuyo “padre” fue Soren Kierkegaard (que además de definir el hombre como un ser para la muerte - esta su única certeza en la vida -), presenta la *irracionalidad*

capaz de establecer la verdad.

En efecto, la contradicción y el encuentro de opuestos se establece: el siglo XIX, al mismo tiempo que fue la época del progreso, fue también el siglo de la pérdida de la fe del hombre en los valores y en el propio hombre como sujeto “emancipado”. Así que, el realismo del inicio del siglo, da paso a un mundo que empieza a ser representado como un mundo frágil, por medio de las estéticas decadentistas y por las imprecisas tinturas impresionistas. En síntesis, fue una época de transiciones, de opuestos, de la muerte vista ahora sin un dios, siglo que se encierra con una atmosfera de incertezas, de ideales cuestionados y abandonados, que deben ser sustituidos por otros y que, además, exigió la adaptación del sujeto.

El siglo XIX: sus turbulencias y transformaciones en Hispanoamérica

Al estudiar los movimientos literarios y culturales, tenemos que considerar los diferenciados contextos de producción y creación, para intentar comprender los contrastes y las aproximaciones que poseen. Comprender las particularidades y peculiaridades de cada lugar y de cada territorio, es de fundamental relevancia para el entendimiento de las creaciones artísticas de los diferentes contextos. De este modo, buscamos presentar ahora un breve repaso a respecto de la situación política y social de la América Hispánica en el final del siglo XIX.

El territorio hispanoamericano de esta época, también (así como el europeo) fue configurado por grandes transformaciones en su estructura social, cultural y política. Como ejemplo tenemos la crisis de la oligarquía terrateniente, que, intensificada por la modernización en todos los sectores de la sociedad, fue favorecida por la influencia creciente de EUA en la economía hispanoamericana. Además, los intereses de la oligarquía agraria entraron en confronto directo con los intereses de la burguesía industrial en ascensión, que deseaba la expansión de las ciudades y del mercado³.

En la esfera social, encontramos cuestionamientos en relación a valores tradicionalmente instaurados hasta entonces, valores que ahora deberían ser sustituidos por otros del interés de la nueva clase dominante. El confronto de distintas visiones y valores de mundo, dan origen a un conflicto típicamente moderno: conflicto del sujeto (y de una clase social) que desea conservar sus valores, en relación a aquellos que “abrazan” las transformaciones. Este cuadro moderno de transformaciones es también impulsado por el crecimiento desenfrenado de la población en los países hispanoamericanos, crecimiento este que fue fruto del gran

como punto clave, y traía la conciencia de que la existencia está llena de contradicciones que la razón es incapaz de resolver. Esta filosofía del fin del siglo surge como punto opuesto a toda la certeza de la primera mitad del siglo XIX.

³ En este momento histórico, según Osorio Tejeda (1981), hubo en América Hispánica (en razón del proceso desenfrenado de industrialización y desarrollo técnico) el surgimiento de nuevos sectores económicos, representados por la burguesía industrial (que tomó el lugar de la aristocracia oligárquica) y por los sectores medios y populares de la sociedad, que rechazaban la estructura agraria y los valores rurales de la sociedad del siglo XIX.

contingente migratorio desde Europa hacia el continente que, a su vez, recibió en esta época un gran número de trabajadores.⁴

Como podemos ver, acontecimientos dinámicos ocurrieron también en el contexto hispanoamericano. Las sociedades de la época, además de cambios materiales, sufrían también con las transformaciones de los valores y costumbres nunca antes modificados, pues, como nos dice Marun “la modernidad marca no sólo la ciudad, sino también a su hombre” (s/d, p. 382). Una de las ciudades que sufrió mayores cambios fue la de Buenos Aires, considerada la “París” latina. Con respecto a esto, Minnemann en su texto presenta una breve exposición sobre los aspectos de estas mudanzas que ocurrían en una época, y que él denomina “mundo del ochenta”:

Bajo la presidencia de Roca, el país había entrado en una fase en la que eran ya manifiestas las profundas transformaciones de la estructura económica, social y política, iniciadas con el ingreso de Argentina en la economía de la división internacional del trabajo (MINNEMANN. 1991, p. 121).

Así, las mudanzas y desarrollos, que llevaba el sello de la modernidad con toda su fuerza y dinamismo, ocurrían de modo tan acentuado que provocaban no sólo transformaciones visibles en la materialidad (economía, estructuras de las ciudades, etc.) social, como también en los sujetos, que hasta entonces adaptados a un modo de vivir la realidad, tuvieron súbitamente que pasar a convivir con los cambios de valores que la nueva sociedad estaba imponiendo. De este modo, todas estas nuevas condiciones modificaron también las percepciones y sensibilidades del hombre local⁵: la inseguridad; la sensación de ver el desmoronamiento de toda una estructura social; la pérdida de fe en la ciencia, en el Dios y en el progreso (que justamente desestabilizó al sujeto de una clase que no deseaba cambios); entre otros elementos, configuraron la incerteza y los conflictos del hombre de fin del siglo. En síntesis, estas transformaciones hacen parte del “anuncio de una nueva conciencia y, por ende, de una nueva literatura. Esta nueva conciencia o sensibilidad es el espíritu moderno” (MARUN, 1986, p. 379).

La literatura de la época

La Ilustración nos legó la certeza y convicción de tenernos algún tipo de verdad sobre el mundo. Sin embargo, como ya vimos, el vertiginoso progreso y desarrollo traído por la época moderna, demolió muchas certezas, y también generó muchas contradicciones y

⁴ Esta transición de la ciudad que, de súbito pasa de una estancia poco desarrollada para una cosmopolita, provoca mudanzas profundas en todas las concepciones de mundo de una clase oligárquica conservadora, que en la época detenía el poder económico. El contraste entre el mundo y los valores sociales y humanos del hombre del campo, entran en choque con los nuevos anhelos de la sociedad.

⁵ “El símbolo de la modernidad es evidentemente la ciudad, y su habitante el hombre moderno, autónomo, anónimo, alienado, desconectado del pasado y descontento con el presente, ansioso, angustiado, nihilista, negando valores muertos y buscando otros que lo conecten a nueva sociedad.” (MARUN .s/d, p.384)

problemas sociales.

Algunos artistas y escritores profundizaron sus preocupaciones con el medio social afectado por los cambios, y a través de sus obras pretendieron representar el mundo enfermo que “el progreso” generaba. La corriente Naturalista fue una de las convenciones literarias que buscaban poner en relieve la relación entre el individuo y su entorno, analizando la nueva organización social y económica, detectando sus causas y muchas veces denunciando sus consecuencias (las contradicciones del tiempo moderno). Este proyecto naturalista fue fuertemente influenciado por las corrientes filosóficas evolucionistas del siglo XIX, como el determinismo, positivismo y darwinismo, etc.

Con origen en Francia en el siglo XIX, la corriente se basaba en el principio de reproducir la realidad en todos sus aspectos: de los más sublimes a los más degenerados, de manera objetiva y casi documental. El medio en que vive, y la relación del ser con este medio, sumado a la herencia genética de este hombre, son elementos que la escuela exploró (en lugar de la idealización y subjetividad romántica) en busca de un análisis racional de la realidad y resaltar de los aspectos prácticos de la vida.

De acuerdo con Jean Franco el realismo/naturalismo europeo fue un “intento de describir la vida urbana contemporánea, en oposición a las narrativas de tipo histórico, exótico o imaginado” (FRANCO, 1996, p. 102). Las novelas naturalistas, además de presentar (en relación a la escuela romántica) nuevas temáticas⁶, que ostentaran cambios en la estructura, que ahora presentaba un tono menos metafórico, pretendiendo una comunicación más objetiva, con descripciones crudas (de la animalización del hombre y de sus instintos), detallistas (del trabajo y de vida de los seres humanos). El foco narrativo en tercera persona es también un recurso del lenguaje presente en el romance realista, generalmente con el propósito de sugerir una visión racional y objetiva de la realidad. Los escritores naturalistas buscaron, por medio de estos recursos, dar al texto un carácter imparcial, más adecuado a la “mirada científica” con que trataban la realidad.

El movimiento llega hasta Hispanoamérica con retraso (por medio de intelectuales, artistas y estudiantes) y aquí igualmente encuentra un “plato lleno” (desempleo, miseria, prostitución, etc.) para “alimentarse”. Sin embargo, el movimiento también encuentra una elite de mentalidad muy conservadora, en relación a la mentalidad positivista y “abierto” (a cambios) de los europeos. El proyecto naturalista en el continente, aunque tenga como base el Naturalismo europeo (principalmente el francés), al ponerse en contacto con la cultura, historia y especificidades locales empieza a adquirir algunas características distintas de la corriente europea, y en consecuencia de esto, una de las principales particularidades es que el movimiento, además de las problemáticas políticas y sociales (la oligarquía terrateniente en contrapunto con la ascensión de la burguesía industrial), trae elementos específicos de la

⁶ Las obras naturalistas, en su mayoría, intentan representar la condición del hombre en el contexto de la época. Entre muchas de las temáticas exploradas por la escuela, las taras sociales, la herencia genética y la descripción del entorno social y material en que se inserta en el individuo, son las más frecuentes. En suma, el rechazo a la evasión, y la mirada a la realidad con “lentes realistas” hacen del naturalismo una escuela que pretende representar los comportamientos del ser humano, interpretar la vida del entorno y descubrir las leyes que rigen la conducta humana.

realidad hispanoamericana y del hombre, todavía rural, que enfrenta mudanzas y tentativas de adaptaciones. Tales características, las encontramos en la obra cambaceriana, que también presenta características del movimiento modernista.

Con respecto a este último movimiento, sabemos que trazar una definición sobre él no es una tarea fácil, pues presenta como principal característica el *sincretismo*⁷, o sea, la confluencia de diversos estilos literarios. En este sentido, el movimiento literario modernista hispanoamericano, al caracterizarse por la diversidad de influencias de otros movimientos, nos expone una gran riqueza y originalidad en la creación poética, en razón de que es con él que el artista hispano señala su independencia creadora.

En lo que respecta a este sincretismo, el modernismo plasmó características del Decadentismo, movimiento que presenta la profusión de figuras retóricas, siendo que una de las más importantes es la sinestesia, figura que se fundamenta en una mezcla de sensaciones, colores y sonidos distintos, y que fueron de gran influencia en la poética del modernismo, así como en el movimiento Simbolista. Este último, es un movimiento surgido en Francia, y que legó al movimiento modernista el subjetivismo y la busca por la verdad universal por medio de un lenguaje poético particular, donde la expresión fluye a través del uso de símbolos.

Sin Rumbo: entre el Naturalismo y el Modernismo

Como vimos, la literatura hispanoamericana del siglo XIX, además de presentar una visión racionalista y positivista del mundo (naturalismo), también trajo reflexiones sobre los resortes profundos de las relaciones, habitualmente “conflictivas”, del individuo con la sociedad que le rodea y del individuo consigo mismo (modernismo).

De acuerdo con el teórico Minnemann (1991), en Europa, el tránsito entre estilos literarios distintos se puede ver de modo más nítido que en la literatura hispanoamericana. Esto se justifica en razón de que, en el Viejo Mundo, la instauración de “lo nuevo” era acompañada por un proceso de modernización casi homogénea, que afectaba (positiva o negativamente) toda la sociedad. Pero la modernización (social y económica) no se produjo en Hispanoamérica de manera tan homogénea, estando presente solamente en lugares que propiciaban el desarrollo de manera más acelerada⁸. Por esto, mientras que en Europa las nuevas manifestaciones artísticas, que forjaban lo “nuevo” rompían de inmediato y de manera radical con la convención anterior, en Hispanoamérica las nuevas corrientes artísticas (traídas al continente por los intelectuales hispanoamericanos), circundadas por un contexto distinto de Europa, presentaban un retraso, lo que muchas veces generaba un

⁷ De acuerdo con Olívio Jiménez “la piedra de toque de la expresión modernista es su sincretismo: la fusión simultánea de tendencias y escuelas” (JIMÉNEZ, 1992, p. 13).

⁸ En lo respecta a esto, Jean Franco expone que “Hay también una cuestión geográfica a la que hay que aludir, que se refiere a la concentración de novelas naturalistas y realistas en la Argentina y México. El hecho de que los escritores que habitaban las grandes ciudades de estos países se preocuparan tanto por el cambio y la tradición es explicable ya que era allí donde se estaba produciendo un proceso más rápido de modernización y donde se era más consciente de su propio progreso” (FRANCO, 1997, p. 104).

descompaso entre el movimiento presente y el siguiente, que, en periodos de transición, como es el caso de *Sin Rumbo*.

Los escritores, ya con alguna autonomía literaria, tenían consciencia de los contrastes y diferencia socio-culturales, no solamente referente a Europa, sino dentro del propio territorio hispanoamericano. Para representar tales diferencias y mudanzas, generadas por la transición de una época a otra (conflicto entre dos tiempos distintos), la literatura hispanoamericana recurrió y se apropió de una mezcla de convenciones literarias. En el caso de *Sin Rumbo*, encontramos rasgos característicos de una escuela vigente en la época: la naturalista; y de otra posterior al naturalismo, que presenta, lógicamente, otra visión del mundo, la modernista. La obra, así, representa justamente la fusión de dos tiempos, la transición de una sociedad que comienza a dar paso a otra totalmente diferente.

Por consiguiente, conjuntamente con los cambios en el sector social (enfanzados por la escuela naturalista), la emergencia del mundo moderno provocó en el sujeto efectos y conflictos de orden subjetiva: ¿Cómo queda el sujeto frente a todas las mudanzas sociales? ¿Qué angustia trae un mundo en desintegración, un mundo donde todos los valores en que el sujeto se apoyaba son cuestionados y empiezan a ser sustituidos por otros?, ¿Qué progreso es este que trae en su cierne la miseria?, ¿Qué seguridad, que fe el sujeto moderno tiene delante de un mundo incierto?, preguntas estas que fueron sintetizadas y representadas a través de un lenguaje distinto del naturalista, a través de una nueva estética: la modernista. En lo que respecta a esta temática de esta literatura de fin de siglo, Jean Franco presenta:

El tema central de la literatura era el conflicto entre la modernidad y los valores tradicionales, y los escritores dirigían una mirada crítica a una era de progreso y de desarrollo que traía consigo no sólo la destrucción de las antiguas instituciones sino también la creación de nuevos tipos de explotación (FRANCO, 1997, p. 115).

Así, en la novela cambaceriana ocurre la unión de dos condiciones opuestas: la conciencia del atraso cultural y económico, que lleva el protagonista Andrés a intentar una adaptación al mundo moderno, pero también la conciencia de destrucción de los valores y de una realidad que hasta entonces lo constituyó. Para representar esta compleja realidad y los conflictos de orden material y subjetiva, la obra de Cambaceres no sólo en su argumento, sino en su estructura, trae la convivencia de estos dos estilos que en principio se oponen, y “no podrían” coexistir en la misma obra: el naturalismo y el modernismo⁹. El hibridismo estilístico que encontramos en la obra pone en evidencia la fusión de estas dos corrientes simultáneas (aquí en América hispánica) del periodo, presentando el retrato de esta propia sociedad, donde elementos opuestos y contradictorios también conviven. Esta es justamente las tesis que Minnemann y Clark defienden en sus estudios sobre la obra de Eugenio Cambaceres: en síntesis, ambos autores buscan definir que *Sin Rumbo* es una obra

⁹ Minnemann conceptúa el modernismo como el “movimiento literario hispanoamericano que estableció en franca oposición tanto a las normas literarias del mundo hispánico de su época como al naturalismo europeo con sus pretensiones positivistas” (MEYER-MINNEMANN, 1984, p. 432).

de transición.

Retomando los planteamientos de Minnemann, él expone que la novela de Cambaceres ya “anticipaba muchos elementos que más tarde reclamaría para sí la narrativa del *fin de siècle*” (MEYER-MINNEMAN, 1991, p. 123), y que la obra puede ser considerada, en el contexto hispanoamericano, como un antecedente de lo que él intitula de literatura modernista, en la medida que esta literatura se basó mucho en las novelas del fin del siglo francés. En el recorte teórico de Minnemann, el autor prefiere *no* enfatizar las características formales y estructurales que hacen con que el romance se configure como una obra del fin del siglo, sino por el argumento de la trama, más precisamente por investigar el cuadro del personaje protagonista Andrés, y, a partir de la caracterización de él, en comparación con el protagonista de la novela francesa, *A Rebours*¹⁰ fundamentar su tesis de que el romance de Cambaceres no sólo presenta características naturalistas, pero es anunciador de una nueva forma de narrar.

La tesis de la profesora Zoila Clark, de la Universidad de Florida, así como la de Minnemann, es la misma. El propio título de su estudio, *Rasgos Naturalistas y Modernistas en Sin Rumbo (1885) de Eugenio Cambaceres*, ya sintetiza su posición crítica en relación a la obra cambaceriana, de que esta presenta, además de elementos naturalistas, puntos de aproximación con la escuela modernista. Diferentemente de Minnemann, la teórica Zoila Clark no hace analogías con ninguna obra para argumentar su tesis, pero expone, a través de pasajes de la obra el simbolismo de diversos elementos presentes en *Sin Rumbo*. Según la autora “Cambaceres expresa magistralmente las sensaciones e impresiones que producen diversas situaciones en el ser humano” (CLARK, 2009, p. 53).

El desajuste; la posición nihilista (de descreencia) frente a la fe, ciencia, dios y amor; la frustración en relación a la vida profesional; el tedio frente a la vida (lo que Minnemann presenta como el “hastío”)¹¹, son consecuencias del enfrentamiento de dos visiones del mundo en una sociedad en transformación. En conflicto sujeto/sujeto y sujeto/sociedad, son consecuencias de este nuevo mundo. Tramas que representan este conflicto y que no tenían lugar en el naturalismo, pero que el movimiento modernista proporcionaba para la representación de tales cuestiones, ya que, es el movimiento que justamente sincretiza diversas posibilidades de representación.

Otro rasgo que fortalece la presencia del elemento modernista en la obra de Cambaceres, y que hace con que en la cronología de la historiografía literaria hispanoamericana *Sin Rumbo* se configure como una obra de transición, es la influencia directa de la filosofía alemana (que impulsó y embasó muchos de los pensamientos pesimistas de la época) figurada en la obra. En *Sin Rumbo*, el filósofo alemán Schopenhauer, considerado el padre del movimiento

¹⁰ Considerada la biblia del decadentismo, este romance del escritor francés Joris Husysmans, publicado en el año que antecede de la publicación de *Sin Rumbo* (1885), también presenta la figura del héroe decadente y solitario del fin del siglo, Jean Des Esseintes. Es importante resaltar que, es justamente esta obra que “representa el momento en que se abandona el Naturalismo como orientación de la vanguardia literaria” (MEYER-MINNEMAN, 1991, p. 123).

¹¹ Según Minnemann, tales características “no deben apreciarse como el simple resultado de una vida malograda o sometida a la fatalidad (como un caso particular), sino como consecuencia del estado de un mundo” (MEYER-MINNEMANN, 1991, p. 127).

decadentista, basa toda la mirada del protagonista Andrés sobre el mundo. Schopenhauer al sustentar la visión desilusionada del personaje, (visión que ya apareció en la descreencia y el odio delante el mundo en la poesía modernista de Rubén Darío - “odio el tiempo que me toco vivir”) presenta una característica típica del ser que vivencia un mundo de desmoronamiento de valores pasados, e inclinación hasta nuevos valores. En el caso de los poetas, la huida para un mundo proyectado de palabras, construido por el propio poeta, fue la solución encontrada por muchos modernistas. Pero, la huida de Andrés fue el suicidio, que expresó la inadaptación del personaje al mundo moderno.

De acuerdo con los dos teóricos, es innegable que la obra de Cambaceres presenta muchos rasgos de la escuela naturalista (las incipientes relaciones sexuales, las desigualdades sociales, etc.) pero reducir su obra a más un representante de la escuela no es acertado, en la medida que la obra presenta, como ya vimos, una heterogeneidad de rasgos de otros movimientos, principalmente del modernista (decadentista/simbolista), lo que no ocurre en Europa, donde el naturalismo y el modernista mantiene un alejamiento entre sí. La obra de Cambaceres, al presentar el retrato del protagonista como un sujeto incomodado frente a los valores de esta nueva sociedad en formación, expone la nítida influencia Decadentista en la obra. Tal escuela, al hacer una lectura crítica del momento del mundo, expone la mercantilización, la explotación y la deshumanización del hombre en esta nueva sociedad en formación.

En la obra cambaceriana, encontramos también un discurso que se configura como híbrido, en el sentido de que el lenguaje subjetivo (el empleo de medios de expresión como el estilo indirecto libre para la representación de la vida interior del personaje) estaba presente en gran parte de la novela, pero también, podemos ver claramente los excesos de descripciones naturalistas que *Sin Rumbo* presenta al lector. Igualmente, y ratificando este rasgo, Zoila Clark señala que “la alteración de la sintaxis” es uno de los elementos característicos de una obra de transición, de modo que “Cambaceres intenta experimentar con nuevas formas de expresión y recrear la prosa, tal como se da con el modernismo” (CLARK, 2009, p. 54).

Estos, entre otros, son los rasgos que demuestran que una nueva tendencia literaria ya estaba “floreciendo” en la época, y que la obra de Cambaceres, además de configurar el encuentro de dos convenciones literarias distintas, es justamente la obra que permite la visualización de los “síntomas” de esta nueva tendencia estética.

Consideraciones

Como hemos visto, en la modernidad todo se hunde, confronta, y “desenaja”. En una sociedad en transformación como la de la época estudiada, la creación artística buscaba representar esa esencia mutable y diversa de un mundo fugaz y conflictivo que se establecía. La obra cambaceriana, al presentarse híbrida (en tránsito entre escuelas literarias: naturalista/modernista), marca una particularidad de la novela del fin del siglo hispanoamericana, que en su contexto de producción coexiste con la diferencia y con los contrastes. Considerando esto, podemos asegurar que Eugenio Cambaceres, con la *Sin Rumbo*, logró representar

exactamente la síntesis de toda la atmosfera del fin del siglo, en que la fusión de lo diverso, la oposición entre sistemas de valores y la consecuente representación del conflicto del yo con el mundo (y consigo mismo) rebasaron todas las convenciones estéticas establecidas.

SOUZA, L. B.; MAYORAL, A. T. C. Between Naturalism and Modernism: *Sin Rumbo*, a Transition Work. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 77–88, 2015.

Referencias

CLARK, Z. Rasgos naturalistas y modernistas en *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres. *Hispanofila*, n. 154, p. 47-58, sep. 2009. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rasgos-naturalistas-y-modernistas-en-sin-rumbo-1885-de-eugenio-cambaceres/html/4d6edef9-b164-46dc-83d9-140e459cffdf_2.html>. Acceso en: 15 nov. 2014.

FRANCO, J. *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Letras e Ideas). Barcelona: Ariel, 1996.

JIMÉNEZ, J. O. *Rubén Darío: Prosas Profanas*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

MARUN, G. Relectura de *Sin Rumbo*: Floración de la novela moderna. *Revista Iberoamericana*, v. LII, n. 135-136, abr./sep., 1986. Disponible en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4174>>. Acceso en: 20 nov. 2014.

MEYER-MINNEMANN, K. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Trad. Albert Vital Díaz. 2a. ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

_____. La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin del siglo: puntos de contacto y diferencias. *Nueva revista de filología hispánica*, tomo 33, n. 2, p. 431-445, 1984. Disponible en: <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/DE76K74L2MFTN4JA3EU5L9R8MAL4CR.pdf> Acceso en: 13 nov. 2014.

TEJEDA, N. O. La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1982. Disponible en <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89948.pdf>>. Acceso en 05/05/2015.

Recebido em: 21/03/2015

Aceito em: 17/05/2015

Theatrum mundi: o império-minuto em dois romances portugueses contemporâneos

PAULO ALEXANDRE PEREIRA *

RESUMO: Neste artigo, propõe-se a leitura de dois romances recentes — *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge, e *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes—, entendendo-os, por extensão metonímica, como variações ficcionais em torno do velho *topos* do mundo como teatro. Salientar-se-á, em particular, o modo como neles o tecido romanesco incorpora o *Zeitgeist* contemporâneo, concretizando um escrutínio atento e desencantado dos tempos que Bauman consagrou como “líquido-modernos”.

PALAVRAS-CHAVE: Lídia Jorge; Luísa Costa Gomes; Modernidade líquida; Romance português contemporâneo; *Theatrum mundi*.

ABSTRACT: In this article, we analyze two recent novels — Lídia Jorge’s *A noite das mulheres cantoras* and Luísa Costa Gomes’s *Ilusão (ou o que quiserem)* — by considering them as fictional variations on the ancient *topos* of the world as stage. We will particularly seek to highlight the ways in which fictional discourse incorporates the contemporary *Zeitgeist*, ultimately accomplishing a thorough and disenchanted scrutiny of the times Bauman has consecrated as “liquid-modern”.

KEYWORDS: Lídia Jorge; Luísa Costa Gomes; Liquid Modernity; Portuguese Contemporary Novel; *Theatrum Mundi*.

* Departamento de Línguas e Culturas - Universidade de Aveiro - Campus Universitário de Santiago - 3810-193 - Aveiro - Portugal. E-mail: ppereira@ua.pt

*À Isabel Cristina,
leitora cúmplice das minhas palavras e dos meus silêncios.*

Teatro

Passam as personagens principais,
bons e maus actores
muitos figurantes
tudo se reduz a marcações, cenários
e inúteis figurinos

interminável, a representação
às vezes entusiasmo
mas no geral é o supremo tédio
o rasgado bocejo

tem pequenos intervalos
um sopro de outra realidade
mas afinal não passa de ilusão
e a peça não acaba nunca –
alguém fechou as portas do teatro
pelo lado de fora.

José Manuel de Vasconcelos

1.

Num ensaio sobre a “nova desordem” e o “discurso acentrado” na narrativa portuguesa de autoria feminina, interessando-lhe inquirir os gestos processuais e os rasgos de dicção que estatuem uma poética do romance fundada no instável e do indecidível – e de entre os quais salienta a despolarização do sujeito que se volatiliza ao escrever-se, a postulação do hibridismo como princípio ficcionalmente generativo ou o desconcerto polifónico da enunciação –, João Barrento faz notar que essa tentação acrata do novo contar não anula a sua funda instanciação temporal: “A historicidade, isto é, a ligação a um tempo concreto [...] transparece, até hoje, no próprio “tecido”, na complexa multiestratificação dos textos” (BARRENTO, 2009, p. 97). E prossegue, com palavras que, no pórtico deste estudo, retenho para memória futura:

Por isso, a prosa portuguesa entre as décadas de sessenta e oitenta é o lugar privilegiado de um conjunto de estratégias literárias e da resistência (em última análise ideológica) do sujeito contemporâneo face às tentativas da sua neutralização pelos mecanismos de uma civilização planetária descaracterizada e incharacterística, pela massa amorfa do pântano da chamada “pós-história” e da sua “alegre inconsciência”, no qual, a cada nova anunciação do fim da História, esse sujeito ameaça afundar-se” (BARRENTO, 2009, p. 97).

Se me parece pacífico argumentar que, à semelhança do que se verificava no intervalo diacrónico delimitado por Barrento, a palavra romanesca se encontra ainda hoje repassada

de uma indenegável historicidade que, como sociologia tangível ou rarefeita alegoria, pode surpreender-se em regulares assomos ficcionais, ela parece hoje comparecer, em algum romance, mormente no de autoria feminina, sob espécie teatral e ser quase sempre inseparável da contemplação abismada ou decetiva da sociedade-espetáculo e da cultura *karaoke* que nos coube testemunhar. Compreende-se que essa consciência da espetacularização do mundo se torne ficcionalmente mais percuciente, no caso português, a partir da década de 80, num contexto de euforia neoliberal e de *glamourização* europeísta¹, concomitante com a entrada de Portugal na CEE, em 1986, e tornando, portanto, premente a reterritorialização geopolítica e, sobretudo, imaginária da nação no tablado internacional. “Calculo” – comenta a narradora de *A noite das mulheres cantoras*, referindo-se precisamente ao “último trimestre de oitenta e sete” – “que por essa altura a cronologia andaria a engravidar dos factos que em breve iriam resultar numa aceleração da História” (JORGE, 2011, p. 30).

Se aqui recupero o símile teatral – e nele irei insistir como imagem hermeneuticamente produtiva – é por me parecer que a metáfora do *theatrum mundi*, de procedência clássica e ampla fortuna barroca, constitui um iluminante lugar crítico, a partir do qual poderá revelar-se fecundo ler os romances que aqui elegi como ficções demonstrativas. Com efeito, compaginado-se com a movência tópica da metáfora clássica – que, consabidamente, recobre a imagem do mundo como palco, onde se indistinguem realidade e ilusão, verdade e artifício, experiência e performatividade, ao ponto de se converter o indivíduo na *persona* que finge ser, numa ratificação da essencial facticidade da existência –, no teatro do mundo neobarroco (CALABRESE, 1994), hipermoderno (LIPOVETSKY, 2004) ou líquido-moderno (BAUMAN, 2007a) que é o nosso, embora com *script* renovado e papéis diversos – o de *homo videns*, o de *homo digitalis*, o de *homo consumidor* – parece ter-se instalado uma comum pulsão omniperformativa, mesmo se outrora jubilatória e hoje indisfarçavelmente mais precária², mais epidérmica e mais veloz.

É, aliás, Lídia Jorge, uma das autoras de que em breve me irei ocupar, quem sustenta no ensaio *Contrato Sentimental*:

É costume dizer que, se há lugares privilegiados para se revelarem os movimentos profundos das sociedades, um deles é a tábua dos palcos, o outro, os estaleiros das obras de construção civil. No primeiro desses lugares, a descrição do futuro aparece sob a forma de criatividade e da invenção, e sobre ele se representa o vislumbre daquilo que se anuncia (JORGE, 2009, p. 34).

