

outra travessia

**“Acreditar nos
sinais, acreditar
nos instrumentos
e nas estrelas”**

outra travessia

Revista de Literatura nº 20

Ilha de Santa Catarina 2º semestre de 2015

“Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas”

Editores

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Jorge Wolff

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Número organizado por

Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha Técnica

Ilustrações da Capa:

A boa sorte (2015), de Artur de Vargas Giorgi

Projeto Gráfico:

Cláudio José Girardi - cjgirardi@gmail.com

Diagramação:

Rita Motta (Ed. Tribo da Ilha) sob coordenação da Gráfica e Editora Copiart

Catálogo

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores:

Carlos Eduardo Schmidt Capela / Jorge Wolff/ Bairon Oswaldo Vélez Escallón

Revisão:

Gustavo Ramos/ Diego Florez Delgadillo/ Rafael Alonso/ Joaquín Correa

Conselho Consultivo:

Adriana Rodríguez Pérsico (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ana Cecília Olmos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ana Luiza Andrade (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana Porrúa (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Antônio Carlos Santos (Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil)

Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Emanuele Coccia (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Sapienza Università di Roma, Itália)

Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Flora Sússekkind (Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil)

Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Argentina)

Francisco Foot-Hardman (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Gabriela Nouzeilles (Princeton University, Estados Unidos)

Gema Areta (Universidad de Sevilla, Espanha)

Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ivia Alves (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Jair Tadeu da Fonseca (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Luciana di Leone (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Luz Rodríguez Carranza (Universidad de Leiden, Holanda)

Marcos Siscar (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Maria Augusta Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Esther Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Rita Lenira Bittencourt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Vecchi (Università di Bologna, Itália)

Sabrina Sedlmayer Pinto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Susana Scramim (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Wladimir Garcia (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Sumário

- “Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas”
7. *os editores*
- Da tela à vitrine – reincidências no romance brasileiro contemporâneo
11. *Renata Farias de Felippe e Anselmo Peres Alós*
- Da religiosidade: entre místicos, bestas e soberanos
25. *Rafael Alonso*
- A Quarta Dimensão do Instante-Já
49. *Marcele Aires Franceschini*
- Fernando Pessoa, herdeiro do mundo mágico
65. *Rita Catania Marrone*
- Sobre ver o invisível
77. *Natalie Lima*
- Narradores bastardos – Salman Rushdie e Guimarães Rosa
91. *Telma Borges*
- Reciclando a Tropicália: Tom Zé e o lixo lógico
111. *Paula Oliveira Campos Augusto*
- Pensar en imágenes. Montaje y tensiones en el arte contemporáneo
135. *Paula La Rocca*
- Em torno da luz cristalina: clara voz de Pedro Salinas
147. *Cristiano Moreira*
- A noite explode nas cidades. Três hipóteses sobre *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*
165. *Gustavo Silveira Ribeiro*
- Do recado da terra aos sinais das estrelas
185. *Tatiana Alves Soares Caldas*
- Diretrizes para Autores
197.

“Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas”

Com essas palavras, que intitulam a presente edição da revista *outra travessia*, Oswald de Andrade manifestava, já em 1928, no *Manifesto Antropófago*, a emergência de uma ciência do vestígio errático, um pensamento com a potência singular de produzir roteiros que considerassem o apelo, o repertório e o uso antropofágico – isto é, ilegítimo – de artefatos culturais de várias espécies. Longe da sobredeterminação da origem, o *Manifesto* postulava, assim, a gambiarra como uma exogâmica marcha para o novo e incerto em resposta a necessidades declaradas (“Da equação *eu* parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*”; “A transformação permanente do Tabu em totem”), e a evidência do *readymade* como iluminação profana de outras possibilidades de existência – porque, fazendo antropofagia às claras, deixa-se também à luz o devorado. Borges e Guimarães Rosa, por sua vez, nas décadas de 20 e 30, em rigorosa leitura de teorias da quarta dimensão – Ouspensky, Hinton, Einstein, etc. –, pensaram a identidade como o chamado de um espectro, isto é, como ficção eventual, sempre dependente de condições espaço-temporais de urgência, vontade ou atuação. Por isso, fizeram do sertão e das *orillas* marcos de referência, cuja ex-posição também deixava à vista os perigos de toda pretensão universalista.

Sabe-se do papel que o naturalismo romântico teve na constituição das literaturas americanas como catalogações do mundo próprio, do instinto ou do específico nacional; também da relevância dos modelos cosmológicos para o pensamento barroco e da importância da teosofia e do ocultismo para o pensamento analógico do Modernismo *fin de siècle*. E se sabe, ainda, do papel que na arte contemporânea têm o conhecimento informático e as novas tecnologias, com mudanças na sensibilidade comparáveis àquelas produzidas pela irrupção da imagem cinematográfica no século XX, agindo sobre práticas escriturais contaminadas por suportes como o *blog*, o *site*, as redes sociais, os motores de busca, etc., que tendem a operar com base em

procedimentos lógicos e interacionais. Roteiros, aparelhos, mapas. Roteiros.

Na cena contemporânea, de todo modo, parece ser fundamental não só acreditar nos sinais, nos instrumentos e nas estrelas, mas ainda creditá-los, ou seja, pensar modos pelos quais repercutem de maneira significativa se e quando colocados em contato imediato com a arte. Por isso, a *outra travessia*, no seu número 20, propõe a reflexão sobre esses virtuais contatos, ou seja, sobre apropriações, profanações e usos que literaturas e artes fazem de instrumentos, protocolos, artefatos e conhecimentos provenientes de âmbitos tidos a princípio como “não-artísticos”.

Em resposta à nossa chamada recebemos as contribuições de pesquisadores de dez instituições de ensino superior, e de três países, que abordaram essas apropriações, profanações e usos de maneiras tão diversas que acabaram por conformar uma constelação singular que interessa descrever brevemente.

Renata Farias de Felipe e Anselmo Peres Alós, em “Da tela à vitrine – reincidências no romance brasileiro contemporâneo”, se valem do conceito de *prosa de vitrine* de Flora Süssekind para ler o romance *O dia Mastroianni* (2007), de João Paulo Cuenca, na perspectiva de uma ficção que incorpora referências provindos de linguagens “não-literárias”. Mostram, assim, uma sensibilidade engajada em procurar assegurar a permanência, ou a insistência, de um literário singularizado pela sua não-autonomia, pela sua abertura com respeito a muito do que lhe seria “exterior”.

Em “Da religiosidade: entre místicos, bestas e soberanos”, Rafael Alonso aborda a chamada “crise da religiosidade” e algumas das contrastantes respostas a essa crise que, elaboradas por pensadores como Agamben ou Bataille, e em diálogo com postulações de Jean-Luc Nancy, Jaques Derrida e Vilém Flusser, permitem remontar os instrumentos teóricos e colocar em questão a própria exigência da profanação.

Em “A Quarta Dimensão do Instante-Já”, Marcele Aires Franceschini vincula a quadridimensionalidade em *Água viva* (1973) de Clarice Lispector com o saber dos indícios manifesto por Oswald de Andrade em 1928, e, ainda, com uma tradição de vanguarda que, no século XX, se valeu de conhecimentos provindos da Física Teórica para questionar uma noção absoluta do tempo, assim como os conceitos de valor a ela associados.

Focando numa vertente plausível, embora marginalizada, de interpretação da Modernidade, Rita Catania Marrone, em “Fernando Pessoa, herdeiro do mundo mágico”, explora as raízes ocultistas da poética pessoana. Após localizá-la numa tradição que, de Ficino a Bruno, de Goethe a Newton, de Yeats a Elliot, fez do esoterismo, da astrologia, do hermetismo e de

outros conhecimentos desprestigiados pelo paradigma racionalista (tema, aliás, sobre o qual Aby Warburg se debruçou com largo interesse), a autora toma tal campo de saberes, condenados em função de seu teor tido por “irracionalista” (na leitura de Alfredo Bosi, p.ex.), como uma chave de leitura e de criação que, longe de renunciar a uma interpretação do mundo, procurava reelaborá-lo poeticamente.

Natalie Lima, em “Sobre ver o invisível”, com base em uma noção expandida do campo literário, em que não se desdenham, por exemplo, as artes do visível, propõe uma teoria que não renuncia a se compreender a si mesma como escritura, uma produção conceitual que não se opõe à produção ficcional, e uma ciência do vestígio errático ao mesmo tempo impressiva e performática, imagética e gestual.

Em “Narradores bastardos – Salman Rushdie e Guimarães Rosa”, Telma Borges propõe um estudo comparativo dos romances *O último suspiro do mouro* (1995) e *Grande sertão: veredas* (1956), vinculando alguns motivos e procedimentos de escritura com uma noção de escrita bastarda que, de uma perspectiva contemporânea, realizaria uma contra-escrita da história, estória ou re-relato, que resultaria na descolonização da voz narrativa.

Paula Oliveira Campos Augusto, em “Reciclando a Tropicália: Tom Zé e o lixo lógico”, analisa o disco-tese *Tropicália lixo lógico*, de 2012, como um campo dialogal, em que o popular se encontra permeado pela alta cultura. A autoria, com isso, se deixa comover pela antropofagia da leitura, o que leva o monumental da obra a ceder espaço a uma reciclagem que questiona, pela sua incorporação de dejetos ou restos, a centralidade de referências hegemônicas no âmbito cultural brasileiro.

“Pensar em imágenes. Montaje y tensiones en el arte contemporáneo”, de Paula La Rocca, constitui uma aposta por um pensamento *da* imagem no cenário contemporâneo. Como a autora explicita, entender as mutações que esse pensamento acarreta implica não só uma poética da sobrevivência, ou do anacronismo, mas também uma articulação em que a montagem, ou uma lógica da montagem, configura o próprio discurso crítico como uma abertura a outras possibilidades de existência.

Em “Em torno da luz cristalina...”, Cristiano Moreira lê a poesia de Pedro Salinas e Jorge Guillén como iluminação profana de uma história catastrófica. Para tanto, vale-se do conceito de *Stimmung*, recuperado por Giorgio Agamben, e procura mostrar como a clara voz, ou *phoné*, coloca-se para além de um *logos* pressuposto como absoluto.

Gustavo Silveira Ribeiro, em “A noite explode nas cidades...”, ensaio de ativismo crítico, lê o livro eletrônico *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*, organizado por Fabiano Calixto e Pedro Tostes, em relação com as manifestações de rua de

Junho de 2013, tomando a rede como espaço de produção, gestão e divulgação de criações poéticas e políticas.

Tatiana Alves Soares Caldas, em “Do recado da terra aos sinais das estrelas”, estuda o livro de contos *Estórias abensonhadas* (1994), de Mia Couto, de uma perspectiva pós-colonial, o que lhe permite ler no acervo lendário e mítico africano, através do motivo do sonho, traços de identificação soterrados por um passado de guerra e violência.

Agradecemos a todos os colaboradores deste número – avaliadores, revisores, equipe editorial –, assim como a todos os autores que submeteram seus trabalhos à nossa avaliação. Especialmente, queremos agradecer a Artur de Vargas Giorgi, que generosamente nos cedeu a imagem – intitulada *A boa sorte* – que compõe capa e contracapa desta revista. Essas contribuições montam neste número uma *constelação considerável*, e nos lembram mais uma vez que é fundamental, em relação às artes e às literaturas, pensar o *com* e pensar-se *com*. Esse incomum, ou seja, invulgar ser em comum que pode ser vislumbrado em maneiras de compor narrativas, de produzir ou poetar gestos e imagens à roda do enigma do estar juntos, ou separados, presentes ou ausentes, como estão as pequenas manchas luminosas em uma noite de céu aberto.

os editores

Da tela à vitrine – reincidências no romance brasileiro contemporâneo

Renata Farias de Felipe

UFSM

Anselmo Peres Alós

UFSM

Resumo

A partir do conceito de *prosa de vitrine* – utilizado por Flora Süssekind para definir a literatura recente voltada para o *registro ao avesso da espetacularização da sociedade* – e do romance *O dia Mastroianni* (2007), de João Paulo Cuenca, este trabalho pretende delinear as peculiaridades de um “modo de ler” contemporâneo, que associa o sentido e as imagens literárias aos referenciais oriundos de diferentes linguagens. Sensível às especificidades desse modo de ler, a literatura de *vitrine* parece assegurar o seu espaço e contribuir para a permanência do literário (a despeito das muitas formas de fabulação), estratégia que revela uma espécie peculiar de engajamento.

Palavras-chave: *prosa de vitrine*; romance brasileiro contemporâneo; engajamentos.

Abstract

Departing from the concept of *shopwindow prose* by Flora Süssekind to characterize the recent literature focused on the inside out *record of the spectacle phenomenon in society*, and the novel *O Dia Mastroianni* (2007), by João Paulo Cuenca, this essay aims to outline the peculiarities of a contemporary “way of reading” that associates meaning and literary images to referential sources from diverse languages. Aware of the specificities of this way of reading, the *shopwindow* literature seems to ensure its space and contribute to literary permanence (despite the many forms of confabulation), a strategy that reveals a peculiar kind of engagement.

Keywords: *shopwindow prose*; contemporary Brazilian novel; engagement.

1. Expressão utilizada por Derrida para definir a relação entre os gêneros na obra de Hélène Cixous. Cf. DERRIDA, 2005, p. 22-23.

2. Cf. VILLAÇA, Nízia. *Mixologias*, 2010, p. 42.

3. Flora Süssekind, ao tratar sobre a literatura brasileira do final do século passado no ensaio “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, contraria a visão “apocalíptica” do historiador Georges Duby, para quem o romance estaria em vias de desaparecer. Segundo Duby, a contemporaneidade assistiria ao retorno do ensaio. Para Süssekind, porém, “tanto a linguagem crítica tem se encaminhado para uma dicção mais ensaística, quanto a prosa de ficção tem se deixado contaminar pelo aspecto reflexivo, pela capacidade de se pôr à prova, do ensaio”. Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*, 2003, p. 265.

4. A espetacularização do ego possibilitada pelas redes sociais, por outro lado, leva-nos a questionar o que há de “autoral” e/ou de subserviente nessa autoexposição.

5. Cf. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, 1988, p. 12.

Desde o surgimento da arte cinematográfica, a relação entre o cinema e a literatura tem sido estreita e, diríamos até, profícua, já que aberta à possibilidade de estabelecimento de uma *hospitalidade generosa*¹. A mútua influência entre as expressões, as possibilidades criativas por ela engendradas e a formação do imaginário comum são problemáticas que por ora nos interessam. Antes mesmo de pensarmos o elo literatura e cinema, é impossível ignorar o fato de o universo literário ter sido sensível a *outros suportes tecnológicos em diversas épocas*, como por exemplo, ao *telégrafo, na era futurista*. Outro fator que atesta a confluência intermédias pode ser observado mais recentemente, quando a *televisão e o videoclipe levaram a ficção a uma tendência minimalista, e à literatura sobre periferia, seja ela com ou sem cunho documentário*². O incessante e inevitável contágio entre mídias e expressões, não significa, necessariamente, o atestado de óbito da cultura escrita, de acordo com Roland Barthes. Ainda que os elementos constituintes da memória e do imaginário comuns hoje prove-nham da cultura visual/digital, a escrita parece insubstituível, em termos de (res)significação imagética.

Com relação à longevidade da literatura, esta parece assegurada tanto por sua faceta fundadora quanto pela capacidade de incorporar a agilidade e a concisão que caracterizam outros meios. Os paradoxos e/ou as incertezas que regem a contemporaneidade, onipresentes nas manifestações artísticas e culturais recentes, encontram na literatura um espaço, em certo sentido, mais afeito à reflexão e à crítica, se considerarmos, por exemplo, a crescente tendência ensaística da narrativa literária³, desenvolvida por autores já canônicos como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar àqueles mais recentes, como Sérgio Sant’anna, Silviano Santiago e, mais recentemente ainda, João Paulo Cuenca. Se a literatura atual se mostra um campo propício à (auto)reflexividade – tanto relativa à própria escritura quanto voltada à problemática do próprio sujeito enquanto escritor –, ela se mostra uma ferramenta ainda relevante em um período marcado pela irrupção de individualidades cindidas, contingentes e mutáveis, traços que, por sua vez, podem ser vistos como efeitos da incessante interpelação midiática sobre o sujeito contemporâneo, tornado (compulsoriamente) receptor/espectador⁴.

A despeito do senso comum, que associa a profusão de imagens à agonia do texto escrito, Roland Barthes - em *O rumor da língua* (1984) - defende a hegemonia da cultura escrita sobre a visual, ao afirmar que “nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita”, pois o “sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem”⁵. De acordo com tal perspectiva, o “valor” das imagens - cinematográficas ou não – não estaria nelas mesmas, mas seria, de certo modo, mensurável a partir dos discursos que originam. Elementos que

desencadeiam a máquina da escrita, as imagens estariam sujeitas à leitura, processo primeiro no desenrolar da *cadeia dos desejos* (desejo de leitura, desejo de palavra, desejo de imagem, desejo de saber). Ainda segundo R. Barthes:

[...] na leitura todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado. [...] a leitura é condutora do Desejo de escrever. [...] e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que gera, até o infinito⁶.

A partir dos pressupostos barthesianos, pode-se inferir que o que a leitura desejante reivindica não é a escrita, mero produto de um vazio, simultaneamente, incontornável e criador⁷, mas o texto primeiro, disponível à codificação parcial, ou ainda, ocasional, jamais à entrega absoluta. Escrever *sobre* (um romance, um filme), não deixa de ser um ato de *apropriação* – e de certa forma, de *traição* – do texto primeiro.

O cinema – responsável pela formulação de uma memória que, como afirma Ricardo Piglia, não é mais a de Shakespeare – é um importante dinamizador de uma espécie de *máquina da escrita*⁸. Além de fornecer material para a crítica cinematográfica, o cinema oferece à literatura contemporânea referências formais e temáticas, além de contribuir para o surgimento de uma literatura ágil, que apela para a nossa memória espectral.

Para o crítico argentino Ricardo Piglia, o cinema seria responsável pelo estabelecimento de uma memória cujos referenciais “aparecem frequentemente sob a forma degradada da cultura de massas”⁹. O repertório do sujeito moderno – desde o surgimento dos folhetins, passando pela experiência cinematográfica e televisiva, até a realidade virtual – é construído em grande parte pelas *formas estereotipadas da cultura popular*. A memória coletiva, longe de ser a *memória de Shakespeare*, seria moldada pelos *filmes de Hollywood*, processo que, segundo Piglia, seria materializado com maestria pelos romances de Manuel Puig¹⁰.