¹ Que, em qualquer caso, não anula a consciência generalizada de uma *finis terrae* endemicamente periférica: “Na Ideal das Avenidas, por aqueles dias, quando as pessoas pronunciavam o nome da cidade de Nova Iorque, ficavam mais altas do que eram na realidade. Havia quem dissesse – «Fazes bem, os portugueses são assim, aproximamos do Século Vinte e Um e ainda nem sabemos movimentar uma cadeira em palco. Fazes muito bem em dar o teu contributo. Que cauda, mas que cauda esta, onde vivemos nós...» (JORGE, 2011, p. 189).

² Gilles Lipovetsky definia, nos seguintes termos, a *era do vazio* que antecedeu os tempos hipermodernos que caracterizam a condição contemporânea: “C’est la fase jubilatoire et libératrice de l’individualisme qui s’est vécue à travers la désaffection à l’égard des idéologies politiques, le dépérissement des normes traditionnelles, le culte du présent et la promotion de l’hédonisme individuel” (LIPOVETSKY, 2004, p. 25). Em português: “É a fase jubilosa e liberadora do individualismo, que vivenciava mediante a desafeição pelas ideologias políticas, o definhamento das normas tradicionais, o culto ao presente e a promoção do hedonismo individual”. (LIPOVETSKY, 2004, p. 25 - tradução de Mário Vilela).

Deduzo das palavras da autora que este teatro do tempo – o do espetáculo da História a suceder-se e o do mundo que nele criativamente se profetiza – é tanto o da memória como o do devir. E desta memória do futuro não andarão longe a literatura-teatro de que, em entrevista recente, a mesma autora dá conta nos seguintes termos:

Valoriza-se muito hoje a literatura sábia. Mas existe a outra, a da invenção, a da personagem, com teatro dentro. É essa que me interessa. O que tenho para dar é este meu teatro compulsivo de figuras, que exigem muito tempo, mais do que outro tipo de escrita (JORGE, 2011b, p. 9).

2. *Roaring Eighties: A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge

A par da inscrição de Lídia Jorge naquela que Eduardo Lourenço consagrou criticamente como a “geração literária da revolução” (LOURENÇO, 1984), que ganha visibilidade e reconhecimento crítico a partir da década de 80, tem sido destacada, na sua multimoda obra ficcional, a centralidade acordada à temática da “guerra colonial e [d]as suas sequelas post-coloniais”, assim como a contiguidade, ainda que idiossincrática, com uma “literatura de temática e mesmo de configuração discursiva feminina” (REIS, 2005, p. 301). Sem pretender discutir o lugar nodal que ambas as linhas de força ideotemáticas ocupam no travejamento do universo criativo da autora, gostaria de sublinhar que, em rigor, ambas são confluentes num entendimento do romance como antropologia (como teatro do mundo?) em que neste momento, reproduzindo as palavras da própria autora, insisto ainda:

Tão útil é a pessoa que participa num tempo que declina, quanto aquele que participa naquele que ascende, desde que o seu projecto seja uma seta disparada a partir de dentro. [...] Creio que o romance continua a desempenhar uma função que nenhum outro género desempenha, até porque o romance, género de narrativa recente, é o rosto visível do mundo contemporâneo, e mãe de uma antropologia nova que ainda só há dois séculos fundámos, e que não pode estar prestes a terminar (JORGE, 1999, p. 157).

Rigorosa concreção desta antropologia sob espécie ficcional, *A noite das mulheres cantoras*, o mais recente romance de Lídia Jorge, dado à estampa em 2011, sem renunciar, nas palavras de Carlos, às “derivadas da alegoria, da parábola e da reelaboração do tempo” (REIS, 2011, p. 14), não cancela, por outro lado, uma vocação heterorreferencial que concita, como matéria-prima romanesca, a experiência do mundo.

Num movimento de microscopia indagativa de *petite historie* exemplar, o romance documenta a expansão da *girl culture* e a emergência de uma nova iconografia *pop*, na década de 80 do século passado, através da parábola da ascensão e queda de uma banda feminina. Esta aparente preterição da grande angular historiográfica e a polarização na micro-história no feminino – aliás consonante com o *habitus* ficcional da autora que, confessadamente, tende a privilegiar a focalização alternativa heterodoxa, num resgate consciente das vozes

sociologicamente lateralizadas – não inviabiliza o funcionamento alegórico da fábula doméstica desenvolvida pelo romance. Na realidade, como o antelóquio da autora-editora expressamente assevera, num gesto narrativo que parece parodicamente reminescente do expediente oitocentista do manuscrito encontrado, “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (JORGE, 2011, p. 9). Deste modo, o relato da vertiginosa ascensão e eclipse da *girls band*, sob a batuta austera da *maestrina* e *natural born leader* Gisela Batista, refrata, por expansão parabolar, o macrocontexto do Portugal pós-moderno e pós-colonial³, vacilante entre uma cartografia europeia na qual não sabe ainda como posicionar-se e o retorno dos fantasmas insepultos da ressaca pós-imperial. A legitimação desta leitura do romance como *figura* não escapa, aliás, à narradora que não hesita em consigná-la *in fabula*: “Nós, em fusão com a companheira desaparecida, e ela em nós, formávamos uma bela metáfora” (JORGE, 2011, p. 250). A este respeito, observa Lídia Jorge,

Vimos de uma cultura com traços arcaicos muito fortes e com uma história muito particular, onde se colou o mundo mediático, criando certas fantasias e valores. As esperanças da banda do meu romance são um pouco as do nosso país, da nossa sociedade. E a forma como se esfarelam e esboroam também. É uma parábola (JORGE, 2011b, p. 8).

A noite das mulheres cantoras desloca-se, assim, do proscénio da História para a intimidade do *offstage*, captando o rumor miniloquente de um tempo, transformando-o habilmente em caixa de ressonância transindividual. A este propósito, não me parece casual a expressiva dominância, no romance, do feminino: por um lado, como sustentava, em entrevista a autora, a atávica posicionalidade excêntrica da mulher investiu-a de uma “clarividência [...] quase alucinada” (JORGE *apud* REIS, 2005, p. 324)⁴, tendo ela, por essa via, apurado um particular talento no exercício das funções de observadora e testemunha; por outro, demorando-se bastante mais nos bastidores do que na ribalta – apenas evocada, com póstuma euforia, no relato da factícia “noite perfeita” em que ocorre a reunião da banda desagregada –, o romance documenta construção de uma subjetividade sexuada formatada pela lógica coerciva de um poder, ainda e sempre masculino, que governa a indústria musical. Na realidade, é um *ethos* feminino em reconversão aquele que se surpreende em *A noite das mulheres cantoras*: se a noção conglutinante de irmandade tinha constituído o tecido conjuntivo do movimento de libertação feminina dos anos 60, o cego amoralismo do *homo homini lupus* parece ter-se,

³ Como, a propósito da cenografia contemporânea, convocada pelo romance, observa Lídia Jorge, “Os anos 80 foram, de facto, um momento de viragem extraordinário, de libertação, de triunfalismo, do individualismo, do fim do ideal do mundo rural e da afirmação do urbano, um momento em que se combateram os nacionalismos e se acreditava que a Terra iria ser só uma” (JORGE, 2011b, p. 8).

⁴ Em entrevista concedida a Álvaro Cardoso Gomes, refletia, a esse propósito, Lídia Jorge: “Não gosto muito de brandir o tema das diferenças entre os homens e as mulheres. Gosto de brandir o da complementaridade mais do que o de diferença. Mas há uma coisa que eu noto: a cultura e a história colocaram-nos mais no papel de observadores do que no papel de agentes [...] Acontece que esse posto de observação nos deu a clarividência própria de quem não tem muita voz. Estamos numa fase de grandes mudanças, e possivelmente vamos perder isso para ganhar outras coisas. Mas penso que as mulheres ficaram numa atitude de atenção, porque se dispensam de um desperdício de actos públicos, de actos sociais, para que os outros vejam. Isso dá uma clarividência [...], quase alucinada, sobretudo quando as mulheres são inteligentes e sensíveis” (JORGE *apud* REIS, 2005, p. 324).

nas culturas juvenis dos 80, insidiosamente infiltrado no teatro da feminilidade, ao qual se alastrou idêntica marketização do *modus convivendi* – é-se o que se compra – e o irresistível logro da celebridade instantânea.

Este recentramento da ontologia feminina encontrará, de certo modo, a sua contraparte diegética nas estratégias de transfocalização e difonia agenciadas pelo romance. Com efeito, como certifica a nota preambular, o romance desenvolve-se por meio da dilatação do antetexto intitulado “Noite Perfeita” que constitui uma “narração de voz única” (JORGE, 2011, p. 9), da responsabilidade de Solange, submetida, no corpo ficcional, a um escrutínio amplificante e retificativo⁵. Ora, se, como se certifica, “não existem verdadeiros monólogos” (JORGE, 2011, p. 9), a microficção univocal de Solange converte o corpo romanesco numa espécie de metatexto derivativo, colação de versões de verdade opaca e de teleologia incerta, complicadas pela dispersão polifónica e pelo pluriperspetivismo. Como admite Solange:

Vendo bem, ao contrário do que a soprano tartamudeava a meu lado, Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito, e para os seus factos se adaptarem ao entendimento do presente, o relato que dele se fizesse carecia de ser transformado. Apenas isso. Nem sequer se poderia falar de fantasia. Não, não era fantasia. Tratava-se tão-só de uma outra verdade. Afinal de contas, o relato de Gisela era uma outra verdade que trazia ao presente a coerência que lhe faltava, enviando ao futuro a esperança que de outro modo poderia não ter lugar. E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que iríamos desencantar do fundo do esquecimento a versão verdadeira? (JORGE, 2011, p. 24).

Em qualquer dos casos, a *démarche* de recomposição narrativa, desencadeada a partir do conto mínimo de Solange, vetorizada por uma memória que ora magnifica ora sonega, é escandida segundo um ritmo retrogressivo e espiralar de retoma e aprofundamento dos acontecimentos passados. A angulação autodiegética do relato, mesmo se em versão deliberadamente dilatada e refundida, constitui uma rendosa estratégia de radicação subjetiva e institui uma poética do testemunho que virá a revelar-se crucial para o entendimento da epistemologia da dúvida que instabiliza a certeza romanesca⁶. Enquanto personagem liminar, Solange inscreve-se numa posição de fronteira, nela se corporizando a cesura, de contornos

⁵ Como acentuou já Carlos Reis, no decurso da sua recensão ao romance, este procedimento é, em parte, reminiscente da sintaxe especular a que Lídia Jorge recorrera já em *A Costa dos Murmúrios*, assim indiciando que “nenhum relato está irrevogavelmente completo, nenhuma versão das coisas é impenetrável a um novo olhar, o mundo reconstrói-se pelo poder representacional do romance” (REIS, 2011).

⁶ A leitura agambeniana da ética do testemunho que Helena Buescu desenvolve a partir da leitura de *O Vale da Paixão* parece-me, sem alterações significativas, transponível para o romance de que aqui me ocupo, designadamente no que respeita à reconfiguração crítico-ponderativa do passado dinamizada pelo relato de Solange. Como, muito justamente, salienta Helena Buescu, “O carácter contingente do testemunho perpassa toda a narrativa realizada, dando conta de que nele se trata não apenas de olhar para o passado, mas de o trazer para o presente como acto de linguagem, aceitando por isso a sua dimensão de crescente opacidade e de eventual indecisão. Ao dar testemunho sobre aquilo a que assistiu e aquilo de que ela mesma é prova, a narradora é confrontada com o facto de que há certas narrativas que dificilmente reordenam o mundo; e que todas as operações a que recorrem são mais sinalizações de uma energia turbulenta que afecta o presente do passado do que efectivos sinais de um qualquer potencial acesso, por reconstrução, à verdade desse mesmo passado” (BUESCU, 2009, p. 61).

epocais, entre uma ética em decomposição, de sinal ruralizante e epigonismo colonial, figurada na doxa paterna, e o triunfo do amoralismo hedonista, propalado como irrecusável *diktat* pela sociedade-espetáculo da pós-modernidade periférica em versão lusa. Por isso, como sublinha Lídia Jorge, *A noite das mulheres cantoras* “não é uma história exemplar de como é mau triunfar, mas [é] sobre um tempo que criou essa gramática do triunfo” (JORGE, 2011b, p. 8).

Solange fala, portanto, a partir de um entrelugar ontológico e histórico que, aliás, o hiato temporal de vinte e um anos⁷ que afasta experiência e reconto permite credibilizar. Por outro lado, só assim se torna verosímil o saldo autobiossignificante expresso na maturação da protagonista, acercando episodicamente a narrativa do *Bildungsroman* feminino⁸. Só esse tempo lento de gestação afetiva e de decantação axiológica induz Solange à descoberta decetiva de que “A traição é uma condição tão comum como sobreviver” (JORGE, 2011, p. 181) ou ainda a consciência retroativa de que

Mudámos de era durante uma noite, mudámos a sequência dos factos, mudámos o conceito de verdade, a relação entre os géneros. Mudámos a conceção do género. A partir de agora, cada pessoa é um género humano. Sobre o amor, nem se fala. Mudámos (JORGE, 2011, p. 284).

Ora, constituindo, nas palavras da autora, “uma história abertamente contemporânea” (JORGE, 2011b, p. 7), nem por isso *A noite das mulheres cantoras* deixa de expressamente se apresentar como exercício pessoal e intransmissível de arqueologia íntima. Se essa anamnese subjetiva parece votada à dissipação e ao olvido, é, inversamente, um destino de perpetuidade o que se augura ao registo da História:

Dizem que a lembrança é a mamã da História. É mentira, só o registo é o pai da História, e também o seu filho. De resto, lembrança é lembrança, fica e mora connosco e mais nada. Tão longa e tão curta quanto a nossa vida. A nossa vida, se bem vivida, não é da História, é do seu sentido (JORGE, 2011, p. 34).

Nesta *ars memorativa* que o monólogo plurivocal de Solange desenvolve intrrometendo-se, assim, modalizadores dubitativos de reminiscência⁹ e estilemas de presentificação do

⁷ O *Conto de Solange* encontra-se datado de 16 de novembro de 2009 e a narradora declara iniciar o seu relato retrospectivo recuando “a esse dia, último trimestre de oitenta e sete” (JORGE, 2011, p. 30).

⁸ Sobre o parentesco da narrativa de Lídia Jorge com o paradigma ficcional do romance de formação, cf. as seguintes palavras de Carlos Reis: “O conjunto em ensaio (ensaio: tentativa, experiência e prova) protagoniza também um processo de formação e aprendizagem, bem sintonizado com a lógica de um conhecido e consequente subgénero do romance europeu, o *Bildungsroman*. Nele, mudança, amadurecimento e indagação são sentidos estruturantes de certa forma projetados sobre todo o relato em que a pessoa humana está, como usualmente acontece, no centro dos acontecimentos” (REIS, 2011).

⁹ “Esfumou-se o caminho entre a nossa casa e a fábrica, esfumou-se a imagem da fábrica, não me lembro do nome gentilício dos cestos que os apanhadores traziam aos ombros, quase não me recordo das lições de alfabetização do meu pai, nem da forma como então coxeava, ainda que saiba que em setenta e cinco arrastava uma perna” (JORGE, 2011, p. 51); “É possível que as palavras não tenham sido propriamente estas, mas se não eram idênticas, pelo menos equivaliam-se, e produziam sobre mim o efeito que Gisela anunciava querer exercer sobre o público” (JORGE, 2011, p. 61); “À distância destes anos, calculo que não me deva ter apercebido de muitos outros detalhes,

vivido¹⁰ que denunciam uma defetiva poética da memória. Esquiva e lacunar, a reconstituição da sintaxe esbatida e desordenada do passado impõe um mergulho indagativo perturbador e de resultado imprevisível, pondo em marcha uma dialética de retoma e preterição¹¹, ostentação e rasura. Aliás, como acentua a narradora, “se insisto na questão do esquecimento, é talvez porque nenhum outro assunto tenha sido tão importante quanto esse, ou talvez porque nem mesmo haja outro assunto” (JORGE, 2011, p. 229). Assim, se, a propósito dos ensaios com o coreógrafo João de Lucena, Solange acentua “Lembro-me como se fosse hoje” (JORGE, 2011, p. 116), sobre a sua escolha de declinar o amor e, com ele, a inteireza utópica de Murilo, admite-se: “É das passagens mais intensas da minha vida. Não a posso recordar. Recordando uma parte, recordá-la-ia por inteiro” (JORGE, 2011, p. 144). Será, contudo, no reconto da consternada turbacão que sobrevém à morte trágica de Madalena Micaia, pontuado de silêncios e cesuras, que a aliança entre cúmulo patético e desmemória traumática se tornará mais dramaticamente inteligível:

Mas a partir daqui, é preciso omitir o que se segue.

Omitir, tal como aconteceria vinte e um anos mais tarde, ao longo da Noite Perfeita. Omitir até a realidade se transformar numa superfície lisa, parecida com uma folha em branco. [...]

De repente, os elementos mais comezinhos e banais assumiam proporções extraordinárias. É preciso esquecê-los. Contados resultam patéticos. Vividos, inesquecíveis. Em suma, não podem ser referidos. Tal como na Noite Perfeita. Tudo deve terminar rápido, sem consequências. Ainda que, na minha memória sobre o que se passou há vinte e um anos, eles girem num círculo infundável (JORGE, 2011, p. 226-227).

Embora conspícua, quer como princípio da *dispositio* romanesca, quer como manobra de revisitação cicatriacial de um passado coagulado em irresolução, a irrupção obstinada de parcelas da memória conexiona-se, no romance de Lídia Jorge, com a exaltação contemporânea do instantâneo e a entronização do efêmero. Compreende-se que, neste romance-parábola, se torne exuberante um absoluto presentismo¹², subservindo o programa de uma sociologia

durante essa primeira sessão, mas a minha ideia é de que Elsa foi de tal modo impressiva que tudo o que viria a acontecer depois se concentrou em torno dessa tarde inaugural” (JORGE, 2011, p. 79); “Na altura sabia identificá-los um a um, apenas pelas vozes, como se fôssemos elementos de uma mesma turma. Mas agora já quase não me lembro dos seus nomes, para além daqueles que hão-de ficar para sempre” (JORGE, 2011, p. 201).

¹⁰ “Essa é a razão pela qual, em vez de pensar na Noite Perfeita, aquele serão em que tudo passou a correr como num sonho, a noite do império minuto, eu regresso atrás, ao tempo da imperfeição, e como se fosse hoje, vejo-me sentada num banco, no pátio da Universidade Nova, à espera das irmãs Alcides” (JORGE, 2011, p. 41); “Como se fosse hoje, ainda estou a ver o estudante de sociologia, nessa manhã de Outubro, a aproximar-se carregando a pasta que o fazia vergar” (JORGE, 2011, p. 46); “Desses primeiros dias de Janeiro de oitenta e oito, guardei a memória de um homem às voltas com cinco mulheres a pretender que elas usassem o corpo, ora para voarem, ora para se deslocarem esmagando o chão. Lembro-me como se fosse hoje” (JORGE, 2011, p. 116).

¹¹ “Preciso omitir o que a seguir se passou à volta do piano. Não tenho palavras para falar do assunto” (JORGE, 2011, p. 157).

¹² “O presente era tão forte que só ele nos bastava para preencher o espaço da nossa curiosidade” (JORGE, 2011, p. 115).

ficcional escorada no “império minuto” que “faz heróis num dia e vilões no outro, traga as pessoas por completo, com a maior rapidez, promovendo-as num instante e esquecendo-as completamente a seguir” (JORGE, 2011b, p. 8). Como lembra Zygmunt Bauman, em *Vida para consumo*,

Num romance com o ótimo título *Slowness*, Milan Kundera revela o vínculo íntimo entre velocidade e esquecimento: “O nível da velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento.” Por que é assim? Porque o ato de “assumir o palco exige manter outras pessoas fora dele”, assumir esse palco especialmente importante conhecido como “atenção do público” [...] exige manter fora dele outros objetos de atenção... “Os palcos” lembra-nos Kundera, “só são iluminados nos primeiros minutos” (BAUMAN, 2007b, p. 109-110).

Bem cedo irão descobrir esta efemeridade da luz as cinco mulheres que integram a banda sintomaticamente cognominada de *ApósCalipso* – transparente *nomen-numen*¹³ –, para quem “o futuro [se] transformava numa sala iluminada que pretendíamos tomar de assalto, mesmo que viéssemos a ter de deixar parte do corpo entalado nas portas por onde passássemos” (JORGE, 2011, p. 80-81) ou que “para tanto fosse necessário espancar o corpo e a alma” (JORGE, 2011, p. 77). O tempo que escande o Império-Minuto é, pois, o do *acme* irradiante da “noite minuto numa sucessão de momentos carregados de nostalgia. Momentos de tal modo concentrados que, ainda que ocupassem mais de meia hora, na percepção da assistência, cada prestação deveria parecer não durar mais que um segundo” (JORGE, 2011, p. 15)¹⁴ e o da vertiginosa impermanência do “reino do efémero”, ao qual subjaz “a certeza de que o feito ocorrido em cada minuto não teria consequência para além dele mesmo” (JORGE, 2011, p. 18). Este “mundo tal como agora se oferecia, cada vez mais ligeiro, cada vez mais veloz, menos exigente, menos comprometedor”, como certamente o descreviam as irmãs Alcides, encontra-se subordinado à lógica rarefeita e atomizada do “tempo pontilhista”

¹³ Sobre o gesto de reivindicação identitária sinalizado pelo nome das bandas e grupos artísticos, cf. as seguintes palavras de Omar Calabrese: “El estar bajo la mirada de un público obliga a la búsqueda de una identidad individual separada de las otras (por tanto, con su propio centro) aun en el mantenimiento de una identidad socialmente aceptada. Un ejemplo muy claro de este mecanismo lo podemos encontrar en los procesos (aparentemente cada vez más «estrabóticos») de denominación de los grupos artísticos, musicales y teatrales de hoy. Crearse un nombre, en efecto, significa precisamente inventarse una identidad, construyéndose una individualidad dentro de una colectividad. Si nos detenemos justamente en los nombres de los «performers» modernos, no se nos escapará el mecanismo de producción de una imagen de los sujetos como objetos, ellos mismos, de imaginación espectacular” (CALABRESE, 1994, p. 73). Também Zygmunt Bauman salienta que “A cultura consumista é marcada por uma pressão constante para que sejamos *alguém mais*. [...] Mudar de identidade, descartar o passado e procurar novos começos, lutando para renascer – tudo isso é estimulado por essa cultura como um *dever* disfarçado de privilégio” (BAUMAN, 2007b, p. 128).

¹⁴ “Eu tinha a ideia de que aquela noite não era uma noite, era aquele momento circular e totalitário de que falam as pessoas que uma vez estiveram à beira da morte e contam que, num ápice, reúnem numa só paisagem todos os pontos altos da sua vida, tudo o que viram e experimentaram, e todos aqueles que conheceram ficam equidistantes de um ponto fixo aberto no coração, correndo diante do olhar e do pensamento de forma imparável” (JORGE, 2011, p. 302). Refira-se, a este propósito, que João Barrento reconhece, na ficção feminina portuguesa recente, uma inclinação marcadamente acrónica rastreável em múltiplas narrativas que, nas suas palavras, “se movem entre o *kairós* e o *aion*, entre o instante reanimado na memória e o sonho utópico que remete para a queda fora do tempo” (BARRENTO, 1999, p. 93).

que, seguindo ainda Zygmunt Bauman, parece tonalizar o *Zeitgeist* líquido-moderno¹⁵:

o tempo na sociedade líquido-moderna de consumidores não é cíclico nem linear, como costumava ser para os membros de outras sociedades. [...] O tempo pontilhista é fragmentado, ou mesmo pulverizado, numa multiplicidade de “instantes eternos” – eventos, incidentes, acidentes, aventuras, episódios –, mônadas contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-dimensionalidade. [...] A vida, seja individual ou social, não passa de uma sucessão de presentes, uma coleção de instantes experimentados com intensidades variadas” (Bauman, 2007a, p. 46).

Por isso, os “diletantes da Ideal das Avenidas” que, no romance, acolitam a mundanidade cosmopolita de João de Lucena, acolhem, como salvífica terra prometida, a veloz proliferação de novas tecnologias da comunicação que promovem a aceleração do tempo e exponenciam a circulação da palavra¹⁶, ou profetizam, com a presciência oracular de Marco António, a

¹⁵ A velocidade é, consabidamente, uma das propostas que Calvino apresenta para o próximo milénio, argumentando que a vigência contemporânea de um tempo de dissipação, veloz e volátil, torna ainda mais premente a palavra literária, constituindo ela o último reduto de pausa germinativa e de *lentidão*: “numa época em que triunfam outros *media* rapidíssimos e de raio de acção extremamente amplo, arriscando-se a reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogénea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diferente pelo facto de ser diferente, não embotando mas sim exaltando essa diferença, de acordo com a vocação própria da linguagem escrita” (CALVINO, 1998, p. 61). As reflexões expendidas por Lídia Jorge, em entrevista concedida em 1999, a propósito do óbito anunciado da palavra romanesca em tempos tecnoeufóricos revelam sintomática proximidade com as de Calvino e delas se deduz um análogo elogio da antropologia distendida e vagarosa (a “vida pensada”) do romance: “O que hoje se diz é que o romance, na era da informação e da criação da realidade virtual, não só já não conta nem informa, como não pode competir com a força da «vida vivida» directamente oferecida pelo ciber-espaço, em contraste com a «vida pensada» que o romance oferece. Isto é, vivendo o romance da pantalha imaginada pelo leitor e da captação individual do sentido, estaremos perante a explosão total da informação, assistindo à implosão do significado, segundo diz Baudrillard, pois estaremos à beira da dispensa do tempo do intervalo. O intervalo, o tempo de repouso que medeia entre abrir um livro e reconstituir uma cena ou apenas ler uma frase e imaginar a cena ou movermo-nos por dentro dos sentidos múltiplos da frase. À beira de perder o intervalo da participação pessoal. E assim, o verdadeiro pós-modernismo estaria aí estipulando e estrangulando não só o romance mas também a própria escrita. E todos estes argumentos seriam não só fortes como decisivos, não fora o facto de que, cada dia que passa, novos leitores aparecem, novas linguagens surgem cruzadas e novos cultores do romance surgem, novas formas se engendram dentro dele, imperturbáveis na sua permanente metamorfose, parecendo ser melhores aqueles que reivindicam para dentro do corpo ficcional o que continua a ser-lhe específico – o jogo activo das personagens no seu espelho de criação de alteridades, e a poética do discurso construído na ideia de que, ao mundo e seu ruído, é preciso juntar palavras rodeadas de silêncio. Hoje em dia percebe-se, como se houvesse um decreto implícito, que à vida humana e sua fábula é indispensável acrescentar fábulas” (Jorge, 1999: 158-59). A esta defesa da literatura como *lentidão* acrescenta-se, em entrevista concedida por ocasião do lançamento de *A noite das mulheres cantoras*, a correlativa apologia da literatura como silêncio: “É preciso criar silêncio no «Império Minuto» [...] Tenho, nesse sentido, muita esperança na Literatura, e espero que todas as artes que não fazem barulho tenham o seu veio garantido no futuro” (JORGE, 2011b, p. 8).

¹⁶ “Por essa altura já havia aqueles que dispunham de um grande telefone portátil e chamavam alto pelo interlocutor como se fosse um *walkie-talkie*. Havia os que já usavam fax e tinham deixado de comunicar por qualquer outro meio menos limpo. Havia aqueles que tinham secretária electrónica e falavam da sensação fantástica de regressarem ao fim do dia e ouvirem os recados em directo, como se a casa estivesse habitada por uma multidão etérea. E nós achávamos que o telefone portátil e o gravador de chamadas não eram apenas aparelhos destinados à comodidade, eram o anúncio de uma mudança que caminhava na nossa direcção como uma massa de ar imparável. Todos os que estavam à mesa, naquele dia, aguardavam por essa mudança” (JORGE, 2011, p. 202).

insofismável inevitabilidade de uma mudança à escala civilizacional expressa no triunfo da hipermodernidade globalizada:

Quando tudo isto mudar, quando uma pessoa puder atravessar a Terra de ponta a ponta e a liberdade de deslocação for total, o único cartão que terás de mostrar será o bancário. De resto, ninguém precisará de te identificar. Todo o cidadão poderá ser anónimo, se assim o quiser. [...]

Aliás, [...] vários outros diletantes da Ideal das Avenidas, naquele dia sete de Maio, pensavam que dentro de escassos anos todo o chão seria internacional, que dentro de pouco tempo não haveria mais distinção de nações nem bandeiras, porque as bandeiras nacionais, afinal, não passavam de panos encharcados de sangue diante das quais se diziam loas e mostravam espadas. Resquílios do tempo das fronteiras (JORGE, 2011, p. 203).

Essa nova cartografia da mobilidade e da errância num orbe tornado uno encontra-se, em tom menor, deflacionário e batético, emblematicamente vertida numa das “líricas impronunciáveis” de Solange: “Tão veloz será / O futuro passarinho / Num continente, os ovos / No outro, o ninho” (JORGE, 2011, p. 204). Compreende-se, que o movimento de adiaforização – isto é, de recuo ético e de descompromisso axiológico – detetável neste “generoso futuro em permanente expansão de bem-estar” (JORGE, 2011, p. 204), provoque, para Marco António, o exílio de Deus: “Segundo o diletante da cabeça pelada, a ideia de Deus nascia do sentimento do perigo ou dos prolongados estados de carência. Uma vez suprimidos ambos pela força do progresso, não mais se lidaria com a noção de divindade” (JORGE, 2011, p. 288)¹⁷. Podemos, parece-me, aplicar exemplarmente a estas personagens o que sobre todos nós argumenta Lídia Jorge, em entrevista recente: “estamos todos demasiado motivados para ser História e esquecemos que o mais importante é ser Existência” (JORGE, 2011b, p. 8).

A personagem que, em *A noite das mulheres cantoras*, parece sinalizar, com infatigável intransigência, o irreduzível dessa Existência é Murilo, “carteiro do mundo”, arauto da “grande mentira do Ocidente”, profeta melancolicamente dissonante de um apocalipse anunciado abafado pelo ruidoso triunfalismo *happy-go-lucky* da geração do império-minuto. Emissário anacrónico de uma incoercível fé humanista e otimismo filantrópico, Murilo é também a personagem onde mais estridente se torna o *requiem* pelos amanhã igualitários num tempo de *finis mundi* que degradou o indivíduo em mercadoria:

Ou os homens se tornam irmãos e a Humanidade se salva, ou a desigualdade campeará, a mentira vencerá, e a Terra irá começar a desintegrar-se, as calotas derreterão, e os oceanos galgarão a terra firme, e os gelos andarão à solta, e as aves andarão perdidas, e os animais morrerão, e outros surgirão de tal modo estranhos que irão tragar os últimos homens (JORGE, 2011, p. 67).

Na realidade, ocupar, ainda que fugazmente, o palco da História implicou para as

¹⁷ Visão dissonante é expressa pela “rapariga diletante, com nome de Natividade”: “Segundo essa rapariga, quando todos dispusessem do indispensável, então existiria tempo livre, e as pessoas ficariam disponíveis até para observar as estrelas. A ideia de Deus relacionava-se, segundo o seu entendimento, com o tempo disponível que se tinha para pensar. Tempo de lazer, tempo para a arte, tempo para a busca da totalidade” (JORGE, 2011, p. 288).

mulheres que integram a banda despojar-se da sua existência, submetendo-se voluntariamente a rituais de despossessão identitária – e daí o *make over* radical que, com terrorista intransigência, Gisela lhes impõe, bem como a redução das relações interpessoais ao mínimo denominador comum instrumental e a abdicação erótico-afetiva em nome do êxito¹⁸ –, com vista à laboriosa edificação de uma alteridade mais apelativa segundo os imperativos da *vanity fair* da indústria musical onde se movem. Num exercício de violenta aniquilação ontológica, as cinco mulheres cantoras convertem-se, assim, em continentes sem conteúdo, tornando-se aptas a medrar no *struggle for life* de um teatro da superfície, onde se fala de “tragédias reais como se fossem representação” (JORGE, 2011, p. 161). No seu estudo sobre a música popular, Adorno argumentava que a sua natureza intrinsecamente estandardizada se apoiava numa lógica manipulativa dinamizada, em primeira instância, pelos seus promotores – e, no que me parece irrecusável ler como uma insinuação do diálogo iniquamente assimétrico entre género e poder¹⁹, não é decerto casual que, ainda que a demanda da celebridade se encontre, no romance de Lídia Jorge, declinada no feminino, seja invariavelmente a agência masculina a engendrar nos bastidores a sua fabricação, mesmo com recurso ao expediente da usurpação das letras dos êxitos compostos por Solange²⁰ –, comunicando-se, depois, à natureza inerente à própria música, que se socorre de mecanismos de resposta estética que expressamente colidem com o ideal da individualidade de tradição liberal (ADORNO, 2000).

O catecismo exaltatório da celebridade *pop*, preceituando a “alta intensidade da atuação, ocupando um tempo escasso, e atingindo a maior multidão de fãs possível” (JORGE, 2009, p. 104) é, com ênfase fanática, proclamado por Gisela com a sacrossanta certidão de um credo:

“Queremos encantar. Queremos vencer encantando, seduzindo. Tão simples quanto isto, não to escondemos. Queremos encantar pessoas, milhares, milhões de pessoas. Queremos ser maiores do que cada uma delas e do que todas no seu conjunto, queremos ter uma habilidade que elas não têm. Queremos entrar-lhes pelos ouvidos, pelos olhos, pelos nervos, pelo corpo todo. Entendes? Por isso, elas vão ficar paradas, à espera, e nós na sua frente, seduzindo-as, colando-as aos seus lugares, hipnotizando-as, desvairando-as com o nosso talento. Plateias,

¹⁸ “Gisela queria transformar-nos numas Donas Galaazes que tivessem trocado a cota de malha pelo fato-de-treino” (JORGE, 2011, p. 136).

¹⁹ “Gisela naquela tarde de fim de Janeiro, fitou-nos nos olhos e disse que não se admirava que assim fosse. Disse que afinal a maior parte das pessoas eram seres sem causa, e de entre esse vasto número de entes vivos que vagueavam dum lado para o outro, sem plano nem projecto, incluíam-se sobretudo mulheres, e se acaso julgávamos que a tendência era para esse princípio se inverter, a ela ninguém iludia. Ela andava de olhos bem abertos a observar a realidade e via como tudo parecia indicar o contrário. No que dizia respeito às mulheres, registava-se uma estagnação, e até um recuo, mas a culpa não caía do céu, nem a causa era uma entidade abstracta. A culpa era de cada mulher em concreto, e de todas no seu conjunto. A causa estava na nossa abulia. Não tínhamos a noção da palavra dada, nem sentido de cumprimento, nem força, nem coragem, porque as mulheres não tinham outro objectivo para além de entregarem o corpo, cumprirem o ciclo da reprodução e por aí ficavam, ainda que muitas fingissem o contrário” (JORGE, 2011, p. 128).

²⁰ “Ela [Gisela] pensava que sendo uma banda de cinco mulheres iríamos precisar de um suporte masculino de retaguarda bem forte. Na verdade a população humana não era epicena, tinha dois géneros, mas ela não acreditava que se confiasse na capacidade das mulheres. Mesmo que estivesse errada, seria preciso provar que já assim não era. Na dúvida, adiaría essa prova e, desta vez, pelo menos, não iria arriscar. Cinco mulheres no palco, um exército de homens por detrás e que essa proporção ficasse bem vincada” (JORGE, 2011, p. 210).

salas inteiras, recintos repletos de gente submetida por encantamento à nossa música. Queremos o mundo. Queremos fazer amor com o mundo, entregando-lhe a nossa música e recebendo em troca tudo o que o mundo tem para nos dar. Só isso” (JORGE, 2011, p. 61).

É certo que, como assinala Zygmunt Bauman, “numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fadas” (BAUMAN, 2007b, p. 22) e, nesse sentido, o sucedâneo do herói ou do mártir do passado, que se notabilizava pelos seus feitos e era, em virtude deles, objeto de emulação admirativa, é a celebridade, personagem de fabrico instantâneo, trajeto meteórico e rápido consumo, tornada arquetípica no panteão líquido-moderno²¹.

Coligando desembaraço coreográfico – cortesia de João de Lucena – e, sobretudo, eficácia cénica, a banda aspira a fazer “música para ver. Música para impressionar, sentir e ouvir, uma sensação conjunta que pouco ou quase nada tinha a ver com afinação mas com expressividade” (JORGE, 2011, p. 87)²². Num mundo-espetáculo do efeito instantâneo e do êxito galvanizante, tornava-se imperativa a fabricação de um *hit* musical que, recuperando ainda a formulação de Adorno²³, conseguisse aliar à trivialidade reconhecível de todos os outros o *quantum satis* irreproduzível que o eternizasse – se de eternidade, em rigor, se pode falar no Império-Minuto. Por isso, Gisela repisa insistentemente a demanda ansiosa da banda por

Uma daquelas toadas inexplicáveis que ficam a vibrar pelo mundo fora, independentes de quem as lançou, com a sua trajetória própria, como a vida

²¹ “As «celebridades» são igualmente proeminentes no elenco das personagens líquido-modernos. [...] Em contraste com o caso dos mártires ou heróis, cuja fama vinha de seus feitos e cuja chama era mantida acesa para comemorar esses feitos e assim reassegurar e reafirmar sua importância duradoura, as razões que trazem as celebridades para as luzes da ribalta são as causas menos importantes de sua «qualidade de conhecido». O fator decisivo neste caso é a *notoriedade*, a abundância de suas imagens e a frequência com que seus nomes são mencionados nas transmissões públicas de rádio e TV [...]. Poderíamos ser tentados a dizer que hoje em dia elas são os principais fatores geradores de comunidades, caso as comunidades em questão fossem não apenas *imaginadas*, como na sociedade da era sólido-moderna, mas também *imaginárias*, à maneira de aparições; e acima de tudo frouxamente unidas, frágeis, voláteis e reconhecidas como efémeras. [...] Diferentemente da fama, a notoriedade é tão episódica quanto a própria vida num ambiente líquido-moderno. A cavalgada das celebridades, cada qual aparecendo do nada só para cair rapidamente no esquecimento, é eminentemente adequada à marcante sucessão de episódios das existências fatiadas (BAUMAN, 2007a, p. 68).

²² Esta precedência da “música para ver” é reiterada, em desviante leitura racista, por Julião, a propósito da ausência de Madalena Micaia: “«De vista não faz falta nenhuma. Até destoa, cria um acidente antropológico, desnecessário. Convosco só, fica mais harmonioso ao olhar. Não te esqueças que a música é sobretudo para ver, música para olhar...» E avolumou o corpo no local onde as mulheres têm os seios. Arredondou o volume com as mãos” (JORGE, 2011, p. 213).

²³ Adorno define, nos seguintes termos, o êxito popular: “Para ser promovido, um *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais. O presente critério, pelo qual uma música é julgada digna de promoção, é paradoxal. A gravadora quer uma peça musical que seja fundamentalmente idêntica a todos os *hits* correntes e, ao mesmo tempo, fundamentalmente distinta deles. Só sendo a mesma é que tem chance de ser vendida automaticamente, sem requerer nenhum esforço da parte do usuário, e apresentar-se como uma instituição musical. E só sendo diferente é que ela pode ser distinguida de outras canções — o que é um requisito para ser lembrado e, portanto, ser um sucesso” (ADORNO, 1986, p. 126).

dum planeta ou o brilho duma estrela. Uma boa letra de canção, um trato de civilização mais importante do que um grosso tratado de Filosofia (JORGE, 2011, p. 110).

Não me deterei na análise das várias *lyrics*, algumas incrustadas, em *ritornello* obsessivo, na narrativa, porquanto, exorbitando largamente a função instrumental de construção de verosimilhança efabulatória, constituiriam, por sim só, justificado motivo de indagação. Menciono lateralmente, contudo, que, mesmo não constituindo, na sua cândida gramática *pop-kitsch* e no seu aceno neófilo²⁴, “um grosso tratado de filosofia”, nem por isso as letras das canções se encontram destituídas de alcance prefigurativo e indicial na economia simbólica do romance. No tema intitulado “Afortunada”, por exemplo, que logo se converte em *ex-libris* da banda, ecoam o deslçamento afetivo e a vinculação precária que, como tem sido acentuado, tipificam a condição líquido-moderna e que, mais restritivamente, constituem uma modelar versão em abismo da infecunda deriva destas celebridades em afadigada gestação²⁵. A canção *Uma casinha em Nova Iorque*²⁶, espécie de variação paródica do *topos* da *pequena casa lusitana*, reminescente da retórica da domesticidade plácida do Estado Novo, não deixa de, na sua bizarra fantasia transculturante de “Maria Papoila goes to Hollywood”, insinuar, em discreta dissonância, a penúria de uma nação cronicamente exorbitada e paroquial, que se apropria de um postigo *American way of life* e, em devaneio megalómano, se imagina próspera e cosmopolita.

Por outro lado, hipermodernidade e memória coligam-se, em *A noite das mulheres cantoras*, tornando patente uma experiência aporética do tempo, oscilante entre a volúvel neofilia do teatro do capitalismo global – exemplarmente condensado na fórmula “O pequeníssimo mundo minuto em que a terra se transformou” (JORGE, 2011, p. 298-299) – e a *longue durée* da História anunciada pelo irreprimível retorno do recalcado colonial. Como sublinha Paulo de Medeiros,

Todas as nações, mas certamente todas as nações imperiais, são casas assombradas apinhadas de fantasmas. Não obstante a construção imaginativa que as alicerça, talvez só a memória e o testemunho sejam a única forma ética de lidar com esses fantasmas sangrentos, reconhecendo-lhes o poder de condicionar as nossas vidas presentes (MEDEIROS, 2003, p. 149).

“O passado, o passado que se cala e nunca está mudo” (JORGE, 2011, p. 233) apresenta-

²⁴ É precisamente essa contemporaneidade interpelante e mobilizadora que surge consignada no pedido formulado a Solange por Nani Alcides: “Queremos uma letra contemporânea, escrita para o mundo de hoje. Nada de igual ou semelhante a ontem, estamos cansadas de amores soturnos, estamos fartas. Queremos cantar para as pessoas de agora, as pessoas vivas que encontramos as ruas, todos os dias” (JORGE, 2011, p. 46).

²⁵ «Afortunada / Tem morada, não tem casa / Tem amor, não tem amante / Tem valor e não tem fama / Por isso / Esta canção te dá tudo / E não quer nada...» (JORGE, 2011, p. 18).

²⁶ «Aquela casa com que tu / Sonhaste um dia / Cheia de rosas, café e maresia / Existe, existe» [...] »Levaste para lá a casa portuguesa / E colocaste-a a meio da avenida / Onde tu vives, dormes / Fazes arte, ressuscitas, morres / Todos os dias». [...] » Ai quem me dera ter / Essa casinha americana / Na lusa terra portuguesa / E o meu café a ferver na tua mesa» (JORGE, 2011, p. 195).

se, insepulto e espectral, no romance como rosto contrapolar de um presente fragilmente escorado num eudemonismo frívolo ou numa “cena da suposta civilidade à estrangeira” (FERREIRA, 2009, p. 25). Se o apelo da mais radical contemporaneidade aconselha à assepsia histórica e, em última instância, compele ao memoricídio, os afloramentos oblíquos de um indómito inter-dito histórico, na sua compulsão reificante, exorcizam pela narrativa a ferida silenciosa, mesmo quando parecem esquivar-se à textualização. Em *A noite das mulheres cantoras*, a presença reticular da cenografia pós-traumática de *finis imperii* intui-se desde o início da narrativa, nela inscrevendo o refluxo de uma contramemória intermitente que emerge com testamentária obstinação. Assim, o jantar de retornados a que Solange assiste no restaurante *Ritornello* – em cuja designação se entrelê uma ácida ironia antonomásica que aparenta os comensais a verdadeiros *revenants* –, descrito, com ressonâncias elegíacas, como “uma assembleia de velhos regressados de um tempo de que não havia retorno” (JORGE, 2011, p. 35) ou a partilhada origem africana de todas as mulheres que integram a banda²⁷, “apresentadas por Gisela Batista como descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali” (JORGE, 2011, p. 17), reativam um tempo vestigial e fantasmático onde vigorou, como salientou Lídia Jorge em *Contrato Sentimental*, “a mistura sem distinção possível entre a ferocidade e a compaixão, que caracterizam determinados momentos da nossa História traumática”, ressaltando ainda que “o trauma, por si só não pressupõe a bondade” (JORGE, 2009, p. 25). A dramática ilustração desta invariância histórica parece encontrar-se no episódio, recursivamente evocado, do pai de Solange “de catana levantada, disposto a cortar as mãos do aluno dileto” (JORGE, 2011, p. 170) ou na incursão na “*terra incognita* do terror” que o desaparecimento de Madalena Micaia representará. O que o episódio da morte da “Mahalia Jackson da Amadora” (JORGE, 2011, p. 73) me parece pressagiar, para além de, como prevenia Gisela, ser “muito sinuoso o caminho que conduz ao êxito” (JORGE, 2011, p. 90), é a permanência, mais insidiosa porque estrategicamente dissimulada, da estereotipia heterofóbica e racista que sustentou a máquina colonial²⁸ ou, recuperando a sagesa oracular do pai de Solange, a consciência de que “não

²⁷ “Não havia dúvida, a criança era ela, e tinha vindo de longe para estar ali. Eu também. As irmãs Alcides também. Havia então um elo de distância que nos unia. Era a única coisa que nos unia, pensei” (JORGE, 2011, p. 57). A propósito da condição de “retornadas” comum a todas as figuras da banda, salienta Lídia Jorge: “Depois de terem passado por experiências abissais, dolorosas, de fugas e perdas, essas pessoas tiveram que se adaptar à sociedade portuguesa. Por isso, as figuras do grupo do meu romance compulsivamente querem dizer: «Eu existo, estou aqui para vencer, para aparecer, porque perdemos muito». É uma espécie de vingança contra o anonimato e a perda. Creio que o percurso dos que voltaram de África desenvolveu uma grande tenacidade. As minhas personagens têm uma força de vontade férrea, da qual sabem que depende a sobrevivência” (JORGE, 2011b, p. 9).

²⁸ A obstinada persistência dos estereótipos de base essencialista torna-se evidente nas seguintes palavras de Julião Machado, quando se refere a Madalena Micaia: “Ele presumia que Madalena Micaia não tivesse a certeza de nada. Tratava-se de uma mulher africana, e ele, pessoalmente, tinha a pior impressão do compromisso africano. A sua ideia provinha da experiência da vida. Os africanos podiam passar a juventude nos bancos das universidades, podiam vir a ser figuras de grande relevo e de elevada competência neste ou naquele domínio, mas quanto ao ritmo do compromisso com o tempo real, continuavam a ser primitivos, estivessem onde estivessem, continuavam a encontrar no nascer e no pôr do sol, no zénite e nas luas cheias, as suas verdadeiras agendas de bolso” (JORGE, 2011, p. 178). Como referem Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, “estas «fantasias pós-coloniais» reproduzem ainda, em termos de pensamento, a estrutura binária que enformou o pensamento e a política coloniais (nós/eles; civilizado/selvagem; metrópole/colónia). Ao positivarem o que antes era negativo,

podemos ser de dois mundos” (JORGE, 2011, p. 170). Não será, aliás, casual que, destacando-se embora, pelo seu impressionante talento vocal, da insípida mediania da banda, a *African Lady* faça um uso moderado da palavra falada, indiciando, porventura, que, mesmo depois de extintos os impérios, não chegou ainda a hora de os subalternos falarem.

Do mundo e do seu teatro não sobrarão senão o silêncio da desmemória. “Esquecimento, esquecimento” (JORGE, 2011, p. 11), reitera-se, em melancólico contracanto, na abertura do romance. E, em *da capo* didático, recorda-se que “mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido” (JORGE, 2011, p. 316), “a menos” – ressalva-se ainda – “que se acrescente que passámos pela Terra, e vivemos mergulhados no fluxo do mesmo tempo” (JORGE, 2011, p. 317). Será esse o ofício obstinado do escritor: “Tenho”, confessa Lídia Jorge, “uma grande ambição, ser testemunha do tempo que vivo e deixar uma página escrita para o futuro” (JORGE, 2011b, p. 9).

3. *Shakespeare’s Sister: Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes

É nessa linhagem da escrita-testemunho que teremos que inscrever as seguintes reflexões de Lídia Jorge, a propósito da desconcertante hipermediatização contemporânea que, ao invés de construir pontes interpessoais transitivas, compele à alienação e ao insulamento:

É comum dizer-se que os novíssimos veículos da comunicação não trarão melhoria aos conteúdos, que as pessoas a que se destinam não serão mais felizes nem mais completas, nem o Mundo ficará mais a salvo quando a comunicação se transformar numa espécie de segunda natureza. Antes pelo contrário. É corrente falar-se de um admirável mundo novo de gente decapitada (JORGE, 2009, p. 65).

É justamente como distopia pícara que *Ilusão (ou o que quiserem)*, de Luísa Costa Gomes, se dá a ler, logo a começar pelo *clin d’oeil* shakespeariano do título. Prestando, logo de entrada, tributo aos caprichos hermenêuticos do público e reconhecendo-lhes dignidade pragmática, este *as you like it* paratextual não deixa de, por outro lado, dar conta da prevalência de um *ethos* cómico²⁹ e, o que mais me interessa sublinhar, testemunhar a informalização do género

carregam os fantasmas do passado e, conseqüentemente, os significados negativos inicialmente atribuídos, causadores do incômodo pós-colonial, alojado num mesclado de sentimentos confusos ligados não só à revolta, ao ressabiamento ou à desconfiança, mas também à nostalgia, à remissão, à dor, à inquietação e ao remorso” (RIBEIRO; FERREIRA, 2003, p. 15).

29 Esclarece a autora que o título “tem que ver com uma peça de Shakespeare que se chama *As you like it*. E usei-o justamente porque remete para a dimensão comunicacional da própria comédia. Tradicionalmente a comédia não tem regras tão estritas de enredo e desenvolvimento como o romance naturalista, juntando, muitas vezes, vários fragmentos. E interessa-me essa capacidade de deriva. Prende-se também com outra dimensão presente no meu livro: o fantasma do público ou dos públicos. Ou seja, de fazermos o que o público quer” (NUNES, 2009, p. 15). Não me deterei, por óbvias limitações de espaço, na insistente mobilização de estratégias de cómico verbal e situacional rastreáveis ao longo de toda a sintagmática narrativa. Refiro, a título exemplificativo, a deflação da intensidade emocional pelo recurso a uma retórica do *bathos* (“Ela fumava, nesse tempo, e tinha um ar lânguido e pensativo que eu associava ao cinema francês. Revelou-se, com o passar dos anos, ser afinal miopia o olhar misterioso, mas isso não lhe retirou o fascínio, pelo contrário, até me sossegou” (GOMES, 2009, p. 26), ou

romance e a correlativa desfiguração da sua morfologia reconhecível. Como bem assinalou Pedro Mexia, “este «o que quiserem» representa a fluidez do romance como género já pouco codificado e a propensão lúdica, duas características que conhecemos dos romances de Luísa Costa Gomes” (MEXIA, 2009). Por outro lado, também titularmente consignado, o conceito de ilusão preludia aquele que constituirá o seu fulcro temático conglutinante, em função do qual deverá compreender-se a inclinação para a desordem narrativa e a aparente inconsequência diegética das peripécias³⁰. Como expressamente refere a autora em entrevista recente:

O que procuro tematizar no livro [...] é essa pergunta: o que é hoje real? Como é que o humano constrói permanentemente realidade, onde quer que esteja? O real precisa de presença? Por isso, no livro há relações só pelo telefone, apenas pela Internet, outras presenciais, com pessoas que estão lá, mas a pensar noutras coisas, a viverem outra vida. É essa noção do que para nós constitui uma relação real que acaba por ser tão desconcertante na vida contemporânea (GOMES, 2009, p. 14).

A instabilização das fronteiras do real, connexionando-se com a implosão lúdica dos dispositivos de mimese romanesca ou com a ardilosa sabotagem da transparência representacional do romance de matriz realista, não constituem traços inéditos no idioleto narrativo de Luísa Costa Gomes que, como sintetiza Clara Rocha, “concilia o desembaraço da efabulação e a presentificação de uma escrita auto-reflexiva, ciente das suas estratégias, das suas heranças e dos seus impasses” (ROCHA, 2002, p. 479). Numa obra que, graças a um perseverante narcisismo autorreferencial, instiga o diálogo paródico e recontextualizador – v.g., como exemplos dessa literatura elevada ao quadrado, os ensaios romanescos ironicamente reminiscentes das convenções da ficção gótica em *Educação para a Tristeza*, ou dos códigos do romance epistolar e policial em *O Pequeno Mundo* –, não suscitará particular perplexidade a erosão reiterada de protocolos narrativos. Se *Olhos Verdes* constitui, como lembra Luís Mourão, “exemplo único entre nós de pensamento ficcional sobre as afecções da tecnologia, que o mesmo é dizer de reflexão sobre a contemporaneidade mais extrema” (MOURÃO, 2002, p. 528), *Ilusão (ou o que quiserem)* desloca o foco de escarpelização da desnorteante iconosfera contemporânea para a grande pantomima da condição hipermoderna (LIPOVETSKY, 2004; BAUMAN, 2007), mescla incatalogável de *light* e *highbrow*, frivolidade perfunctória e angústia milenarista, *carpe diem* jubiloso e dolorosa intimação de mortalidade, velocidade anestesiante e temor irrepresível. O alvo a liquidar é agora a revolução informacional posta

a reprodução de diálogos entrecruzados, de fatura surrealizante, como se verifica na interseção das deixas do ensaio de filme histórico, em que participa Jorge Cochonilha, com a conversa virtual com a família de avatares no *Second Life*, tornando possível que, numa espécie de comédia burlesca paratáctica, D. Maria II e o Cavaleiro de Oliveira interajam com Deirdre e Louie.

³⁰ Como, na sua recensão do romance, salientou Pedro Mexia, “O romance é uma sucessão de episódios mais ou menos pícaros, e progressivamente descosidos e implausíveis” (MEXIA, 2009). Estas palavras parecem não dissentir da *intentio auctoris* que foi declaradamente a de “investir mais no delírio e fazer o que me apetecesse, lançando a personagem numa certa deriva. Deixei andar e criar-se essa vertigem, essa bola-de-neve de pequenas coisas que se encaixam umas nas outras” (NUNES, 2009, p. 14).

em marcha pelo recurso obsessivo às novas tecnologias da comunicação que instituem um “mundo de exterioridade absoluta” (NUNES, 2009, p. 14), isto é, uma hiperrealidade em que “quase temos que viver sempre num nível de superfície” (NUNES, 2009, p. 14)³¹. Ou, como com exortativa convicção, aconselha, no romance, Jorge a Teresinha: “Espreita para a realidade objectiva como se houvesse realidade objectiva, como se a vida não fosse sonho, ideal, fantasia!” (GOMES, 2009, p. 18).

É, pois, como diatribe do *Zeitgeist* contemporâneo, parábola cómica sobre o teatro de um mundo tornado absurdo, que terá que ler-se o romance de Luísa Costa Gomes, onde uma sociologia oblíqua e, em consequência, didaticamente desonerada coabita com a impiedade derrisória do olhar lançado sobre a paisagem poliédrica do contemporâneo. A dissecação do *caso mental* português – por exemplo, a “tradição de gente à espera na praia pelas naus que nunca mais chegavam” (GOMES, 2009, p. 52) – traduz-se, assim, no recurso ao *pastiche* paródico dos “formatos e das linguagens que «embrulham» o real contemporâneo” (NUNES, 2009, p. 14). Esta dimensão heteroglóssica, que, a espaços, assume contornos de verdadeiro carnaval idioletal, é reconhecida pela autora que não nega ser este “sobretudo um livro sobre a linguagem. Não é por acaso que foi feito em diálogo como se fosse uma peça de teatro” (NUNES, 2009, p. 14). Ao distanciar-se ironicamente do concerto pluriestilístico das desvairadas vozes e linguagens entretecidas no romance, Luísa Costa Gomes assume explicitamente uma perspectiva exotópica, permitindo-lhe a restituição ágil das linguagens babélicas das criaturas chamadas a contracenar no tablado ficcional. Deste modo, um citacionismo culturalmente omnívoro – incidente sobretudo na gíria pedagógica e nos tiques elocutórios de outros agentes da cultura – faz emergir um discurso sobreteatralizado que, de resto, é condizente com as ocupações das figuras axiais da narrativa.

Jorge Cochonilha, ator *manqué*, que sobrevive de expedientes ocasionais, e Teresinha, professora à beira do *burn out* e possuída por um demencial furor pedagógico constituem a dupla central do romance. Enquanto a professora ciclotímica replica, em obcecante mimetismo, a vacuidade retórica do *eduquês* que prolifera numa escola convertida, por força da aplicação de inanes modas educativas, em verdadeira comédia do absurdo, Jorge frequenta aulas de escrita criativa, acalentando a esperança, nunca concretizada, de vir a escrever a peça da sua vida, mantendo, como secreto desenfado extraconjugal, uma família-avatar no *Second Life*. Assim, Teresinha preocupa-se, com brio pedagógico obsessivo-compulsivo, em “operacionalizar transversalmente estratégia interdisciplinar construtiva de inserção no ambiente da aula” (GOMES, 2009, p. 25) ou “negociar caso a caso o processo de ensino-aprendizagem” (GOMES, 2009, p. 25), sustentando que

num futuro próximo o ensino será apenas mais uma forma de entretenimento,

³¹ A esse respeito, observava Lídia Jorge em *Contrato Sentimental*: “A própria expressão *hiper-realidade* surge por toda a parte como um dado adquirido, bem rente à noção de realidade virtual, e hoje em dia ela já oferece uma primeira forma da sua silhueta futura em jogos e programas de vida em suposição, como pode suceder com o celebrado *Second Life*, e os efeitos desse convite para se viver numa dimensão alheia à existência real insinuam-se no espaço público, impregnam todas as artes e estimulam a imaginação de grande parte dos autores literários” (JORGE, 2009, p. 63).

a escola um Grande Centro de Eventos, em que o professor será, além de gestor, também orador, actor, mais do que actor, verdadeiro *stand up comedian*, com valências audiovisuais e performativas capazes de motivarem e manterem interessada uma turma de cinquenta alunos durante os noventa minutos da aula (GOMES, 2009, p. 84).

Esta omniteatralização implicará a degradação burlesca das tarefas escolares num ludismo acéfalo e improficuo, tornando clara a adesão irrestrita a uma cultura *light* onde predomina a ética do mínimo esforço comum. A cretinice balbuciante dos textos que os alunos apresentam na novílingua *sms*³², ou a reprodução das conversas nas salas de *chat* do *Second Life*, ilustram, é certo, as afinidades do programa ficcional de Luísa Costa Gomes com a linha romanesca que Miguel Real denominou de *realismo urbano total* na qual, com frequência, comparecem “processos estilísticos de outras formas estéticas (CD-Rom, banda desenhada, guiões de filmes, publicidade...)” (REAL, 2001, p. 121), num posicionamento literário antiessencialista e de intenção dessacralizante. Mas, como bem assinalou Pedro Mexia, a incrustação no tecido narrativo do romance das convenções semio-discursivas de *media* digitais demonstra que a “tecnologia, aliás, já tornou tudo uma representação, toda a gente manda e-mails e mensagens de telemóvel a toda a hora, anda pelo You Tube, tem avatares” (MEXIA, 2009).