O cinema como inspiração e/ou argumento literário é uma possibilidade materializada pela publicação de roteiros literários, o que nos leva a interrogar se presenciamos a emergência de um gênero. Os roteiros destinados à publicação são modificados para atender a uma nova função (a de leitura), processo que materializa o retorno à palavra e que vai ao encontro das premissas de Roland Barthes anteriormente referidas. *Viridiana* (1960), de Luís Buñuel, por exemplo, está entre os clássicos do cinema cujo roteiro foi publicado na Espanha, o que ocorreu com alguns dos roteiros de Pedro Almodóvar (*Hable com ella*; *La mala educación*, *Volver*). No Brasil, a coleção *Aplauso*, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, publicou, entre outros,

6. *Ibidem*, p. 49-50.

7. Entendemos o “desejo” como um vazio, como uma potência que, insatisfeita, está sujeita ao eterno retorno. Esse “eterno retorno”, porém, faz-se na diferença.

8. A literatura também dinamiza a máquina cinematográfica, principalmente, por lhe oferecer uma infinidade de argumentos fílmicos – como no caso das adaptações –, temas e referências. Praticamente toda a filmografia de Stanley Kubrick, por exemplo, foi inspirada em romances, sejam eles consagrados – *Lolita* (1955), de Wladimir Nabokov e *Traumnovelle* (1926), de Arthur Schnitzler inspiraram os filmes *Lolita* (1962) e *Eyeswide shut* (1999) – ou que assim se tornaram – *Redalert* (1958), de Peter George, inspirou o filme *Dr. Strangelove* (1964). No caso de *Redalert*, a adaptação de Kubrick parece “reabilitar” o romance, revesti-lo de uma outra (ou de alguma) aura.

9. Ainda que críticos como Massimo Canevacci questionem hoje o sentido da expressão “cultura de massas”, mantivemos a citação, conforme o texto original.

10. Cf. PIGLIA, Ricardo. “O escritor enquanto crítico”. *Revista Travessia*: a estética do fragmento, n. 33, 1996, p. 53.

11. O espectador como “refém” das imagens é um dos preceitos da *teoria do dispositivo* e um pressuposto partilhado por críticos como Jean-Paul Sartre, Guy Debord e Louis Althusser. Criticada por seu teor *oculofóbico*, a teoria do dispositivo tem sido confrontada pela teoria da espectralidade, que vê no receptor um sujeito discursivo. Cf. STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*, 2003, p. 347. Robert Stam, ao tratar sobre as posições espectralais, vale-se de argumentos que podem ser redirecionados para pensarmos a posição do leitor na contemporaneidade: “As posições espectralais são multifórmicas, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam”. *Ibidem*, p. 259.

12. CANEVACCI, Massimo. *A antropologia da comunicação visual*, 2001, p. 239.

o roteiro de *A cartomante* (2004), escrito por Wagner de Assis e inspirado, por sua vez, no conto de Machado de Assis. *Eu sei que vou te amar* (1986), filme escrito e dirigido por Arnaldo Jabor, foi transformado em romance pelo próprio Jabor em 2006. Em uma outra direção, as pesquisas realizadas por Tata Amaral para a concepção da série para a TV e do filme *Antônia* (2006) ultrapassaram a demanda fílmica e originaram o livro de contos *Hollywood depois do terreno baldio* (2007). Diante do fato, é possível refuncionalizarmos a perspectiva de Ricardo Piglia: se os filmes de Hollywood nos legaram uma memória, como o próprio título do livro de Amaral expressa, no nível da experiência o processo de concepção cinematográfica pode oportunizar uma abertura à criação literária.

Todas as manifestações exemplificam a relação de *hospitalidade generosa*, mutuamente produtiva, que atravessa a relação literatura e cinema. O cruzamento entre diferentes expressões parece tão inevitável quanto necessário. Se considerarmos a (re) construção do olhar após a experiência cinematográfica e a sobrecarga de estímulos visuais que nos interpelam desde o século passado, a literatura não poderia ficar imune a tantos apelos. A existência do literário está ligada a do próprio leitor, cujo olhar, imaginário e mesmo disponível foram profundamente afetados pelo ritmo acelerado das mutações sócio-político-econômicas, pela velocidade da informação e pela hegemonia da cultura visual (também mais “rápida”, em termos de recepção). O fato de o receptor (seja ele espectador ou leitor) estar sujeito a tantos estímulos visuais e informações, porém, não significa que ele seja mero produto de cooptação¹¹, já que ele escolhe o meio que melhor atende às suas expectativas e demandas. Canevacci, ao tratar sobre a influência da cultura de consumo na formação do imaginário e do repertório contemporâneos, revela que

[a] cultura do consumo é fundada na constante produção e reprodução de sinais bem reconhecíveis por seus donos e por seu público; *ela não encoraja um conformismo passivo na escolha das mercadorias, mas, pelo contrário, procura educar os indivíduos a ler as diferenças dos sinais*, a decodificar facilmente as infinitas minúcias que diferenciam as roupas, os livros, os alimentos, os automóveis, o ambiente. Dessa forma, as distinções de classe e dos diversos segmentos de classe, e ainda as subculturas, ao invés de diluir-se, se fortalecem e se complicam: novos minissímbolos precisam ser descobertos para manter as diferenças¹².

No caso específico do leitor contemporâneo, ele pode ter se tornado, em certo sentido, mais “exigente”; mais afeito à descrição sucinta, às elipses narrativas e à ambiguidade, o leitor parece esboçar uma espécie de autoria, já que cabe a ele o “preenchimento” diegético e semântico de narrativas fragmentadas e, por vezes, caóticas.

Voltada para um leitor cindido e portador de múltiplos referenciais – o próprio escritor, enquanto sujeito contemporâneo, é também objeto de incontáveis interpelações –, a literatura contemporânea parece ciente do desafio de conquistar e/ou manter o seu público entre tantos meios e estímulos. No ensaio “Ficção 80”, ao tratar sobre os inúmeros influxos que interpelam e afetam o literário, Flora Süssekind, revela uma recorrência: o fato de a ficção recente apresentar-se como *metamídia*, estratégia que funciona como um “registro ao avesso da espetacularização da sociedade brasileira”, ocorrida a partir da década de 70¹³. Süssekind define as manifestações que seguem tal tendência como *prosa de vitrine*, na qual são expostas e observadas “personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade”¹⁴. Segundo a autora, entre o leitor e uma tendência específica da literatura brasileira pós-moderna – praticada por autores como Valêncio Xavier e João Gilberto Noll - há uma *transparência irônica*, uma *parede de vidro*.

Ora trechos de filmes, *outdoors*, notícias de jornal, ora o rádio, a tv, a publicidade, figuras da mídia que se cruzam com os personagens anônimos de uma ficção que, [...], se transforma numa *metamídia*, registro ao avesso da espetacularização da sociedade brasileira nas duas últimas décadas; [...]. Seja no sentido de duplicar as instâncias narrativas, ora subjetivas, ora anônimas; seja na reavaliação tanto da ideia de privacidade, do narrar como revelação da própria experiência vital, convertidos em impossibilidades; quanto das imagens urbanas correntes, que se exibem mas são vistas de fora, [...]. Com uma parede de vidro no meio¹⁵.

À semelhança do espectador, o leitor de hoje tem, necessariamente, uma perspectiva cindida e “contaminada” por inúmeros influxos, o que acaba por exigir desenvoltura do escritor – que, enquanto sujeito contemporâneo, é também objeto de interpelação midiática e “leitor” de múltiplos estímulos – no que diz respeito à orquestração de tantas vozes. Seria a capacidade de articular múltiplos discursos uma nova “literariedade”, quando pensamos as manifestações literárias recentes? A questão, necessariamente retórica, provavelmente seja também irrelevante, quando pensamos o objeto literário hodierno exatamente como um espaço de inespecificidades.

Se a problemática da linguagem é um lugar comum na literatura denominada pós-moderna - traço cuja reiteração nos parece inevitável dadas as circunstâncias de recepção e de circulação dos bens culturais e artísticos - essa presença é, frequentemente, uma estratégia autoirônica e mesmo metairônica¹⁶, como

13. SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*, 2003, p. 258.

14. *Ibidem*, p. 258.

15. *Ibidem*, p. 258.

16. Característica entendida “como uma crítica que se torna criação e que se afirma, portanto, em um processo de revisão crítica da linguagem”. BUSATO, Susana. “A consciência do zero como a lógica da razão antropofágica da poesia brasileira contemporânea”, 2010, p. 16.

17. Beatriz Resende, ao destacar a multiplicidade da literatura contemporânea, menciona autores cujos nomes irrompem na década de 90 (como Adriana Lisboa e Luiz Ruffato) e na primeira década deste século (entre eles, Joca Reiners Terron e João Paulo Cuenca). Ainda que tais escritores apresentem marcas autorais específicas, Resende sublinha um ponto comum: o fato de os escritores recentes produzirem “libertos de qualquer necessidade de denúncias (anos 70 e 80) ou exaltação do nacional reapropriado (anos 80)”. A maioria dos textos desses escritores seria marcada pela necessidade de manifestar a urgência, ou ainda, por uma presentificação radical, obsessão “que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional”. Para maiores detalhes, ver: RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*, 2008, p. 23-24.

18. O trânsito por outros meios resulta, eventualmente, na construção da imagem do escritor *performer*, *persona* cuja travessia multimidiática resulta em uma consagração que dispensa o reconhecimento acadêmico. É o caso, por exemplo, de Lourenço Mutarelli, escritor oriundo do universo das HQs, romancista, roteirista e que encarnou um de seus próprios personagens no filme *O Natimorto* (2009).

podemos observar no romance *O dia Mastroianni* (2007), de João Paulo Cuenca¹⁷.

Assim como muitos de seus contemporâneos, Cuenca é um autor cuja atuação se estende por gêneros e meios variados: sua produção passa, por exemplo, pelo gênero crônica – jornal *O Globo* (2006-2010) e revista *TPM* (2004-2006) – e pelo roteiro televisivo – *Afinal, o que querem as mulheres?* (2011), série exibida pela rede Globo¹⁸. Mais do que exercer uma influência direta sobre a criação literária, a atuação multimidiática do escritor engendra também funções de leitura. No caso específico do romance *O dia Mastroianni* (2007), a capa da primeira edição do livro, uma espécie de colagem simulacrada de cartazes de filmes antigos, explicita a profusão e o mútuo contágio entre mídias, o que é reforçado pelo título da narrativa, no qual o sobrenome do ator italiano é utilizado como adjetivo.



Fig. 01. Capa da primeira edição (2007)

Se a problemática da linguagem é um lugar comum no romance denominado pós-moderno, na narrativa em análise o *vazio* surge como um local de circunscrição. Nele, o *vazio da linguagem*, parece espelhar o vazio da própria *literatura*, que esvaziada de toda a “utilidade” (seja lúdica, quando confrontada com as possibilidades de entretenimento oferecidas por outros meios; seja enquanto modo de mobilização político-social), não consegue sair de si mesma. No romance, várias são as passagens

que tratam sobre o esvaziamento dos projetos geracionais e, por extensão, dos literários, como é possível observar a seguir:

Aos *dândis precoces, escritores sem livros, músicos sem discos, cineastas sem filmes* com quem conversávamos por citações de romances inexistentes, flanando sob pontes e mesas e botecos como pândegos muito sólidos, lordes sem um tostão nos bolsos, *trocando os dias pelas noites e as noites por coisa alguma!* Bebamos à nossa perpétua disponibilidade para vernissages inúteis, bocas-livres sem convite! *Brindemos ao nosso futuro e passado, a enredar fiapos de vida dedicados ao culto do ócio, de nós mesmos e de paixões viróticas:* nossa doce e irreparável adolescência. [grifos nossos].¹⁹

Nas passagens em destaque, a incompletude, a improdutividade (“escritores sem livros, músicos sem discos, trocando os dias pelas noites e as noites por coisa nenhuma”) e o narcisismo geracional (“a enredar fiapos de vida dedicados ao culto do ócio, de nós mesmos”) são assinalados. O próprio dandismo - cujo refinamento e afetação soam incompatíveis com os nossos tempo e lugar -, associado à ideia de precocidade geracional, direciona para um anacronismo irônico. Por outro lado, o culto ao estilo, característico ao dandismo, é um aspecto que o aproxima da literatura dita pós-moderna.

O mencionado anacronismo irônico deriva, no romance, do intento superficial e deslocado de seu protagonista. Pedro Cassavas, personagem principal da narrativa, e seu amigo Tomás Anselmo - jovens de classe média, na faixa dos vinte anos - são movidos pela pretensão de repetir *la dolce vita* do personagem interpretado por Marcelo Mastroianni no filme de Fellini. O ridículo da situação já aparece no início da narrativa, quando a dupla tenta reproduzir a trajetória do personagem icônico em um espaço urbano caótico e degradado. Apesar de não nomeada, a cidade onde os fatos ocorrem parece, a princípio, uma capital brasileira, na qual perambulam menores abandonados, mendigos, um traficante disfarçado de vendedor de churros. Ao longo da narrativa, no entanto, os personagens parecem transitar por uma grande cidade qualquer, ou melhor: por uma metrópole simulacrada²⁰. Em comum com o protagonista de *La dolce vita*, Cassavas e Anselmo são personagens, em certo sentido, “rasas”, entediadas e hedonistas. Ao contrário de Marcello, o jornalista que protagoniza o filme, o itinerário dos personagens de Cuenca é despido do *glamour* decadente da Roma sessentista: há no romance, inclusive, passagens pela escatologia. Outra diferença entre o personagem interpretado por Mastroianni e a dupla está na postura autorreflexiva e autoirônica adotada pelo protagonista e narrador (predominante) do romance. Ao tratar sobre si próprio, Cassavas destaca, por exemplo, a sua aparência infantil e a sua própria inconstância, a qual o impede de concretizar qualquer meta.

19. CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*, 2007, p. 23.

20. Fabiano Viana Oliveira reapropria-se do ideário de Baudrillard para conceituar o *simulacro* como “todo o tipo de estereótipo, de modelo, cujo significado funciona por si só, sem a necessidade de um referente físico ou factual. São signos ou imagens com sentidos próprios, produzindo realidades autônomas além da realidade de fato”. Cf. OLIVEIRA, Fabiano. “Conhecendo o simulacro”. *Caligrama*, 2005, s/p.

21. CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*, 2007, p. 31.

22. *Ibidem*, p. 49-50.

23. *Ibidem*, p. 23-24.

Ao final, encaro *meu retrato infantil* na parede enquanto Péricles seca o meu rosto: contraio os maxilares, já sem constrangimento em me sentir perigosamente cruel, com um gosto salgado de destruição nos lábios, uma bomba de nêutrons embaixo do braço capaz de botar alguns prédios e calcinhas abaixo!²¹ [grifos nossos].

Cruzo as pernas sobre uma chaiselongue e assisto a tudo com um sorriso no rosto. Penso em acender um charuto e fumar ali mesmo, mas lembro que não fumo tabaco. Aperto os olhos e faço um “L” com o dedão e o indicador na frente do rosto, iniciando o estudo de um plano de câmera que nunca irá existir. [...].

Mas a verdade é que *não ambiciono nada*.

(“a diplomacia como diplomata!”)

Não estou me preparando para nada.

(“o subsídio governamental em Paris!”)

E não conheço o prazer de um plano realizado. [grifos nossos].²²

Na última frase em itálico, ao associar *um plano realizado* ao prazer, o narrador-personagem assume a própria inutilidade e também a insatisfação diante da ausência de concretizações. O substantivo “plano”, utilizado como sinônimo tanto de plano cinematográfico quanto de “projeto” é também uma dupla irrealização. A situação do personagem parece expressar, metonimicamente, as angústias da geração 00 que, alheia às urgências político-sociais e coletivas, enfrentaria “exílios” e “guerras” movidos por anseios individuais, problemas distintos daqueles enfrentados pelas gerações que lhe antecederam:

Muitos tentaram a vida fora, exilando-se num exterior mitológico, dedicando-se à vera arte de lavar pratos ou trabalhar de babá, limpando com diplomas universitários de ciências humanas os perfumados restos de criancinhas caucasoides de boa estirpe. *A desistência do país*, no início vista com inveja e deslumbre por todos, *sempre era premiada por algum evento incerto que os obrigava a voltar: falta de dinheiro, acessos de pânico, envolvimento em pequenos crimes, mortes na família, ou, ainda, tornados e enchentes que destruíam as metrópoles de vidro para onde migravam* – como se houvesse uma força misteriosa que os atraísse de volta à cidade perdida de si mesma, aos bares, às mesas e às cadeiras de todo mundo e de ninguém, aos copos e aos cardápios mordidos de sempre. Desembarcavam cabisbaixos, *veteranos de uma guerra perdida*.

A única guerra que poderiam algum dia combater. [grifos nossos].²³

Os “veteranos” dessa “guerra pós-moderna” inevitavelmente fracassam: voltados para si próprios, para a descoberta de novidades e de prazeres, não conseguem decifrar e tampouco driblar as urgências e as incertezas da existência empírica. Solitário e cindido, o sujeito pós-moderno é insignificante, impotente diante das assustadoras *metrópoles de vidro*, na qual não estabelece laços duradouros nem esboça planos coletivos, já que

a empatia é uma impossibilidade. Em conversa com uma de suas (quase) conquistas - a personagem Verônica -, por exemplo, Cassavas não só assinala a indiferença de sua interlocutora como prossegue com a sua “tergiversação”. A passagem ilustra a mútua ausência de empatia, a impossibilidade de estabelecimento de um verdadeiro diálogo entre os personagens:

- [...]. Vivemos sem registro algum! Sequer temos a ilusão da permanência, Verônica – digo em tom grave, epifânico, enquanto *a menina verte espirais de indiferença pelas bochechas. O videotape daria a nós a certeza de que continuamos existindo!* Eu e você, sob as luzes brancas do bingo . [grifos nossos]²⁴.