A substituição vicária da realidade por um heterocosmos virtual paralelo, impulsionada pela bulimia comunicacional dos “tempos pós-humanos que vivemos” (GOMES, 2009, p. 89), encontrará a sua expressão paroxística nas farsescas incursões de Jorge no *Second Life*, onde mantém uma família secreta da qual, à maneira de um pesadelo orwelliano, não consegue libertar-se³³, e na sinopse da peça que apresenta nas aulas de escrita criativa e que reproduz, em abismo miniatural, a sua própria vida³⁴. Na verdade, embora no romance

³² É irresistível transcrever a composição elaborada, em formato *sms*, por Jessica, uma das alunas diletas de Teresinha : “*K ir ao c kumersial? tou tesa! vi la uma caia bué! bora ao kafe! ta de chuva! tns money? o kajo tb vai! e ka um pao! K ku! Kto custa? K? a caia? cei la! m e pra saber, fdse! tns money? nao! atao nao da*” (GOMES, 2009, p. 312).

³³ A este episódio das represálias que a família de avatares tenta exercer sobre Jorge, quando este comunica a intenção de cancelar a conta que mantinha no *Second Life*, aplicam-se, com óbvia pertinência, as reflexões expendidas por Bauman, a propósito da volatilização desresponsabilizante que subjaz ao estabelecimento de relações interpessoais no contexto virtual da “rede”: “Se observado do ponto de vista da parte perdida, a «rede» parece, de maneira perturbadora, uma duna de areia soprada pelo vento e não um canteiro de obras onde se poderão estabelecer vínculos sociais confiáveis. Quando as redes de comunicação eletrônica penetram no hábitat do indivíduo consumidor, estão equipadas desde o início com um dispositivo de segurança: a possibilidade de desconexão instantânea, livre de problemas e (presume-se) indolor de cortar a comunicação de uma forma que deixaria partes da rede desatendidas e as privaria de relevância, assim como de seu poder de ser uma perturbação. É esse dispositivo de segurança, e não a facilidade de estabelecer contacto, muito menos de estar junto de maneira permanente, que torna esse substituto eletrónico da socialização face a face tão estimado por homens e mulheres treinados para operar numa sociedade mediada pelo mercado. Num mundo assim, é o ato de se livrar do indesejado, muito mais do que o de agarrar o que se deseja, que é o significado da liberdade individual” (BAUMAN, 2007b, p. 137-138).

³⁴ “Eu tinha mudado de sinopse enquanto o diabo esfrega um olho e quando chegou a minha vez surpreendi-me a dizer que me interessava a realidade virtual, que era um homem da contemporaneidade, que para mim o que contava eram o presente e o futuro, e depois atrapalhei-me e emendei para «só o presente», e cada vez mais embrulhado acabei por defender que «o presente é a única coisa que me interessa embora obviamente não exista, porque se torna logo passado e é uma tensão entre passado e futuro». Mas como ela não reagia, e olhava neutra

se tornem reconhecíveis tópicos avulsos inspirados no que, à primeira vista, parece ter sido colhido na retórica do *admirável mundo novo* vulgarizada por uma copiosa tradição de literatura utópica, a sua retextualização irónica torna-se, neste caso, evidente – por um lado, porque o futuro é agora e não parece tão glamoroso como se profetizava; por outro, porque os prodígios tecnológicos e informacionais da nova era em nada parecem concorrer para a felicidade privada ou coletiva. A desmontagem subversiva dirige-se, em especial, à proliferação, no universo *online* “de conexões e desconexões instantâneas segundo a vontade do internauta” do que Bauman designa como “identidades carnavalescas” (BAUMAN, 2007b, p. 147)³⁵. No presentismo³⁶ sobreteatralizado deste *mundus inversus*, onde se instalou um clima de inimizabilidade ética, não parece surpreendente que “as grandes lições da vida moral venham hoje de quadrantes tão inesperados como uma voz mecânica que está algures num serviço de assistência técnica, na área de apoio ao cliente” (GOMES, 2009, p. 39) e que se encontrem em insustentável decomposição os “valores fundamentais do humanismo”³⁷ (GOMES, 2009, p. 40):

«Para que há-de ela aprender a ler e a escrever» perguntei-lhe quando toda a sociedade afinal glorifica o dinheiro fácil e rápido do futebolista iletrado, do actor adolescente e inepto, do manequim inexpressivo e alisado, do participante alarve e analfabeto dos concursos televisivos? Quando a mensagem constantemente passada é que o bronco é que ganha, o estúpido é que vence?! [...] «Até parece que já não há realidade para além da televisão?» disse ela (GOMES, 2009, p. 40);

E não há, de facto. Por isso, nesta babel alterizante e neste convite ao travestimento ontológico, nada de mais teatral do que a própria vida, como, aliás, o próprio protagonista

para mim, fui avançando. Afirmei, com ousadia, que talvez me decidisse por uma peça toda passada na *internet* por *e-mail*, em que um homem é perseguido na vida real por uma família que ele constituiu há uns anos numa cidade virtual chamada *Second Life*. Era uma espécie de SIMS, mas com mais de meio milhão de habitantes e toda a vida real de uma cidade, embora não existisse materialmente em lado nenhum” (GOMES, 2009, p. 63). Na peça *in fieri* de Jorge Cochonilha vão sendo inscritas as modulações da sua acidentada trajetória erótico-pícaro, em súbitas inflexões de *script*, incluindo desde a falência do seu casamento com Teresinha, ao *coup de foudre* com uma camiliana Nazaré, “entalada numa dessas linhagens de mulheres da nobreza rural, tão pitorescas na nossa literatura, indolentes, manhosas, etc.” (GOMES, 2009, p. 105).

³⁵ Salienta Bauman: “Não surpreende que com muita frequência as identidades assumidas durante uma visita ao mundo da internet, de conexões e desconexões instantâneas segundo a vontade do internauta, são do tipo que seria física ou socialmente insustentável *offline*. São «identidades carnavalescas», mas, graças ao *laptop* ou ao celular, os carnavais, em particular os carnavais privatizados, podem ser usufruídos a qualquer momento – e, o que é mais importante, no momento em que a própria pessoa escolhe” (BAUMAN, 2007b, p. 147).

³⁶ Confessa Jorge Cochonilha: “Eu não me lembrava de nada, a retrospectiva não é o meu forte. Se as coisas correm bem, vou apagando da memória, ou mesmo esquecendo voluntariamente, para não ocupar o espaço de que eu preciso para armazenar as coisas” (GOMES, 2009, p. 65).

³⁷ Cf., a este propósito, a perplexidade expressa por Juvenal: “«O que será», pensou alto Juvenal, «para as novas gerações, um mundo melhor? Para nós era paz, pão, liberdade, habitação e hoje temos isso tudo, embora a crédito, e com juros» (GOMES, 2009, p. 58). Uma resposta possível a esta interrogação encontra-se, porventura, na descrição burlesca do universo adolescente de Petra que “ganhava a vida dela e a da família a jogar póquer todas as noites na *internet*” (GOMES, 2009, p. 139): “O mundo de Petra é feito de milagres banais, de conhecimentos desconexos transmitidos por gente que não tem nem presença, quanto mais identidade. É um mundo de opiniões rápidas e simplificadas, sem contexto e sem justificação, em que nada é impossível” (GOMES, 2009, p. 138).

não deixa de reconhecer, ao convocar o paradoxo do ator formulado por Diderot:

ser actor é justamente não deixar nada ao acaso. É ir afinando a atitude, a fala, a contracena, de maneira a tornarmo-nos absolutamente espontâneos em palco. Quanto mais estudarmos e repetirmos e ensaiarmos, mais espontâneos seremos. Diderot chamou-lhe o paradoxo sobre o actor. O mais natural é o mais artificial, em resumo (GOMES, 2009, p. 81).

A “experiência artística de relação *scriptada*” (GOMES, 2009, p. 165) a que Jorge e Teresinha se submetem numa espécie de psicodrama conjugal – e em função da qual agem e falam “de forma controlada” e “previamente ensaiada” (GOMES, 2009, p. 82), entregando-se a uma “representação cénica mutuamente gratificante” (GOMES, 2009, p. 83) – constitui a versão derrisória dessa ubiquidade do performativo e da artificialização da vida, em que a pessoa devém personagem e se torna indistinta daquilo que finge ser.

Assim, em *Ilusão (ou o que quiserem)*, a circulação intermodal entre a partitura narrativa e a dramática – expressa, por exemplo, nas múltiplas instâncias de teatro dentro do romance ou na sintaxe dramática do texto narrativo que, ocasionalmente, surge disposto em réplicas e didascálias – é expressiva do que pode considerar-se um *aggiornamento* hipermoderno da metáfora do *theatrum mundi*, proclamando o triunfo do simulacro – figurado metonimicamente no *eidolon* que, na *Helena* euripidiana, não casualmente levada à cena pelo *Teatro da Saleta* em casa dos Ramires, teria seguido com Páris para Tróia e constituído a fantasmática *causa belli*. Sobre o teatro como vida – e já não sobre a vida como teatro – parecem-me especialmente esclarecedoras as reflexões de Luísa Costa Gomes a propósito da encenação do tragediógrafo grego:

Mas há no livro um momento em que se abre uma brecha, o momento em que alguém, embrulhada num reposteiro, brinca e diz um texto extraordinário de Eurípides, de uma forma inteiramente presente, densa e inteira. Esses momentos são para mim o teatro, sagrados, raríssimos e humanos, uma missa em que nos abrimos, num encontro para além da linguagem. [...] É que o teatro tem a presença de um corpo, de uma pessoa que ocupa aquele espaço e emana aquela energia. E não é representação, mas vivência (NUNES, 2009, p. 14-15).

Considerações finais

Lidos em contraponto reciprocamente iluminante, os romances de Lídia Jorge e Luísa Costa Gomes parecem-me desenhar um possível mapa ficcional do trajeto decetivo que, na floresta de enganos líquido-moderna, conduz da instantaneidade eufórica ao naufrágio do ser e à deserção niilista. A retração judicativa e o apagamento da marcação axiológica que aproximam ambos os romances – descontadas as dissemelhanças tonais que inegavelmente os distanciam – exprimem uma prudente reserva num teatro de impermanência e metamorfose. Contudo, entre a *grauitas* da indagação alegórico-ficcional conduzida por

Lídia Jorge e o *anything goes* da comédia de enganos construída por Luísa Costa Gomes, parece insinuar-se a consciência de que ao romance incumbe (ainda) oferecer testemunho, mesmo se inevitavelmente precário e desfocado, do veloz teatro do tempo. Por outro lado, a esta concreção romanesca da tragicomédia do contemporâneo parece aliar-se um retorno do alegórico ou do parabolar. Talvez porque só pela tangibilidade demonstrativa do contar oblíquo seja agora possível surpreender o fluxo errático do mundo e a fina poeira da vida fragmentada, para recuperar a expressão consagrada por Zygmunt Bauman. É dele, ainda, o diagnóstico com que concluo:

A cultura actual reitera o que cada um de nós aprende, alegre ou contrariadamente, com a nossa própria experiência. Apresenta o mundo como uma colecção de fragmentos e episódios, com uma imagem expulsando a anterior e substituindo-se a ela, só para ser substituída por seu turno no momento seguinte. As celebridades despontam e desvanecem-se no mesmo dia, e só muito poucas de entre elas deixarão o menor rasto na nossa memória. [...] No dizer de George Steiner, a nossa cultura transformou-se numa espécie de “casino cósmico”, em que tudo se calcula em termos de “impacto máximo e obsolescência imediata” (BAUMAN, 2007c, p. 269).

É na roleta desse “casino cósmico”, glosa hipermoderna do *theatrum mundi* barroco, que parecem apostar os romances de que aqui me ocupei – prevenindo-nos que, como no poema de José Manuel de Vasconcelos que transcrevi em epígrafe, “alguém fechou as portas do teatro/ pelo lado de fora”.

PEREIRA, P. A. *Theatrum Mundi: The One-Minute Empire in Two Contemporary Portuguese Novels*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 89–112, 2015.

Referências

ADORNO, T. W. Sobre música popular. In: COHN, G. (Org.). *Theodor Adorno — sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146 (Coleção Grandes Cientistas, 54).

BARRENTO, J. “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal”. *Abril*, v. 2, n. 3, 89-98, nov. 2009.

BAUMAN, Z. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

_____. *A vida fragmentada: ensaios sobre a moral pós-moderna*. Lisboa: Relógio d’Água,

2007c.

BUESCU, H. C. Desordem, testemunho: *O vale da paixão*. In: *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Alfragide: Texto Editores, 2009. p. 49-73.

CALABRESE, O. *La Era Neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema, 1998.

FERREIRA, A. P. O que nos cabe de Lídia Jorge. In: *Para um leitor ignorado: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Alfragide: Texto Editores, 2009. p. 11-31.

GOMES, L. C. *Ilusão (ou o que quiserem)*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

JORGE, L. O romance e o tempo que passa ou a convenção do mundo imaginado. *Portuguese Literary & Cultural Studies (Lídia Jorge in Other Words)*, p. 155-166, Spring 1999.

_____. As mulheres a e a busca da harmonia. In: REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa [Do neo-realismo ao post-modernismo]*. Lisboa: Verbo, 2005. p. 324-25. [entrevista originalmente publicada em GOMES, A. C. *A voz itinerante: ensaios sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 152-153.]

_____. *Contrato sentimental*. Lisboa: Sextante Editora, 2009.

_____. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.

_____. Lídia Jorge. Os prodígios da ficção. *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 6-8, 23 mar./5 abr. 2011.

LIPOVETSKY, G.; CHARLES S. *Les Temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.

LIPOVETSKY, G. *Os Tempos Hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarrola, 2004. p.25

LOURENÇO, E. Literatura e Revolução. *Colóquio/Letras*, n. 78, p. 7-16, mar. 1984.

MEDEIROS, P. Casas Assombradas. In: *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 127-149.

MEXIA, P. Paradoxo do comediante. In: *Ípsilon*, 04 nov. 2009. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=244447>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

MOURÃO, L. Anos 90 – Ficção. In: LOPES, Ó.; MARINHO, M. F. (Dir.). *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002. p. 509-536.

NUNES, M. L. Luísa Costa Gomes: a grande ilusão. *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 14-16, 18 nov./1 dez. 2009.

REAL, M. *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa [Do neo-realismo ao post-modernismo]*. Lisboa: Verbo, 2005.

_____. Lídia Jorge: o romance como rosto do mundo. *Jornal de letras, artes e ideias*, p. 14-15, 1-14 jun. 2011.

RIBEIRO, M. C.; FERREIRA, A. P. (Org.). Apresentação. In: _____. *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 9-28.

ROCHA, C. Ficção dos anos 80. In: LOPES, Ó.; MARINHO, M. F. (Dir.). *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002. p. 463-486.

Recebido em: 28/09/2014

Aceito em: 27/11/2014

A vida como ela é: *fait divers* rodriguiano

ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS *

RESUMO: Entre 1951 e 1961, Nelson Rodrigues manteve uma coluna diária no jornal *Ultima Hora* intitulada *A Vida Como Ela É*, escrevendo, aí, mais de dois mil contos cuja temática gira principalmente em torno do adultério. Nos anos noventa, Ruy Castro reuniu noventa e cinco destes contos, publicando-os em *O Homem Fiel e Outros Contos* e *A Coroa de Orquídeas*. Desses dois volumes, selecionei como *corpus* cinco contos que tratam do adultério cometido por mulher casada: “O pediatra”, “Curiosa”, “A mulher das bofetadas”, “Esposa bem tratada” e “O primeiro pecado”. A partir de uma análise que considera os principais elementos da narrativa – tempo, narrador, personagem, motivo, tema, motivação –, observa-se que estes contos são estruturados de forma muito semelhante, baseando-se num mesmo eixo combinatório que diz respeito à aprovação ou à reprovação do adultério por parte tanto do marido traído quanto da esposa adúltera. Contudo, mesmo tendo esta marcante semelhança, os contos engendram significações e efeitos distintos. Quanto às significações, tal diferença vincula-se às funções e aos juízos atribuídos ao adultério no contexto da narrativa; já os efeitos, à aproximação ou não dos paradigmas do *fait divers* (BARTHES, 1977).

PALAVRAS-CHAVE: Adultério; Conto; *Fait divers*; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT: Nelson Rodrigues wrote for the *Ultima hora* newspaper daily column known as *A Vida Como Ela É (Life As It Is)*, from 1951 to 1961. He composed over two thousand short stories, in which the main theme was adultery. In the nineties, the journalist Ruy Castro joined ninety-five of these short stories, and published them into two volumes works, *O Homem Fiel e Outros Contos (The Loyal Man and Other Short Stories)* and *A Coroa de Orquídeas (The Crown of Orchids)*. I have selected, from these works, five short stories dealing with married woman’s adultery to compose the corpus of the present article. Those stories are “O Pediatra”, “Curiosa”, “A Mulher das Bofetadas”, “Esposa Bem Tratada”, and “O Primeiro Pecado”. From an analysis based on the main narrative reading operators, such as, time, narrator, character, motive, theme, and motivation (TOMACHEVSKI, 1976), it is possible to verify that these short stories have a similar structure, due to their combinatorial axis, which is about the approval or disapproval of adultery by the cheated husband and the cheating wife. However, despite the similarity, these short stories produce different meanings and effects. Concerning the meaning, this difference is linked to the functions, and judgments related to adultery in the context of the narrative; whereas the effects are linked to the approaching or not of the paradigms from *fait divers* (BARTHES, 1977).

KEYWORDS: Adultery; *Fait divers*; Nelson Rodrigues; Short Story.

* Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira pelo Instituto de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” -UNESP, campus de São José do Rio Preto, SP. Professora no Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, campus de Marechal Cândido Rondon, PR. E-mail: ellenmarianydias@gmail.com

Introdução

As dezessete peças de Nelson Rodrigues são um marco na dramaturgia brasileira do século XX, seja pela sua concepção *poética* única, seja por algumas de suas montagens inovadoras. Escritas e montadas a partir da década de quarenta do século XX, suas peças continuam presentes, até hoje, nos palcos brasileiros, tendo sido, também, adaptadas para o cinema e para a televisão. Quanto à pesquisa, o quadro não se altera: suas peças são, frequentemente, objeto de estudo de artigos, ensaios, dissertações e teses. Contudo, as peças são, apenas, uma fatia do trabalho de Nelson Rodrigues, visto ele ter escrito, também, e em escala bem maior que as peças, crônicas e narrativas (romances e contos), veiculados, em princípio, em jornais, alcançando grande repercussão na ocasião de sua publicação. Estes demais trabalhos de Nelson Rodrigues, além de não terem muito destaque frente às peças, não vêm sendo objeto de pesquisa. A justificativa para isso é, comumente, a seguinte: o teatro seria de notável qualidade estética, sendo, por isso, digno de estudo; quanto ao restante da obra, não se poderia dizer o mesmo. A despeito da suposta superioridade estética da dramaturgia, que não convém ser abordada aqui, fato é que o restante da obra de Nelson Rodrigues constitui-se num rico material ainda inexplorado. Rico porque, além de poder ser um importante contraponto às peças, concentra a maior parte da produção do autor; produção que implica o contato diário e prolífico de Nelson Rodrigues com a vida política, social e cultural do Brasil (crônicas) e, principalmente, com a criação literária (narrativas). Nesse sentido, acredito que o estudo da narrativa rodrigueana, mais precisamente os contos, faz-se relevante.

Esclarecendo o contexto em que estes contos foram inicialmente escritos, convém dizer que, durante dez anos, de 1951 a 1961, Nelson Rodrigues manteve uma coluna diária do jornal *Ultima Hora*, de Samuel Wainer. Nesta coluna, intitulada *A Vida Como Ela É*, Nelson escreveu mais de dois mil contos que, em sua maioria, tratavam do adultério. Como estes contos eram publicados em jornal (um periódico de vida relativamente curta), com o passar do tempo, tornava-se difícil, ou quase impossível, encontrá-los. Por isso, em 1992 e 1993, um projeto capitaneado pelo jornalista e escritor Ruy Castro teve como objetivo resgatar os contos de *A Vida Como Ela É* e torná-los acessíveis aos leitores. Para tal, Ruy Castro selecionou alguns contos que, então, foram publicados em dois volumes: *O Homem Fiel e Outros Contos*, contendo quarenta e cinco contos, e *A Coroa de Orquídeas*, contendo cinquenta. É a partir destes noventa e cinco contos que selecionei cinco que têm o *adultério cometido por mulher casada* como principal assunto: “O pediatra”, “Curiosa”, “A mulher das bofetadas”, “Esposa bem tratada” e “O primeiro pecado”.

A principal hipótese que norteará este trabalho diz respeito ao posicionamento de dois personagens (o marido traído e a mulher adúltera) perante o adultério em cada um destes contos. Acredito que estes contos são muito semelhantes estruturalmente, diferenciando-se na medida em que estes dois personagens aprovam ou não adultério. Mas, mesmo tendo esta marcante semelhança, estes cinco contos engendram significações e efeitos bastante diferentes.

De modo a viabilizar o dito acima, organizo esta reflexão em quatro etapas distintas. A primeira contém a análise dos cinco contos, no que se refere aos elementos básicos da narrativa (tempo, espaço, personagens, diegese e *velocidade* da narrativa). Em seguida, com base no feito anteriormente, delimito o eixo combinatório comum às cinco narrativas de acordo com o já mencionado posicionamento do marido traído e da mulher adúltera frente ao adultério. A terceira etapa consistirá num estudo das significações do adultério nestes cinco contos. E, na última etapa, tratarei dos diferentes efeitos estéticos de cada conto, cujo paradigma será o *fait divers*, as notícias dos fatos cotidianos veiculadas por jornais, tal como compreendido por Roland Barthes.

Primeira etapa: as cinco narrativas

A análise que se segue tem por objetivo descrever as tramas dos contos aqui selecionados a fim de detectar, principalmente, a posição da mulher adúltera e a do marido traído, bem como as relações que se estabelecem entre ambos. Estas informações serão essenciais se identificar os eixos combinatórios que possibilitam a criação por Nelson Rodrigues de novos contos e diferentes efeitos. Nesta etapa, tal análise centrar-se-á na estruturação dos contos. Suas implicações temáticas serão abordadas nas etapas posteriores.

Estes cinco contos têm inúmeras semelhanças estruturais. De modo a tornar esta análise mais sucinta, convém a apresentação destas semelhanças de antemão, dispensando a retomada integral destes aspectos quando da análise de cada conto. Dentre as mais marcantes semelhanças, destacam-se:

1) o narrador é heterodiegético, *i.e.*, não integra/integrou, como personagem, a diegese¹; conseqüentemente, quanto aos *níveis da narrativa*, ocupa o nível extradiegético, aquele que se encontra fora do âmbito dos eventos que narra. O narrador heterodiegético, geralmente, expressa-se em terceira pessoa, o que camufla a sua presença. Além disto, demonstra ter autoridade perante a história contada, pois conhece todos os dados que dizem respeito a ela;

2) o narrador *heterodiegético* opta, preponderantemente, pela focalização externa. Isto significa que a apresentação da diegese dá-se mediante os dados objetivos/observáveis. Contudo, há alguns casos de alteração na focalização, em que a apresentação de dados objetivos/observáveis (focalização externa) dá lugar a sutis e momentâneas descrições de dados subjetivos/não-observáveis dos personagens, tais como: pensamentos, sentimentos, suposições etc. de modo a, artificialmente, valer-se do conhecimento destes personagens para incrementar a diegese (focalização interna múltipla). É válido, também, mencionar que, por vezes, há a intrusão do narrador. Esta difere da focalização interna múltipla devido a os elementos que lhe dizem respeito vincularem-se mais à uma suposição do narrador que

¹ Os termos *heterodiegético*, *diegese*, *extradiegético*, *focalização externa*, *alteração na focalização* e *focalização interna múltipla* são conceitos de GENETTE (1972, p. 251 et seqs).

à subjetividade dos personagens. De qualquer forma, as ocorrências de focalização interna múltipla e de intrusão do narrador não obliteram a preponderância da focalização externa;

3) as fábulas dos contos têm a seguinte estrutura: 1o) mulher casada mostra-se, ao amante potencial, propensa ao adultério; aqui, a percepção de tal propensão é, muitas vezes, estimulada por um amigo do amante; 2) há negociações por telefonema para a efetivação do adultério; nestas ocasiões, a mulher toma a iniciativa; 3) ocorre o adultério numa *garçonnière* que o amante possui ou toma emprestada de um amigo; 4) dá-se o desfecho, em que se explicitam os posicionamentos da mulher, do marido e do amante frente ao adultério ocorrido;

4) quanto à velocidade da diegese, o narrador intercala cenas, diálogos principalmente, e sumários - informações adicionais que contextualizam as cenas - com espaço para elipses, o corte de uma cena para outra;

5) as tramas dos contos em questão têm a seguinte estrutura: 1º) um rápido sumário que introduz uma cena; esta cena indica que o conflito já se encontra em certo estágio de desenvolvimento; 2º) de modo a explicar o princípio do conflito indicado na cena, o narrador introduz uma narração de eventos anteriores à cena inicial que, narrada por intermédio de mais um rápido sumário, esclarece possíveis dúvidas a respeito do conflito narrado; convém mencionar que estas analepses ocorrem, também, após cenas que não a primeira, além de poderem ser fornecidas por um dos personagens ao invés de o serem pelo narrador; 3) a partir de então, o narrador segue na narração do conflito de forma linear, intercalando sumários, cenas e elipses, até o desfecho da narrativa.

Além das semelhanças estruturais, os cinco contos possuem as seguintes características em comum: a) centram-se na temática da busca feminina pela satisfação afetiva/sexual, o que implica uma espécie de reificação do homem/amante; b) o amante, ainda que questione as razões pelas quais a mulher comete o adultério, é, sempre, de uma forma ou de outra, manipulado por ela; c) como já dito, os contos são frutos da combinação entre diferentes posições de dois dos personagens envolvidos: a mulher adúltera e o marido traído. É com base neste último item, o posicionamento dos dois personagens em relação ao adultério, que os eixos combinatórios sob os quais se constroem os contos serão descritos. Segue-se, agora, uma breve análise dos contos em questão.

“Curiosa”²

Neste conto, Serafim e um amigo estão em uma festa. Num comentário discreto, o amigo

² In: *A Vida Como Ela É...: O Homem Fiel e Outros Contos* (Seleção de Ruy Castro, São Paulo, Companhia das Letras, 1992), p. 189-193. As citações referentes a este conto serão fornecidas no próprio corpo do texto, entre parênteses, com a sigla C, seguida do número da página.

alerta-lhe sobre as insinuações de Jandira. Cheio de escrúpulos, Serafim afirma que é amigo de Paiva, marido de Jandira, “até debaixo d’água”. Não contente, o amigo reitera: “— Ou tu dá em cima dela, ou ela dá em cima de ti. Não tem escapatória!” (C, p. 189). Daí por diante, por meio de claras investidas, Jandira é quem o convida para dançar e, posteriormente, telefona-lhe, marcando um encontro. No telefonema, Serafim diz a Jandira que não entende porque ela trai o marido, já que ela diz sentir exagerado ciúme dele. Ela responde que, realmente, ainda tem ciúme do marido. Descontente e sem entender tal resposta, o amante ainda pergunta como é possível ela sentir ciúmes de quem ela não gosta. Novamente, ela responde que gosta do marido. Em seguida, pede para o amante não fazer perguntas e afirma num tom irônico: “— Também gosto de ti, bobinho! Também gosto de ti...!” (C, p. 192), o que desconcerta Serafim. Obsessivo, é ele quem passa a sentir ciúmes, regulando a quantidade de beijos que ela recebia do marido, se ele a via nua etc. Por causa disto, Serafim começa a considerar Paiva como seu inimigo mortal e, sem hesitar, arruma uma *garçonnière* para ele e Jandira. Após o encontro amoroso, enquanto ela refaz a maquiagem, Serafim pergunta-lhe qual ao motivo do adultério, já que Jandira afirmou gostar do marido. Ela responde: “O único homem que tinha me beijado, o único homem que eu, enfim, conhecia, era meu marido. [...] Eu quis fazer uma experiência... [...] Questão de curiosidade..” (C, p. 193). Descontente por ter sido a cobaia de Jandira, Serafim obriga-a a dizer qual foi o resultado da experiência adúltera. Ela responde que foi o pior resultado possível, pois homem nenhum se compara ao seu marido. Serafim fica arrasado e, nos dias seguintes ao acontecido, passa a persegui-la. O marido de Jandira descobre a insistência de Serafim e dá-lhe uma surra.

Pode-se observar que, neste caso, é a mulher quem se mostra propensa a cometer o adultério. Também é ela quem toma a iniciativa via telefone, e incita o amante a procurar um interior para consumir a traição. É a partir do desejo por adultério, estimulado pela curiosidade de conhecer outro homem, que Jandira submete tanto o amante quanto o marido. Nota-se isto no desfecho da aventura amorosa, quando ocorrem dois eventos: 1) ela revela a Serafim que a experiência sexual não foi satisfatória; 2) quando Paiva fica sabendo da história e dá uma surra em Serafim, pois este não parava de perseguir Jandira. Nota-se, ainda, que o poder manipulador de Jandira fica explícito ao promover a desintegração da amizade que antes existia entre Serafim e Paiva. Assim, ela desempenha um duplo papel: em relação ao amante, ela desperta-lhe ciúme ao falar-lhe sobre seu marido e humilha-o sexualmente ao dizer que a experiência adúltera fora frustrante. Ainda, enfatizando tal humilhação, no conto, há a sugestão de que, para livrar-se das perseguições de Serafim, Jandira possa ter convencido Paiva a surrá-lo. Como a surra, de fato, acontece, fica sugerido que o marido de Jandira compactua com ela, negando qualquer relação de amizade com Serafim. Este, por sua vez, é o mais prejudicado no desfecho da narrativa, pois acaba humilhado e sozinho. Paiva, apesar de ter sido traído, mantém-se numa posição “confortável” em relação a Serafim, pois não perde seu *status* de marido, mesmo tendo ocorrido o adultério.