No fragmento, não por acaso, a imagem na tela de vidro aparece como a única possibilidade de permanência, como um modo de burlar a fugacidade das relações, das ideias, que hoje parecem seguir o ritmo frenético da informação. Além da passagem, vários são os fragmentos do romance que exemplificam a *prosa de vitrine*, definida por Susekind, como o destacado a seguir: “Escreveria platitudes: *Vivo uma ilusão ficcional que não é somente autobiográfica, mas cinematográfica: conto a vida a mim mesmo* (o bar, a barbearia, essa boutique) e *vivo a vida que estou contando, e vejo em 16:9 o que estou vivendo*’.”²⁵ [grifos nossos]. No fragmento, a referência explícita à cultura visual – e, no caso da menção à tela 16:9, a referência pode também ser associada à cultura digital – está ligada aos elementos da literatura denominada pós-moderna, especialmente, o traço autorreflexivo e (ficcionalmente) autobiográfico²⁶. No entanto, na passagem, o lugar comum da autorreflexão adquire a faceta metamidiática e, em certo sentido, metacrítica: o narrador não apenas revela que viver é também (auto)ficcionalizar-se – “vivo uma ilusão ficcional/vivo a vida que estou contando” –, como também admite que o processo envolve, necessariamente, diversas mídias (“vejo em 16:9 o que estou vivendo”). Os meios que nos interpelam fazem, de alguma forma, parte não apenas do sujeito social mas do sujeito enquanto artista, diretor, escritor. Se na passagem encontramos mais uma constatação – a hegemonia da cultura visual e a ênfase no eu cindido – do que uma crítica, o diálogo entre o protagonista e uma voz que se expressa em caixa alta é contundentemente crítico. Essa voz parece assumir múltiplas perspectivas: ora a do leitor, ora a do crítico, ora a do personagem (em diálogo consigo), ora a do escritor (não o sujeito empírico, mas aquele tornado personagem ao assumir a voz em questão). No fragmento a seguir, por exemplo, é possível entrever a interlocução personagem-escritor, ou ainda, personagem-leitor:

- *VOCÊ TEM MEDO DE MORRER?*
- *Não tenbo medo de nada. A morte é nada além do que um relógio sem o ponteiro das horas!*

24. *Ibidem*, p. 121.

25. *Ibidem*, p. 49.

26. O livro *Escritas de si, escritas do outro* (2012), de Diana Klinger, é uma detalhada reflexão que trata sobre a reincidência autoficcional na literatura brasileira e latino-americana atuais.

27. CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*, 2007, p. 39.

28. *Ibidem*, p. 61-62.

- *NÃO TENHO TEMPO PARA AS SUAS BANALIDADES METAFÍSICAS. CONTE-ME SOBRE A MINHA VIDA! FALE SOBRE MIM AGORA.*

- Não o conheço. Você deve ser uma figura inventada.

- *MAS VOCÊ ME CHAMOU AQUI. PARA QUE EU APRENDESSE MAIS SOBRE MIM MESMO. [grifos nossos]*²⁷.

Nas passagens destacadas, o protagonista inverte o sentido ficcional: a figura “inventada” é a Voz, que pode representar tanto o leitor quanto o escritor, que “nascem” – ou nos termos da passagem, são “chamados” – no momento da leitura e da criação, respectivamente. O escritor, longe de ser um demiurgo, “nasce” juntamente com suas personagens, o processo de engendramento é mútuo e especular, à semelhança do “nascimento” do leitor. A feição metacrítica, no entanto, fica mais evidente em outro momento, quando o embate verbal entre Cassavas e a Voz versa, previsivelmente, sobre a problemática da relevância/permanência/transformação da literatura na contemporaneidade. Entre as fragilidades da vertente denominada pós-moderna da literatura contemporânea, a Voz aponta, por exemplo, o uso exaustivo de recursos metalinguísticos, o cinismo, a alienação, o sarcasmo e a própria autorreflexividade:

- *“ESCREVERIA...” MAS QUE BOBAGEM. ESTAMOS CANSADOS DE NARRATIVAS QUE SE CURVAM SOBRE SI MESMAS ESCRITAS POR NARRADORES AUTOCONSCIENTES EM CRISE. ESSA INTERMINÁVEL FUGA DE ESPELHOS... ARTIFÍCIOS ULTRAPASSADOS DE METALINGUAGEM! META-METALINGUAGEM META-META-META-LINGUAGEM, META-META-META-META... [...].*

- *O MUNDO NÃO CARECE DE MAIS SARCASMO VINDO DE ALGUÉM QUE NÃO ACREDITA NA HUMANIDADE. ESSA LITERATURA INÚTIL E UMBIGUISTA NÃO SERVE NEM COMO VANGUARDIA, “EMBORA TENHA TODOS OS DEFEITOS DO VANGUARDISMO”. [grifos nossos]*²⁸.

No fragmento, a faceta metacrítica encontra a perspectiva autoirônica frente ao literário e o alvo de críticas é a autorreflexividade, tornada hoje, um lugar comum. As próprias epígrafes do romance – que remetem à masturbação - já direcionam ao referido intento crítico, se considerarmos o fato de que a literatura “umbiguista” parece, inicialmente, um ato de autossatisfação:

O verdadeiro herói é o que se diverte sozinho.

Charles Baudelaire

Eu fui o maior onanista de meu tempo.

Oswald de Andrade

No romance, porém, a criticidade não se limita às reitera-
ções pós-modernas, estendendo-se ao próprio – e talvez ultra-
passado – questionamento sobre a necessidade de afirmação de
uma identidade brasileira. Entre as indagações da Voz dirigidas
a Cassavas estão perguntas do tipo “POR QUE NÃO [ouve]
UM CHORINHO? OU UM LUNDU HONRANDO SUAS
ORIGENS AFRICANAS?”; e advertências como “E BRASI-
LEIRO BEBE CACHAÇA, NÃO BEBE MARTINI OU FER-
NET. NO MÁXIMO STEINHAGEN”²⁹. Tanto o questiona-
mento quanto a exortação expostos são claramente irônicos, se
pensarmos o romance em análise como um produto contempo-
râneo, período no qual as fronteiras culturais são constantemente
atravessadas e/ou rasuradas, o que torna a afirmação de uma
(suposta) identidade nacional coesa um anacronismo.

Há outras passagens do romance que ironizam a “irrele-
vância” da literatura na contemporaneidade, como o momento
no qual Cassavas, ao atravessar o camelódromo na companhia
de Tomás Anselmo, percebe uma ausência: “Procuro pelo velho
que vendia livros. Mudou de ponto, morreu, pouco se sabe: não
há mais livros na calçada. Não teria outros compradores? Quem
quer saber de livros, afinal?”³⁰. A ironia do personagem também
se acentua quando, ao topar com um pedinte, questiona se o
mesmo seria um bardo: “O pobre materialista se aproxima e
nos pede dinheiro. Seria um bardo? Respondo à palma da mão
imunda: - Desculpe meu amigo, hoje não estou pra poesia”³¹.
O sarcasmo e o desdém que atravessam o discurso do perso-
nagem – aqui, voltados tanto à literatura quanto às urgências
sociais que têm as grandes cidades como palco -, no entanto,
parecem também produtos *de vitrine*, se os considerarmos como
construtos forçosamente cínicos e obrigatoriamente superfí-
ciais, nos quais é possível entrever a angústia, a melancolia dian-
te da indiferença dispensada ao literário. A indiferença voltada à
situação do pedinte também parece performática e autoirônica,
uma espécie de *mea culpa* do escritor, cujo romance está voltado
mais para questões estético/estilísticas (e mesmo ensaísticas) do
que sociais. Ao final do romance, surge o narrador em terceira
pessoa, que conta ao leitor uma outra travessia do personagem,
dessa vez, rumo ao vazio (ou ainda, à latência):

À medida que Cassavas caminha pelas ruas amareladas da
cidade a amanhecer preguiçosa, suas galerias, estufas de vidro,
salões espalhados, balcões de mármore, praças dormentes,
teatros, domos e postes recém-apagados explodem por trás
dos passos do nosso herói. E suas colinas, ladeiras, arcos,
escadarias, cassinos, hotéis, veleiros, mesquitas, praias e
restaurantes giratórios *são sugados pelo vazio*. [...]. E as fotos
desbotadas e os papéis em branco dentro das gavetas. E suas
linhas de trem, longos corredores, livrarias ovais e balaus-
tradas de mármore sobre escadarias em espiral. E também

29. *Ibidem*, p. 111.

30. *Ibidem*, p. 32.

31. *Ibidem*, p. 31-32.

Tomás, Verônica, a doce Maria e todas as suas lembranças passadas e futuras, e todos os que os conhecerem e fossem por eles lembrados [...].

Quando terminarmos de ler e contar a história desse personagem, também desapareceremos.

*Até o dia em que Pedro Cassavas volte a olhar para algum de nós .
[grifos nossos]³²*

As passagens em destaque direcionam à questão metacrítica, uma vez que a dinâmica da leitura (literária) e dos sujeitos por ela envolvidos vêm à tona. Leitor, narrador e personagens, seres que só existem durante a leitura, têm as suas vidas limitadas pela última página. No entanto, a dinâmica da leitura, segundo o narrador, pode sempre recomeçar, mas em ordem inversa, quando Pedro Cassavas (protagonista) “olhar” para um de nós (leitores, o próprio escritor enquanto leitor). O olhar do personagem voltado para um “nós” se materializa sempre que a sua forma ressurgir em nosso imaginário – o último, alegorizado na passagem pelo turbilhão de imagens “sugadas” pelo vazio –, o que pode levar a um novo encontro, a uma nova leitura. Se o protagonista, por sua vez, nos “olha” é porque ele está, simultaneamente, dentro e fora do livro, assim como “nós”, leitores. A ligação entre “ele” e “nós” remete a uma espécie de equivalência ou de espelhamento, cuja mediação não se dá propriamente por um “espelho”, mas por uma “vitrine”, que reflete imagens fragmentadas, voláteis e, por isso mesmo, consumíveis. Sob a aparente superficialidade da ficção de vitrine, porém, a releitura pode encontrar uma profundidade imprevista, uma incitação a uma espécie de autoria por parte do leitor, impulsionado a descobrir *novos minissímbolos*, a *decodificar facilmente as infinitas minúcias* que distinguem reiterações à superfície.

Taxar a literatura autorreflexiva como superficial parece um argumento demasiado simplista, à semelhança do que ocorreu nos primórdios da crítica cinematográfica e televisiva. Concisão, agilidade e repetições temático-estilísticas não são apenas modos de cooptação e atestados de previsibilidade, mas estratégias inicialmente “sedutoras” que desafiam o receptor/leitor a buscar unicidades nas (aparentes) repetições.

Referências

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

BUSATO, Susana. “A consciência do zero como a lógica da razão antropofágica da poesia brasileira contemporânea”. In:

MOTTA, Sérgio Vicente; BUSATO, Susana (orgs.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010, p. 11-26.

CANEVACCI, Massimo. *A antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

OLIVEIRA, Fabiano. “Conhecendo o simulacro”. *Caligrama*, [S.l.], v. 1, n. 1, abr. 2005. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/viewFile/61336/64276>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

PIGLIA, Ricardo. “O escritor enquanto crítico”. *Revista Travessia*, Florianópolis, UFSC, n. 33, 1996.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

VILLAÇA, Nízia. *Mixologias*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

Da religiosidade: entre místicos, bestas e soberanos

Rafael Alonso
UFSC

Resumo

Levando em conta o que aqui se chama “crise da religiosidade”, este ensaio se propõe a discutir, em contraposição crítica que a leitura do texto tende a tornar evidente, as respostas a essa crise oferecidas por Georges Bataille (“experiência interior”, “experiência do sagrado”) e Giorgio Agamben (“altíssima pobreza”). O que motiva a contraposição é o juízo de Agamben a respeito de Bataille, antes já enunciado por Sartre: o de que Bataille é um místico. Para colocar em prática essa operação, este ensaio recorre às contribuições de Jean-Luc Nancy (existência “insacrificável”), Jacques Derrida (o discurso político como fábula e a crítica feroz a Agamben em “A besta e o soberano”) e Vilém Flusser, base teórica que atravessa todo ensaio e que, com o conceito de “instrumento”, mas também a partir de outras elaborações teóricas, permite questionar a ideia de um mundo a ser “profanado”.

Palavras-chave: religiosidade; místico; soberania; instrumento; Flusser.

Abstract

This paper aims to discuss, as well as to put in critical opposition, what is hereby named “crisis of religiosity” and the responses to such crisis stated by Georges Bataille (“inner experience”, “experience of the sacred”) and Giorgio Agamben (“the highest poverty”). What moves this opposition is Agamben’s judgment of Bataille, already enunciated by Jean-Paul Sartre: that Bataille is a mystic. In order to put this operation into practice, this paper reaches for the contributions of Jean-Luc Nancy (“never-to-be-sacrificed existence”), Jacques Derrida (the political discourse as a fable, as well as the harsh criticism to Agamben in “The beast and the sovereign”) and Vilém Flusser, theoretical foundation of this discussion that, with the concept on “instrument”, as well as with other elaborations, allows the questioning of the idea of a world to be “profaned”.

Keywords: religiosity; mystic; sovereignty; instrument; Flusser.

1. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, 1994, p. 115.
2. “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”. BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, 1994, p. 204.
3. Idem. “Experiência e pobreza”, 1994, p. 118.
4. FLUSSER, Vilém. “Da religiosidade”, 2002, p. 16.
5. Ibidem, p. 16.
6. Idem. “Ser judeu”, 2014, p. 121.
7. Idem. “Da religiosidade”, 2002, p. 19.

Em ensaio deveras conhecido, publicado em 1933 sob o título de “Experiência e Pobreza”, Walter Benjamin assinala: “Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização”¹. Galvanizar, em significado retirado do dicionário, denota eletrizar, excitar, reanimar, dar vida a. Também significa dar um banho de zinco – em peças metálicas – a fim de evitar a oxidação ou garantir maior durabilidade. Neste sentido, galvanizar a experiência significa reanimá-la, retirá-la da inércia e impedir que ela se atrofie. Trata-se de recuperá-la, de trazê-la à vida, não de enterrá-la – ela não morreu, no máximo está *em vias de* ou *em extinção*. Galvanizar implica processo de reenergização de superfícies metálicas por meio de corrente elétrica. Superfícies metálicas são excelentes condutores. Do que se trata, portanto, é de *chocar*² uma outra experiência. Daí estarmos, conforme Benjamin afirma no mesmo ensaio, dentro de uma nova, e desta vez positiva, barbárie. Antes de sair à caça de novas experiências, o homem quer se libertar de toda experiência e, ostentando sua pobreza interna e externa, descobrir se “algo de decente possa resultar disso”³.

Vilém Flusser chama a capacidade comum a todos os homens de captar a dimensão sacra do mundo de “religiosidade”⁴. Do ponto de vista não-transcendental, a única via de acesso a essa religiosidade é o que filósofo considera a “vivência interna”⁵. A capacidade religiosa torna o mundo opaco, profundo e problematiza a morte. Ela deixa obscura a visão antes clara do mundo. Ocorre que a pouca capacidade para o sacro e o profundo, ainda mais numa época dominada pela superficialidade das imagens técnicas, expõe a crise da religiosidade: há alguns, diz Flusser, que optam pela clareza e abafam dentro de si a voz da religiosidade; há outros que sabem que a clareza é chata, e assim fingem um sentimento religioso para o qual não tem capacidade, enganando a si mesmos. É por isso que Flusser desconfia das “conversões” em voga: “não se pode deliberar o absurdo”⁶.

O problema da religiosidade no Ocidente resume-se, para Flusser, ao seguinte aspecto: está limitado à realização de um único projeto. Até sabe intelectualmente de outras formas de religiosidade, mas as tentativas de tradução estão fadadas ao malogro da inautenticidade. Segundo Flusser, o Ocidente está preso às grades da revelação sinaica. “O sacro é, para nós, exclusivamente Deus. [...] É esse o projeto dentro do qual fomos jogados e é essa, no fundo, nossa definição de ocidentais dentro da qual existimos”⁷. A religiosidade do Ocidente é absurda, pois pede fidelidade ao significado transcendente do mundo mesmo diante de toda evidência em contrário.

A crise se mostra de modo mais claro no fim do século XIX, com o estabelecimento definitivo da ciência moderna, embora o Iluminismo já tenha, em sua base, “conceitos

para-religiosos”⁸ como razão e natureza. A tecnologia atual, segue Flusser, parece recair em “profanação total e enfadonha”⁹. Isso sem contar as guerras religiosas, que marcam o começo da Idade Moderna. Diante disso, as religiões tradicionais tornam-se inaceitáveis. Já as que Flusser considera exóticas são tomadas como fugas. O desvio da religiosidade na direção da política, da economia e da tecnologia decepciona. Invejam-se os cren-tes tradicionais e os que se satisfazem com formas substitutas de religião na mesma medida em que se os despreza. “Essa mistura de inveja e desprezo, de humildade e blasfêmia, caracteriza a religiosidade insatisfeita. É essa religiosidade não comprometida e portanto faminta de compromisso que construirá, a meu ver, o futuro”¹⁰.

O que Flusser parece afirmar é que o mundo iluminado e transparente da ciência é insuportável. O homem precisa do opaco, do mistério. Em um de seus textos, Flusser marca nesse ponto a diferença entre resolver problemas – trabalho da ciência que opõe sujeito e objeto, e que não deixa resto – e solucionar enigmas, processo que deixa resto, um significado¹¹. No entanto, as formas tradicionais de captar a dimensão sacra do mundo, ou de perceber a opacidade do mundo, estão decaídas, bem como o canal de ligação com o transcendente, chamemo-lo de Deus ou não, mostra-se definitivamente rompido.

Ou seja, tanto a iluminação divina das religiões tradicionais quanto a iluminação profana da ciência e da tecnologia não são capazes de, nos termos de Benjamin, “chocar” uma experiência autêntica. Depois dos efeitos catastróficos das duas grandes guerras, depositar confiança em Deus ou na ciência moderna torna-se praticamente impossível. Além do mais, já são conhecidas as consequências desastrosas que podem resultar da evolução da ciência e da aplicação da técnica. Theodor Adorno e Horkheimer fazem essa advertência quando criticam o aspecto desencantador do mundo da ciência em *A dialética do esclarecimento*. Flusser aponta para uma direção análoga quando considera algumas das iniciativas da ciência como “para-religiosas”. Aliás, a substituição da crença religiosa pela crença na ciência, ou a transformação da ciência em religião, já estão identificadas em grande parte dos livros de Nietzsche, em especial em *A gaia ciência*. O pensador alemão ataca até mesmo os ateus convictos, já que o ateu, antes de negar a existência de Deus, ou, ainda, ao negá-la, precisa paradoxalmente afirmá-la.

Não foram poucos os pensadores que ao longo do século XX falaram em crise da religião, crise da experiência ou em experiência fragmentada. Para ficar na linha dos judeus que se atraíram pelo pensamento a respeito das imagens técnicas, como Benjamin e Flusser, pode-se lembrar de Siegfried Kracauer, que também trata da crise da ciência e da experiência desmembrada da classe média alemã do entre – e do pós-guerra – em obras

8. Ibidem, p. 20

9. Ibidem, p. 20

10. Ibidem, p. 21.

11. Idem. “Livros”, 1998, p. 127.

12. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*, 2008, p. 165.

como *O ornamento da massa* e *Os empregados*. O que está em questão é localizar no intervalo – intervalo que também constitui as imagens técnicas – um lugar possível entre a opacidade excessiva da religião e a clareza excessiva da ciência moderna. Nas palavras de Benjamin, trata-se de chocar outra experiência em meio à barbárie. Nas palavras de Flusser, trata-se de forjar um tipo de “vivência interna” que mantenha o mistério a salvo, mas que para isso não recorra a Deus.

No campo dos estudos propriamente religiosos, pode-se citar o conhecido livro de Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, publicado em 1957. Eliade assinala que a marca da experiência do homem moderno é a completa dessacralização, ou seja, o homem moderno só pode viver autenticamente se estiver liberto de tudo que possa remeter ao sagrado. Isso torna a sua experiência trágica, ainda que provida de grandeza. “O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus”¹². Segundo Eliade, o homem contemporâneo, embora não consiga reeditar a religiosidade arcaica, tem dificuldade de se ver completamente livre dela. Assim, por mais que se diga a-religioso, o homem opera religiosamente durante alguns dos ritos modernos, como o casamento, a valorização da casa própria (lar), etc. Eliade reconhece, assim, que a crise que põe em questão a realidade do mundo e a presença do homem nele é religiosa. No entanto, durante todo o livro Eliade tem dificuldade em separar quase cartesianamente o sagrado do profano, na tentativa de trazer à tona o homem integralmente profano. Essa dificuldade reforça a crise de religiosidade aqui exposta a partir de Vilém Flusser.

Este ensaio parte, portanto, dessa crise, no sentido em que o benjaminiano Flusser a concebe, ou seja, como “vivência interna” – em seu aspecto individual. Em seguida, postula que dois pensadores importantes do século XX, um deles ainda vivo, Georges Bataille e Giorgio Agamben, identificaram essa crise, mas responderam a ela de modo diverso. A proposta deste ensaio é analisar, em contraposição crítica que ficará evidente, a resposta de cada um. É evidente que Bataille e Agamben não pensaram o problema nos mesmos termos de Flusser. Mas a aposta deste ensaio é que ambos trataram do mesmo problema nas obras que serão citadas. Já nas primeiras de suas obras, como em *Infância e história*, Agamben fala de uma experiência decaída. Bataille, afeito entre os bombardeios da guerra, obstina-se por pensar uma “experiência interior”, uma “experiência do sagrado”. Ambos parecem atentos ao fato de ser difícil ao homem viver numa espécie de imanência absoluta. Ao mesmo tempo, o caminho em direção a Deus parece vedado. A proposta, portanto, sugere que o problema da “crise da religiosidade”

levantado por Flusser foi também pensado por Bataille e Agamben. O objetivo é expor criticamente os caminhos percorridos pelos dois diante desse problema. Para tanto, o ensaio se valerá das contribuições de Nancy sobre o sacrifício e das elaborações teóricas de Derrida sobre a soberania, já que supor uma fratura na “vivência interna” do homem ou na sua capacidade para a religiosidade implica pensar possíveis modelos de soberania. A leitura do ensaio tornará claro que Flusser opera tanto como objeto de discussão quanto como referência metodológica.

Mas, antes de pormenorizar ambas as posições, convém refletir sobre um juízo crítico de Jean-Paul Sartre a respeito de Bataille, compartilhado por Agamben. Vale dizer que Bataille morre em 1962, portanto oito anos antes que Agamben desse início à publicação em livro de seus conteúdos. Sobre Agamben, Bataille nunca emitiu uma palavra. Por outro lado, Agamben compartilha com Sartre o seguinte veredicto sobre Bataille: é um místico. Sartre intitula sua resenha de “A experiência interior”, publicada em 1943, com o título: “Um novo místico”. Agamben, por sua vez, assinala que Bataille faz parte de uma “tradição mística”¹³ de pensamento, além de repetir com ênfase a opinião de Benjamin sobre as atividades do grupo *Acéphale* e das ideias expostas em “Noção de dispêndio”: “Vous travaillez pour le fascisme!”. Desta forma, uma das perguntas que motiva este ensaio é: por que, para Agamben e Sartre, Bataille é um místico?

Uma passada breve por Sartre, já que um dos objetivos específicos deste ensaio é contrapor Agamben a Bataille. Em resúmidas palavras, pode-se dizer que, para Sartre, Bataille substitui Deus por um conceito essencialista de não-saber. O não-saber é seu transcendente. Se por um lado Bataille avança em direção aos limites do saber, por outro falseia essa tentativa na medida em que dá a esse espaço em branco, não dominado pelo saber, o nome de não-saber. Crítica a racionalidade conceitual em nome de outro conceito, que para Sartre é vago e se traveste de palavras polpudas, tais como noite, escuridão, treva, etc.

Para Sartre, a teoria de Bataille, se é que ele teria se preocupado em elaborar uma, gira no vazio. Bataille substantifica a própria ignorância, são as palavras de Sartre. Ou seja, diz que nada sabe e, a essa ignorância, dá o nome de não-saber, positiva o desconhecido. Se o não-saber é o saber, o saber que é o não-saber se perde, e volta a ser não-saber. “É realmente um místico que fala, um místico que viu Deus e que rejeita a linguagem demasiado humana daqueles que não o viram”¹⁴. A ausência de projeto e de um sistema filosófico consistente deixa em Sartre a sensação de que Bataille põe em prática um palavreado inútil recheado de adjetivos:

13. AGAMBEN, Giorgio. “Bataille e o paradoxo da soberania”. *outra travessia*, n. 5, 2005, p. 92.

14. SARTRE, Jean-Paul apud. BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche*, p. 218, no prelo. Agradeço à generosidade do tradutor Fernando Scheibe que permitiu a mim, enquanto estudante de pós-graduação, que lesse e citasse a tradução ao português da *Suma Ateológica*, ainda inédita. A indicação das páginas da “Suma” referidas aqui me foram passadas pelo próprio Scheibe. A publicação da “Suma” está prevista para junho, pela editora Autêntica.

15. Idem. p. 221.

16. FLUSSER, Vilém. *Gestos*, 2014.

17. BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche*, p. 217, no prelo.

18. Ibidem, p. 217.

As alegrias, diz ele, a que nos convida o Sr. Bataille, se não devem remeter mais do que a si mesmas, se não devem se inserir na trama de novos empreendimentos, contribuir para formar uma humanidade nova que se superará em direção a novas metas, não valem mais do que o prazer de beber um copo de vinho ou de se aquecer ao sol numa praia¹⁵.

Definitivamente, o dispêndio improdutivo não deveria ser um dos passatempos favoritos de Sartre. Ao menos quando o assunto é a filosofia. De qualquer jeito, se há alguma meta na vida que valha mais a pena de se engajar do que o gesto prazeroso (aos que bebem) de tomar um gole de cachaça, é algo que fica em aberto. Toda alegria encerrada em si mesma, que não dê sequência a esse projeto humanista mal esboçado nesse parágrafo, não faz sentido a Sartre. Torna-se realmente fácil imaginar, a partir destas poucas linhas, a que nível de consideração Sartre mantém as “teorias” batallianas do riso, do gozo, da embriaguez. Para Flusser, todo gesto¹⁶ humano tem aspecto absurdo e, no limite, é encerrado em si mesmo. Como o gesto de fumar cachimbo, do qual o filósofo era um adepto compulsivo. Apesar de encerrado em si mesmo, o gesto humano, tanto para Bataille como para Flusser, tem caráter ritual, ou seja, o fato de encerrar-se em si mesmo não significa esvaziado de sentido.

A resposta de Bataille é respeitosa, mas devastadora. No fundo, ele admite que a leitura sartreana de seu livro não está equivocada. Apenas o desespero a que ela conduz não é suportado por Sartre. A primeira frase do texto de Bataille é definitiva: “O que desorienta em minha maneira de escrever é a seriedade que engana todo mundo”¹⁷. Bataille não julga a seriedade de Sartre como mentirosa, mas a ironiza ao dizer que toda seriedade tende a culminar na hilaridade. “Expressa sem desvios, uma mobilidade grande demais dos conceitos e dos sentimentos (dos estados de espírito) não deixa ao leitor mais lento a possibilidade de apreender (de fixar)”¹⁸. Sartre, a quem conceitos devem ser fixados, não se fixa ao texto de Bataille, e o descarta.

E quanto a Agamben? Por que Bataille se insere, para o filósofo, numa “tradição mística”? Em resumidas palavras, também, já que interessa a este ensaio avançar, na sequência, pelas posições de Agamben e Bataille sobre a crise da religiosidade: Agamben se mostra affito quanto ao fato de Bataille imaginar uma comunidade em sentido negativo, ou seja, comunidade da qual os membros estão ausentes enquanto sujeitos constituídos. Tal comunidade é acéfala. Não apenas porque a cabeça racional está cortada, mas porque os próprios membros estão excluídos. Essa comunidade, prossegue Agamben, está baseada na ideia do êxtase no sentido de ek-stasis. O sujeito do êxtase é aquele que está fora-de-si no momento da experiência, e portanto não

pode dela usufruir¹⁹. “O paradoxo do êxtase batalliano é, na realidade, que *o sujeito deve estar lá onde não pode estar*, ou vice-versa, que *ele deve faltar lá onde deve estar presente*”²⁰. A ideia de uma comunidade dos amantes, ou dos amigos, ou dos artistas, aqui e ali evocada por Bataille, também não convence Agamben. Experiência que não tenha sujeito não é experiência. E quem afirma o contrário é místico.

Se os caminhos para os quais aponta o pensamento de Bataille são místicos (na opinião de Agamben e Sartre) – e estes caminhos serão esmiuçados adiante –, quais são os caminhos para os quais aponta o pensamento de Agamben? Na linha de reflexão que este ensaio propõe, com que argumentos Agamben responde a essa crise de religiosidade? Esses argumentos serão perseguidos especialmente a partir de duas obras recentes do filósofo, e que compõe o conjunto *Homo Sacer*, *Altíssima Pobreza* e *Opus Dei*. Mas antes de esmiuçar os argumentos de Agamben nestes dois trabalhos, convém gastar algumas linhas sobre o modo como, para o filósofo, opera o direito.

O que permite o funcionamento do direito é a exceção. Na medida em que a norma jurídica está ligada antinomicamente à sua aplicação, toda sanção jurídica que resolva ser posta em prática exige a exceção. O código jurídico não tem uma relação de identidade com a vida corrente, portanto toda aplicação do direito demanda, em maior ou menor grau, violência. Para Agamben, a história do Ocidente é marcada pela juridicalização da vida, ou seja, pela passagem do espaço religioso para o espaço do direito, ou ainda, pela transformação de toda *zōé* em *biós*.

A vida qualificada, *biós*, em Agamben, é a vida capturada pelo direito. A essa violência demandada pelo direito em sua aplicação Agamben dá o nome de soberana. Isso porque a posição do soberano é perfeitamente adequada para o exercício desta violência: ela se encontra ao mesmo tempo dentro e fora do direito. O soberano tem a condição de, “legalmente”, desvalidar a lei. “O soberano é o ponto de indiferença entre violência e direito, o limiar em que a violência transpassa em direito e o direito em violência”²¹. Já o messias do pensamento judaico-cristão, para Agamben, seria uma espécie de soberano paz-e-amor: ele tem a mesma prerrogativa para desvalidar a lei, mas desta vez para salvar a humanidade, e não para conduzi-la ao campo de extermínio.

Depreende-se, assim, que o homem, para Agamben, é cindido pelo direito. A crise religiosa, em Agamben, é também uma crise do direito. Mas essa cisão funciona como ponto disparador para uma reflexão ética mais profunda. Como imaginar um homem não-cindido pelo direito? Como imaginar uma forma-de-vida dentro da qual coincidam norma e aplicação? Mais radicalmente: existe alguma possível forma-de-vida que

19. Valeria a pena indagar se as experiências vividas sob efeito de álcool ou de drogas tem, ou não, validade para Agamben.

20. AGAMBEN, Giorgio. “Bataille e o paradoxo da soberania”. *outra travessia*, n. 5, 2005, p. 92.

21. Idem. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, 2002, p. 38.

22. Idem. *Altíssima pobreza*, 2014, p. 116.

23. Ibidem, p. 43.

24. Ibidem, p. 64.

25. COCCIA, Emanuele. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política”. *outra travessia*, n. 12, 2012, p. 7-21.

26. AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei*, 2013, p. 65.

27. Ibidem, p. 9.

não se deixe capturar pelo direito ou, na melhor das hipóteses, uma forma-de-vida na qual a fusão entre norma e aplicação seja tal que não permita que se exerça a violência do direito?

Foi dito que a teoria de Agamben transita da religião em direção ao direito. Porém, em qual espaço encontra-se, para Agamben, a possibilidade de uma forma-de-vida dentro da qual norma e aplicação coincidam? Justamente no espaço religioso, mais precisamente entre os franciscanos. À parte a ideia de *usus facti* defendida pelos seguidores de São Francisco de Assis, e que remete a um uso desprovido de propriedade e que compõe a proposta franciscana do voto de pobreza, ideia esta que deveria, ou poderia, ser observada mais de perto, Agamben define o franciscanismo como a “tentativa de realizar uma vida e uma prática humanas absolutamente fora das determinações do direito”²². Agamben afirma que o monge franciscano obedece a preceitos que “se assemelham mais às regras de uma arte do que a um dispositivo legal”²³. Neste sentido, Agamben sustenta que o mandamento cristão não está pautado numa natureza legal. “[...] quem promete não se obriga, como acontece no direito, ao cumprimento de atos singulares previstos na regra, mas põe em questão seu modo de viver [...]”²⁴.

Mas por que, para Agamben, o franciscanismo se encontraria fora das determinações do direito? A resposta aparece mais claramente em *Opus Dei*. Cristo coincide exatamente com a liturgia. A vida de Cristo pratica (no sentido de pôr em prática) o mandamento divino. Cristo vive liturgicamente. É por isso que a Bíblia, mais do que um livro, é um manual. Todos devem viver como Cristo viveu. Já Emanuele Coccia²⁵ fala desse aspecto da vida de Cristo enquanto lei em formação. Isso porque a forma tradicional do direito vai do código em direção à aplicação. Ou se parte da aplicação, pode-se dizer que vai desta em direção à punição. No caso cristão, é como se Cristo tivesse elaborado esse código jurídico doutrinatório chamado cristianismo simplesmente vivendo a própria vida. Está-se diante de uma versão distorcida do feito/sendo do Livro de Mallarmé, de que fala Maurice Blanchot. O endeusamento midiático de certos juízes no Brasil, como Joaquim Barbosa e Sergio Moro, pode ser lido por esse viés.

Ainda com Agamben, cabe ao sacerdote (ou será que caberia a todo e qualquer ser humano?) fazer coincidir mistério e ministério. O sacerdote deve falar do mistério, mas vivê-lo também. O exemplo vem de cima. A fé cristã mobiliza a ontologia, pois sugere a transformação do ser em operatividade²⁶. Segundo Agamben, é através do ofício que ser e praxe se indissociam, entram em uma “zona de indistinção” por meio da qual o ser se realiza em seus efeitos práticos e, em “perfeita circularidade”²⁷, não mais separa ser e dever ser.

Em *Opus Dei*, Agamben vê no ofício do sacerdote, esse ministro do mistério, a materialização de uma autêntica ontologia. Mas, se em *Altíssima Pobreza* o franciscanismo é uma válvula de escape ao radar implacável do direito, em *Opus Dei*, à página 110 da tradução brasileira, religião e direito se mostram idênticos: “Na ideia de um ser que se resolve integralmente em um débito, em um ter de ser, direito e religião coincidem necessariamente”²⁸. No primeiro livro, a indistinção entre norma e aplicação des-cinde o sujeito e, ao coincidirem, permitem ao franciscano escapar do direito. No segundo livro, a equiparação entre norma e aplicação é, ao contrário, aquilo que aproxima direito e religião. Mas, se religião e direito estão apoiados num “ter de ser”, qual a diferença entre um frade franciscano e um cidadão patriota que diz seguir as leis da constituição a fim de “construir uma nação melhor”? Se direito e religião coincidem, qual seria o privilégio ontológico dos adeptos de São Francisco? Se direito e religião coincidem, qual seria, trocando em miúdos, a especificidade ética de um sacerdote? Afinal, cristãos, franciscanos e sacerdotes estão fora do direito por viverem uma vida litúrgica ou, ao contrário, essa vida litúrgica é o que permite, subrepticamente, ao direito retornar pela porta dos fundos? Um franciscano está mais próximo de um outsider ou de um cidadão exemplar?

O que fica claro é que diante do que este ensaio chama, apoiado em Vilém Flusser, de crise da religiosidade é respondida por Agamben através de uma perspectiva religiosa, perspectiva esta que já está exposta desde os títulos dos trabalhos citados. Agamben apresenta, em *Homo Sacer I*, o homem cindido pelo direito. Diante dessa cisão, recorre a exemplos, ou a formas-de-vida, que supostamente permitem superar essa cisão. E as encontra, ou parece encontrar, na religião, em especial no franciscanismo. Vale dizer que a operação por meio de oposições que formam uma cisão já aparece desde o primeiro livro de Agamben, *O homem sem conteúdo*, por meio da fissão *práxis* e *poiesis*.

Mas é evidente que Agamben não está a propor que os homens trajem batas franciscanas, calcem sandálias de fivelas, façam voto de pobreza e saiam à rua a conversar com os pássaros. É redutor ler as duas obras citadas enquanto sistematizações de prática. Todavia, para falar com Flusser, Agamben vê no franciscanismo um “modelo”, algo que se não deve ser aplicado em repetição, pode servir de base e ponto de partida a uma determinada reflexão²⁹ ou ao que Flusser chama de “vivência interna”.