“A mulher das bofetadas”³

Aristides, ao chegar ao emprego, é avisado pelo amigo Carvalhinho que uma mulher lhe telefonara. Dez minutos depois, o telefone toca, e Aristides atende. Era Dorinha, uma ex-namorada, “sua dor de cotovelo confessa e imortal” (AMDB, p. 103). Enamoraram-se na adolescência, mas, por motivos banais, separaram-se; ela casou-se com Gouveia. Ultimamente, quando Aristides a via de passagem, “precisava tomar um pileque dantesco” para esquecê-la (AMDB, p. 103). Aristides mal acredita que é Dorinha quem lhe telefona. Marcam um encontro na sorveteria para dali a vinte minutos. Ao se encontrarem, ele vai logo disparando: “— Sou todo teu. Nunca deixei de te amar” (AMDB, p. 104). A moça explica que precisa de um favor, sugerindo que Aristides providencie um local para um encontro mais íntimo. Em princípio, ele não entende tal sugestão; assim, ela exclama: “— Para falar português claro: — estou oferecendo a minha tarde livre. Leva-me!” (AMDB, p. 104). De táxi, eles rumam até o apartamento de um amigo de Aristides. No caminho, Dorinha pergunta se ele não quer saber o motivo do encontro. Ele rejeita qualquer justificativa: “— Você está aqui, comigo, a meu lado, e não interessam os motivos, argumentos, nada!” (AMDB, p. 104). Depois do adultério consumado, Aristides comenta que não sabia que Dorinha gostava tanto dele. Surpresa, ela diz que não gosta mesmo. Ele se desespera. Para justificar a sua resposta, Dorinha apresenta a Aristides a explicação para o adultério que, desde o princípio do conto, ela queria dar-lhe: o marido havia lhe dado uma bofetada; por isto, ela resolvera encontrar-se com Aristides. Este pergunta se haverá outros encontros. Ela responde que sim, desde que o marido lhe bata de novo. A partir daí, os encontros clandestinos entre Aristides e Dorinha só acontecem sob a condição de que o marido dela a esbofeteie. Mesmo se sentindo humilhado, Aristides não consegue parar de pensar na moça. Dias depois, Dorinha telefona-lhe marcando outro encontro, pois havia apanhado do marido novamente. Depois de vários encontros sob estas condições, numa tarde, ela comenta com o amante o quanto os homens são burros. Ele não entende o comentário. Então, ela revela que, na verdade, as bofetadas dadas pelo marido nunca existiram, não passavam de mero pretexto para que ela procurasse o amante. O verdadeiro motivo dos encontros é a paixão de Dorinha por Aristides.

Em AMDB temos, novamente, a mulher que toma iniciativa. Usando de todos os artifícios possíveis, Dorinha obtém o encontro com Aristides. Em seu favor, claramente demarcada no texto, há a antiga paixão que Aristides nutre pela moça. Não satisfeita com tal certeza, Dorinha simula uma situação, as bofetadas dadas pelo marido, que serve como razão/pretexto para o adultério. Isto sugere que ela se interessa em manter o total domínio da situação. Tanto é que ela só revela o verdadeiro motivo dos encontros a Aristides quando bem entende. Além disso, a revelação é feita com certa carga de ironia, quando diz ao amante o quanto os homens são burros. Neste mesmo comentário irônico, Dorinha sugere como foi fácil manipular o amante: no início, rejeita-o, afirmando que não gosta dele e que só traiu

³ In: *A Coroa de Orquídeas e Outros Contos de A Vida Como Ela É* (Seleção de Ruy Castro, São Paulo, Companhia das Letras, 1993), p. 103-106. As citações referentes a este conto serão fornecidas no próprio corpo do texto, entre parênteses, com a sigla AMDB, seguida do número da página.

seu marido por causa das bofetadas. Em seguida, sob a condição das bofetadas, Dorinha obtém a certeza de outros encontros com Aristides. E, por último, revela a ele o motivo pelo qual ela se reaproximou, a paixão. Assim, Aristides acredita em tudo o que Dorinha diz, e, por isso, é manipulado com facilidade. Ao mostrar-se apaixonado e, de certa maneira, um tanto ingênuo, ele é incapaz de distinguir o jogo amoroso arquitetado por ela, aceitando as condições impostas pela moça.

“O primeiro pecado”⁴

Mário e Irene estão numa sorveteria. De súbito, ela comenta que tem de chegar em casa, pois o marido a está esperando. Mario se assusta, porque não sabia que ela era casada. Despedem-se. Ele caminha para um bar para encontrar os amigos. Lá, divide o caso com Jordão. Conta-lhe que uma possível experiência com mulher casada o impressiona. O amigo, para incentivá-lo, oferece-lhe o apartamento que possui para fins amorosos. Num outro encontro em lugar público, Mário, desconfiado de Irene devido à sua clara propensão a cometer adultério, faz inúmeras perguntas: se é a primeira vez que ela trai, se o marido desconfia, se ambos brigaram. Ela o interrompe bruscamente e diz que não gosta de “homem que faz muita pergunta” (OPP, p. 166). Quando Mário a convida para um encontro íntimo, ela aceita, mas reclama que ele demorou demais para fazer tal convite. Ao entrar no apartamento, a moça vai logo disparando: “— Tu és sagrado e és o segundo homem que eu conheço. E não quero sair daqui desiludida!” (OPP, p. 167). Após o sexo, Irene está em frente ao espelho refazendo a maquiagem. Mario aproxima-se e pergunta qual o motivo do adultério. Ela responde, serenamente, que o fez por curiosidade; queria, apenas, conhecer outro homem além do marido. Desesperado por ter sido considerado uma cobaia, ele pergunta o resultado da experiência. Irene responde que fora o pior possível, já que o desempenho de Mario fora inferior ao do marido. Ela sai de lá “desiludida do pecado” (OPP, p. 168). Depois do acontecido, Mário passou a persegui-la por telefone; ela desligava. Um dia, esperou-lhe na esquina, mas a moça não se importou. Ele a provocou, chamando-a de mascarada; ela deu-lhe com a bolsa na cara.

Neste caso, novamente, é a mulher quem toma iniciativa, mostrando-se, por vezes, agressiva e intimidadora ao amante em potencial. Isto fica claro quando Irene afirma que o encontro com Mário é seu primeiro pecado e que ela não quer desiludir-se. Tal agressividade aumenta a ponto de promover a humilhação do amante quando Irene afirma que seu desejo por satisfação sexual/afetiva não foi suprido e que se arrepende da experiência adúltera. Ela o desmoraliza naquilo que ele mais valoriza (o vigor sexual, o trato com as mulheres e o poder de conquistá-las), rejeitando-o em favor do marido. Mesmo que, no conto, o marido de Irene não pratique nenhuma ação (ele é apenas mencionado), temos, por meio da negação do adultério por Irene, a reafirmação de seu *status*.

⁴ In: *A Coroa de Orquídeas e Outros Contos de A Vida Como Ela É*, p. 164-168. As citações referentes a este conto serão fornecidas no próprio corpo do texto, entre parênteses, com a sigla OPP, seguida do número da página.

“O pediatra”⁵

Neste conto, Menezes desliga o telefone e anuncia para todos o sucesso de mais uma de suas conquistas. Os amigos perguntam quem é a próxima vítima. Ele responde que é a mulher do pediatra. Passam-se quarenta e cinco dias de telefonemas intermináveis, até que a moça aceita um encontro íntimo. Assim, Menezes começa a pesquisar, entre os colegas de trabalho, um apartamento “residencial e familiar” (OP, p. 13). Depois de muita insistência, Meireles cede e empresta a Menezes o apartamento em que sua própria mãe mora. O plano é que ela saia para dar um volta quando do encontro entre Menezes e a moça. A euforia do rapaz é tanta que se esquece do marido, o pediatra. Na ocasião do encontro, a moça se atrasa. Ao chegar, vai logo se explicando: “— Demorei porque meu marido se atrasou” (OP, p. 15). Menezes não entende. Diretamente, Ieda começa a despir-se. Ele pede explicações. Ela diz que não pode demorar, pois o marido tem pressa. Menezes, no auge do desespero, recua e diz que dessa maneira ele não a quer. Ela, então, estende-lhe a mão. Em seguida, exclama: “— Dois mil cruzeiros. É quanto meu marido cobra. Meu marido é quem trata dos preços. Dois mil cruzeiros” (OP, p. 15). Menezes desespera-se e chora.

Neste conto, quem toma a iniciativa dos telefonemas é Menezes. Depois de muita insistência, a moça aceita. Diante dos amigos, Menezes se exhibe por sua mais recente e difícil conquista. Toda a sua euforia é frustrada, quando, no momento do encontro, Ieda revela-lhe que seu marido a está esperando dentro do carro e que ele cobrará pelo “serviço”. Assim, Menezes tem a sua reputação de exímio conquistador abalada, pois se depara com a profissionalização do adultério, a prostituição sugerida no conto, e não como uma simples relação de mulher adúltera/marido traído como imaginava. Já o pediatra, o suposto marido traído, exerce o papel de cáften em relação à própria esposa, pois tanto agenda os serviços prestados por ela quanto recebe o dinheiro.

Em OP, a maneira pela qual a experiência adúltera é tratada problematiza a busca da personagem por sua satisfação sexual/afetiva. Afinal, não sabemos se o marido de Ieda transformara-se em seu cáften por ser traído frequentemente, sendo tal atitude uma tomada de posição frente a uma situação adversa (a traição/adultério); se, ao contrário, o marido impusera a prostituição à Ieda; ou, ainda, se a prostituição de Ieda fora, em princípio, o resultado de um comum acordo entre ela e o marido. Mesmo não sabendo qual o papel da busca por satisfação sexual/afetiva de Ieda, se é que há algum, nem a motivação do marido para tornar-se cáften da esposa, fato é que, para ambos, o adultério adquire um novo caráter, que, aparentemente, não interfere negativamente na relação conjugal a ponto de desfazê-la. Pelo contrário, podemos dizer que, no conto, a prostituição/adultério está “protegida” pelo signo do casamento, o que, de certa maneira, facilita seu trânsito/tolerância pela sociedade. Quanto ao posicionamento dos personagens frente ao adultério, o marido é ativo, em

⁵ In: *A Vida Como Ela É...: O Homem Fiel e Outros Contos*, p. 12-15. As citações referentes a este conto serão fornecidas no próprio corpo do texto, entre parênteses, com a sigla OP, seguida do número da página.

oposição à total manipulação exercida sobre o amante, que se envolve com uma, por assim dizer, prostituta, pensando que se trata de mais uma de suas conquistas amorosas. Já a posição da mulher parece indefinida: ela não apresenta nenhuma ressalva e é apoiada pelo marido, mas não podemos dizer se este apoio do marido é manipulação/imposição ou não.

“Esposa bem tratada”⁶

Guedes avisa Miranda que Luci é uma mulher difícil de ser conquistada. O motivo é que, além da moça ser séria, Braga é um bom marido para ela. Daí, a máxima do conto: esposa bem tratada não trai. Miranda nutre uma paixão por Luci como há muito não o fazia. Certa ocasião, encontrou-a numa festa. Por causa de sua timidez simulada, pois era um exímio conquistador, finge mal conseguir cumprimentar a moça. Assim, foi ela quem lançou olhares dardejantes e inúmeras insinuações enquanto dançava com o marido. Mesmo testemunhando tais insinuações, Guedes, o amigo, tentou dissuadir Miranda de sua conquista. Uma semana depois, a moça telefona-lhe no trabalho. Ela dispara: “— Você pensa que eu não percebo que você não tira os olhos de cima de mim? Podia ter me telefonado, ora essa, e por que não?” (EBT, p. 125). Miranda pergunta sobre o marido de Luci. Ela responde que ele nunca está em casa. Ele propõe um encontro, mas ela só aceita com a condição de que seja em um interior. Ele não entende; então, ela é enfática: “— Você não tem apartamento?” (EBT, p. 125). Depois de desligar o telefone, Miranda comemora com os amigos a conquista. Um deles empresta-lhe o apartamento. Depois do encontro amoroso, Luci reclama que teve o rosto arranhado pela barba de Miranda. Cego de animação, ele pergunta se ela gosta dele. Ela responde que não. Descontente e possesso por causa da resposta negativa, ele pergunta, então, qual o motivo do adultério. Ela responde que cometeu o adultério porque o marido tirava, todas as noites, a dentadura para dormir e colocava-a num copo d’água. Dizendo isto, ela apanha a bolsa e sai. Ele senta-se na cama e põe-se a chorar.

Em EBT, no início da narrativa, a mulher propensa ao adultério e o amante em potencial chegam a ter a mesma carga de participação na articulação do encontro amoroso, por exemplo, ela insinua-se, ele se faz de desentendido etc. Até então, ambos parecem exercer igual força no jogo de sedução. Após o ato amoroso, Luci, maquiando-se diante do espelho, é interrogada sobre o motivo da traição. Após ouvir dela a explicação absurda, porque o marido colocava a dentadura num copo d’água, Miranda fica arrasado e chora. Isto sugere que Miranda, caracterizado como poderoso conquistador e forte participante no jogo de sedução, sucumbe às vontades mais banais e absurdas de Luci. Não é possível identificar, no conto, se o pretexto utilizado por Luci constitui-se, de fato, numa justificativa, mesmo que grotesca, para o adultério, ou se a personagem dissimula a verdadeira razão de maneira irônica a fim de desmoralizar o amante. Contudo, estas duas hipóteses não se excluem. De qualquer maneira, percebe-se que Luci desaprova o adultério e faz questão de humilhar

⁶ In: *A Coroa de Orquídeas e Outros Contos de A Vida Como Ela É*, p. 123-126. As citações referentes a este conto serão fornecidas no próprio corpo do texto, entre parênteses, com a sigla EBT, seguida do número da página.

Miranda. Além disso, tal razão para o adultério parece contradizer, de maneira aberrante, a máxima “esposa bem tratada não trai”, implicando também em humilhação para Braga, que, por colocar a dentadura todas as noites num copo d’água, não é um marido exemplar para a esposa.

Segunda etapa: as quatro combinações possíveis

Tendo em vista o conteúdo abordado até o presente momento, é possível estabelecer, em forma de esquema, os diferentes posicionamentos do duo *mulher adúltera/ marido traído* que possibilitam a criação de vários contos sobre o mesmo assunto, o *adultério cometido por mulher casada*.

Vejamos o quadro:

Mulher	Marido
Aprova o adultério	Ativo perante o adultério
Não aprova o adultério	Passivo/ ausente perante o adultério

A partir do esquema acima, há, nos cinco contos analisados, as seguintes combinações possíveis:

MULHER QUE APROVA O ADULTÉRIO + MARIDO PASSIVO/AUSENTE

Sobre esta combinação, há o conto “A mulher das bofetadas”. Dorinha é quem se mostra propensa a trair. É ela quem liga para Aristides marcando o encontro, incitando-o a providenciar um interior. Ocorrem vários encontros entre os dois, cujo pretexto são as bofetadas que o marido de Dorinha lhe dá. Contudo, este pretexto revela-se falso, conotando que Dorinha trai o marido com certa frequência por assim desejar. Logo, uma vez que ela constrói um pretexto para trair, o qual é revelado por ela mais tarde, e o faz constantemente, mesmo tendo sido desvendada a falsidade de tal pretexto, podemos dizer que Dorinha aprova o adultério. O marido dela é apenas mencionado, no conto, como “aquele que nunca está em casa”, não havendo qualquer ação por este praticada.

MULHER QUE APROVA O ADULTÉRIO + MARIDO ATIVO

Este esquema está presente no conto “O pediatra”. Nele, é Menezes, o amante, quem toma a iniciativa da conquista. No entanto, fica claro que Ieda só aceita marcar o encontro com ele quando bem entende. Até então, Menezes pensa dominar a situação, quando, na verdade, é Ieda quem se sobressai, uma vez que, para ela e com o aval do marido, o adultério tornou-se prostituição. E, como Ieda empreende encontros extra-conjugais sem maiores cerimônias e, ao que parece, com certa frequência, compreende-se que ela, em princípio,

aprova o adultério, bem como o marido. Cabe a este, ao pediatra, uma postura ativa perante o adultério da esposa, já que, ao estipular os preços dos encontros, beneficia-se. Vale ressaltar que o conto sugere a existência de um acordo entre Ieda e seu marido, o “agenciamento” dela pelo pediatra. Isto significa que o fato de Ieda ser casada, ao invés de ser um impedimento para o adultério, transforma-se num atrativo, uma espécie de fetiche que seduz fatalmente Menezes. Contudo, o que seria uma perfeita estratégia de sedução do “cliente” articulada por marido e mulher, pelo menos nesta ocasião, falha, visto que Menezes, ao descobrir a natureza dos acontecimentos, desiste do encontro.

MULHER QUE NÃO APROVA O ADULTÉRIO + MARIDO PASSIVO/AUSENTE

O conto “O Primeiro Pecado” traz esta combinação. Neste, é Irene quem toma iniciativa frente ao amante em potencial. Por vezes, as insinuações adúlteras são impostas a ele de forma agressiva, claramente dominadora. No que se refere à motivação para o adultério, Irene menciona que ama profundamente seu marido, mas que o traiu a título de experiência, curiosidade. Experiência que, segundo ela, foi frustrante. Fica clara, portanto, a sua desaprovação em relação ao adultério, implicando a submissão do amante à mulher. Quanto ao marido, este é apenas mencionado no conto, não desenvolvendo nenhuma ação.

Neste mesmo esquema, está o conto “Esposa bem tratada”. Nele, Luci e Miranda exercem igual força no jogo de sedução. A situação se reverte no momento em que ela é questionada pelo amante quanto ao motivo da traição. No desfecho da história, é claramente expresso que a moça desaprova a experiência adúltera. Quanto ao marido, este é mencionado no conto, não praticando nenhuma outra ação além de, segundo Luci, colocar a dentadura no copo d’água.

MULHER QUE NÃO APROVA O ADULTÉRIO + MARIDO ATIVO

O conto “Curiosa” é construído sob esta combinação. Neste conto, Jandira é quem toma todas iniciativas possíveis. Desde as insinuações para Serafim até o agendamento do encontro adúltero. Ao final, ela diz que traiu o marido apenas por curiosidade e ainda reitera que a experiência fora a pior possível. Além disto, o marido, quando descobre o acontecido, dá uma surra em Serafim. Isto sugere a total desmoralização do amante.

A título de ilustração seguem abaixo, em forma de gráfico, os motivos/ unidades temáticas (TOMACHEVSKI, 1976) que aparecem repetidamente nos contos. Isto reitera o caráter de repetição que embasa o processo de composição de Nelson Rodrigues.

Contos	Agendamento do encontro	Local do encontro	Posição do amante	Momento em que se dá a explicação da mulher	Explicação da mulher para o adultério
Curiosa	Combinam pessoalmente, durante um dos encontros	Apartamento do amigo	Questiona o motivo do adultério	Após o ato amoroso, refazendo a maquiagem	Por experiência

Contos	Agendamento do encontro	Local do encontro	Posição do amante	Momento em que se dá a explicação da mulher	Explicação da mulher para o adultério
A mulher das bofetadas	Por telefone	Apartamento do amigo	Não questiona o motivo do adultério	Após o ato amoroso, refazendo a maquiagem	Porque apanha do marido. Contudo, tal pretexto revela-se falso, pois ela nutre uma antiga paixão pelo amante.
O primeiro pecado	Combinam pessoalmente, durante um dos encontros	Apartamento do amigo	Questiona o motivo do adultério	Após o ato amoroso, refazendo a maquiagem	Por experiência
O pediatra	Por telefone	Apartamento do amigo	Não há consumação do ato sexual	Não há consumação do ato sexual	Não há consumação do ato sexual
Esposa bem tratada	Por telefone	Apartamento do amigo	Questiona o motivo do adultério	Após o ato amoroso, refazendo a maquiagem	Porque o marido tira a dentadura para dormir e a coloca num copo d'água

Como visto, a exploração das possibilidades de reação da mulher frente ao adultério e do papel do marido neste contexto, aliada à constante retomada de unidades temáticas semelhantes nos cinco contos, possibilitou a composição destes contos. Somando isto às semelhanças estruturais vistas na primeira etapa deste trabalho, os contos tornam-se ainda mais parecidos.

Tendo em vista que os cinco contos estudados possuem muitos elementos estruturais semelhantes, procurei identificar um eixo básico destes elementos que proporciona diversas combinações entre si, promovendo a criação de várias narrativas em torno de um assunto central, no caso, o adultério cometido por mulher casada. Convém estudar de que maneira(s) este assunto central se desenvolve/configura nos contos, quais as suas significações e seus efeitos estéticos, para, posteriormente, relacionar tais informações com o jornal e suas determinações em termos de gênero de discurso ligado à mídia, veículo que o autor utilizou para divulgá-las.

Terceira etapa: o casamento sem adultério não é casamento

Apresentei, anteriormente, uma espécie de esboço do processo de confecção dos contos aqui escolhidos de *A vida como ela é*, aqueles cujo assunto é o adultério cometido por mulher casada. Tal processo baseia-se nas posições tomadas pelo marido traído e pela esposa adúltera. Conforme o marido traído toma ou não atitude perante o adultério e a esposa adúltera aprova ou não a experiência adúltera, tem-se, ao final de cada conto, efeitos estéticos diferentes. Aliadas a estes dois eixos combinatórios, estão as semelhanças estruturais, as formais e as de unidades temáticas. Isto cria a suposição de que tais elementos funcionam como moldes mais ou menos flexíveis, pois engendram algumas variações. É conforme estas variações que novos contos são criados, tendo cada um deles, ao seu final, um efeito diferente do anterior.

Analisei os mecanismos que possibilitam a variação dos efeitos nos contos. Convém,

agora, detectar de que maneira o *adultério* e o *casamento* são considerados e quais as suas contribuições/implicações nos contos.

Com o advento do Cristianismo, o casamento foi institucionalizado. Isto significa que ele foi eleito como o único meio lícito em que o ser humano podia fazer uso dos prazeres. Vejamos como Michel Foucault considera a questão:

para o ser humano, racional e social, é da própria natureza do ato sexual inscrever-se na relação matrimonial e nela produzir uma descendência legítima. Ato sexual, vínculo conjugal, progeneração, família, e mesmo para além da cidade, comunidade humana, tudo isso constitui uma série cujos elementos são ligados, e onde a existência do homem encontra sua forma racional. Retirar daí os prazeres para desvinculá-los da relação conjugal e para propor-lhes outros fins é, efetivamente, causar dano àquilo que constitui o essencial do ser humano (FOUCAULT, 1999, p. 171).

Por esta citação, pressupõe-se que o adultério, ou seja, a atividade sexual/uso dos prazeres fora do casamento, constitui-se numa prática condenável, pois ameaça a forma “racional” de vida que o ser humano deve levar: aquela em que a energia sexual deve ser utilizada sem exageros, de modo que o indivíduo se preserve, obedecendo sua função natural, a de gerar filhos, dentro da instituição do casamento, instituição bem aceita socialmente. Assim, temos que a

mancha não está no próprio ato sexual mas no “desregramento” que o dissociaria do casamento onde encontra sua forma natural e seu fim racional. Nessa perspectiva, o casamento constitui, para o ser humano, o único quadro legítimo da conjunção sexual e do uso dos *aphrodisia* (FOUCAULT, 1999, p. 171).

Portanto, o adultério só é prejudicial ao casamento na medida em que propõe uma nova forma de se buscar realização/prazer, afastando o indivíduo daquele uso que lhe seria inerente, pois a primeira célula social, a família, estaria sendo ameaçada. Contudo, como é possível que, nos contos de *A vida como ela é*, o casamento comporte tal prática sem desfazer-se, já que o adultério é considerado como uma forma de transgressão ao casamento? Em meu ver, a transgressão acaba por supervalorizar o que está sendo violado. Explicando: por transgressão, entende-se uma prática que vai além, ou seja, que quebra, mesmo que momentaneamente, uma lei/convenção. Esta quebra, em si, já pressupõe uma volta/(re)obediência à lei anteriormente transgredida⁷. Assim, quando o adultério é cometido, tem-se a quebra de uma lei/convenção referente ao casamento. Logo, se, nos contos, o casamento não é abalado e, ao final, após a experiência adúltera feminina, a ordem inicial marido/mulher é reestabelecida, havendo a reafirmação do casamento, há uma volta à lei anteriormente quebrada. Conforme Georges Bataille (1968), este é o caráter da transgressão: uma ação que dá a sensação de um movimento progressivo, mas que, na verdade pressupõe, sempre, um passo atrás, pois retoma e reforça a lei violada. Ou seja, ao desobedecer a lei, tem-se a ilusão de

⁷ Sobre a transgressão, ver Georges Bataille, *O Erotismo* (Lisboa, Moraes Editores, 1968).

que se está caminhado progressivamente. Contudo, a lei transgredida ainda existe e, ou há a obediência a ela, ou se permanece transgredindo-a, dando, sempre, digamos, um passo atrás. Isso se torna mais pertinente se tivermos em mente a diferença entre *transgressão* e *subversão* (BATAILLE, 1968). Dizendo *grosso modo*, ao se transgredir uma lei, não a modificamos em sua natureza. Esta modificação seria própria da subversão, ou seja, subverter uma lei significa transformá-la em outra coisa que não ela mesma, impondo novos conceitos e valores, novos limites diferentes dos originais. Portanto, o que se tem nestes cinco contos de *A vida como ela é* **não** é a proposta de um novo conceito nem a modificação do casamento em si, nem a atribuição de um novo/outro valor moral a este, mas, sim, a reafirmação do mesmo tal como convenção social que institui o uso dos prazeres como uso moderado/determinado afim à preservação da espécie e da família. Esta reafirmação do casamento como instituição na qual se exerce a sexualidade, produz-se filhos e compactua-se com as exigências e *status* sociais demonstraria que estas são instâncias interligadas que devem ser preservadas, já que determinam uma “existência racional” para o ser humano, como diz Foucault (1999). A seguir, analiso como estas proposições se configuram nos cinco contos em questão.

No conto “Curiosa”, a personagem Jandira deixa claro que cometeu adultério a título de experiência. Ela afirma que nunca conhecera, intimamente, outro homem além de seu marido. Esta mesma justificativa, o adultério como experiência primeira, é dada pela personagem Irene, de “O primeiro pecado”, outro conto anteriormente analisado. É interessante notar que, em ambos os contos, os narradores frisam o fato de que as personagens nunca traíram seus maridos antes, sendo a ocasião narrada a “primeiríssima vez” dessas mulheres. Se, por um lado, a primeira experiência adúltera das personagens fascina os amantes em potencial, por outro, torna-se fator de humilhação para eles, já que Jandira e Irene desaprovam o adultério: ambas se arrependem do feito e preferem seus maridos aos amantes. Além disto, no final dos contos, tudo indica que o casamento não é, de forma nenhuma, abalado; pelo contrário: há a negação do adultério como alternativa e a afirmação/fortalecimento do casamento por parte das mulheres.

Em “Esposa bem tratada”, o adultério também é rejeitado por Luci. Porém, a razão que a motivou a praticar o adultério nos leva a supor que ela encara seus desejos por uma experiência extra-conjugal de modo diferente de Irene e Jandira. Mais irônica que as outras duas, Luci fornece ao amante uma explicação absurda sobre o adultério, atribuindo-lhe um caráter irrisório. Como as três mulheres desaprovam o adultério por si mesmas, o papel dos maridos traídos ganha maior relevância em relação ao dos amantes, já que as esposas os preferem. É interessante dizer que as três personagens não sofrem qualquer tipo de represália devido à experiência adúltera. Suas conclusões quanto ao fato de não aprovarem o adultério baseiam-se em valores inerentes a elas mesmas, reafirmados por meio de decepcionantes experiências adúlteras. Por causa disto, percebe-se que há, por parte das personagens, uma certa descrença em relação ao adultério. Para elas, este é desprovido de aventura, fantasia e *glamour*, não passando de uma atitude sem maiores realizações. Esta desmistificação do adultério pode ser vista de maneira mais intensa em “Esposa bem tratada”. Nele, o motivo grotesco para o adultério fornecido por Luci sugere à questão um tratamento irônico/

sarcástico, o que atenua seu valor. Portanto, como o adultério não é considerado uma saída eficaz para as três personagens femininas, tem-se que estes três contos apresentam uma proposta afim ao moralismo, cuja máxima é o casamento como instituição, já que este se constitui num meio lícito, fonte e fim para as práticas/buscas afetivo-sexuais, retomando, pois, os dizeres de Foucault (1999), citado anteriormente.

Em “A mulher das bofetadas”, Dorinha dissimula um pretexto para trair o marido, o das supostas bofetadas dadas por ele. Contudo, apesar de fingir, todo o tempo, que não gosta do amante, ela aprova o adultério e mantém, constantemente, os encontros com ele. Há algo peculiar neste conto: nele, a experiência adúltera é motivada pela antiga paixão adolescente de Dorinha por Aristides. Ao final do conto, permanece a sugestão de que, após revelar a verdadeira razão do adultério, Dorinha continua a equilibrar seu casamento e os encontros com o amante. Dessa maneira, além de a personagem aprovar a experiência adúltera, tudo indica que há uma espécie de harmonia entre adultério e casamento, pois não há indícios de que esta paixão e os encontros que acontecem em favor dela causem algum abalo no casamento da moça. Podemos dizer que, neste conto, há a realização do ideal de adultério, pois a personagem é capaz de resolver a dicotomia sexo/amor, conjugando adultério e casamento. Quanto ao amante, no desfecho do conto, há a sugestão de que este aceita tal condição sem maiores questionamentos.

Em “O pediatra”, o adultério é encarado como prostituição. Isto implica que o sexo é transformado em um *bem de consumo*, um *serviço* a ser prestado. Fica evidente que o adultério como prostituição é mais vantajoso para o marido, pois ele concede à esposa uma espécie de liberdade vigiada ao controlar-lhe os amantes, o tempo e o valor dos encontros. O que seria um adultério comum, caracterizado pela quebra da fidelidade conjugal, é transformado em um acordo entre o casal. Assim, Ieda e seu marido desmistificam o adultério transformando-o em prostituição.

Conclui-se, então, que nos contos de *A Vida Como Ela É*, o adultério não é uma saída eficaz para a realização afetiva/sexual fora do casamento. Isto porque, dos cinco contos aqui analisados, em três deles, “Curiosa”, “O primeiro pecado” e “Esposa bem tratada”, o adultério é desmistificado. Em “O pediatra”, o adultério é transformado em prostituição, o que o descaracteriza como adultério. E, por último, somente em “A mulher das bofetadas”, o adultério é considerado como uma alternativa pertinente na conciliação entre realização afetivo/sexual dentro e fora do casamento. Novamente, prepondera a máxima moralista, cujo intuito é preservar o uso lícito e racional dos prazeres dentro da instituição do casamento, pois este é utilizado como uma espécie de máscara.

Compreende-se, tendo em vista a discussão realizada até a presente etapa deste artigo, que o adultério é compreendido como uma forma de transgressão ao casamento, e não como subversão dele, o que o reafirma como instituição. Além disso, todas as personagens femininas possuem autonomia para buscar sua realização amorosa/sexual. Elas utilizam os mais diversos meios para empreender tal busca: valendo-se de mentiras, ironia e dissimulação, elas arquitetam um poderoso jogo de sedução/manipulação tanto em relação aos amantes como em relação aos maridos. A facilidade com que as mulheres promovem a humilhação

dos amantes e a manipulação dos maridos demonstra o quanto os personagens masculinos estão equivocados sobre seus gostos, desejos e vontades. Enfim, o universo que as cerca não é dado à compreensão dos homens e, quando isto ocorre, dá-se no momento e da maneira que elas querem. O desfecho dos contos e os seus efeitos finais, quase sempre, demonstram o resultado desta incompreensão. Fica explícita a maneira irônica/sarcástica/grotesca como os amantes que não entendem de mulheres são tratados: uns, por vezes, sentam-se e choram humilhados em seu poder de conquista; outros perseguem e provocam suas agressoras. Este desencontro entre homens e mulheres sugere a impossibilidade de harmonia entre desejo e amor dentro e fora do casamento. Assim, o adultério seria uma tentativa frustrada de resolver este dualismo.

Ainda com relação à negação do adultério em quatro dos cinco contos de *A Vida Como Ela É*, pode-se considerar que existe uma problematização quanto à busca por satisfação afetiva/sexual das personagens femininas. Isto implica o fato de que nos contos não há vestígios que afirmem a infelicidade dessas mulheres com seus respectivos maridos, exceto em "Esposa bem tratada" em que há a falsa queixa de Luci sobre o hábito do marido. E nem é meu objetivo, aqui, pesquisar a natureza dos motivos que levaram as mulheres a cometer adultério. Mas, considerando que toda transgressão pressupõe uma punição, eu diria que, especificamente nestes contos, o fato de todas as mulheres voltarem aos maridos sem que o casamento delas seja abalado não significa, propriamente, a realização dessas mulheres, e, sim, uma espécie de punição. Isto porque, em momento algum, os contos tratam diretamente do desejo e da realização afetiva como bens a serem conquistados. Pelo contrário, por tal punição, entende-se que, o tempo todo, é afirmada a inutilidade de empreender tal busca. O conto "O pediatra", em que a prostituição é travestida de casamento, representaria um extremo da inutilidade desta busca, pois, através da mecanização do prazer, afirmaria a inexistência de qualquer realização no campo pessoal do desejo.

De modo geral, se, por um lado, há um certo feminismo por parte de Nelson Rodrigues, já que ele, inicialmente, constrói personagens femininas fortes e independentes em relação às figuras masculinas, atribuindo a estas mulheres autonomia na busca de realização de seus desejos, por outro, esta autonomia se revela falsa, já que a satisfação afetiva e erótica, tanto dentro do casamento quanto fora dele, não existe. Este paradoxo que encerra a mulher no campo da inutilidade da busca de sua realização afetiva e sexual devido à sua inexistência revela que Nelson Rodrigues seria, neste aspecto, um autor transgressor, longe de ser subversivo.

A seguir, tratarei da repercussão dos contos que tratam da dicotomia casamento/amor e/ou adultério/desejo, tendo em vista o meio utilizado para veiculá-los, o jornal.

Quarta etapa: sensacionalismos íntimos

Viu-se o quanto os cinco contos que têm o adultério cometido por mulher casada por assunto principal são estrutural e semanticamente parecidos. Além disso, identifiquei uma

espécie de fórmula através da qual eles são construídos: sob os posicionamentos da mulher adúltera e do marido traído, eixos mais ou menos flexíveis que, conforme se entrecruzam, engendram variações responsáveis por diferentes efeitos estéticos. Também, abordei a forma como o adultério é considerado nos contos: uma prática que empreende uma tentativa frustrada de resolver os impasses amor, sexo e desejo; esta, perfeitamente, ajustável ao casamento e, portanto, socialmente tolerada. Considerando que os aspectos estruturais e temáticos são interdependentes, convém, agora, procurar esclarecer de que maneira ambos se relacionam com um terceiro aspecto, o da leitura/recepção dos contos.

Sabe-se que, inicialmente, os contos de *A Vida Como Ela É* formaram uma coluna diária no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, no período de 1951 a 1961. Tal informação ganha mais valor considerando-se os aspectos estruturais dos contos. É conforme as proposições do jornal e todas as suas implicações formais, semânticas e estéticas que se pode dizer que os contos de *A Vida Como Ela É* se aproximam do *fait divers*. Em seguida, tratarei dos modos como se configura tal semelhança. Para tanto, primeiramente, farei algumas considerações sobre o *fait divers*, segundo Roland Barthes.

Fait divers é a classificação utilizada por Barthes (1977) para designar as notícias de jornal que tratam de diversos assuntos. Estes assuntos, em sua maioria, estão ligados a acontecimentos do cotidiano. Fatos como mortes, assassinatos, roubos, desastres, que trazem a marca do elemento aberrante, da coincidência marcada pelo mistério, da surpresa, invariavelmente, despertam a curiosidade de quem os consome. O *fait divers*, então, “seria uma informação *monstruosa*, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma, inomináveis, que se classificam em geral pudicamente sob a rubrica dos *Varia*” (BARTHES, 1977, p. 58).

A sua própria estrutura favorece o consumo imediato da informação que ele traz; por isso, o *fait divers* é fechado, *imane*nte, não necessitando de informações externas a ele mesmo para ser consumido: “no nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto, êle constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito” (BARTHES, 1977, p.59).

Existem duas relações que, apesar de serem diferentes entre si, completam-se de modo a articular a estrutura do *fait divers*: a *perturbação da causalidade* e a *coincidência*. A primeira relação pode ser percebida de duas formas: diz respeito ao fato cuja causa não se pode explicar, ou à causa revelada que contraria qualquer previsão; daí o espanto, o estranhamento. A segunda relação, a de coincidência, liga-se à repetição dos acontecimentos. Crê-se que, se algum fato se repete com frequência, por exemplo, um mesmo banco é assaltado sete vezes, é porque tal acaso quer significar algo; daí, a curiosidade em desvendar esta significação. Desse modo, Barthes considera que

a causalidade explícita do *fait divers* era afinal uma causalidade arranjada, pelo menos suspeita, duvidosa, irrisória, já que de certo modo o efeito aí decepciona a causa; poder-se-ia dizer que a causalidade do *fait divers* é constantemente submetida à tentação da coincidência, e que, inversamente, a coincidência é

constantemente fascinada pela ordem da causalidade. Causalidade aleatória, coincidência ordenada, é na junção desses dois movimentos que se constitui o *fait divers* (BARTHES, 1977, p. 66).

Portanto, o *fait divers* tem um caráter ambíguo, que trata do “racional e do irracional, do inteligível e do insondável” (1977, p. 67). Cabe, agora, verificar como os cinco contos que tratam do adultério cometido por mulher casada se assemelham ao *fait divers* e quais as implicações de tal semelhança.

Primeiramente, considero que os cinco contos aqui analisados tratam de um assunto muito corrente no cotidiano, que desperta o interesse, a curiosidade das pessoas: o adultério. É a curiosidade sobre o assunto, sobre suas implicações, sobre suas circunstâncias etc. o elemento-chave operante nos contos. É como se estes possibilitassem ao público leitor do jornal um espionar, pelo buraco de uma fechadura, a vida íntima das personagens, suas ações, sentimentos, reações frente aos acontecimentos. Tendo em mente o veículo que divulgou estas informações e considerando as implicações financeiras que este veículo possui, entendo que o jornal determina uma adaptação deste assunto ao seu formato, dando aos contos um caráter efêmero: o assunto, o adultério cometido por mulher casada, é o mesmo nos cinco contos, mas as personagens, suas reações, os acontecimentos, seus efeitos, são diferentes a cada novo conto. Assim como o *fait divers*, os contos de *A Vida Como Ela É* são confeccionados de modo a ter um caráter de produto consumível, de vida curta. É importante dizer que este caráter consumível e efêmero dos contos e do *fait divers* não lhes altera o fato de que estes sejam considerados literatura.

Tem-se que a estrutura dos contos contribui, também, para a sua semelhança com o *fait divers*. Como este, os contos são *imanescentes*. Explicando isto: de início, Barthes aponta que o *fait divers* é semelhante ao conto porque, “no nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto, êle constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito” (1977, p. 59). Dessa maneira, é interessante dizer que as tramas dos cinco contos são estruturadas de modo a possibilitar tal imanência: primeiro, há um rápido sumário que introduz uma cena; esta cena expõe um conflito e em que estágio de desenvolvimento ele se encontra. De modo a contextualizar esta cena, esclarecendo possíveis dúvidas, o narrador adiciona uma analepse. Segue-se mais um rápido sumário e, um corte, eclipse, introduz uma nova cena. Daí por diante, o narrador segue a diegese de forma linear, intercalando sumários, cenas e elipses, até o desfecho da diegese. Ocorre que, neste percurso linear, assim como no *fait divers*, nos contos, são dadas as circunstâncias, as causas, o passado, o desenlace dos acontecimentos.

Além do assunto e da estrutura, os contos possuem mais um elemento que contribui para a sua semelhança com o *fait divers*, o seu efeito estético. Vejamos no quadro abaixo quais são esses efeitos e suas implicações junto ao *fait divers*:

Contos	Efeitos	Grau de aproximação com os <i>fait divers</i>	Consequência
Esposa bem tratada	Efeito cômico e grotesco que dá um caráter irrisório ao adultério.	Há a perturbação da causalidade.	O desfecho atribui um caráter frívolo ao adultério.
O pediatra	Efeito surpresa: a revelação sobre a natureza do adultério é inusitada.	Há a perturbação da causalidade.	O desfecho atribui caráter cínico ao adultério, pois há a profissionalização deste.
A mulher das bofetadas	Efeito surpresa: o pretexto das bofetadas revela-se falso, pois há a paixão.	Há a perturbação da causalidade.	O desfecho surpreendente é atenuado; sugestão de moralismo.
Curiosa	Efeito previsível, pois as intenções da personagem quanto ao adultério são evidentes.	Não há perturbação da causalidade, pois a curiosidade da personagem é enfatizada durante o desenrolar da narrativa.	Desfecho afim ao moralismo.
O primeiro pecado	Efeito previsível, pois as intenções da personagem quanto ao adultério são evidentes.	Não há perturbação da causalidade, pois a curiosidade da personagem é enfatizada durante o desenrolar da narrativa.	Desfecho afim ao moralismo.

No conto “Esposa bem tratada” (EBT), ao final da diegese, Luci, a personagem adúltera, depois de obter do amante o encontro amoroso, revela-lhe que traiu seu marido porque este colocava, todas as noites, para dormir, a dentadura num copo d’água. É o caráter absurdo e grotesco deste motivo que introduz a perturbação da causalidade no conto. Isto é, conhece-se a causa do adultério, mas a natureza desta causa contraria qualquer previsão. É a quebra de expectativa por meio do espanto e do absurdo que possibilita que o conto seja lido como um *fait divers*. Além disso, para o leitor, tal perturbação, como efeito final do conto, é completamente inusitada. Resumindo o conto a uma chamada jornalística, diríamos: “mulher trai o marido por causa da dentadura”. Como diz Barthes, no *fait divers*, “a causalidade revelada é de certa forma mais pobre do que a causa esperada. [...] Paradoxalmente, a causalidade é tanto mais notável quanto mais é decepcionada” (1977, p. 62). Com base no absurdo, que acarreta um efeito cômico e grotesco, podemos dizer que Luci atribui um caráter irrisório ao adultério, desmistificando-o. Tal tratamento transforma o adultério numa experiência esvaziada de expectativa em que a personagem feminina (Luci), ao revelar o motivo, destrói todo o embasamento erótico construído no decorrer da narrativa. Isto acontece porque o erotismo, que seria, teoricamente, um elemento afim ao adultério, é equiparado a uma piada de mau-gosto, ao motivo grotesco da dentadura.

Em “O pediatra” (OP), temos uma situação semelhante à do conto anterior. Ieda chega ao local marcado para o encontro amoroso e vai logo tirando o vestido. Então, revela ao amante que está com pressa, pois o marido a espera no estacionamento do prédio. Menezes percebe que o encontro amoroso não se trata de simples adultério, mas sim da profissionalização deste, de prostituição. Pode-se resumir o conto à seguinte chamada: “mulher cafetinada pelo próprio marido”. Novamente, temos a aproximação do conto com o *fait divers*, já que há, nele, a perturbação da causalidade, quando da revelação feita por Ieda ao amante. Assim, a razão

que se espera para justificar o adultério é contrariada, acarretando um efeito inesperado. Este efeito sugere que Ieda e seu marido posicionam-se de maneira cética em relação ao adultério.

No conto “A Mulher Das Bofetadas” (AMDB), novamente, há a perturbação da causalidade quando Dorinha revela o verdadeiro motivo do adultério a Aristides. Inicialmente, os encontros acontecem sob o pretexto das bofetadas dadas pelo marido de Dorinha. Contudo, tal pretexto é desmentido pela própria personagem, já que, de fato, as bofetadas nunca existiram. O motivo do adultério é a paixão de Dorinha por Aristides. Dessa maneira, temos que a causa inicial para o adultério é contrariada, o que possibilita que o conto seja lido como um *fait divers*. Entretanto, seu efeito, apesar de surpreendente, é diferente dos contos anteriores (EBT e OP). Isto é, neste conto, a causa esperada é contrariada, mas não de forma aberrante, já que a natureza daquilo que a contraria, a paixão adolescente entre os amantes, não é absurda, exagerada como nos contos anteriores.

Os contos “Curiosa” (C) e “O Primeiro Pecado” (OPP), além de possuírem semelhanças estruturais e semânticas entre si, apresentam efeitos estéticos parecidos: a causa para o adultério, sugerida a todo momento desde o início da narrativa, é confirmada, apresentando um efeito previsível. Ao final da diegese, as mulheres adúlteras revelam aos amantes o verdadeiro motivo do adultério: a curiosidade. Tal revelação não causa tanto estranhamento, pois não há a perturbação da causalidade como em EBT e OP. Nestes contos, a causalidade esperada é um tanto previsível, confirmando-se. Isto significa que o efeito surpresa, característico do *fait divers*, dá lugar a outro efeito afim ao moralismo. Em C e OPP, há um tratamento mais “sério” em relação ao adultério. Esta seriedade explica, de certa forma, porque o adultério como experiência primeira é tão desejado pelas personagens. Contudo, quando da consumação do ato sexual com os amantes, as personagens decepcionam-se. Isto implica dois fatores importantes: primeiramente, reconhece-se que o casamento é mais conveniente e aceitável socialmente; além disso, ele é considerado como a forma mais acessível de realização pessoal, já que elas optam pelo prazer/afetividade existente no próprio casamento. Percebe-se que a experiência adúltera é negada em prol do casamento, no qual a sexualidade é exercida de maneira racional, conforme abordado na terceira etapa deste artigo.

Em relação à possibilidade de leitura dos cinco contos como *fait divers*, percebe-se uma espécie de gradação. Digo isto tendo em mente a intensidade dos efeitos estéticos dos contos. Assim, “Esposa bem tratada” e “O pediatra” são dois casos exemplares de *fait divers*, pois contêm o elemento grotesco afim ao absurdo que perturba a causalidade. Em segundo lugar, estaria o conto “A Mulher das bofetadas”, por conter, simplesmente, a quebra de expectativa, sem o espanto e o absurdo. E, por último, estariam os contos “Curiosa” e “O primeiro pecado”, pois eles possuem um desfecho nada chocante e/ou surpreendente, o que, quanto ao efeito, atenua suas semelhanças com o *fait divers* salvo os aspectos estruturais e temáticos abordados anteriormente. Esta gradação na semelhança entre os contos e o *fait divers* revela um outro fator importante que se relaciona com o aspecto temático. Na medida em que se tem um caso exemplar de *fait divers*, como em EBT e OP, o desfecho moralista atenua-se, já que o adultério ganha um caráter irrisório⁸. Ao contrário, na medida em que o efeito semelhante ao *fait*

⁸ Ou o adultério recebe um tratamento que o descaracteriza como tal, como no caso específico do conto “O

divers é atenuado, como nos contos “Curiosa” e “O primeiro pecado”, o desfecho moralista fica evidente. “A mulher das bofetadas” permaneceria num meio termo, já que traz em seu desfecho um efeito tênue de *fait divers*, no qual o moralismo não prepondera, configurando-se como uma possibilidade de harmonia entre o casamento e o desejo exercido fora dele.

Portanto, esta gradação na semelhança dos contos com o *fait divers* configura-se no processo de composição dos contos como mais uma unidade passível de engendrar variações que darão origem a novos contos. Penso que os aspectos estruturais, temáticos e pragmáticos (efeito) destes cinco contos não se tratam de elementos estanques cuja simples combinação gera novos contos. Pelo contrário, estes três aspectos possuem, latentes em cada um deles, inúmeras possibilidades que, conforme se entrecruzam, geram inúmeras variações. Variações que, como visto, não foram exploradas em sua totalidade, mas são claramente perceptíveis num pequeno número de contos que tratam do adultério cometido por mulher casada.

Considerações finais

Creio que um dos aspectos mais interessantes do artigo aqui realizado é a versatilidade do eixo combinatório. Em princípio, parece algo estanque, cujas variações soariam irrisórias. Pelo contrário. Apesar de pressupor apenas quatro variações, estas implicam significações bastante distintas entre si. Além disso, a aproximação ou não das características do *fait divers* é um outro fator de diferenciação entre os contos. Tanto que é lícito afirmar que todas as variações possíveis não foram utilizadas: as quatro possibilidades do eixo poderiam aproximar-se do *fait divers* ou não, perfazendo um total de oito contos de efeitos e significações diferentes. E, conforme visto, apesar de serem muito parecidos em princípio, os contos abordados contrapõem sensíveis diferenças a esta semelhança quando analisados mais atentamente.

Do dito acima, há dois fatores, interdependentes entre si, que inquietam. O primeiro deles diz respeito à poética dos contos de Nelson Rodrigues: os eixos combinatórios e aproximações/distanciamentos em relação ao *fait divers* seriam recorrentes aos demais contos de *A Vida Como Ela É?* O segundo fator parte do princípio de que este primeiro é verdadeiro: esta poética teria, portanto, uma estreita relação com o fato de os contos serem publicados diariamente em jornal, já que isso solicita quase que uma produção em série para suprir a demanda. Além disso, fatores tais como: o número de caracteres, a diagramação e a própria posição da coluna rodrigueana em relação aos demais textos do jornal revelam a pressuposição de um dado público leitor: num Brasil dos anos 50 e 60 do século XX, este público esteve circunscrito a grandes cidades, especialmente Rio de Janeiro, cuja vida modernizada e veloz contrastava com a mentalidade pequeno-burguesa dos subúrbios cariocas. Visto como consumidor de bens culturais, o possível leitor de *A Vida Como Ela É?* tem espelhados nesta estrutura folhetinesca seus desejos, suas desventuras, seu voyeurismo, sua moralidade e curiosidade que são elaborados literariamente e, por que

Pediatra”, em que é visto como prostituição.

não dizer, espetacularizados. Infelizmente, não podemos aprofundar todas estas questões no espaço deste artigo. De qualquer maneira, fica uma expectativa de que este trabalho desperte a curiosidade e até mesmo auxilie na pesquisa de estudiosos interessados na obra de Nelson Rodrigues, já que esta é apenas mais uma das inúmeras possibilidades de leitura que a produção deste importante escritor brasileiro nos oferece.

Agradecimentos

Este artigo teve por texto-base minha monografia de conclusão de Curso de Graduação em Letras, orientada pelo Professor Dr. Arnaldo Franco Junior. Meus sinceros agradecimentos pelo seu auxílio no início de minha caminhada nos estudos e na vida.

DIAS, E.M. S. Life as It Is: Nelson Rodrigues' *Fait Divers*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 113–134, 2015.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. Estrutura da Notícia. In: _____. *Crítica e Verdade*. Trad. L. Perrone-Moises. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Trad. J. Bernard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1968.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*. Trad. M. T. da Costa Albuquerque. 6. ed., Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

RODRIGUES, N. *A Vida Como Ela É...: O Homem Fiel e Outros Contos*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. (*Coleção das Obras de Nelson Rodrigues*, 2)

_____. *A Coroa de Orquídeas e Outros Contos de A Vida Como Ela É*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. (*Coleção das Obras de Nelson Rodrigues*, 5)

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et. al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p.169-203.

Recebido em: 03/09/2014

Aceito em: 28/10/2014

Na contramão das estéticas de vanguarda: *O perfume*: História de um assassino, de Patrick Süskind

KARIN VOLOBUEF *

RESUMO: Neste trabalho, analisamos o romance *O perfume*: História de um assassino, de Patrick Süskind, best-seller dos anos 80 do séc. XX, caracterizado pela recuperação de traços da narrativa do séc. XIX: narrador onisciente, análise social e psicológica, descrição do espaço físico e do elemento humano, criação de um mundo fechado em que os eventos e os valores são explicáveis e coerentes. Süskind, porém, não trabalha apenas com estas características da narrativa oitocentista. Ele opera com a intertextualidade e, também, com traços característicos do romance negro, da narrativa histórica e das histórias do sobrenatural. Deslocando o interesse do crime para o criminoso, um protagonista cujo olfato é sobre-humano, o escritor aproxima-se do romance negro, construindo uma obra marcada pelo prazer de contar uma história.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa híbrida; *O perfume*: História de um assassino; Patrick Süskind; Romance; Sobrenatural.

ABSTRACT: This paper analyzes the novel *Perfume: The Story of a Murderer*, by Patrick Süskind, best-seller of the eighties, characterized by the recovery of traits of the nineteenth-century narrative: omniscient narrator, social and psychological analysis, description of the physical space and human aspects, creating a closed world in which events and values are explained and consistent. Süskind, however, not only works with these characteristics of nineteenth-century narrative; he also uses intertextuality and devices of *serie noire* (thriller), historical narrative, and supernatural stories. Shifting the interest from the crime to the criminal, a protagonist whose sense of smell is superhuman, the writer makes his novel become similar to the black novel, building a work marked by the pleasure of storytelling.

KEYWORDS: Hybrid narrative ; *Perfume*: The Story of a Murderer; Patrick Süskind ; Novel; Supernatural.

* Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - FCLAr/UNESP - 14800-901 - Araquara - Brasil. E-mail: volobuef@uol.com.br

Meu trabalho parte de um comentário de Nikolaus Förster (1999, p. 2), que constatou haver na literatura alemã dos anos 80 e 90 do séc. XX o surgimento de numerosos romances com certas características em comum: linearidade cronológica do relato, coerência e integridade do enredo, concentração em um protagonista com trajetória rica em aventuras. Entre outros, Förster cita os romances *A descoberta da lentidão* (1983; Editora Rocco 1990), de Sten Nadolny; *O perfume: História de um assassino* (1985), de Patrick Süskind; e *O último mundo* (1988), de Christoph Ransmayr¹. Esses romances teriam em comum, para Förster, um narrador com atitude ingênua (destituído de autocrítica), o emprego de elementos fantásticos ou mágicos, e a exploração do suspense. Segundo esse crítico, as literaturas de outros países (que não a Alemanha) já teriam não apenas *integrado*, como inclusive *consagrado* autores de textos com marcas semelhantes: Umberto Eco, Milan Kundera, Gabriel García Márquez, Isabel Allende. Outro estudioso, Bruno Hillebrand (1993), constata essa mesma tendência, caracterizando-a como um “prazer em narrar” ou uma “revitalização do enredo” a que os prosadores alemães teriam chegado apenas no final dos anos 70 e começo dos 80, ao passo que os autores italianos já teriam sido imbuídos dela no final dos anos 60.

Ora, tal tendência recupera traços da literatura do séc. XIX, que se compunha de narrados oniscientes, análises social e psicológica, descrição do espaço físico e do elemento humano, criando um mundo fechado em que eventos, situações e valores são explicados e coerentes.

Sob esse viés, podemos dizer que os autores contemporâneos mencionados acima entraram na contramão da literatura de vanguarda, a qual se pauta pela quebra das convenções, pelo experimentalismo formal, pela postura cética e niilista frente aos valores tradicionais e à própria concepção de “romance burguês” – enfim, uma literatura identificada com um espírito crítico e refinamento que buscava esquivar-se de qualquer semelhança ou contato com a cultura de massas.

Octavio Paz já argumentou, porém, que a partir das vanguardas, a exigência de inovação e de ruptura com a tradição paradoxalmente foi perdendo seu caráter original e desafiador, à medida que se tornou *norma*, à medida que se tornou obrigação tão institucionalizada e sacramentada como as convenções que pretensamente busca contestar.

Diante desse esgotamento da proposta das vanguardas ou modernistas, Leslie Fidler (1994, p. 14) faz uma avaliação provocante. Após a ênfase no leitor acarretada pela estética da recepção, após o avanço dos meios audiovisuais para o centro da produção e divulgação da “cultura”, e após décadas de lutas *pela* democracia e *contra* todas as formas de opressão ou exclusão – a literatura vê-se, para Fidler, diante da necessidade de abandonar a perspectiva elitista da literatura moderna (criada segundo as expectativas racionais de seletos grupos de intelectuais e universitários) para aderir a técnicas antes características da literatura trivial e dos meios de comunicação da mídia, capazes de atingir maior público e estimular-lhe o interesse.

Assim, conforme argumentam Werner Frizen e Marilies Spancken (1996, p. 18-

¹ Respectivamente: *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) - Sten Nadolny; *Das Parfum* (1985) - Patrick Süskind; *Die letzte Welt* (1988) - Christoph Ransmayr.

20), em lugar do perspectivismo (típico da modernidade), da perda de referenciais pelo sujeito no início do séc. XX e do crescente hermetismo da obra vanguardista, a literatura contemporânea busca a fluidez da escrita (do ato de escrever). Para isso, abandona a crença na infalibilidade da Razão; descarta as noções de originalidade e genialidade; desiste do critério de autenticidade e do engajamento político e das aspirações moralizantes que, na Alemanha, se estamparam nas páginas do pós-guerra até os anos 60 e 70 (neste último caso, entremeando-se à produção com forte teor autobiográfico da “Nova subjetividade”)².

Na literatura internacional, um dos marcos dessa transição sem dúvida é a publicação em 1980 de *O nome do rosa* por Umberto Eco. Casando a temática histórica com uma estrutura de narrativa policial, Eco criou um romance-colagem que desafiou os críticos e conquistou o público (não apenas das livrarias, mas também dos cinemas³). Sua construção paródica, que chega mesmo a abrigar plágios dos mais variados textos coloca o próprio leitor no papel de um Sherlock Holmes à cata de pistas para desvendar os rastros espalhados pelo romance.

Patrick Süskind, cinco anos mais tarde, não chegou a atribuir tamanha tarefa a seu leitor. Mas criou também um romance em que avultam as referências intertextuais. Além disso, *O perfume* também é ambientado no passado (na época de Luís XV) e sua trama apresenta uma seqüência de assassinatos que chocam e amedrontam a opinião pública. Ao contrário de Umberto Eco, porém, não segue o esquema da narrativa policial tradicional (moldada por E. A. Poe, Conan Doyle, Agatha Christie). O subtítulo de *O perfume* – “A história de um assassino” – introduz um quê biográfico que subverte a matriz do gênero (não se trata da investigação de um *crime*, mas do *criminoso*), aproximando-se do que Todorov chama de “romance negro”, ou seja, um romance policial em que o bandido é conhecido de antemão, de modo que o suspense não envolve sua identidade, mas a realização de seu(s) crime(s) e a perseguição pelo detetive.

Süskind também subverte o gênero policial ao criar um protagonista criminoso sobre-humano: Jean-Baptiste Grenouille, nascido em 1738 em um mercado de peixe parisiense próximo ao Cemitério dos Inocentes, tem o senso olfativo extraordinariamente desenvolvido (podendo, por exemplo, encontrar pelo faro objetos considerados perdidos pelo seu dono) ao mesmo tempo em que ele não exala qualquer cheiro – é inodoro.

Essa dimensão sobrenatural entra, assim, em choque frontal com o “realismo” que permeia a descrição minuciosa da Paris do século XVIII – as ruas e construções da cidade, a aparência e hábitos da população. Esse sobrenatural (ou irracional) também se choca com a organização perfeitamente lógica (racional) da trajetória de Grenouille – que almeja um fim e sistematicamente vai se apropriando dos meios para atingir esse fim. Longe, porém, de ter um efeito fantástico (na linha proposta por Todorov), esse paradoxo serve para criar um certo efeito irônico pela intersecção entre diferentes vertentes da tradição literária.

² Elias Canetti (*A língua absolvida*); Günter Grass (*O diário de um caracol* - 1972); Tomas Bernhard (*A causa, O porão, A respiração, O frio e Uma criança* - 1975-1982, obras reunidas no volume *Origem* da Companhia das Letras - 2006); Max Frisch (*Tagebuch 1966-1971* - 1972); Peter Rühmkorf (*Die Jahre die Ihr kennt* - 1972); Hilde Domin (*Von der Natur nicht vorgesehen* - 1974); Wolfgang Koeppen (*Jugend*); Peter Handke (*Das Gewicht der Welt*); Wolfdietrich Schnurre (*Der Schattenfotograf*).