Em busca de uma outra ética, de uma outra ontologia, de uma outra religiosidade, Agamben recorre aos modelos cristãos. Mas não haveria, aí, um preço a se pagar? Propor a “altíssima pobreza” como modelo ontológico não é incluir toda uma carga castradora que, se resolve o problema por um lado, complica-o por outro? Os altos e pobres não são, ainda assim, cristãos? O führer também não faz coincidir em seu corpo e vida, de

28. *Ibidem*, p. 110.

29. É ao caráter de modelo do judaísmo que Flusser atribui grande parte do antissemitismo, já que todo modelo traz em si um aspecto impositivo que tende a suscitar reações raivosas. Para Flusser, o que caracteriza o judaísmo é o que Agamben chama de liturgia, ou seja, uma vida inseparável do ritual. Mas as deduções críticas de ambos, a partir daí, são bastante diferentes.

30. BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 56.
31. *Ibidem*, p. 35.
32. FLUSSER, Vilém, “Ensaio”, 1998, p. 93-97.
33. BATAILLE, Georges, *O erotismo*, 2013, p. 111.

certa forma, liturgia e ontologia? Será que um SS não vive liturgicamente? O funcionário pode ser padrão, mas a que lógica ele responde? Quem trabalha mais para o fascismo, um membro da seita acéfala ou um membro da seita franciscana? O trabalho de Agamben, como se disse, caminha da religião em direção ao direito. Mas, quando faz a crítica do direito, o filósofo retorna à religião. Seria o caso de recorrer a um modelo que fugisse tanto do direito quanto da religião? Tal modelo existe? É vivível? O modelo que oferece Agamben, se escapa ao direito, exige como contrapartida o dobrar dos joelhos.

É momento de passear pelos pressupostos de Bataille a respeito do assunto. Não é equivocado afirmar que a questão central no pensamento de Bataille é a religião, ou melhor dito, a religiosidade, nos termos em que ela se define aqui, como “vivência interna”. Interessa a Bataille uma determinada experiência que permita fugir da banalidade contemporânea sem apelar à transcendência. Uma experiência que tangencie os limites estabelecidos pelo não-absoluto, a morte. Em *O erotismo*, ele afirma que seu problema se assemelha ao do teólogo, à diferença de que não pretende se deter em uma religião, o cristianismo ou qualquer outra, mas à religião em si – este trabalho acrescentaria, nos termos de Flusser, à religiosidade. “Não falo nem de ritos, nem de dogmas, nem de uma comunidade determinados, mas somente do problema que toda religião se colocou: faço meu esse problema como o teólogo faz da teologia o seu”³⁰.

Bataille reconhece no cristianismo uma forma possível de religiosidade. E é neste sentido que o cristianismo lhe interessa, como forma de religiosidade, não por acaso a mais recorrente no Ocidente. O que ocorre é que Bataille desacredita da “vivência interna” sugerida pelo cristianismo. Desconfia da autenticidade dos seus ritos. A leitura de qualquer texto de Bataille, ou até mesmo uma passada de olhos por seus traços biográficos, mostra a relevância que ele atribuía à seriedade de todo rito que perpassa a existência. Um ritual autêntico deve implicar a vida de quem dele participa. “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte”³¹. Motivos análogos levaram Flusser a desprezar o pensamento que ele chama de “acadêmico”³². O ritual acadêmico, para Flusser, e o ritual cristão, para Bataille, são fingidos. “Os cristãos nunca conheceram outro sacrifício que não o simbólico”³³.

Mesmo nos casos em que o ritual cristão é eventualmente subvertido, e através de algum membro interno (um devoto), essa subversão é posta em dúvida por Bataille. Exemplo emblemático é o de Santa Tereza. Uma leitura atenta das passagens que Bataille dedica à santa em *O erotismo* permite concluir que Tereza, se não tem um êxtase fingido, tampouco goza efetivamente. É como se Tereza chegasse ao limiar, ao ponto em que

teria de decidir entregar-se à experiência profana do gozo e do êxtase ou recuar e se manter fiel à vida casta.

Tomada pela culpa, ela recua, como dá a entender Bataille. A expressão extasiada de Santa Tereza não é fruto de gozo profano, mas de lamentação culpada. Duplamente culpada: primeiro, porque não se entrega a um gozo que sabe prazeroso; segundo, porque mesmo ao não se entregar reconhece, no ato da negação, a delícia da qual abre mão. Se a religião cristã tende a culpabilizar até pensamentos que julga pecaminosos, Tereza peca, e peca duas vezes. Sua expressão, portanto, pode ser considerada de sofrimento, e não de êxtase, pois escolhe permanecer numa castidade que não lhe completa, e ao mesmo tempo lamenta não poder se entregar ao gozo profano. Frente ao limiar, Tereza não faz nem uma coisa, nem outra, e quem sabe sua angústia provenha justamente da incapacidade de sair de cima do muro. A imagem de Tereza é a mesma do cervejeiro que foge do boteco porque trabalha no dia seguinte pela manhã: se for para tomar apenas uma, ele prefere nem molhar o bico. Ao contrário de Agamben, que não parece mensurar as consequências da assunção de uma liturgia cristã como pressuposto ontológico, Bataille refuta o ritual cristão mesmo em suas formas eventualmente desviadas.

Não é, de fato, simples sondar um tipo de experiência que possa ser considerada sagrada – palavra recorrente nos textos de Bataille – e que, ao mesmo tempo, abra mão da transcendência divina. Difícil, também, é não tomar como religiosos, no momento da leitura crítica, textos que empregam em suas elaborações teóricas conceitos e expressões marcadamente religiosos. É por isso que esse trabalho postula que falar de religiosidade, enquanto “vivência interna”, é diferente de falar de religião. Assim como Flusser postula que admitir que o homem carece de religiosidade não significa dizer que ele precisa de Deus.

No caso das “propostas” batallianas, elas se tornam dificilmente digeríveis pois se apoiam em experiências efêmeras. A experiência do gozo, do riso ou da embriaguez, em Bataille, não leva à afirmação de uma subjetividade, mas ao implicar o que o homem possa ter de mais próprio, o desapropria de toda essência. A ideia de um dispêndio improdutivo, do gasto pelo gasto, não leva a lugar nenhum, o que certamente contraria pensadores preocupados com a elaboração de sistemas filosóficos consistentes como Sartre e Agamben. Sobre a literatura, por exemplo, Bataille afirma que ela, ao por em jogo o essencial do homem, não pode ser útil, já que o essencial do e no homem não é redutível à utilidade³⁴.

Especialmente em *A experiência interior*, livro resenhado por Sartre, Bataille recorre inúmeras vezes ao termo “místico”. Mas não o faz para advogar em favor de uma experiência mística,

34. Idem. “Es útil la literatura?”, 2001, p. 17-19.

35. Idem. *A experiência interior*, p. 29, no prelo.

36. Idem. *O culpado*, p. 29, no prelo.

37. Idem. *Lo que entiendo por soberania*, 1996, p. 105.

38. Idem. “El erotismo o el cuestionamiento del ser”, 2001, p. 349.

mas justamente para apontar o que diferencia a experiência que ele propõe como “interior” da experiência mística. Uma passagem esclarecedora:

Entendo por experiência interior aquilo que se nomeia habitualmente experiência mística: os estados de êxtase, de arrebatamento, ou ao menos de emoção meditada. Mas penso menos na experiência *confessional*, a que os místicos se ativeram até aqui, do que numa experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem, que a prendam a qualquer confissão que seja. É por isso que não gosto da palavra mística.³⁵

O que incomoda Bataille em toda experiência mística é que ela está fundada na crença do valor revelador do êxtase. É como se no auge da excitação um pensamento edificante devesse sobrevir – a visão de Deus. Em tempo: qual é a exigência de Agamben quando critica o êxtase batalliano na medida em que, no momento do êxtase, o sujeito encontra-se ek-staziado, ou seja, fora-de-si? Pensar uma forma de êxtase que, no cume, permita ao sujeito manter o controle sobre si mesmo não é projetar uma forma reveladora de êxtase? Lembre-se que esse, para Agamben, era o “paradoxo” da soberania em Bataille, ou seja, como pode o sujeito considerar-se soberano se, no momento de afirmar a própria soberania, ele está ausente? Cabe pensar, no entanto, se a soberania para Bataille não é justamente o esvaziamento deste sujeito constituído em nome de uma comunhão, imanente, e não mística, com e no outro. Não é isso que Bataille quer dizer quando afirma categoricamente que a soberania não é nada? Ou será que Agamben imagina repetir o gesto de Benjamin que, ao experimentar o haxixe, pede ao amigo que lhe acompanha que se mantenha sóbrio a fim de anotar as “iluminações” que o efeito da droga faria advir?

Bataille sugere o contrário: não uma experiência em que um dos envolvidos se mantenha de olhos abertos a fim de anotar os “resultados” da experiência (ideia que faria pensar em experimento, e não em experiência, por mais que tal experimento não tivesse a intenção de comprovar nada), mas uma experiência que funda – no sentido de fundir –, immanentemente, corpos descontínuos. A experiência erótica passa por aqui. Já em *O culpado*, Bataille resume a problemática em uma frase: “A experiência mística difere da erótica por ter um êxito pleno”³⁶. O aspecto desconcertante da soberania, em Bataille, localiza-se neste ponto: a possibilidade dada a qualquer homem de perceber sua verdade interior no outro e a dificuldade que tem em percebê-la em si mesmo³⁷. Na vida erótica, o sujeito se consome ao invés de se edificar.

A vida erótica, assim como a vida religiosa, é de natureza espiritual. A experiência interior exige “sensibilidade religiosa”³⁸,

que conjuga desejo e horror, prazer intenso e angústia, medo de romper a proibição e desejo de transgredi-la. Mas, para Bataille, nós não temos necessidade alguma de religião, já que o mundo está impregnado de sagrado. O que falta ao mundo atual é propor tentações³⁹. Mas tais tentações não oferecem respostas convincentes a esse mundo que assume o capitalismo como religião⁴⁰. Não oferecem do ponto de vista de uma resposta produtiva a um mundo produtivo. É por isso que a experiência de Bataille está baseada no não-saber. Não para responder místicamente e positivar o “nada”, mas para tornar improdutivo o domínio do saber racional. Soberanos para Bataille são os raros momentos em que o homem age não tendo em vista um fim utilitário. Ainda que existam resquícios de experiência religiosa nesta experiência do não-saber, elas estão desvinculadas da preocupação com o porvir e separadas de um sofrimento ameaçador que as governe, não sendo mais que um jogo⁴¹.

De volta a *O erotismo*, há uma passagem em que Bataille esclarece com precisão que seu trabalho não é o de positivar o nada ou o substancializar a própria ignorância, nem o de acrescentar ao vasto conjunto do saber um outro saber, desta vez negativo. “Não falo do nada, que me parece por vezes um pretexto para acrescentar ao discurso um capítulo especializado, mas da supressão daquilo que a linguagem acrescenta ao mundo”⁴².

Este é um ponto do pensamento de Bataille que merece ser comentado. Bataille não se cansa de criticar a falibilidade do pensamento racional e filosófico bem como a falta de competência da linguagem para articular o que ele chama de “experiência interior” e de “experiência do não-saber”. Da mesma forma, repetiu à exaustão que sua preocupação não era a de elaborar um “projeto” de pensamento sistemático e que sua maneira de pensar se diferenciava radicalmente dos métodos objetivos e científicos de pensamento. Em resumidas contas, não é exagero caracterizar Bataille, em sentido positivo, como anti-acadêmico. Ainda assim, em diversos de seus artigos ele próprio não deixa de fazer certa *mea culpa* em função de, apesar da dificuldade de articular o inarticulável, seguir o processo incessante de escrita. Com seus problemas e defeitos, a escrita pode não ter sido a maneira mais eficaz que encontrou para viver as experiências prazerosas (“interiores”), mas foi o modo mais eficiente que encontrou para articulá-las – para gritá-las e lançá-las ao mundo. O esforço constante de Bataille foi o de articular uma experiência que não se deixa apreender, ou ainda, o de pensar o que escapa ao pensamento. Com Jean-Luc Nancy, pode-se dizer que a “experiência interior” não comporta uma escrita, mas uma ex-crita. Neste sentido, o não-saber não significa a refutação de todo saber em nome de uma essencialização mística, como acredita Sartre. Trata-se, pelo contrário, de levar o saber constituído até o extremo, e de fazê-lo ruir.

39. Idem. “La guerra y la filosofía de lo sagrado”, 2001, p. 157-171.

40. BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*, 2013.

41. BATAILLE, Georges. “No-saber, risa y lágrimas”, 2002, p. 113-134.

42. Idem. *O erotismo*, 2013, p. 290.

43. Idem. *A experiência interior*, p. 104, no prelo.

44. ANTELO, Raul. “O lugar do erotismo”, 2014, p. 24.

No que diz respeito à articulação de uma experiência em si inarticulável (como falar do gozo, do riso ou da embriaguez?), Bataille reforça que toda experiência autêntica deve ser dramatizada. Os rituais que interessam a Bataille estão atravessados pela encenação e pelo performático. Quando critica o êxtase místico, por vir acompanhado de uma revelação, ele acrescenta: “pelo contrário, é preciso vê-lo [o êxtase] como uma ficção, como análogo, em certo sentido, às intuições da arte”⁴³. Sobre a poesia, no mesmo livro, Bataille afirma que ela não passa de uma evocação, podendo mudar tão somente a ordem das palavras, e não o mundo. Deve ser por motivo análogo que Raul Antelo assevera, no prefácio de *O erotismo*: “O erotismo é um mito”⁴⁴. A experiência pensada por Bataille, portanto, apresenta um aspecto encenado, ficcional, que se não a falseia, também dele não pode prescindir.

Jean-Luc Nancy afirma que a questão de Bataille não é propriamente religiosa, mas a de estabelecer outro tipo de relação com o divino. Já foi dito com Bataille que ao mundo não falta o sagrado, mas tentações. No entanto, as tentações que se mostram à vista parecem ilusórias. Neste sentido, pode-se dizer que Nancy corrobora com a hipótese de que a religiosidade do Ocidente está em crise. No entanto, ao corroborar com tal hipótese, Nancy tece uma crítica – ou leva o problema mais adiante – a Bataille que não deixa de ser relevante. E o faz pela via do sacrifício.

Grosso modo, Bataille vê no sacrifício uma espécie de mediador necessário, sem o qual o “contato” com as formas imanes do sagrado não é possível. Se não se pode efetivamente morrer durante o ritual, o sacrifício de outro ser, animal ou humano, pode permitir que se experimente a morte. Afinal, ao ritual segue-se, muitas vezes, a narrativa do ritual. Alguém deve sobreviver ao ritual para que dele se possa elaborar uma narrativa.

O ritual da tourada atrai a atenção de Bataille pelo fato de estar atravessado pela possibilidade da morte, mesmo levando-se em conta a superioridade técnica do toureiro sobre o animal. Por mais desigual que seja o duelo, o toureiro pode, sempre, morrer, embora na maioria dos casos seja o touro quem caia morto. E quem assiste à tourada não deixa de participar do ritual e de experimentar o êxtase provocado pela sensação iminente de morte, algo sobre o qual falaram Michel Leiris e o próprio Bataille. Lembre-se do quanto Bataille impressionou-se ao assistir *in loco* à morte do toureiro Manuel Granero, em maio de 1922, atingido em um dos olhos pelo chifre do touro. Assim, o sacrifício é tomado por Bataille como uma das formas possíveis – e mediadas – de aproximação com a experiência do sagrado. Ao contrário da experiência erótica, na qual os sujeitos envolvidos se dissolvem em favor do gozo compartilhado, que não pertence a ninguém e ao mesmo tempo pertence a ambos,

a experiência do sacrifício demanda a participação de um vivente a ser sacrificado e mantém à certa distância aqueles que participam do ritual. Para falarmos em termos epistemológicos, o ritual do sacrifício, ao menos em sua versão ocidentalizada, exige distância crítica. Distância que se pretende seja eliminada, ou reduzida ao máximo, por meio da “aura” de morte que deve perpassar a comunidade dos participantes. Mas, para que esse sacrifício não contrarie as convicções de Bataille, ele deve ser encenado, mas não pode ser fingido ou simulado.

Nancy começa por estabelecer que o sacrifício é uma categoria ocidental e que dos sacrifícios antigos nada de concreto se pode ter conhecimento. Para o filósofo, torna-se problemático pensar o sacrifício dentro de uma tradição de pensamento que não está fundada pelo sacrifício. Por isso, para Nancy, o cúmulo do horror do século XX, o massacre dos judeus nos campos de concentração, não deve ser incluído na lógica do sacrifício. No fundo, esclarece Nancy, o que está em jogo em todo sacrifício é a passagem da *mimesis* em direção à *methexis*, ou em palavras não acadêmicas, a passagem de uma simples forma de imitação a uma forma efetiva de participação.

Mas a passagem que garante a efetividade do sacrifício em Bataille é justamente o que faz Nancy pôr em dúvida a lógica sacrificial. Segundo Nancy, a tentativa do sacrifício ocidental naufraga no percurso que leva da *mimesis* à *methexis*. Esse, para Nancy, é um problema igualmente para a arte: imitar o sangue derramado ou propor a emoção do horror real⁴⁵. Como colocar a vida em jogo num ritual encenado? Ou ainda: como carregar um ritual de “vivência interna” sabendo que a vida pode até estar em jogo, mas essa vida não é a minha? Como se divertir numa festa artificial? Como se vê, a discussão em torno ao artifício, à própria ficção, não está ausente. A ela se voltará adiante.

Se Sartre e Agamben desacreditam da “experiência interior” sugerida por Bataille, Nancy desacredita da “experiência do sagrado”, ao menos em sua versão sacrificial. Para Nancy, o ser está lançado no mundo e, neste sentido, é oferecido ao mundo, e não ao nada ou a ninguém. “En verdad, *ni siquiera es ofrecido o sacrificado a un Nada, a ninguna cosa o a un Otro en el abismo del cual vendría todavía a gozar imposiblemente de su propia imposibilidad de ser*, y es exactamente en este punto que hay que corregir, sin descanso, a Bataille y a Heidegger”⁴⁶.

Nancy não emprega, em nenhum momento, o termo “místico” para definir a Bataille. No entanto, fica evidente que o sacrifício evocado por Bataille faz referência, mesmo que indireta, a um exterior do mundo, um “Afora” da finitude, algo que é rejeitado por Nancy. A leitura de Nancy atesta que o mundo, para o filósofo, se dá no contato dos corpos. Portanto, a ideia de um sacrifício, uma proposta de pensamento que leve em conta

45. NANCY, Jean-Luc. “Lo insacrificable”, 2002, p. 68.

46. Ibidem, p. 79.

47. Ibidem, p. 79

48. DERRIDA, Jacques.
Seminário La bestia y el soberano,
2010, p. 273.

um sacrifício “em nome de”, mesmo que esse “de” não seja Deus, é injustificável. A essa “obsessão” e a essa “fascinação” do Ocidente pelo Afora (com letra maiúscula) da finitude, a esse “desejo” de comungar com um Afora, Nancy chama de “sem fundo” e “obscuro”⁴⁷. É sob esse argumento que Nancy considera a existência *insacrificável*.

A partir de Nancy, fica claro que uma crítica mais condizente ao pensamento de Bataille seria a de considerá-lo fingido, e não místico. Neste caso, a refutação batalliana de Deus poderia ser considerada falsa. Os sacrifícios elogiados por ele, simulacros não-autênticos. As próprias experiências narradas por Bataille em seus livros, muitas delas na primeira pessoa e autobiográficas, poderiam ser tomadas como narrativas ficcionais, inventadas. Por esta perspectiva, Bataille seria desenhado como um jornalista gonzo em versão literária. Esse é um risco em que Bataille incorre quando resolve transpor ao nível da linguagem escrita uma experiência que sabe intraduzível.

De certa forma, é preciso “confiar” (ter fé) de que o Bataille de espírito indomável que se apresenta em suas narrativas tenha mesmo existido. Qual seria a reação dos admiradores de Bataille diante de um biógrafo bem-informado que revelasse que, na realidade, Georges Bataille foi um funcionário público dedicado que nunca ingeriu uma gota de álcool? Ou seria o contrário, sendo esse “estilo batalliano” algo pouco interessante, e neste caso seus excessos, vividos ou imaginários, seriam perdoados em nome de sua obra de formato mais acadêmico, como é o caso de *O erotismo* e de algumas conferências? O realmente “salvável” em Bataille encontra-se no aspecto de sua obra que ele mais refutou?

Neste sentido, o viés do misticismo não se mostra eficaz na crítica a Bataille. O golpe poderia ter mais chance de acertar o alvo caso tomasse o trabalho de Bataille como “ficção desonesta”, nos termos de Jacques Derrida, que também não se furta ao assunto da soberania (Derrida usa esses termos para criticar Carl Schmidt). Por ora, o objetivo é apenas demonstrar que a crítica a Bataille pode ser mais frutífera caso se decida criticar as suas escolhas – existenciais e de escritura –, ao invés de simplesmente tomá-lo como místico e desqualificá-lo de antemão. Assumi-lo como místico soa como autodefesa precavida diante de uma escritura sabidamente potente. Para saber se o jogo de Bataille é interessante, é preciso dele participar.

Para Derrida, o mérito de Bataille foi o de ter pensado a soberania em sentido que excede à soberania clássica – domínio, senhoril, poder absoluto⁴⁸. Bataille tenta pensar um tipo de soberania que escape ao modelo de soberania tradicional, ou, em outros termos, tomar a soberania a partir do baixo, e não do alto. Da mesma forma, Derrida desarma a soberania clássica ao revelar seu aspecto ficcional. Segundo Derrida, o propósito

não é o de avaliar se num caso existe soberania e em outro não, mas o de desmontar (de dividir) uma forma de soberania que se apresenta como indivisível. Só pode haver soberania constituída, diz Derrida, onde há unidade. É preciso desconstruir a soberania a fim de apontar a base ficcional que lhe serve de apoio. Já o esforço de Agamben parece ser outro: o de mostrar como o edifício da soberania está construído de modo a permanecer inabalável. Derrida afirma que está em jogo a elaboração de outro conceito do político através da crítica à soberania dos assim chamados “estados-nações”.

Não à toa Derrida escolhe o modelo fabular para questionar a soberania tradicional. Ele não deixa de apontar a ironia de, em seminário acadêmico, em nome de uma cátedra, elaborar um pensamento que escolhe a ficção como ponto de partida para criticar a política da soberania. O seminário recebe o título de “A besta e o soberano”. O objetivo de Derrida é tornar claro que o poder constituído é carregado de um efeito de fábula, de narração fictícia, de simulacro. O que se apresenta como uno e indivisível assenta-se em narrativas que podem, e devem, ser tomadas sob o viés da ficção. “La soberanía es esa ficción narrativa o ese efecto de representación. La soberanía saca todo su poder, toda su potencia, es decir, toda su omnipotencia, de este efecto de simulacro [...] que le es inherente y congénito, co-originario en cierto modo”⁴⁹. Essa é a vantagem da raposa sobre o leão, que mesmo sendo inferior fisicamente, sabe mentir, fingir não ser o que na verdade é.

Derrida, tendo em vista Thomas Hobbes, define o Estado como um domador de bestas por meio do medo. Essa é a lógica do Leviatã, esse “monstro marinho”⁵⁰. O soberano vem para ocupar o lugar de Deus no mundo, no intervalo entre Deus e a besta – a besta é incapaz de compreender a linguagem humana, enquanto Deus não responde a chamamento nenhum. Não é possível estabelecer convenções nem com a besta e nem com Deus⁵¹. Em nome de Deus, o soberano está apto a domesticar a besta. “A lógica do mais forte deve sempre prevalecer, como há de se provar a seguir”, como estampa a fábula de La Fontaine, que serve de ponto de partida para toda a discussão de Derrida. Vilém Flusser também previne que “a transformação progressiva do cacique em La Fontaine é um aspecto da história da humanidade tão válido quanto outros mais sofisticados”⁵².

O ponto central da discussão aparece resumido por Derrida em forma de pergunta aos seus ouvintes logo na abertura do seminário: o que aconteceria se passássemos a tomar os discursos políticos e as ações políticas que estão a ele veiculadas como constituídos pelo fabuloso, por simulacros narrativos? O que aconteceria se passássemos a tomar o discurso político como fundado em algum *como se* histórico, que não se sabe direito qual, e atravessado pela lógica fabulosa do contar histórias?

49. *Ibidem*, p. 341.

50. Aqui caberia uma analogia com o *Vampyroteuthis infernalis*, de Vilém Flusser, apresentado em narrativa fabular que leva o mesmo nome. Esse monstro que habita o abismo do fundo do mar também pode servir de modelo para o questionamento da visão antropocêntrica (e soberana) do homem sobre o mundo. Isso porque Derrida deixa claro, ao falar dos “homens-lobos”, que tais feras devem servir de esquema de pensamento, e não tem, necessariamente, a obrigação de estarem dotadas de uma constituição meio humana e meio bestial. Neste sentido, o *vampyroteuthis* poderia compor, como esquema de pensamento, o extenso conjunto de homens-lobos elencado por Derrida. No mais, pelo fato de também ser uma narrativa fabular, o *vampyroteuthis* está apoiado no “como se” que comanda a ficção, expressão que remete ao livro de Hans Vaihinger, *A filosofia do como se*, de 1911, que tanto influenciou Flusser e certamente não deixou de influenciar o próprio Derrida.

51. DERRIDA, Jacques. *Seminário La bestia y el soberano*, 2010, p. 80.

52. FLUSSER, Vilém, “Um mundo fabuloso”, 1998, p. 24.

53. DERRIDA, Jacques.
Seminario La bestia y el soberano,
2010, p. 58.

54. *Ibidem*, p. 324.

55. *Ibidem*, p. 330.

O que aconteceria se passássemos a tomar o discurso político como uma fraudulenta máquina administrativa de “fazer saber” e que traz consigo, escondida ou escancarada, uma moral da história?⁵³

Neste sentido, o discurso político é uma fábula bem elaborada que visa impor medo aos ouvintes e obrigá-los a seguir uma determinada moral da história. A radicalidade da crítica política de Derrida é fazer notar que o discurso político estabelecido é ficcional. A crítica não parte, como em Agamben, do próprio discurso político ou do discurso do direito, mas da ficção. Ao esmiuçar o funcionamento narrativo da fábula Derrida expõe o funcionamento fabular da narrativa política. A farsa da soberania está exposta no minúsculo rei Luís XIV que assiste *in loco* à autópsia de um elefante gigante, assim como está no infinitesimal das nanotecnologias e na incredulidade dos índios descritos por Montaigne diante do respeito sem sentido que uma população esfomeada mantém por um rei ridiculamente pequeno: por que não o matam?

Como já foi dito, está-se diante de três estratégias diferentes: Bataille parte em uma caça inconformada à procura de experiências outras que não as geridas pela utilidade do trabalho (gozo, riso, embriaguez); Agamben esforça-se por mostrar a magnitude do edifício do direito que nos captura desde tempos imemoriais; já Derrida afirma que esse edifício apoia-se em estrutura de base ficcional que, se trazida à tona, faz ruir o edifício. Para Derrida, não existe revolução política sem revolução poética. Neste sentido, quando se fala em soberania (ou em religiosidade, acrescenta-se) pensa-se sobre o que se pode ou não saber, e como o que se pode ou se deve saber vem a ser conhecido. A preocupação de Derrida é em desarmar o discurso político através da leitura crítica de suas narrativas. Contudo, admitir que o discurso político é uma narrativa é já familiarizá-lo ao ambiente da ficção. Uma revolução política, e também poética, visa provocar uma revolução “en el saber del saber”⁵⁴. Trata-se de suspender a ordem e a autoridade do saber afixado, e isto não para fazer apologia do obscurantismo ou do não-saber (não é misticismo), mas para “empezar a pensar el orden del saber, la de-limitación del saber”⁵⁵.

Portanto, como a questão da soberania é, também, uma questão de conhecimento, torna-se mais compreensível a crítica avassaladora de Derrida a respeito de Agamben. À parte a imemorial separação entre *biós* e *zōé*, que Derrida absolutamente refuta, ele se empenha em demonstrar que um discurso (o de Agamben) que se atina a criticar a soberania assenta-se sobre a mesma lógica. Isso se revela na necessidade de que sente Agamben em estabelecer “primeiridades”, em apontar datas e eventos fundadores, iniciativas inaugurais e acontecimentos instauradores. O esforço de Agamben é, em parte, o de trazer à luz uma

série de informações ignoradas pela crítica de até então, de “firmas principais, firmadas por príncipes del comienzo que todo el mundo, salvo el autor supuesto, habría ignorado, de modo que, cada vez, el autor de *Homo sacer* sería el primero en decir quién *habrá sido* el primero”⁵⁶.

Para Derrida, Agamben esforça-se por ser o primeiro duas vezes: o primeiro em identificar um acontecimento fundador da modernidade e em anunciá-lo e, ao mesmo tempo, o primeiro em recordar que tal acontecimento fundante não é novo e se inscreve nos recônditos do Ocidente. Derrida refere-se, sem dúvida, à separação *biós* e *zōé*, que para Agamben arrasta-se desde um passado irrevelado e marca a cisão do homem pelo direito. “Es el primero en decirnos dos cosas en una: esto acaba de ocurrir por primera vez, ustedes no han visto nada, pero tampoco han visto, se los digo yo por primera vez, que esto data de tiempos inmemoriales”⁵⁷. Para Derrida, Agamben é um soberano às avessas, um crítico autoritário da autoridade. Não é o caso de entrar nos pormenores das pendengas filosóficas que divide a ambos, mas de apontar o ponto nevrálgico da crítica de Derrida a Agamben: o princípio metodológico – metacrítica. E as escolhas metodológicas de Agamben refletem na sua elaboração teórica, invariavelmente.

O objetivo deste ensaio é o de contrastar criticamente as posições de Agamben e Bataille diante de algo que se chamou, primeiro com Benjamin, mas depois e principalmente com Flusser, de “crise da religiosidade”. Sendo assim, este trabalho não pode ignorar o ensaio “Profanações”, de Agamben, que nada mais faz do que dar sequência à discussão sobre a religião, embora de publicação precedente em relação aos trabalhos citados anteriormente.

O ensaio está recheado de asseverações definitivas, muitas delas duvidosas. A começar pelo protótipo escolhido por Agamben para caracterizar a situação contemporânea: o museu, “na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência”⁵⁸. À parte a infinidade de procedimentos interativos presentes nos museus hodiernos, que caberia discutir, será mesmo que o museu é um espaço onde não é possível fazer experiência? Uma exposição já não é, em si, uma experiência, ou seja, o resultado de um esforço de montagem que está ali para ser visto, transfigurado e remontado?

O mesmo vale para o juízo conservador que emite a respeito da pornografia, na tão batida tese de que a pornografia “banaliza” o comportamento sexual do homem. Agamben afirma que a pornstar está mais interessada, ao olhar para a objetiva, no telespectador do que no seu *partner*. Uma pergunta a ficar sem resposta: será que a pornstar está mesmo mais preocupada com o telespectador, ou estaria ela mais preocupada com a câmera?

56. *Ibidem*, p. 121.

57. *Ibidem*, p. 385.

58. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007, p. 73.

59. Idem. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, 2009.

60. Uma pergunta a ser respondida no futuro: a própria linguagem não opera por separação, no sentido tão conhecido de que as palavras não correspondem às coisas? A própria linguagem não teria, portanto, um aspecto religioso?

61. A esse propósito, Nancy se pergunta: “¿no debe la edad de la técnica ser comprendida en tanto que la edad del fin del sacrificio? Es decir, ¿en tanto que la edad del fin de la trans-apropiación? NANCY, Jean-Luc. “Lo insaclicable”, 2002, p. 76.

62. FLUSSER, Vilém. “Coincidência incrível”, 2002, p. 35.

Agamben ocupa-se da discussão a respeito da técnica, mas pouco ou nada se ocupa do funcionamento da técnica. Isso o leva a afirmações sem fundamento, tais como: “É uma experiência comum que o rosto de uma mulher que se sente olhada se torne inexpressivo”, pois saber que se é olhado funciona como um “desagregador dos processos expressivos que costumemente animam o rosto”. Pense-se em fotos antigas, por exemplo nos retratos de escritores. A baixa qualidade técnica do processo exigia um longo tempo de exposição diante da objetiva. Os cenários também eram devidamente preparados. Todas essas pessoas sabiam que estavam sendo fotografadas, e muitas delas olhavam para a objetiva. A pergunta que se impõe é: são essas fotos inexpressivas?

Para Agamben, religião é aquilo que subtrai do uso comum para transferir à outra esfera, quer se trate de coisas, lugares, animais ou pessoas. Toda religião demanda separação, e toda separação tem ou conserva em si um núcleo religioso. É por isso que identifica na palavra *religio* não a costumeira etimologia *religare* (que implica em re-ligar humano e divino), mas *relegere*, no sentido de cuidar para que homens e deuses se mantenham distintos. Profanar é ignorar a separação ou fazer dela um uso diferente.

Agamben adverte que se trata de resistir à apreensão pelo poder do que ele chama de “meios puros”: a pornografia apreende o sexo, a propaganda apreende o defecar e a grande mídia apreende a linguagem. Vale lembrar que sua definição de dispositivo é abrangente: vai do cigarro à televisão, das ferramentas da agricultura à linguagem⁵⁹. Neste sentido, é confuso ler que o “dispositivo” linguagem é apreendido pelo “dispositivo” midiático⁶⁰. O que é, afinal, um dispositivo? Como os meios puros estão apreendidos, o mundo encontra-se em modo improfanável, sendo a tarefa da geração que vem profanar o improfanável⁶¹.

“A torneira é o equivalente de ídolos de épocas passadas”⁶². A partir desta quase “máxima”, Vilém Flusser assinala que os instrumentos produzidos pelo homem são “obras de graça”. Desde o renascimento, a separação entre homem e mundo, entre sujeito e objeto, foi estabelecida com ênfase. O homem está voltado contra a natureza (contra o mundo) e deve contra ela avançar a fim de conhecê-la, classificá-la, objetificá-la. O pensamento ocidental ideal (cartesiano) é o que unifica pensamento e coisa extensa. Para falar com Borges quando este escreve sobre a ciência, é o momento em que o mapa da cidade coincide com a própria cidade. Segundo Flusser, o homem assume o papel de “segundo Deus”, e a estratégia que adota para fundir pensamento e coisa extensa é a criação de instrumentos pela via da tecnologia. Flusser afirma que o homem entra em contato com o mundo, “se realiza”, através dos instrumentos. Como fica evidente, pensar os instrumentos como forma de realização do homem no mundo é diferente da ideia agambeniana de

dispositivo. À diferença que Flusser não considera a linguagem um instrumento. Instrumento, para ele, é aplicação de técnica para a produção de objetos – tecnologia. “A transformação das coisas em instrumentos é um processo irreversível e as tentativas reacionárias de fazê-lo refluir são fadadas ao malogro”⁶³.

Há um artigo de Flusser sobre a memória⁶⁴ que calha com a discussão que se apresenta. Grosso modo, ele divide a memória humana em duas: herdada, transmitida geneticamente ao logo da “evolução”, e adquirida, que se dá via cultura. É a memória adquirida que faz do homem homem, ou seja, a capacidade de adquirir informações, processá-las e de reenviá-las aos seus pares. Em tempos passados, o “local” de processamento e memorização era o mesmo, o cérebro. A distinção entre *hardware* e *software* ainda não se dava.

A invenção das assim chamadas “memórias artificiais” problematiza a memória humana em dois sentidos: radicaliza os gestos de manipulação da informação, por um lado, e transforma o processo de armazenamento e impressão, por outro. A memória artificial faz com que o homem, que ainda manipula informação em seu cérebro, passe a ter o hábito de armazená-la fora dele, na máquina. Esse desdobramento “desideologizante”⁶⁵ faz ruir a ideia da memória concebida enquanto um “algo”, e permite tomá-la enquanto um “como”. O homem assume “distância crítica” em relação à própria memória, podendo observar “de fora”⁶⁶ como ela se forma. Isso lhe permite emancipar-se da tarefa de acumular informações e dedicar-se quase que exclusivamente à tarefa de processar informações. Se esse processo se desenvolve nesses termos, então o resultado é um ganho de criatividade, e não uma perda a ser lamentada – automatização da vida ou mecanização de um processo natural.