³ A produção italo-franco-germana foi lançada em 1986 sob a direção de Jean-Jacques Annaud.

Lembremos aqui que Friedrich Schlegel, na passagem do séc. XVIII para o XIX, discutiu o conceito de “ironia romântica” como um recurso de explicitação do caráter ficcional e de auto-reflexão dentro da obra, mediante o qual ela passaria a constituir-se como palco da autocriação e autolimitação do sujeito criador (Prang, 1972, p. 14). Resultados possíveis dessa ironia romântica seriam a quebra da ilusão de verossimilhança, o rompimento das fronteiras entre os gêneros poéticos e um estímulo para que o leitor se torne tão crítico e, ao mesmo tempo, tão criativo, quanto o autor do texto ficcional.

A grosso modo, desde o Romantismo em geral, a literatura abandona a concepção de obra fechada que materializa o Belo supremo, estável e único. Em lugar dele entra a manifestação estética marcada pela fragmentação (que obriga o leitor a completar as lacunas em aberto), pela desarmonia (que dá voz ao espírito crítico e inconformismo), pelo emprego do feio e demoníaco (que exprimem o desafio a todas as ordens dominantes, sejam estéticas ou político-sociais). A obra moderna não deixa de ter também uma face arcaizante, à medida que retoma a tradição (tanto a culta quanto a popular) para atribuir-lhe novos e inusitados sentidos. O antigo é tornado novo.

O perfume, conforme já dito, retoma e, com isso, filia-se a várias tradições: a narrativa histórica, o romance policial, as histórias do sobrenatural. Na verdade, essa relação de itens precisaria ser bem mais extensa, pois o texto de Süskind também pode ser lido como romance de formação (e Werner Frizen analisa detidamente os “anos de aprendizagem”, de “peregrinação” e de “mestre” [Meister] de Grenoille amparando-se no modelo fornecido pelo *Meister* de Goethe), como “romance de artista” (ou *Künstlerroman*, vertente da prosa alemã a que se filiam narrativas de E. T. A. Hoffmann, o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann), e – por que não? – pode também fazer as vezes de conto de fadas (ou conto de fadas às avessas, se pensarmos nos pontos de contato com a história do Príncipe Sapo [Grenouille = rã; em Grimm *Frosch-König* = rã] *A bela e a fera*⁴, ou *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*⁵).

Ora, desde o Romantismo em geral, a literatura abandonou a concepção de obra fechada que materializa o Belo supremo, estável e único, preferindo em seu lugar a manifestação estética marcada pela fragmentação (que obriga o leitor a completar as lacunas em aberto), pela desarmonia (que dá voz ao espírito crítico e inconformismo), pelo emprego do feio e demoníaco (que exprimem o desafio a todas as ordens dominantes, sejam estéticas ou político-sociais). E a obra moderna não deixa de ter também uma face arcaizante, pela qual retoma a tradição (tanto a culta quanto a popular) para atribuir-lhe novos e inusitados sentidos. Na modernidade, o antigo é tornado novo.

O modo, porém, como Süskind busca amparo na tradição dá-se por outras vias. Se o empenho renovador das vanguardas despiu a tradição de seu caráter modelar, textos como o de Süskind buscam na tradição os elementos para enfrentar o caráter dogmático daquele empenho renovador que, após décadas de hegemonia, tornou-se paradigma tão tirânico quanto antes havia sido o Belo neoclássico. Em outras palavras, no final do século XX, o antigo mantém-se antigo – e isso para expressar a desilusão contemporânea frente às

⁴ *A Bela e a fera* (1756), de Mme. Le Prince de Beaumont.

⁵ *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), de Adelbert von Chamisso.

possibilidades de inovação, que as vanguardas ainda davam por ilimitadas.

Süskind – ao contrário do Romantismo e das vanguardas – não polemiza com a tradição. Ele visita o passado com uma atitude talvez tão natural como a de alguém que vai para o jardim para escolher algumas flores e montar um buquê. Ele não tem a pretensão de revolucionar esteticamente a arte de seus dias, não tem o intuito de conscientizar seu leitor e convencê-lo a abraçar alguma agenda social ou política, não tem a ilusão de romper barreiras que ninguém ainda havia transposto.

O perfume exhibe as flores e folhagens colhidas no jardim do passado. Seu protagonista Grenoille sob muitos aspectos faz lembrar o feio e solitário Quasímodo de *Notre-Dame de Paris* (Victor Hugo); o enredo – que mostra o artesão perfeccionista recorrendo ao assassinato como meio de salvaguardar sua criação sublime – assemelha-se à história do ourives Cardillac de *A senhorita de Scuderi* (Hoffmann); as descrições de Paris evocam cenas grotescas dos quadros de Pieter Bruegel ou Hieronymus Bosch.

Esses são alguns dos elementos que foram tomados emprestados da tradição literária e artística e que se encontram à disposição para serem percebidos pelo leitor mais culto. Mas, a despeito de esses empréstimos serem tão contundentes, não podemos dizer que Süskind se rendeu ao passado ou que lida de modo passivo ou sem crítica com a tradição e os mestres dos séculos precedentes. A perspectiva irônica e paródica, igualmente dominante, é a marca pela qual sinaliza seu distanciamento.

Para não ficar muito extenso, segue-se um único exemplo de sua prática intertextual. As primeiras linhas de *O perfume* são: “No século XVIII viveu na França um homem que foi uma das figuras mais geniais e abomináveis daquela época rica em figuras geniais e abomináveis” (1985, p. 5).⁶

Tal início traz à lembrança as primeiras linhas da narrativa *Michael Kohlhaas* [*A vingança de Michael Kohlhaas*, tradução de Otto Schneider], de Heinrich von Kleist (1810):

Nos meados do século 16, vivia às margens do Havel um negociante de cavalos chamado Michael Kohlhaas, filho de um mestre-escola, e um dos homens mais honestos e também dos mais terríveis do seu tempo (1974, p. 13).

Além da semelhança entre as palavras iniciais, vários outros pontos de aproximação podem ser percebidos: Grenoille e Kohlhaas têm cada qual um propósito ao qual dedica sua vida; ambos praticam ações consideradas criminosas por seus contemporâneos; ambos são executados publicamente ao final. Contudo, tais semelhanças revelam-se uma máscara para a ironia que rege a rede de oposições que os interliga, mas também os afasta. Kohlhaas pode ser descrito como um paladino da justiça, que enfrenta a lei e a ordem porque estas são ditadas por soberanos corruptos e tirânicos. Kohlhaas declara guerra ao mundo para que seus filhos herdassem um mundo melhor – ele mata, guiado por seu senso de justiça; em última análise, mata por amor. Grenoille, por seu turno, comete 26 assassinatos para

⁶ No original: “Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen and abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.” (1985, p. 5).

capturar das vítimas o seu inebriante aroma corporal – e, de posse dele, desenvolver um perfume que fosse uma espécie de “fragrância do amor”. Na cena final Grenoille vai para o meio da gentilha que após a meia-noite ronda as imediações do Cemitério dos Inocentes, despeja em si o perfume que criou e, assim, desperta tamanha paixão e desejo que é devorado vivo. Segundo o narrador, ao provocar esse ato de canibalismo, Grenoille tornou aquelas pessoas melhores: todos que estavam ali já tinham cometido alguma sorte de crime ou mesmo assassinato, mas, pela primeira vez em suas vidas, agora haviam feito algo “por amor”. Esse final nos traz de volta para Kohlhaas – mas um Kohlhaas às avessas, destituído de valores éticos e mesmo de qualquer calor humano. Do heróico chegamos ao grotesco. E, enquanto o nome de Kohlhaas ficou impresso nas páginas de uma antiga crônica (conforme subtítulo da narrativa), o narrador de *O perfume* nos garante que nada restou de Grenoille. Sua passagem pela “história” foi tão evanescente como um perfume que se evapora no ar.

Diante disso talvez possamos retomar à ideia do início de meu texto: Süskind e outros autores não têm a pretensão de melhorar o mundo ou de transmitir quaisquer ideais nobres aos seus leitores; eles querem apenas “contar” uma história. Talvez apenas tenham o desejo de fazer fluir em abundância o rio da efabulação, da criatividade narrativa que faz surgir mundos imaginários e dá vida a todo tipo de seres.

Para muitos isso pode meramente significar o abandono de pretensões estéticas mais “elevadas”. Contudo, talvez esse seja um caminho para encontrar novos sentidos e dar nova força ao romance – que muitos estetas já davam por morto há várias décadas atrás.

VOLOBUEF, K. On the opposite Way of the Avant-Garde Aesthetic: *Perfume: The Story of a Murderer*, by Patrick Süskind. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 135–141, 2015.

Referências

FIDLER, L. A. „Überquert die grenze, schließt die Gräben!“. In: WITTSTOCK, U. (Ed.) *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam, 1994. p. 14-39.

FÖRSTER, N. *Die Wiederkehr des Erzählens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

FRIZEN, W.; SPANCKEN, M. *Patrick Süskind: „Das Parfum“*. München: Oldenbourg, 1996.

HILLEBRAND, B. *Theorie des Romans: Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart, 1993

KLEIST, H. v. A vingança de Michael Kohlhaas. In: _____. *Novelas*. Trad. Otto Schneider.

São Paulo: Ed. Três, 1974. (Biblioteca Universal, 18). p. 13-101.

PAZ, O. *Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRANG, H. *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. (Erträge der Forschung, 12).

SEIDEL, R. H. Die Verkümmerng der Erfahrung: Eine vergleichende Analyse von „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ und „Das Parfum“. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 2, p. 141-148, 1998.

SÜSKIND, P. *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes, 1985.

SÜSKIND, P. *O perfume: História de um assassino*. Trad. Flávio R. Kothe. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, s.d.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Debates, 14). p. 93-104.

Recebido em: 21/10/2014

Aceito em: 20/11/2014

Narrar o animal

MÁRCIA SEABRA NEVES*

RESUMO: A figuração do animal na literatura tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época. Nas últimas décadas do século XX e, sobretudo, na primeira do século XXI, tem-se assistido a uma profunda mutação nas relações entre o humano e o não-humano, que se reflete de forma evidente no plano da criação literária. A representação ficcional do animal e os laços entre humanidade e animalidade assumem novos contornos e complexidades: a metáfora animalista adapta-se ao contexto da contemporaneidade. Pretende-se, pois, com este estudo indagar o modo como alguns autores contemporâneos equacionam, por procuração ficcional, essas novas formas de interação com a animalidade, seja pela via do devir-animal, da metamorfose ou da auscultação e desvendamento do espírito animal do homem. A nossa reflexão apoiar-se-á, respetivamente, no romance *Myra*, de Maria Velho da Costa (2008), no conto “O porco de Erimanto ou os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral (2010) e no livro de Gonçalo M. Tavares, intitulado *animalescos* (2013).

PALAVRAS-CHAVE: Animal; Bestialidade; Devir-animal; Humano; Metamorfose.

ABSTRACT: The literary portrayal of the animal has changed in the course of time, so as to represent the human anxieties prevalent in each historical moment. Over the last decades of the 20th century, and particularly in the first decade of the 21st, the relationship between the human and the non-human has undergone a profound transformation which has inevitably been reflected in the field of literary creation. The fictional representation of the animal and the ties connecting humanity and animality take on new shapes and complexities, and the animal metaphor has easily adapted to contemporary contexts. In this paper, we seek to reflect on the ways some Portuguese contemporary authors have dealt, through fictional intermediation, with these new forms of interaction with animality, such as becoming-animal, metamorphosis, or the inquiry and disclosure of man’s animal spirit. We will illustrate our reflections with the discussion of Maria Velho da Costa’s novel *Myra* (2008), a short story by A. M. Pires Cabral (“O porco de Erimanto ou os perigos da especialização”, published in 2010), and Gonçalo M. Tavares’s perplexing work entitled *animalescos* (2013).

KEYWORDS: Bestiality; Becoming-animal; Human; Metamorphosis.

* Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) - Universidade Nova de Lisboa (UNL) - 1069-061 – Lisboa – Portugal. Pós-doutoranda no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) - Departamento de Línguas e Culturas (DLC) - Universidade de Aveiro (UA). E-mail: marcianeves@ua.pt

A figuração do animal na literatura tem funcionado como espelho projectivo do humano e tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época. Ao longo do século XX, sobretudo a partir da segunda metade, a inscrição do animal na literatura vai assumindo novos contornos e complexidades.

A narrativa contemporânea acolhe uma nova abordagem e apreensão da alteridade animal. Os animais deixam de funcionar como arquétipos simbólicos, isto é, tropos do humano, numa linha declaradamente especista e antropocêntrica e institui-se um sentimento de indistinção entre o homem e o animal, que se traduz num apagamento progressivo dos limites entre humanidade e animalidade.

Com efeito, nas últimas décadas do século XX e, sobretudo, na primeira do século XXI, tem-se assistido a uma profunda mutação nas relações entre o humano e o não-humano, que se reflecte de forma evidente no plano da criação literária, onde cada vez mais os escritores procuram equacionar novas formas de interacção com a outridade animal, seja pela via do *devoir-animal*, da *metamorfose* ou da auscultação e desvendamento do espírito animal do homem.

O romance *Myra*, de Maria Velho da Costa (2008), o conto “O porco de Erimanto ou os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral (2010) e o livro de Gonçalo M. Tavares, intitulado *animalescos* (2013), constituem um elenco bastante representativo destas três modalidades de inscrição do animal na literatura do século XXI.

1.

Na sua monumental obra intitulada *Capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze e Félix Guattari definem o *devoir animal* como um trânsito entre humanidade e animalidade que se manifesta, não por via da *analogia*, *filiação*, *imitação* ou *identificação*, mas sim pela *simbiose* ou mesclagem de naturezas entre o humano e o não humano (1980, p. 291).

Nestes termos, *devoir-animal* não é imitar o animal, nem procurar nele a sua projecção identitária. Trata-se antes de uma travessia da fronteira animal/humano pela experiência do *outrar-se*, ou seja, pela intertroca entre o *devoir animal do homem* e o *devoir homem do animal* (sem antropomorfismos), que exige uma *desterritorialização* do indivíduo (humano ou não humano) que, só saindo de si próprio, poderá verdadeiramente *sentir* e *pensar* a alteridade.

Este processo de *tornar-se outro* não implica diluição de identidades, mas animal e humano deixam de ser entidades homogéneas, emergindo da fusão entre ambas um espaço de indistinção, ou seja, “une zone objective d’indétermination ou d’incertitude, quelque chose de commun ou d’indiscernable, un voisinage qui fait qu’il est impossible de dire où passe la frontière de l’animal et de l’humain” (*idem*, p. 335). Assim, o *devoir* não é o humano, não é o animal, nem tão pouco a relação entre os dois, mas mais propriamente “o deslize, o terceiro que se desprende do agenciamento entre os dois entes” (ANDERMANN, 2011, p. 265).

No domínio da ficção portuguesa recente, um dos exemplos mais paradigmáticos desta abordagem inédita da animalidade é o romance de Maria Velho da Costa, intitulado *Myra*,

que narra a relação de amor e de amizade entre uma menina – que dá o seu nome ao título – e um cão.

Myra, uma menina russa “proibida de existir” e “roubada de poder ser” (COSTA, 2008, p. 55), evade-se de um semi-bordel da Caparica, onde era sujeita a sevícias e vítima de abusos. Durante a sua desamparada errância, encontra um cão gravemente ferido e tão ou mais infeliz e estropiado do que ela. Pareciam ter sido feitos um para o outro. Chamava-se Rambo e era um Pit Bull Terrier, um daqueles “cães de luta, os cães de matar cães, o pior cão do mundo” (*idem*, p. 13), mas que, nas mãos de Myra, se transforma no mais humano dos humanos. A empatia fora imediata, estabelecendo-se entre cão e menina um pacto de sangue que não mais se irá dissolver:

Foi então que Myra pensou que se tinha urinado de medo. As pernas estavam pegajosas, molhadas por dentro. Apalpou-se e viu pela mancha escura nos dedos que era sangue vivo. Logo havia de ser hoje, a primeira vez, Rambo, disse sem medo para o cão. O sangue puxa o sangue.

Myra pousou a água em frente do cão. Arquejando como um boi de morte ele levantou-se e deixou-a chegar-se. Bebeu, a cauda claramente grata. O rabo começou a saber sorrir. Depois começou a lambe-lhe um dos pés nus, o artelho encardido, o sangue seco escorrido. Myra pousou-lhe a mão no grande cachaço com muita doçura e determinação. Fomos feitos um para o outro, Rambo. Manha e força, manha e força (*idem*, p. 14).

Assim, unidos em idêntico trajetório agónico, Myra e Rambo tornam-se companheiros de infortúnio, irmãos de sangue, almas gémeas. Ele segue-a no seu percurso errante para Sul, na sua dilacerante jornada de regresso a casa, à mãe Rússia, onde tinha deixado os seus sonhos de infância.

É então que a fábula começa. Na intimidade, ela passa simbolicamente a chamar-lhe Rambô (Rimbaud), mas, sempre que se cruzam com outros humanos, vão adotando novos nomes e nacionalidades, num desconcertante jogo de alterização: Sónia / Sophia e César; Mutti e Fritz; Maria Flor e Piloto; Elena e Douro; Kate e Ivan.

Ágil no disfarce, Myra consegue enganar a todos, representando gestos e atitudes, forjando sotaques e efabulando histórias de vida. Por detrás da criança indefesa e ingénua com o “fácies de tolinha” (*idem*, p. 71), esconde-se uma menina de inesgotáveis ardis, perita na arte da manha, ou não fosse *manha e força* o seu lema na luta quotidiana pela sobrevivência.

Após vários meses de deambulação, Myra encontra Gabriel Rolando, o seu príncipe encantado, que, tal como nas fábulas ou contos de fadas, a leva no seu Land Rover branco para uma magnífica mansão também ela branca, tal e qual um palácio. Aí, Myra e Rambo encontram provisoriamente o amor, a felicidade e um lar, suspendendo a sua errante trajetória: “Rambô, Rambô, pode ser. Pode ser que, desta vez, não tenhamos mais que andar a sós e a monte, sem mentir. Perdi *força e manha*, mas ganhei esperança” (*idem*, p. 177).

No entanto, a instância narrativa vai indiciando ao leitor o epílogo disfórico, prefigurando o carácter paródico e subversivo deste factício conto de fadas: “todos, criados, bichos, plantas e noivos, viveram felizes para sempre naquela casa, durante muito pouco tempo” (*idem*, p. 172). Com efeito, a Myra, Rambo e Gabriel não lhes é concedido o típico

final reparador. Ao dirigirem-se os três para a casa de Lisboa, são interceptados por três marginais, dois dos quais eram os antigos donos de Rambo. Gabriel é friamente assassinado; Myra e Rambo são sequestrados e levados para o Porto (para o Norte), ela para uma casa de prostituição e ele para voltar aos combates.

Assim, prostrados pela dor, aniquilada toda a sua capacidade de resistência, esgotada a esperança, só lhes restava a morte: suicidaram-se juntos, abraçados um ao outro. No fundo, invertendo parodicamente as convenções e a ideologia apaziguante subjacentes à fábula tradicional, Maria Velho da Costa constrói uma (contra)fábula contemporânea, retratando uma sociedade minada pela marginalidade e pela degradação das relações humanas.

A subversão da fábula tradicional concretiza-se, não só pela eleição do desfecho decetivo da narrativa, como pelo tratamento das personagens animais. Com efeito, o núcleo da história é constituído pela relação de amizade entre a menina e o cão, que se vai consolidando no decurso do sintagma narrativo. A proximidade entre ambos permite-lhes comunicar, não só através da fala, como também dos pensamentos, estabelecendo-se entre ambos um diálogo, a duas vozes, entre humano e animal.

Além da capacidade de comunicação, de julgamento e de expressão sentimental, o cão Rambo também manifesta uma apurada consciência de si próprio e dos seus actos, perceptível na cumplicidade nos disfarces e mentiras de Myra, respondendo aos nomes que ela lhe atribui e adaptando-se às situações consoante os interlocutores que vão encontrando pelo caminho: “E Myra afagou o que não seria mais Rambo. Vais bem César? E o cão agitou a cauda. Bom, bom, também sabia mentir” (*idem*, p. 34).

Deste modo, a narradora reconhece no animal uma natural capacidade de pensar, sentir e interagir, sem contudo elidir ou deslocar a sua verdadeira natureza animal. Rambo é tratado como o animal que é, e não como um mero sucedâneo imitativo do humano. Estamos, pois, longe da função alegórica e simbólica dos animais antropomorfizados que vigoravam nas fábulas tradicionais. Aliás, presente-se ao longo de toda a narrativa, um esforço de distinção entre o animal e o humano, explícito no discurso dos próprios animais, sobretudo no de Rambo, que só se sente humano no “medo da perda e [no] ciúme”. Só nesse particular ele se revela “cão como eles” (*idem*, p. 172). De resto, reconhece os limites que o separam do homem.

Assim, nos passos de Jacques Derrida, a instância narrativa tenta apresentar-nos os animais tais como são, de acordo com a sua própria natureza, prescindindo de qualquer fantasia transfigurante ou sublimatória. É o que se deduz, por exemplo, do diálogo entre Myra e Alonso, cuja reiterada convicção segundo a qual “os cães são melhores que gente” (*idem*, p. 78) é negada pelo pensamento da rapariga: “Não era verdade, pensou Myra. Cães treinados matam o que se lhes mandar” (*idem*, p. 79). Verifica-se, pois, uma requalificação ontológica do animal, por via da sua inderrogável *différance*¹.

¹ Neologismo criado por Jacques Derrida para desmistificar o logocentrismo ocidental. O termo resulta da junção das palavras *différence* e *différent* (particípio presente do verbo *différer*) e pronuncia-se, em francês da mesma forma, demonstrando assim que a escrita não corresponde rigorosamente à fonética e que os diferentes significados de um texto resultam da decomposição da estrutura da linguagem escrita. Ora, no que diz respeito à questão da animalidade e dos limites do humano, Derrida também não nega a existência de um limite ou

No fundo, Myra e Rambo são dois seres de espécies diferentes, mas que compartilham o mesmo espaço e o mesmo destino vital. Ambos sentem dor, ambos sofrem. Ora, este foi precisamente um dos argumentos de que se serviu a facção heterodoxa do pensamento filosófico moderno para restabelecer a aproximação entre o homem e o animal, colocando em questão o humanismo logocêntrico que se estribava na racionalidade e na linguagem humana como atributos justificativos do primado do homem sobre o reino animal².

Por outro lado, nota-se, em várias passagens do romance, uma crítica implícita à arrogância egocêntrica do homem em querer transformar o animal à sua imagem. É o caso, por exemplo, da reacção de Rambo ao banho: “Retiraram-me o meu sebo natural, que é a minha defesa contra o frio e as intempéries e o mau olhado, e põem-me a cheirar a criança de fraldas. Enfim, seja por amor dos deuses que eles são” (COSTA, 2008, p. 183).

Dissolve-se, pois, a tradicional hierarquia entre a espécie humana e a espécie animal, que relegava os viventes não-humanos para a base da pirâmide, assistindo-se a uma radical inversão de valores. Expressões como “cão é cão, mas sabe reconhecer o amor quando lhe cabe em sorte” (*idem*, p. 112) ou “não sei nadar mas sei morrer de amor” (*idem*, p. 142), proferidas pelo cão, atestam a nobreza de sentimentos do animal, mais humano do que os humanos, colocando-o num patamar valorativo superior ao do homem.

Assim, no universo de *Myra*, não é perpetuada a clássica distinção entre o humano e o não humano. O cão ocupa um estatuto semelhante ao da menina e a aproximação entre ambos transcende os laços de companheirismo ou compartilhamento, delineando-se antes, no decurso da fábula narrativa, uma relação de *devenir* no sentido deleuziano do termo. Por outras palavras, verifica-se a erosão da dicotomia homem/animal, na medida em que um desterritorializa o outro sem qualquer vestígio de especismo. O *eu* descentraliza-se e desloca-se para se aproximar do *outro*.

Ora, é precisamente este fenómeno de *devenir* que regula a relação entre Myra e

différance entre o Homem e o Animal. O que ele contesta é a abordagem comparativista da relação humanidade / animalidade que tem polarizado o pensamento filosófico ocidental ao longo dos séculos. Na perspectiva do filósofo francês, pensar a questão do humano e do não-humano não passa pela busca de semelhanças entre ambas as espécies, mas antes pela reafirmação dos seus limites e pelo reconhecimento das diferenças, atribuindo a cada ser vivente uma identidade e uma subjectividade próprias: “Je ne m’aventurerai pas un seul instant à contester cette thèse, ni une telle rupture et un tel abîme entre ce ‘je-nous’ et ce que nous appelons les animaux. [...] ce serait oublier tous les signes que j’ai pu donner, inlassablement, de mon attention à la différence, aux différences, aux hétérogénéités et aux ruptures abyssales plutôt qu’à l’homogène et au continu. Je n’ai donc jamais cru à quelque continuité homogène entre ce qui s’appelle l’homme et ce qu’il appelle l’animal” (DERRIDA, 1999, p. 280-281).

² Entre os teóricos que tentaram desmistificar este preconceituoso especismo ocidental destaca-se Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo inglês do século XVIII, que demonstrou que, tal como o homem, o animal também está sujeito à dor, sendo nessa capacidade de sofrimento que reside o nó problemático da questão da relação animal/humano: “A questão não é saber se eles têm capacidade de raciocinar. A questão não é sequer saber se eles são capazes de falar. A questão é se eles têm capacidade de sofrer” (*apud* FLOQUET, 2010, p. 61).

Já em finais do século XX, seguindo a mesma linha de pensamento, J. M. Coetzee afirmou, no seu romance-ensaio *As vidas dos animais* (1999) e através da personagem Elizabeth Costello, que: “Quem afirma que a vida importa menos aos animais do que a nós nunca teve nas suas mãos um animal a lutar pela vida. Todo o ser do animal se lança nessa luta, sem reservas. Quando diz que à luta falta uma dimensão intelectual ou horror imaginativo, concordo consigo. Não faz parte do modo de ser dos animais a possessão de um horror intelectual: todo o seu ser se encontra na sua carne viva” (Coetzee, 2000, p. 72).

Rambo. Presente-se, ao longo de toda a narrativa, uma animalidade difusa na menina (essencialmente expressa na sua manha e instintos) e uma certa humanidade no cão (pela sua nobreza de sentimentos) tornando fluidas as fronteiras entre o humano e o não-humano. A partir do momento em que se encontram, Myra e Rambo deixam de revelar identidades categoricamente definidas, o que aliás se reflecte nas suas constantes permutas de nomes e nacionalidades. As suas naturezas fundem-se: para ele, ela torna-se “o amor da sua vida” (*idem*, p. 156), onde “o mundo acaba e o mar começa” (*idem*, p. 108); para ela, ele torna-se “carne da [sua] carne” (*idem*, p. 119), “[seu] pai, [seu] filho e [seu] espírito santo” (*idem*, p. 91).

Assim, ela deixa de ser apenas uma menina; ele deixa de ser apenas um animal e *ambos os dois* (ênfase pleonástico dado pelo texto) tornam-se uma espécie de prolongamento um do outro – ela a *manha*, ele a *força*. Ora, este prolongamento é efectivamente o *terceiro* que dimana da fusão entre ambos. Nestes termos, a polarização narrativa deixa de se situar no plano do humano ou do animal e passa a radicar numa terceira dimensão, a do *devoir*: o *devoir-animal* de Myra e o *devoir-humano* de Rambo.

2.

Se alguns autores ficcionalizam o encontro com a outridade animal por via da noção de *devoir*, outros levam os processos de identificação ou entrecruzamento entre humanidade e animalidade ao mais alto nível de confluência possível, optando pela metamorfose, no sentido kafkiano³ do termo, implicando a transformação radical do homem em animal.

Nestas narrativas, deixa de verificar-se coexistência de dois protagonistas (humano e animal) que partilham o mesmo espaço e nelas comparece um único protagonista humano que se metamorfoseia em animal, passando ambos a partilhar o mesmo corpo. Transita-se assim da (con) fusão à fusão total de naturezas entre o humano e o não-humano. Esta passagem da forma humana à forma animal efetua-se num movimento de sentido único, provocando uma perda total de identidade do ser metamorfoseado.

Ora, um texto que emblematicamente representa este modo de apreensão da alteridade animal no universo da narrativa portuguesa do século XXI é o conto “O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral. O protagonista deste conto, que o autor expressamente designa de fábula, vive a experiência radical do *outrar-se* no corpo do *outro-animal*, sofrendo metamorfoses irreversíveis que o conduz a uma *desterritorialização* absoluta da sua existência humana.

Então, a *fábula* de Pires Cabral narra a história de um autodidacta que granjeou fama de conceituado historiador, reconhecido nos mais prestigiados meios científicos e académicos. Este prestígio permitiu-lhe abandonar o seu lugar na função pública para se dedicar

³ Com a sua novela *A Metamorfose* (1915), Franz Kafka (1883-1924) impôs-se no horizonte da literatura moderna e contemporânea como o precursor de uma linhagem literária centrada no exame dos processos de intersecção entre o humano e o não-humano, problematizando de uma perspectiva crítica as fronteiras que separam a humanidade da animalidade e, por conseguinte, as bases do logocentrismo antropocêntrico.

exclusivamente ao estudo da História Universal, até que um dia foi possuído pelo “demónio da especialização” (CABRAL, 2010, p. 93), impondo-lhe uma irreprimível necessidade de circunscrever e aprofundar o seu saber. Assim, movido por uma inesgotável ânsia de conhecimento, foi-se sucessivamente especializando em Civilização Grega, Mitologia Grega, animais mitológicos derrotados por Hércules e, finalmente, hesitante entre a Hidra de Lerna e o Javali de Erimanto⁴, decidiu fixar-se neste último.