Para voltar à Agamben, a preocupação aqui não é se a memória artificial apreende o “meio puro” memória, mas é o de pensar num ganho criativo que pode ocorrer caso o agir humano seja mantido no âmbito em que é imprescindível: no manipular, processar e selecionar informações. Flusser acredita que a memória artificial possibilita ao homem “des-reificar” a memória de “entidades ideológicas”⁶⁷ tais como alma, imortalidade e Deus. Mas isso não implica:

como pode parecer, *profanação* [grifo meu] (dessacralização) da dignidade humana. Pelo contrário, a capacidade especificamente humana para processar dados adquiridos e armazená-los (a capacidade de opor-se à natureza física e biológica) passa a ser ainda mais misteriosa. De maneira que pode ser dito, um tanto paradoxalmente, que a invenção das memórias eletrônicas acentua ainda mais o mistério que é o ser humano, ao proporcionar-lhe a distância crítica para com a sua própria humanidade. A desideologização dos conceitos ontológicos e teológicos tradicionais não

63. Idem. “Em louvor do espanto”, 2002, p. 95.

64. Idem. “Memória”, 1998, p. 177-185.

65. Ibidem, p. 183.

66. Ibidem, p. 183

67. Ibidem, p. 184.

implica abandono do espanto, mas, pelo contrário, acentua o espanto. É neste sentido que podemos dizer que as memórias eletrônicas são espantosas.⁶⁸

Em outro momento se disse que um dos sintomas do que se chamou “crise da religiosidade” era o enfraquecer da confiança nas religiões tradicionais e na crença em Deus. Mas, com Flusser, é possível pensar que o mundo não está, mesmo com o declínio da religiosidade tradicional e com o avanço do progresso técnico, improfanável. Com Flusser, o caso também não é o de abolir a separação criada por instrumentos (“dispositivos”) ou dela fazer um uso novo, movimento esse que Agamben chama de “profanação”. Como no exemplo da memória, o advento da memória eletrônica faz com o que o homem esqueça, de uma vez por todas, como funciona a própria memória. Em termos religiosos, a memória eletrônica não profana nem improfana a memória humana, mas a sacraliza no sentido de mantê-la enigmática. *Caixa preta* é isso: hardware impenetrável, software manipulável com facilidade. Instrumentos não deixam necessariamente o mundo menos opaco. Se para Flusser os instrumentos são “obras de graça”, cabe encontrar a graça que eles têm.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima Pobreza: regras monásticas e formas de vida*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. “Bataille e o paradoxo da soberania”. *outra travessia*. n. 5, 2005, p. 91-94.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Opus Dei: arqueologia do ofício*. Tradução de Daniel Arruda Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raul. “O lugar do erotismo”. Prefácio. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 19-25.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior. Seguido de Método de Meditação e Postscriptum 1953. Suma Ateológica – Vol. I*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, no prelo.

_____. “El erotismo o el cuestionamiento del ser”. Tradução de Silvio Mattoni. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 338-363.

_____. “¿Es útil la literatura?”. Tradução de Silvio Mattoni. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 17-19.

_____. “La guerra y la filosofía del sagrado”. Tradução de Silvio Mattoni. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, p. 157-171.

_____. *Lo que entiendo por soberanía*. Tradução de Pilar Sánchez Orozco e Antonio Campillo. Barcelona: Paidós, 1996.

_____. “No-saber, risa y lágrimas”. Tradução de Ignacio Díaz de la Serna. In: _____. *La oscuridad no mente*. Madrid: Santillana, 2002, p. 113-134.

_____. *O culpado. Seguido de A Aleluia. Suma Ateológica – Vol II*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, no prelo.

_____. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Sobre Nietzsche: vontade de chance. Suma Ateológica – Vol III*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, no prelo.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

_____. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. “O narrador”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

COCCIA, Emanuele. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política”. *outra travessia*. n. 12, 2012, p. 7-21.

DERRIDA, Jacques. *Seminário La bestia y el soberano: volumen 2001-2002*. Tradução de Cristina de Peretti e Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FLUSSER, Vilém. “Coincidência incrível”. In: _____. *Da religiosidade: literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 31-36.

_____. “Da religiosidade”. In: _____. *Da religiosidade: literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 15-21.

_____. “Em louvor do espanto”. In: _____. *Da religiosidade: literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 91-96.

_____. “Ensaio”. In: _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: USP, 1998, p. 93-97.

_____. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. “Livros”. In: _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: USP, 1998, p. 123-128.

_____. “Memória”. In: _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: USP, 1998, p. 177-185.

_____. *Ser judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. “Um mundo fabuloso”. In: _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: USP, 1998, p. 23-27.

_____. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.

NANCY, Jean-Luc. “Lo insacrificable”. Tradução de Juan Carlos Moreno Romo. In: _____. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 47-82.

A Quarta Dimensão do Instante-Já

Marcele Aires Franceschini
UEM

Resumo

O presente artigo, cujo título faz referência a uma citação de Clarice Lispector em *Água Viva* (1973), trabalha a questão temporal na obra da autora, levando-se em conta apontamentos da Física Quântica para explicar a dinâmica não linear do tempo, incluindo-se questões da Teoria da Relatividade. Prezou-se relacionar o conceito de quadrimensão, que tanto influenciou os artistas de vanguarda, derrubando-se o valor de tempo-cronológico na literatura. Além de Einstein, Minkowski, Sagan e Hawking, o texto se respalda no tempo de duração interior de Bergson, bem como em concepções de Heidegger. A relação de circularidade também foi levantada, dialogando a obra de Lispector com o quadro “Urutu” (1928), de Tarsila do Amaral.

Palavras-chave: *Água viva*; quadrimensão; tempo ontológico.

Resumen

Este artículo, cuyo título hace referencia a *Água viva* (1973) de Clarice Lispector, trabaja la cuestión temporal en la obra de la autora. Con tal fin, se consideran aportes de la Física Cuántica para explicar la dinámica no lineal del tiempo y se incluyen cuestiones de la Teoría de la Relatividad. También se usa el concepto de cuarta dimensión, que tanto influyó en los artistas de vanguardia, y que conmocionó el valor de tiempo cronológico en literatura. Además de Einstein, Minkowski, Sagan y Hawking, el texto se apoya en el concepto de tiempo de duración interior de Bergson y en concepciones de Heidegger. La relación de circularidad también se plantea a partir del diálogo de la obra de Lispector con el cuadro «Urutu» (1928), de Tarsila do Amaral.

Palabras clave: *Água viva*; cuarta dimensión; tiempo ontológico.

1. Pesquisa realizada entre janeiro e junho de 2007.

2. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 1989, p. 213.

3. Levando-se em conta que *continuum* aqui significa “o espaço topológico não vazio, separado, conexo e localmente compacto”. GRAY, Jeremy; ROWE, David. *The Hilbert Challenge*, 2000, p. 322 [trad. própria].

“*Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já*”.

Clarice Lispector

Publicada em 1973 pela editora Artenova, *Água viva*, de Clarice Lispector, surge como o rebento de duas versões anteriores: uma primeira, datada de julho de 1971, cujo título era *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida; e uma respectiva, *Objecto gritante*, reunindo textos, fragmentos inéditos e crônicas escritas ao *Jornal do Brasil*. É, pois, este material disperso, fraturado, a gênese da ficção lispectoriana, que se fortalece na poesia extrema de um texto inclassificável, como a própria autora fez questão de esboçar no original, arquivado na Biblioteca Nacional¹: “Trata[-se] de um antilivro”, escrito “com o menor políciamento possível”, ainda que pudesse transparecer a “aparência de fragmentário”.

A quarta-dimensão do instante-já fundamenta a relação temporal em *Água viva* – obra dilacerada, jamais descrita como uma narrativa que se submete a classificações arbitrárias quanto ao gênero e à forma. Utilizam-se, pois, no estudo desta ficção apontamentos da Física Quântica para explicar a dinâmica não linear do tempo, incluindo-se reminiscências da Teoria da Relatividade. Tal aplicação está intrinsecamente relacionada à quadrimensão, ideia que tanto influenciou os artistas de vanguarda, derrubando-se o valor de tempo cronológico na literatura – em especial na prosa moderna, como em Virginia Woolf, Faulkner, Breton, Cortázar, Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Guimarães Rosa.

É notório que o ser humano se organiza em três dimensões: comprimento (ou profundidade), largura e altura. A quarta dimensão é ortogonal às outras, isto é: em geometria, perpendicularidade (ou ortogonalidade) impõe-se como a noção que indica se dois objetos – retas ou planos – apresentam um ângulo de 90°. Portanto, ao ultrapassar o conceito euclidiano de tridimensão espacial, a quarta dimensão pode ser identificada como aquela relacionada ao plano do tempo.

Sobre o tópico, Heidegger elucida que dimensão não pode ser pensada como a “circunscrição da possível medição, mas como o alcançar iluminador [...]. O tempo é quadridimensional. O que chamamos de quarta dimensão é o alcançar a que tudo determina”².

Minkowski, professor de Einstein no início do primeiro decênio do século XX e inspirador de sua teoria espacial entende que os eventos manifestados no espaço (levando-se em conta a noção de tridimensionalidade) e no tempo (a quarta dimensão) ocorrem separadamente, contudo em um *continuum*³ unificado. Em 1908, durante a leitura “Espaço e Tempo”, o físico explicou:

“Henceforth space by itself, and time by itself, are doomed to fade away into mere shadows, and only a kind of union of the two will preserve an independent reality”⁴.

A partir destes estudos, a Teoria da Relatividade passa a oferecer uma quarta dimensão⁵ temporal, desbancando a ideia de tempo absoluto. Einstein propõe que os eventos no Universo não acontecem em um espaço-tempo separado, porém em uma quarta dimensão intrínseca a tais eventos⁶. Stephen Hawking, em *A Brief History of Time*, esmiuça a questão: “It is required abandoning the idea that there is a universal quantity called ‘time’ that all clocks measure. Instead, everyone would have his own personal time”⁷.

Em *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*, Paul Davies explica que Einstein revolucionou o embate do discurso porque demonstrou que o tempo é “elástico e pode ser expandido ou contraído, dependendo de seu movimento”⁸. Deste modo, cada indivíduo carrega um sentido de temporalidade pessoal, já que de acordo com os princípios da Relatividade, sua natureza não é fixa, todavia dinâmica: “It can stretch and shrink, and warp and even stop altogether at a singularity. Clock rates are not absolute, but relative to the state of motion or gravitational situation of the observer”⁹.

Estas observações resultam no fato de que todos os indivíduos vivem com seu “tempo” personalizado. Davies ainda pondera que “tais momentos, de perspectiva relativa, demonstram-se difíceis de serem capturados em uma narrativa cronológica”, sendo “amplamente absorvidos em obras literárias, através do uso da linguagem figurativa, uma vez que o aspecto cronológico não pode ser sempre aplicado de modo holístico”. Ele continua sua linha de raciocínio expondo que “as conexões entre o passado, o presente e o futuro relacionam-se e são recursivas – de tal modo que não podem ser facilmente mapeadas em uma linha de tempo plana, horizontal”¹⁰.

No âmbito da personalidade do tempo, de um lado pode-se citar Einstein com o seu “tempo-eternidade”, ligado ao conceito de que “o momento presente dilata-se como a íris quando em contato com a luz”¹¹; e, de outro, Bergson com o seu “tempo-duração”, atado à intuição. Ao filósofo, na duração “interna” tudo se modifica continuamente, pois o progresso dos estados psicológicos é “dinâmico”: “Se algo se solidifica é porque nos deixamos representar, ilusoriamente, a nós mesmos, como se de fato existíssemos num tempo homogêneo e espacial”¹².

Em compasso, *Água viva* tenciona a narrativa em um “tempo pessoal”, tempo de duração emocional; incomensurável. Já no original de *Objeto gritante* Clarice antecipa o caráter cíclico e infinitamente ecoante do tempo: “Será que tempo é o que dura

4. “De agora em diante, tanto o tempo quanto o espaço estão fadados a desaparecer em meras sombras, e somente a união dos dois poderá preservar uma realidade independente” [trad. própria], apud. NABER, Gregory L. *Geometry of Minkowski Spacetime: an Introduction to the Mathematics of the Theory of Relativity*, 1992, p. 132.

5. A noção popular de quadrimensão e da dilatação do tempo ganhou atenção especial em 1895, anos antes de Einstein revelar sua teoria da relatividade. Foi quando H. G. Wells publicou seu romance *A máquina do tempo*. Nesta obra, o protagonista, que viaja para o futuro (oitocentos mil anos), explica a quarta dimensão do tempo em relação às três dimensões euclidianas – obviamente a partir de um campo de visão fictício, com suas limitações científicas. WELLS, H. G. *The Time Machine: an Invention*, 1992.

6. De acordo com a definição de Sagan, “espaço-tempo” (*space-time*) trata-se da estrutura que combina as três dimensões do espaço com a dimensão única do tempo. SAGAN, Carl. *Cosmos*, 1980, p. 166-167.

7. “É preciso abandonar a ideia de que há uma unidade universal chamada ‘tempo’, medida por relógios. Ao invés disso, todos teriam o seu tempo pessoal.” [trad. própria]. HAWKING, Stephen. *A brief history of time: from the big bang to black holes*, 1988, p. 98.

8. DAVIES, Paul. *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*, 1988, p. 38 [adaptação própria do trecho em inglês].

9. “Ele pode se expandir ou contrair, deformar-se e até mesmo parar em um ponto de singularidade. As unidades de medida do tempo não são absolutas, mas relativas ao estado de movimento ou à situação gravitacional do observador.” [trad. própria]. *Ibidem*, p. 40-41.

10. *Ibidem*, p. 57-58, respectivamente [adaptações próprias dos trechos em inglês].

11. SAGAN, Carl. *Cosmos*, 1980, p. 130 [trad. própria].

12. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 64.

13. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 9.

14. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 25.

15. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 7.

16. *Ibidem*, p. 7

17. Cf. NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, 1995, p. 29.

18. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 8.

19. *Ibidem*, p. 8.

20. “Se todos têm seu tempo pessoal, então o mundo não é baseado em uma causa ordenada ou em uma congruência de efeito, contudo na imersão do presente [...]. Nesta realidade, os artistas são dádivosos. Imprevisível é a manifestação de suas pinturas, músicas ou romances. Simplesmente porque eles se contentam com o inesperado; com os acontecimentos que não demandam explicações ou retrospectivas” [trad. própria]. LIGHTMAN, Alan. *Einstein’s Dreams*, 1993, p. 37.

21. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 19.

22. *Ibidem*, p. 8.

23. *Ibidem*, p. 8.

para atravessar um espaço? Mas se falo em ‘duração’, falo de um tempo. E volto ao ponto inicial”¹³.

Na definição de Bergson, eis “o tempo ontológico por exce-lência, anterior à trama e à própria consciência, identificado como o Cosmos ou a Natureza”¹⁴. Neste tempo ontológico, alheio ao plano horizontal ou meramente cronológico, o eu-narrador lispectoriano tenta “captar a quarta dimensão do instante-já, que de tão fugidioso não é mais”¹⁵.

“Instante fugidioso” que se engendra na natureza elástica do tempo, pois cada “novo instante-já”¹⁶ morre no mesmo segundo em que nasce. Mal ele respira, já se esvai. Nesse compasso, a temporalidade expressa em *Água viva* se caracteriza como “ondulante”¹⁷, articulada à natureza erradiva do sujeito-narrador. Mas tal sujeito não desiste. Ele persiste na captura do tempo efêmero, ainda que os instantes decorram “no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço”¹⁸.

Entretanto, à autora não basta a posse do minuto etéreo. Ela ousa em admitir sua ambição de se fixar no “instante-já”, fruto do fluxo de pensamento que governa sua escrita: “Quero possuir os átomos do tempo”¹⁹. Ao se deparar com o desejo de reter os “átomos” do agora, Lispector trabalha com a perspectiva de tempo não linear, de resistência imediata:

If everyone has their own personal time, then the world is not based on an orderly cause and effect congruency, but one of immersion in the present [...]. In this world, artists are joyous. Unpredictability is the life of their paintings, their music, their novels. They delight in events not forecasted, happenings without explanation, retrospective.²⁰

Desde as primeiras linhas, *Água viva* procura dar espaço ao conceito de tempo ligado à memória involuntária, pressuposto como descontínuo – a duração, em que a ação formal de passado-futuro desaparece totalmente: “É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘vivei’, é presente, porque eu os digo já”²¹. Imersa no “instante-já”, Lispector inicia seu texto sedenta por captar “a incógnita do instante, duramente cristalina e vibrante no ar”²², pois à mente que escreve a “vida é esse instante incontável”²³. Constata-se o elogio ao “instante”, pois muito além de ser matéria central da obra, o “agora” se respalda na vigência do próprio eu-narrador. Escrever e viver tornam-se um só embate:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu,

vivia tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago.²⁴

Bergson expõe que um fenômeno exterior ocorre ao mesmo tempo em que é percebido interiormente: “Ele modifica os estados da minha consciência, visto que ocorre uma troca entre o espaço exterior e a duração interior. Nenhum momento dura, cada um é instantâneo. O tempo pulveriza-se e o psíquico recomeça a cada instante”²⁵.

O instante que o caracteriza é absorvido no ato definitivo da escrita, pois antes mesmo de se apresentar como tempo concreto do relato, este “pírilampo que acende e apaga”, este movimento de “roda de automóvel” sempre prestes a tocar o chão, ambos se unificam como “dados imediatos da consciência; tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos e vivências”²⁶.

Os lampejos que brotam da consciência criadora da narradora, ao contrário do que possa aparentar, revelam instantes de longa duração, pois através da intuição tanto o leitor quanto o autor são capazes de chegar ao que Leo Spitzer chama de “tempo em estado puro”²⁷. Segundo o estudioso, o romancista faz de sua vida interior o motivo para redigir acerca do tempo, retendo a “essência das coisas, a região mais profunda”. A ele, a leitura da prosa moderna é complexa devido às “impressões que o tempo deixa em nosso espírito”. Nela, “podemos encontrar por trás do efêmero, o eterno; e por trás do particular, o universal”²⁸.