A passagem por cada uma destas especializações oscilava entre o entusiasmo inicial e o decetivo ponto de chegada, provocado por um acúmulo indigesto de erudição que impelia e ditava a temática seguinte. Curiosamente, quando chegou ao javali de Erimanto, o protagonista rejubilava por saber absolutamente tudo sobre o mitológico animal, sem contudo manifestar a acostumada insatisfação ou sede de aprofundamento. O demónio da especialização parecia controlado, mas a verdade é que deixara sequelas irreversíveis no historiador: “a especialização levada àqueles extremos perturbara psiquicamente o Pai” (*idem*, p. 96). Na realidade, a obsessão compulsiva do protagonista tinha apenas mudado de dimensão, transitando do domínio intelectual para o da sintomatologia física:

Ele, que se apoderara intelectualmente do javali, ansiava agora por consumir fisicamente essa posse, deglutindo-o. Um dia queria chispe do Javali de Erimanto, outro dia focinho frio do Javali de Erimanto, outro dia sarrabulho do Javali de Erimanto, outro dia febras, fígado, mioleira, toucinho, presunto do Javali de Erimanto. A situação tornou-se insustentável.” (*idem*, p. 97).

Começando pelo desejo incontrolável de devorar o seu objecto de estudo, o protagonista acaba por nele se transformar, entregando-se a um degradante processo *de suinificação* que o faz passar por todos os horrores a que a experiência de um corpo em insustível metamorfose pode proporcionar:

O Pai estava no fundo do quarto, dobrado sobre si [...], exactamente como um porco estaria na sua pocilga. Tinha o tronco nu e, como engordara bastante, o seu dorso assemelhava-se cada vez mais ao lombo lustroso de um Large White. [...] Reparei: os seus caninos tinham sofrido uma notável hipertrofia e, a manter-se aquele ritmo de crescimento, decorridos mais alguns meses acabariam sem dúvida por se assemelhar às navalhas de um javali (*idem*, p. 87-88).

A metamorfose do protagonista não se limita à sua transformação física, manifestando-se também nos domínios psicológico e comportamental, nomeadamente no que diz respeito às suas atitudes e desejos:

O Pai reagiu à abóbora. Aproximou-se com mil cautelas, cheio de perfídia, e tirou-ma da mão com um golpe súbito. Depois retirou-se furtivamente para o seu canto e pôs-se a comê-la. Desviei os olhos incomodado. O Pai arrancava directamente da abóbora, com os dentes, grandes bocados que mastigava com

⁴ Na mitologia grega, a captura do javali de Erimanto, um monstro terrível e feroz que todos os dias descia do monte de Erimanto para assolar violentamente tudo e todos com que se deparasse, foi um dos doze trabalhos de Hércules para o rei Euristeu (HACQUARD, 1996, p. 149-150).

sofreguidão. Incapaz de suportar a cena, relanceei os olhos pelo aposento. E então vi, no canto oposto ao do Pai, um montículo de dejectos (*idem*, p. 89).

Se, na novela matriz de Kafka, a metamorfose nos é descrita a partir do ponto de vista do protagonista Gregor Samsa que, apesar da aparência animal, mantém intacta a consciência humana⁵, na fábula de Pires Cabral o processo de suinificação é-nos apresentado a partir da angulação narrativa do filho do protagonista, o que parece implicar uma rasura total da identidade do homem, ou seja, uma *desterritorialização* radical do humano para a esfera animal. Aliás, os primeiros sinais desta passagem para o território exclusivo da animalidade foram a perda da linguagem articulada⁶ e da razão⁷, dois factores que, desde sempre, estabeleceram a fronteira incontestada entre o humano e o não-humano. Ora, no que diz respeito ao protagonista desta narrativa, os limites entre humanidade e animalidade dissolvem-se totalmente. O narrador não consegue vislumbrar qualquer resquício de humanidade por detrás do olhar vazio do seu pai:

Mas o pai pareceu indiferente à comoção na minha voz. Mantinha-se acado no seu canto, os olhos baixos e inexpressivos – e agora mais miudinhos do que nunca, umas pequenas contas reluzentes como os olhos de um porco – postos em mim (*idem*, p. 89).

É como se o homem tivesse deixado de existir, dele sobrando apenas uma carcaça despojada de humanidade. É precisamente este momento em que o homem se transforma no seu próprio *resto*, atingindo o grau zero da sua natureza, que Kafka designa de metamorfose. Ao resultado desta metamorfose, chama Michel Surya *humanimalidade*:

Kafka chamou de “metamorfose” esse momento em que o homem antigo se converteu no seu próprio resto, no seu próprio refugio. E é o que resultou de uma tal metamorfose que eu chamo aqui de “humanimalidade”. Humanimalidade para designar essa figura humilhada e doente na qual algo do homem – e talvez de todo homem – ainda permanece, embora permaneça nela apenas em estado de dejecto, de refugio. É em Kafka que nasceu essa figura desfigurada. Híbrida. Meio homem, meio animal (SURYA, 2004, p. 11-12 - tradução de Orlando Nunes de Amorim)⁸.

⁵ Embora não seja o herói a narrar em nome do “eu”, toda a metamorfose do protagonista em insecto nos é apresentada a partir da sua própria perspectiva narrativa, através de um processo de focalização interna. Gregor Samsa mantém toda a sua subjectividade, mas perde a sua forma humana e a sua capacidade de comunicação: “Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco insecto. [...] ‘Que me aconteceu?’ pensou. Não era nenhum sonho” (KAFKA, 1975, p. 7).

⁶ Deixou de falar e passou a roncar: “Já quase não fala. Ronca, apenas. Dificílimo de entender. De resto não tem a mínima intenção de comunicar seja com quem for” (CABRAL, 2010, p. 87).

⁷ Deixou de reconhecer o seu próprio filho: “Quando o visitei pela primeira vez, chamou-me Hércules e mostrou uma inopinada hostilidade” (*idem*, p. 97).

⁸ No original: “Kafka a appelé ‘métamorphose’ ce moment où l’homme ancien est devenu son propre reste, son propre rebut. Et c’est ce qui a résulté d’une telle métamorphose que j’appelle ici ‘humanimalité’. Humanimalité pour désigner cette figure humiliée et malade dans laquelle de l’homme – et peut-être tout homme – demeure encore, quoiqu’il n’y demeure plus qu’à l’état de déchet, de rebut. C’est dans Kafka qu’est née cette figure défigurée. Hybride. Moitié homme, moitié bête” (SURYA, 2004, p. 11-12).

O processo de suinificação da personagem de Pires Cabral assume, assim, um alcance nitidamente desqualificante, podendo ser interpretado como “un appauvrissement de l'être humain, privé de liberté, de parole, éventuellement menacé dans sa virilité, voué à une vie plus courte” (BRUNEL, 2004, p. 139).

É curioso notar que o homem não se transforma exactamente no seu objecto de estudo, o javali – cuja ressonância simbólica é essencialmente positiva no mundo indo-europeu, conotando até uma certa nobreza –, mas sim num porco, geralmente figurado como símbolo da imundície, da gula e da voracidade: “Autant est noble le symbolisme du sanglier, autant est vil celui du porc” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 146).

Assiste-se, assim, a uma espécie de trivialização carnalizada da metáfora, que, de certo modo, vem banalizar o esforço intelectual e a erudição intransitiva do homem, despromovendo-o ao mais baixo nível de desumanidade.

3.

Ora, é precisamente sobre esta essência animalesca do ser humano, por ele severamente coibida, que cada vez mais escritores se interrogam. Com efeito, a relação do humano com a sua animalidade reprimida tem adquirido uma força renovada na literatura dos últimos anos. Gonçalo M. Tavares, com o seu livro *animalescos* (2013), faz parte desses escritores contemporâneos que cada vez mais se ocupam da sondagem ficcional do lado bestial do homem.

Colocando a sua obra sob o auspício de Francis Bacon e Gilles Deleuze, Tavares explora, num registo de economia expressionista, a essência animalesca do homem e seu demencial retorno a um estado livre e primitivo do ser. Neste sentido, o autor traça o percurso de desumanização do homem num duplo movimento de queda: do humano ao orgânico e do orgânico à animalidade, por via de uma insólita fragmentação anatómica. Com efeito, a deformação do corpo comparece como *leitmotiv* em praticamente todas as narrativas de *animalescos*.

O aparato paratextual que antecede as 39 vertiginosas micronarrativas que compõem a obra é revelador do seu carácter angustiante e enigmático, pressagiando um universo textual sinuoso e movediço, no qual humanidade e animalidade se confundem e diluem. Esta ambiguidade comunica-se, desde logo, ao título – *animalescos* – que tanto pode revestir um valor adjetival como nominal. Na sua valência adjetival, a palavra remete para características relativas ou próprias ao animal, antecipando um conjunto de narrativas centradas no comportamento animalesco do homem. Por outro lado, o termo, por sugestão paronímica, reenvia para o substantivo *arabescos*, ornamento de origem árabe, desenhado a partir de um entrecruzamento complexo de linhas curvas e emaranhadas. Sabendo que os arabescos islâmicos não admitem a representação de figuras humanas ou animais, a acoplagem, ainda que implícita, dos termos *animal* e (arab)escos é cataforicamente indicial de uma escrita

pictural da transgressão e do informe, em que o objeto não é animal, nem humano, mas antes *animalesco*.

Ora, esta dissolução de fronteiras entre o homem e o animal encontra-se simbolicamente representada na capa do livro, com uma ilustração do pintor inglês Francis Bacon (“Retrato de Henrietta Moraes”, 1969), conhecido pela sua obsessão pela representação do corpo e pelo traço macabro e pulsional com que (des)constrói as formas anatómicas, através das quais procura problematizar os limites do humano e exhibir ostensivamente o espírito animal do homem. Convicto de que, ao conquistar e usufruir da sua própria liberdade, o ser humano também liberta a besta que se aloja em si, Bacon pinta a realidade viva do ser humano e sua misteriosa animalidade de antropoide solitário e renegado, criando uma arte transgressiva e perturbante, esteada no efeito de colisão entre o belo e o horror.

É, pois, em sintonia com este intuito realista que Bacon questiona a pintura enquanto trabalho de *mimeses*, propondo, em alternativa, a noção de figura, conceito aprofundado por Gilles Deleuze no seu estudo sobre o pintor inglês, intitulado *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Deleuze explica que as figuras de Bacon são imagens isoladas e autónomas que não contam nenhuma história, porquanto a narração é o corolário da ilustração e, por conseguinte, da representação (2002, p. 12). O filósofo francês argumenta ainda que a figura é o corpo e que “c’est dans le corps que quelque chose se passe: il est source de mouvement” (*idem*, p. 23). Na realidade, os corpos-figuras de Bacon são apresentados como corpos espasmódicos e em desordenada convulsão, que tentam fugir deles próprios por um dos seus órgãos.

Deste modo, a figura não é apenas isolada, mas também des-figurada, isto é, deformada como uma substância informe que tanto se concentra e contrai, como se prolonga e dilata, delineando corpos que derogam qualquer lógica anatómica (*idem*, p. 25). Nestes moldes, o corpo é figura e não estrutura, por isso não possui rosto, mas somente cabeça, podendo até reduzir-se à cabeça. Deleuze distingue o rosto e a cabeça nos seguintes termos: “le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps” (*idem*, p. 27). Ora, Bacon é um pintor de cabeças sem rosto e o seu projeto enquanto retratista consiste, precisamente, em decompor o rosto para revelar a cabeça que sob ele se oculta, tornando ostensivo o espírito animal do homem. Bacon limpa, apaga, rasura e esbate a imagem, desconstruindo e desorganizando o rosto até fazer surgir aquilo a que Deleuze chama “les traits animaux de la tête” (*ibidem*), que não correspondem a formas animais concretas, mas antes a espíritos que assombram essas zonas de opacidade e conferem à cabeça a sua singular individualidade. Por outras palavras, os traços de animalidade descobertos não equivalem a uma correspondência formal entre o animal e o humano, mas antes a uma *zona comum de indiscernibilidade* entre o homem e o animal (*idem*, p. 28). Homem e animal confundem-se, sendo o primeiro substituído pelo animal como *traço-feição*. É pois, difícil não ver nesta fusão ou indistinção uma metáfora da animalidade latente no ser humano.

Ora, é precisamente nesta *zona de vizinhança ou de indiscernibilidade* entre o homem e o animal que se situa a *quarta pessoa do singular* que endossa a enunciação no texto de Gonçalo M. Tavares e que é, desde logo, anunciada em epígrafe pela voz de Gilles Deleuze: “quarta

pessoa do singular; é ela que se pode tentar fazer com que fale” (*apud* TAVARES, 2013, s.p.). Numa entrevista em que discorre sobre a vocação e os limites da filosofia, Deleuze explica que toda a pessoa que escreve faz com que outro fale, situando esse outro num fundo anónimo e indiferenciado que não se reduz a indivíduos ou a pessoas, mas a singularidades pré-individuais e impessoais:

São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um a outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nómade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto sem cercados e nem propriedade. O poeta Ferlinghetti fala da quarta pessoa do singular: é ela que se pode tentar fazer com que fale (DELEUZE, 2008, p. 185).

É, portanto, no espaço aberto do seu livro que Gonçalo M. Tavares nos revela esta quarta pessoa do singular, corporizada por seres desterritorializados que não são nem indivíduos, nem pessoas e nem tão pouco animais, mas sim *figuras animalescas*, tão isoladas e deformadas quanto as de Francis Bacon.

A deformação patente em *animalescos* é, antes de mais, textual – e, mais especificamente, genológica –, visto que o escritor rompe com todos os modelos e convenções literárias, numa transgressão intencional dos padrões da narrativa. Na realidade, o autor projeta a sua própria arquitetura literária como quem desenha arabescos em torno do absurdo e do *nonsense* e ordena-os numa vertiginosa sucessão de fragmentos isolados de uma “negrura compacta, sem falhas”, onde “o desvio [se] torna norma” (TAVARES, 2013, p. 99).

Seguindo um processo de composição análogo ao da montagem fotográfica, cada fragmento capta e transcreve situações sinistras e insólitas de seres, também eles isolados e fragmentados, em luta consigo próprios e com a sua animalidade intrínseca. Desfilam assim, ao longo das páginas de *animalescos*, loucos que jantam loucos, como se faz com os animais (*idem*, p. 11), ou que arrancam a própria cabeça porque é lá que está o medo (*idem*, p. 17), mulheres que pedem esmola e comem as moedas que lhes dão (*idem*, p. 23), filhos submissos que se metamorfoseiam em porcos (*idem*, p. 43) e outros que enterram vivo o pai esquizofrénico (*idem*, p. 96), velhos que disparam com as suas espingardas para o solo a fim de acelerarem as colheitas (*idem*, p. 45), homens que andam com a cabeça debaixo do solo como as avestruzes (*idem*, p. 72), mortos devorados por pombas na praça central de uma cidade (*idem*, p. 81), homens que se suicidam contra uma imagem do seu pensamento (*idem*, p. 107-108), psiquiatras que endireitam os olhos dos pacientes com martelos (*idem*, p. 121), etc.

Todas estas criaturas são seres dilacerados e sem história, que lutam pela sua sobrevivência ou simplesmente por uma “questão animalesca do território” (*idem*, p. 41), numa queda imparável que os projeta para zonas-limite do humano. Todos são ou se transformam em bestas, todos são *animalescos* e é esse traço de união que permite aglutinar coesivamente as várias ficções reunidas no livro. Nelas estas personagens são dissecadas à exaustão, recebendo um tratamento pictórico reminescente daquele de que são objeto as figuras de Bacon. Tal como se observa nos quadros do pintor inglês, as ficções de *animalescos*

acusam uma preterição do impulso efabulatório, com a conseqüente rarefação da diegese, investindo-se antes no recorte e cristalização da figura-personagem. O interesse dos textos não reside, assim, na sua estrutura narrativa, mas antes numa ideia de *pose* fotográfica que possibilita a imobilização das formas e a configuração de um teatro anatómico de figuras deformadas. Neste sentido, a estética tipologicamente indeterminada do fragmento revela-se o meio mais adequado para essa anatomização da figura e para a representação do corpo em entranhas e carne viva, uma das isotopias obsidiantes de Gonçalo M. Tavares.

A noção do corpo como matéria movente de desordens físicas percorre todas as narrativas de *animalescos*, onde as figuras-personagens desafivelam a sua máscara humana e são apresentadas como corpos fragmentados, muitas vezes reduzidos a um único órgão, sinédoque emblemática da humanidade perdida. Geralmente, esse órgão é a cabeça sem rosto, composta apenas de carne e sangue.

À semelhança de Bacon, Tavares desconstrói a cara para mostrar os traços animais da cabeça, ou seja, vai limpando e rasurando a fisionomia humana das suas personagens até encontrar o irredutível espírito animal que nelas se abriga e que se manifesta nos seus comportamentos instintivos e irracionais. Este processo de dissecação da figura encontra-se explícito logo no primeiro fragmento da obra, enunciado por um narrador heterodiegético que apresenta e descreve “um homem na rua a andar sem calças” (TAVARES, 2013, p. 9). De repente, “batem-lhe com o pau na cabeça, a cabeça abre, começa a sangrar” (*ibidem*). A partir desse momento, o homem passa a existir apenas como cabeça e esta transforma-se no espaço da narrativa, assumida depois por uma voz autodiegética. Pelo recurso concomitante à focalização interna, o narrador acede à cabeça e, depois, ao cérebro da personagem, numa incisiva auscultação da sua psicologia animal:

estou no meio da minha cabeça e mesmo assim começo a gritar, mesmo no centro e estás perdido, fui atirado da janela e dentro da cabeça nem tudo é claro, [...] peço que me cortem o cabelo, [...] eis o tabuleiro perfeito: a minha cabeça, a tua cabeça, dois crânios sem um único pelo [...], o que se passa lá fora não é entendido cá dentro, o cérebro une pontos, [...] mas não consigo olhar para o que está em cima de mim, em qualquer posição da cabeça a própria cabeça não se vê... (*idem*, p. 9-10).

É, pois, num traço macabro e intuitivo, que Gonçalo M. Tavares expõe a flagrante realidade das suas anatomias tumultuosas, contorcendo e esquartejando os corpos até às vísceras, numa expressão de fúria e horror. Com efeito, o leitor é surpreendido, ao longo do livro, por um amontoado de corpos violentamente mutilados, como o do médico cujo corpo é aberto a meio, retalhado e cortado “sem jeito nenhum” e “a sangue-frio” pelas suas alunas (*idem*, p. 22), ou o do louco que se auto-mutila “à custa de sangue e dor” para viver com a cabeça debaixo do solo como as avestruzes:

a cabeça sangra e falha; e o louco bate uma vez e com uma força tremenda contra o solo de madeira e a madeira não se mexe, [...] a sua cabeça que já está a sangrar e mesmo assim (e a doer) e mesmo assim ela não para e vem uma segunda cabeçada e uma terceira (*idem*, p. 73).

Cada uma destas figuras, nas quais se encena a brutal irrupção do espírito animal, mantém-se tragicamente humana, mas de uma humanidade que se vai progressivamente dissipando sob o efeito de forças incontrolláveis que instigam uma desorganização total da estrutura orgânica do corpo incapaz de harmonizar a vontade caprichosa dos seus órgãos. Entende-se, assim, que, na sua *Biblioteca*, Gonçalo M. Tavares sublinhe que “o corpo não é exclusivamente um sistema de líquidos, mas também não é exclusivamente um sistema organizado de órgãos sólidos que se abraçam e combatem” (2004, p. 118). O autor parece, pois, subscrever as reflexões expendidas por Gilles Deleuze a propósito do seu conceito de *corpo sem órgãos* (2002, p. 50), subliminarmente evocado nas páginas de *animalescos*, onde não faltam corpos em movimento, cujos órgãos se dissolvem em massas informes que tornam fluida a fronteira que separa o humano do animal. O leitor é atropelado por homens que “avançam em grupo como se fossem uma manada, envolvidos na sua animalidade até ao focinho” (TAVARES, 2013, p. 37), sentindo-se, por vezes, atordoadamente perdido nessa zona de *indiscernibilidade*:

um animal louco é capaz de se pôr a morder e certos maluquinhos do hospício fazem o mesmo e portanto isto é assim: os animais copiam os homens malucos, depois os homens saudáveis entram no zoológico e copiam os gestos dos animais que copiaram os gestos das pessoas malucas e tudo, no fim, fica a quatro patas, os humanos mordem-se uns aos outros e roem a perna das mesas, está tudo baixo, tudo curvado, tudo a quatro patas, todos os animais, incluindo as gentes de qualquer língua, são obrigados às quatro patas e há no mundo como que uma descida geral, todos passam debaixo das mesas, que deixam de ser sítios para pousar objectos e passam a ser abrigos (*idem*, p. 115).

Este excerto, semelhante a tantos outros de *animalescos*, permite deduzir que Gonçalo M. Tavares expõe a *realidade histórica* dos *corpos sem órgãos* como metáfora da degradação do humano em animalidade, por via da loucura, que se apossa dos homens e desequilibra o mundo. É, pois, a loucura que desterra o homem para essa *zona comum de indecisão, vizinhança ou indiscernibilidade* entre o animal e o humano, fazendo com que a humanidade regrida a um estado primitivo e bestial do ser.

Despir o humano da sua humanidade, como se de uma *camisola de lã* se tratasse, parece, em suma, ser o que pretende Gonçalo M. Tavares em *animalescos*. Por isso, os homens regridem a um estado primário e instintivo do ser, numa angustiante tomada de consciência da finitude das suas carcaças humanas. O autor expõe-nos, assim, o humano em toda a sua nudez e fragilidade, procedendo a uma penetrante sondagem do psiquismo animal do homem e dos limites da sua humanidade.

Considerações finais

Assim, em tempos de fractura do humano e de demanda da humanidade do homem,

a ficção contemporânea do século XXI parece assombrada por uma renovada percepção da animalidade, baseada numa aproximação entre o humano e o não humano, investindo numa dissolução total das fronteiras entre ambas as espécies. O *modus scribendi* da fábula tradicional inverte-se, passando-se da clássica humanização do animal à bestialização do homem. Um homem que, cada vez mais, tende a interrogar, entre perplexo e deslumbrado, a sua própria animalidade.

NEVES, M. S. Narrating the Animal. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 142–156, 2015.

Referências

ANDERMANN, J. *Pulsão animal: zooliteratura e transculturação em W. H. Hudson*. In: MACIEL, E. *Pensar / escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: editora da UFSC, 2011. p. 255-272.

BRUNEL, P. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : Librairie José Corti, 2004.

CABRAL, A. M. P. *O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização*. In: *O porco de Erimanto e outras fábulas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Seghers, 1974, vol. 4.

COETZEE, M. *As vidas dos animais*. Trad. Maria de Fátima St. Aubyn. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

COSTA, M. V. *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DAMASCENO, D. Floquet, *A pulverização das dicotomias em Myra, de Maria Velho da Costa*. 95 f. Dissertação de mestrado – Faculdade de letras, Universidade do Porto, 2010. Disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55482>.

DELEUZE, G. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

_____. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

_____.; GUATTARI, F., *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 291.

DERRIDA, J. *L'animal que donc je suis (à suivre)*. In : Mallet, M. *L'animal autobiographique*. Paris: Galilée, 1999. p. 280-281.

HACQUARD, G. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindaade Lopes. Porto: Edições Asa, 1996.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Trad. J. A. Teixeira Aguilar. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1975.

SURYA, M. *Humanimalités, matériologies 3*. Paris: Léo Scheer, 2004.

TAVARES, G. M. *Biblioteca*. Porto: Campo das letras, 2004.

_____. *animalescos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

Recebido em: 23/05/2014

Aceito em: 17/06/2014

Índice de assuntos /Índice de matéria

- A vida como ela é* (EMSD, p. 113);
Adultério (EMSD, p. 113);
Alegoria (AC, p. 11);
Animal (MSN, p. 142);
Bestialidade (MSN, p. 142);
Carlos Drummond de Andrade (MVJ, p. 59);
Conhecimento (EB, p. 42);
Conto (EMSD, p. 113);
Descartes (EB, p. 42);
Devir-animal (MSN, p. 142);
Epistolografia (MVJ, p. 59);
Escritas de si (MVJ, p. 59);
Fait divers (EMSD, p. 113);
Herói (EB, p. 42);
Hilda Hilst (AC, p. 11);
Humano (MSN, p. 142);
Indivíduo (EB, p. 42);
Lídia Jorge (PAP, p. 89);
Literatura hispano-americana (LBS; ATCM, p. 77);
Literatura Modernista Brasileira (MVJ, p. 59);
Luísa Costa Gomes (PAP, p. 89);
Manuel Bandeira (RMM; TYM, p. 24);
Mário de Andrade (MVJ, p. 59);
Literatura Fantástica (RGHA, p. 13);
Literatura Hispanoamericana (RGHA, p. 13);
Literatura Moçambicana (LBB, p. 63);
Luta armada (MCBR, p. 87);
Melancolia (ASP, p. 33);
Microrrelato (RGHA, p. 13);
Modernidade (ASP, p. 33);
Nazixploitation (VDM, p. 120);
Percy Jackson (GALFM; MCTR, p. 22);
Personagem (SMB; TSP, p. 108);
Psicanálise (EVD; PSSM, p. 55);
Relações entre História e Literatura (LBB, p. 63);
Resistência estético-política (ETO; CTQ, p. 45);
Salazarismo (LCV, p. 71);
Sergio Bianchi (ETO; CTQ, p. 45);
Silêncio (EVD; PSSM, p. 55);
Sobrevivência (ASP, p. 33);
Subjetividade (EVD; PSSM, p. 55);
Testemunho (SMB; TSP, p. 108);
Tortura (LGSJ, p. 78); (SMB; TSP, p. 108);
Trauma (SMB; TSP, p. 108);

Subject Index

- A vida como ela é* (EMSD, p. 113);
Adultery (EMSD, p. 113);
Allegory (AC, p. 11);
Animal (MSN, p. 142);
Becoming-Animal (MSN, p. 142);
Bestiality (MSN, p. 142);
Brazilian Modernist Literature (MV, p. 59);
Carlos Drummond de Andrade (MV, p. 59);
Descartes (EB, p. 42);
Epistolography (MV, p. 59);
Fait divers (EMSD, p. 113);
Hero (EB, p. 42);
Hilda Hilst (AC, p. 11);
Human (MSN, p. 142);
Hybrid Narrative (KV, p. 135);
Individual (EB, p. 42);
Knowledge (EB, p. 42);
Lídia Jorge (PAP, p. 89);
Liquid Modernity (PAP, p. 89);
Luísa Costa Gomes (PAP, p. 89);
Manuel Bandeira (RMM; TYM, p. 24);
Mário de Andrade (MV, p. 59);
Writings of the Self (MV, p. 59).
Metamorphosis (MSN, p. 142);
Method (EB, p. 42);
Modalizations (RMM; TYM, p. 24);
Modern Novel (EB, p. 42);
Modernism (LBS; ATCM, p. 77);
Moralization (RMM; TYM, p. 24);
Naturalism (LBS; ATCM, p. 77);
Nelson Rodrigues (EMSD, p. 113);
Novel (KV, p. 135);
Ontology of the Inexhaustible (AC, p. 11);
Passion (RMM; TYM, p. 24);
Patrick Süskind (KV, p. 135);
Perfume: the Story of a Murderer (KV, p. 135);
Poems (RMM; TYM, p. 24);
Portuguese Contemporary Novel (PAP, p. 89);
Profanation (AC, p. 11);
Short Story (EMSD, p. 113);
Sin Rumbo (LBS; ATCM, p. 77);
Spanish-American Literature (LBS; ATCM, p. 77);
Subject (EB, p. 42);
Supernatural (KV, p. 135);
Theatrum Mundi (PAP, p. 89);
Transition (LBS; ATCM, p. 77).

Índice de autores/Authors Index

BARIANI, E. (p. 42);
CHIARA, A. (p. 11);
DIAS, E. M. S. (p. 113);
MACEDO, R. M. (p. 24);
MAYORAL, A. T. C. (p. 77);
MIYAZAKI, T. Y. (p. 24);
NEVES, M. S. (p. 142).
PEREIRA, P. A. (p. 89);
SOUZA, L. B. (p. 77);
VERONEZ, M. (p. 59);
VOLOBUEF, K. (p. 135);

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros com pós-graduação (mestrandos, mestres, doutorandos, doutores). Obs.: **no caso dos mestrandos, é obrigatória a participação do orientador como co- autor.**

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. 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.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: a) não atenderem às normas de publicação da revista; b) não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; c) apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);
- b) **Identificação do autor** (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).

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 780 caracteres com espaço)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);
ABSTRACT e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);
TEXTO;
AGRADECIMENTOS;
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês);
REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).
Resumos e 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 4 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., nome do(s) tradutor(es).
Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. nome do(s) tradutor(es).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. Disponível em (indicar Link).

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano). Disponível em (indicar Link).

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em (indicar Link).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A **Revista Olho d'água** emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peer-review*). A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. 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 – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail:revistaolhodagua@yahoo.com.br

Link: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors with post-graduate degree (Master in progress, Master, PhD in progress, PhD). Note: **in the case of masters in progress, the participation of the supervisor as co-author is obligatory.**

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.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to Revista Olho d'água.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: a) do not meet publication standards of the journal; b) do not fit in the genre of journal article; c) had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) Article (full text with no identification of the author);
- b) Identification (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 e-mail addresses).

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 organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 780 characters with spaces);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), 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. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. 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). Available at (insert link).

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at (insert link).

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. Available at (insert link).

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

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 – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La **Revista Olho d'água** publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros – estudiantes de maestría y de doctorado, o con título de magíster o doctor. Los estudiantes de maestría, sin embargo, deberán presentar sus artículos en coautoría con sus tutores.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la **Revista Olho d'água** el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: a) no respeten a las normas de publicación de la revista; b) no atiendan al género artículo de periódico académico; c) presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Verdana, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE (EXTENSIÓN). Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 780 caracteres con espacios);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabras-clave);

TEXTO;

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Verdana, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Verdana, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); Sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Verdana, tamaño 8,5. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en (insertar el enlace).

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en (insertar el enlace).

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en (insertar el enlace).

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La **Revista Olho d'água** emplea una política de evaluación doble ciega (*peer-review*). El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>