Neste cenário, Lispector é a “ficcionalista do tempo por excelência”²⁹, descrevendo suas impressões – compactadas no minuto transitório – à exaustão. Como resultado de sua experiência, *Água viva* expõe-se como uma obra de ficção a eleger o instante como mote de criação. A voz narrativa insiste para que a palavra brote no instante criativo, pois o seu “tempo é quanto dura um pensamento”³⁰. Todavia, não é com a ação desenfreada de quem escreve por pura libertinagem que a autora se propõe à entrega do instante. Consciente, a voz narrativa assimila que para apreender o que corre com o poder de renovação da água, necessita ser “mais discursiva que o instante”, visto que “muitos instantes se passarão antes que desdobre e esgote a complexidade de uma e rápida de um relance”³¹.

Na ânsia de abstrair a substância ínfima do instante – ou do relance –, a escritora percebe que não basta se render ao que se esvai: é preciso comungar do objeto, criando uma ampla teia sensível com os sobressaltos que brotam no momento captado: “E está-se no instante-já: come-se a fruta na sua vigência”³². A protagonista agarra a morfologia dos instantes quando deixa a sinestesia conduzir sua narrativa: “Que estou fazendo eu ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume”; “E eu aqui me

24. *Ibidem*, p. 16.

25. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 38.

26. *Ibidem*, p. 27.

27. SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*, 1968, p. 252.

28. *Ibidem*, p. 252. [adaptação própria dos trechos em espanhol].

29. MOISÉS, Massaud. “O Romance”, 1979, p. 134.

30. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 24.

31. *Ibidem*, p. 64.

32. *Ibidem*, p. 83.

33. Ibidem, p. 64 e 13, respectivamente.
34. CIRLOT, Juan E. *Dicionário de símbolos*, 1969, p. 63.
35. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 13.
36. BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 27.
37. Ibidem, p. 27.
38. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 69.
39. Ibidem, p. 57.
40. MANN, Thomas. *A montanha mágica*, 1980, p. 541.

obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores”³³.

Entre os mais distintos elementos presentes em *Água viva*, Clarice evoca a provocação do perfume – simbologia do aéreo; das lembranças e das reminiscências – e das cores – o branco é a própria cor de deserto (ou o domínio de abstração que se encontra fora do campo vital e existencial, aberto à transcendência)³⁴. Ainda além, a escritora confessa sem pudores que se “obriga à nudez do esqueleto branco”³⁵, ou seja, à folha de papel, de violência inerte. Eis sua sina diante da criação.

Tais realizações súbitas no ato pleno da escrita contêm o que Bergson chama de “representação da sucessão pura”³⁶: “justapomos nossos estados de consciência de maneira a percebermos os estados simultaneamente”, seja “comendo da fruta” do iminente, seja “fotografando o perfume” ou confrontando a folha em branco. Aqui não importa como o “instante-já” alerta os sentidos: o primordial é penetrar na carne do instante, de tal modo que “projetamos o tempo no espaço, exprimimos a duração pela extensão, e a sucessão toma para nós a forma de uma cadeia cujas partes se tocam”³⁷.

Clarice Lispector consome os lances da faculdade do sentir, permitindo-se à espontaneidade dos gestos, toques, cores e cheiros no acontecimento imediato da narrativa. A autora insiste: ora se entrega ao “êxtase” do “intenso cheiro sagrado” da flor no rompante da ficção (“Mas angélica é perigosa. Tem perfume de capela. Traz êxtase. Lembra a hóstia. Muitos têm vontade de comê-la e encher a boca com o intenso cheiro sagrado”)³⁸, ora se põe a escrever febrilmente, ansiosa por captar o tempo: “Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão”³⁹. No entanto, que de fato ocorre? Lispector busca fazer da palavra o seu próprio alimento – não é simplesmente a questão de se “representar” a realidade, mas a “coisa em si”. Ao se aventurar no desejo de “segurar o passarinho”, metáfora da retenção dos “instantes trêmulos na mão”, a autora interpreta que a vontade escrita “esbate desordenadamente”. “Intolerável”, o movimento induz à “mão” uma abertura rápida “para liberar” aquilo que não mais pode ser contido. Eis a peleja da ficcionista: materializar em texto a essência fugidia do que a cerca no tempo da criação.

Thomas Mann, em um trecho de *A montanha mágica*, lança o desafio: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?”⁴⁰. A temática do transcorrer cronológico sempre assumiu um papel central na discussão das fronteiras entre a física, a filosofia e a literatura, em especial no século passado, momento em que tanto a ciência quanto a arte enfrentavam rupturas. Enquanto na Suíça Einstein formulava, em 1905,

a Teoria da Relatividade; dois anos depois Picasso pintava em Paris *Les Demoiselles d'Avignon*. Intrigado pelo fato de Einstein e Picasso terem produzido trabalhos de grande impacto em fases contemporâneas, Arthur Miller analisa:

A história da ciência e da arte remete aos tempos de Leonardo da Vinci e Galileu, que eram artistas e cientistas. Com o início da ciência moderna, houve uma ruptura entre elas. A arte passou a ser considerada frívola, e a ciência, uma coisa real. Penso que a partir de Einstein e Picasso elas passaram a se unir novamente. As disciplinas básicas cada vez mais se quebravam [...]. Todos estão interessados na interdisciplinaridade e em discutir seus temas de um ponto de vista que possibilite a abertura com a arte.⁴¹

O tempo da ciência é o tempo da linguagem como construção, que visa um agir. Já o tempo literário é o da duração interiormente vivida. Interpondo a questão, Bakhtin⁴² pondera que o macrocosmo ao qual todo relato pertence está centrado na “cissura” da extensão espaço-temporal instaurada pelas palavras, pelas imagens visuais, pelos sons não verbais, pelos gestos, entre outros elementos. Neste vértice, importa compreender que a presença do cronotopo em *Água viva* não é meramente cênica. Ela se traduz em uma unidade representativa, induzindo o monólogo a gravitar em torno da indefinição “temporal” (levando-se em conta a definição formal de “tempo” como mera verossimilhança do tique-taque do relógio). A narradora “pinta” sua obra, escrita na plenitude do instante. Eis o seu tempo:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.⁴³

Nesta passagem a escritora confessa ao leitor seu método de escrita: não escreve apenas “no” instante-já, mas “o” próprio instante-já. Assim como o escultor necessita da matéria-bruta para dar forma à sua obra, a escritora busca o que jorra no ato singular da criação como seu instrumento narrativo. Como a autora afirma, ela já não é mais ludibriada pela “memória”, recusando-se aos fatos predeterminados. Lispector trabalha com o que está calcado no “momento-já”; com as vibrações do “agora”. Em carta a Fernando Sabino, ela relata: “Apenas o que é vivo e se mexe me interessa – a vida que simplesmente lateja, pulsa, viceja ou vegeta eu não alcanço mais. Só a ação imediata eu compreendo, e os verbos de movimento”⁴⁴.

41. MILLER, Arthur. “Einstein e Picasso: mera coincidência”, 2006, p. 223-231.

42. BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, 1998, p. 211-362.

43. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 90.

44. SABINO, Fernando (org). *Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração*, 2001, p. 204.

45. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 61.

46. *Ibidem*, p. 19.

47. “Cada minuto somos outro [...]. Somos tempo e, por sê-lo, nunca acabamos de ser; sempre estamos a ponto de ser” [trad. própria]. PAZ, Octavio. *Pasión crítica*, 1990, p. 72.

48. HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*, 1989, p. 60.

49. Trad. Maria Teresa de Freitas; Rosa Boaventura, 1986, p. 24 e 15, respectivamente.

50. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 13.

A vazão narrativa confere à produção literária clariceana sua qualidade poética, agitando os impulsos das palavras, enérgicas como água de cachoeira, independente de um enredo ou de personagens intermediárias. Livre de “molduras”, pode-se classificar *Água viva* como um “não romance”, situado em um “não tempo”, desprovido dos critérios formais da crítica literária passadista. Ou, segundo a crença da narradora, a impossibilidade de se contar com um tempo homogêneo e absoluto reside no fato de que ele, o instante, nunca finda: “Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca”⁴⁵.

O mistério temporal galga pela capacidade de renovação do texto. Há uma circularidade imanente, pois o texto “nunca começou e nunca vai acabar”. Origem e fim mesclam-se na obra, daí a “percebibilidade” do tempo. A protagonista ensina: “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca”⁴⁶. A repetição sequencial de advérbios só faz reiterar que a única garantia temporal na obra é o aniquilamento do próprio tempo. Bebendo da inquietação que se perpetua no inconsciente do eu-narrador, Lispector não procura, de modo algum, resolver os dados dos conflitos. Ao contrário: eterniza as tensões, pois é só através da não resposta que o leitor se reconhece no tempo autoral. Octavio Paz reflete: a “cada minuto somos otro [...]. Somos tiempo y, por serlo, nunca acabamos de ser; siempre estamos a punto de ser”⁴⁷.

“A ponto de ser”: Heidegger entende que “ser” não é outra coisa que “tempo”, na medida em que “tempo” é designado como pré-nome do próprio Ser⁴⁸. Em *Arvano 17*, Breton acata esta visão de tempo “meditativo”; tempo de vida “instruída”, “consciente”: “A vida, como liberdade, não se surpreende nem se encanta parcialmente a não ser com o fato de que ela se instrui por si mesma, eleva-se à consciência total dos seus meios e dos recursos [...]. A poesia e a arte terão sempre um fraco por tudo aquilo que transfigura o homem nessa intimação de desesperada”⁴⁹.

Ao se definir o tempo a partir de sua ligação intrínseca com a manifestação individual do ente, conclui-se que sua duração é relativa àquele que cria e àquele que lê: aos olhos que decifram o texto, vinga a tarefa de montar o “quebra-cabeça” que a mente atenta do autor captou no instante ínfimo. A condição de vigência de *Água viva* está focada, pois, no movimento da voz narrativa, “fixa[ndo] os instantes de metamorfose”⁵⁰ do texto, tais quais fractais que revelam e destroem as mais distintas facetas. No livro, a autora é o próprio rebento da “Super Nova” de sua criação: “[...] divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou”; “Nasci há alguns instantes e estou ficando ofuscada”; “[...] o

corpo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes”⁵¹.

Em *Timaeus*, Platão já alerta para a necessidade de fragmentação e movimento, ignorando o tempo cuja ação é linear:

Tanto o passado quanto o futuro são espécies temporais inventadas, as quais inconscientemente transferimos à essência eterna, pois dizemos ele “era”, ele “é” e ele “será”. No entanto, a verdade é que apenas o “é” se atribui ao tempo, pois tanto o “era” quanto o “será” existem somente no tempo de vigência, uma vez que sofrem deslocamentos [...].⁵²

Este “é” compreendido pelo filósofo corresponde ao que Berta Waldman esboça como a respectiva fusão do tempo da história com o tempo da escrita e da leitura em *Água viva*: “Daí o esforço da narradora em se fazer entender, porque ela é alguém que, no papel, elabora um texto onde desenha, pinta, esculpe, fotografa uma escritura atemporal”⁵³.

No texto, que escoia sem ligação a um passado ou futuro, a “coisa vivida espanta”⁵⁴ a presença narrativa. Seu empenho: “trazer o futuro para já”, pois “o futuro é para a frente e para trás e para os lados”⁵⁵. Em *A arte da fuga em Clarice Lispector*, entende-se o argumento da obra: “Passado e futuro só serão chamados para intensificar ainda mais este presente. Ao invés de tornar-se ser da memória, o narrador torna-se o ser do instante”⁵⁶.

Na vitalidade da escrita, Lispector exercita certo tipo de desprendimento, como um desejo de libertação, “um querer que obriga a voz a se libertar do discurso ordinário, a expectativa de um limiar que se realiza sob o signo do infinito e do eterno”⁵⁷. “Infinito” como uma espécie de “vertigem”⁵⁸ abstraída pela escrita.

Reflexo do pensamento desde seus manuscritos originais, a experiência do tempo em *Água viva* dialetiza com princípios da circularidade, indispensavelmente porque o “sempre” e o “nunca” se entrecruzam: “Nunca é o impossível. Gosto de nunca. Também gosto de sempre. Que há entre nunca e sempre que os liga tão indiretamente e intimamente?”⁵⁹.

Nas palavras de Affonso Romano de Sant’anna, o discurso de Lispector apresenta o ritual de uma “sequência solene”, em uma espécie de processo circular, “[...] ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração”⁶⁰.

Dando-se continuidade à ideia de círculo, de “anelo” no tempo eternizado, Biedermann, em seu *Dicionário de símbolos*, sintetiza o sempre e o nunca como a serpente enrolada em um ovo, figura comum para os egípcios, os druidas e os indianos. Não é por mero acaso que se lê em *Água viva*: “O instante é o vasto ovo de vísceras mornas”⁶¹.

51. *Ibidem*, p. 8, 49 e 50, respectivamente.

52. PLATÃO. *Timaeus*, 1963, p. 133 [adaptação própria da versão em espanhol].

53. WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*, 1993, p. 61.

54. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 61.

55. *Ibidem*, p. 33 e 62, respectivamente.

56. DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*, 2001, p. 83.

57. REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*, 2002, p. 82.

58. *Ibidem*, p. 126.

59. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 39.

60. SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O ritual epifânico do texto”, apud LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, 1988, p. 242.

61. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 48.

62. AMARAL, Tarsila, apud. AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 2003, p. 271.

Paralela à frase extremamente aliterante e poética de *Água viva*, a criação “O ovo”, de Tarsila do Amaral (1928), retrata com propriedade a forma rudimentar que caracteriza o início – e consequentemente o fim – de tudo. Criada em plena efervescência do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, a obra (também conhecida como “Urutu”) traz na figura do ovo a gênese; a renovação. A tela (60 x 72 cm) faz parte do acervo de Gilberto Chateaubriand, apresentando dimensões hiperbólicas e cores contrastantes:



**Fig. 01. O ovo (óleo sobre tela - 1928).
Galeria Tarsila do Amaral, jan. 2009.**

Ao centro um ovo, estratosférico, circundado por uma cobra, enrolada a um mastro. Sua análise estrutural mostra uma distribuição quase simétrica da figura central em relação às linhas medianas, de maneira que o olhar se concentra diretamente na brancura do ovo. Brancura densa, enfatizada ainda mais pelos matizes do azul contrastante ao fundo, do jogo carmim/rosa da cobra e do verde da base inferior. Em página do catálogo de uma das exposições do Salão de Maio, na década de 1920, Tarsila discorre sobre o cromatismo presente em sua produção:

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me que eram feias e caipiras. Segui ao ramerrão do gosto apurado... Mas depois me vinguei da opressão, passando para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura do branco. Pintura limpa, sobretudo sem medo de cânones convencionais.⁶²

Notadamente, Tarsila é uma das pioneiras na tentativa de abandono às imposições do cânone nas artes modernas no Bra-

sil. Suas armas são justamente as cores contrastantes e a nitidez de seus contornos. Como não reconhecer a solidez e a assombrosa presença do ovo?⁶³ Sua brancura imponente revela a despreocupação da pintora em esconder a carnação de sua criação. Em “Urutu” percebe-se, além do branco, o encontro de tons que em nada prejudicam a imanência do ovo. Ao contrário: ressaltam ainda mais a sua presença no espaço. Ou, em compasso ao conto homônimo de Lispector, pode-se dizer que “o ovo é ovo no espaço”; “ovo sobre o azul”⁶⁴.

Além da análise cromática, percebe-se que o predomínio das linhas curvas gera uma espécie de representação onírica, acrescentando vitalidade e movimento à pintura. Nesta atmosfera de sonho, o mistério intrigante do ovo representa uma espécie de corredor onde imagens e sensações escapam e retornam continuamente: “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito”⁶⁵, pois a Clarice – e concomitantemente a Tarsila – “o ovo é uma exteriorização”; “o ovo expõe”⁶⁶.

Com a eventual prevalência da percepção gerada pela exposição do objeto “ovo”, as sensações tornam-se a antena pela qual a pintora e a escritora exteriorizam seus conhecimentos e devaneios criativos. Tanto a tela de Tarsila como a ficção de Clarice são objetos que convidam à “viagem” ao “outro lado” (“Será passei sem sentir para o outro lado?”⁶⁷), uma vez que a vida reproduzida em frases feitas não passa de uma paisagem-morta. Neste entrave, a forma ultrapassa seu sentido na “grande força do ovo”⁶⁸. É preciso, pois, que a paisagem – descrita/pintada – possua resquícios de dureza, ao mesmo tempo em que conserve o paroxismo de uma primitividade selvagem e inocente.

Exprimindo tal natureza abrupta e uterina, Lispector e Tarsila fixam o tema da origem da criação no ovo. O ovo é pai do tempo e as suas infinitas possibilidades de representação estão calcadas no profano anterior ao próprio homem. Quando o ovo surge, a mão tem de se apressar para captar toda sua superfície, de modo que “ver um ovo nunca se mantém no presente”, pois mal é visto e “já se torna visto um ovo há três milênios”⁶⁹.

Observar os acontecimentos em estado de alerta apresenta-se como uma saída dramática para expressar o posicionamento do ser em um mundo caótico, em total ruptura com o cronotopo e com a ordem formal das análises, em especial no campo das artes. O tempo é destruído no princípio dos sonhos, de maneira que “permanecemos o próprio centro de nossa experiência onírica”, pois “os símbolos da noite são comandados pelas formas ovoides”⁷⁰.

Paradoxo curioso, é exatamente na origem da “experiência onírica” que *Água viva* e “Urutu” apreendem a transmutação da massa concreta e real daquilo que nasce de uma “realidade

63. “[...] já pinte um ovo. E agora, como na pintura, só digo: ovo e basta”. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 95.

64. Idem. *A legião estrangeira*, 1988, p. 82.

65. Ibidem, p. 82.

66. Ibidem, p. 82.

67. Idem. *Água viva*, 1973, p. 21.

68. Idem. *A legião estrangeira*, 1988, p. 82.

69. Ibidem, p. 82.

70. BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*, 1986, p. 161-62, respectivamente.

71. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 22.

72. *Ibidem*, p. 15.

73. BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*, 1986, p. 184.

74. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, 1981, p. 47.

75. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 28 e 11, respectivamente.

delicadíssima”: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais, mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu”⁷¹.

O outro lado da moeda é o estado de latência que domina os autores de um mundo em ebulição interior. Assim, se a tentativa incompleta da palavra e do traço gera o delírio, o corpo, inevitavelmente, torna-se veículo do sonho, invólucro da inspiração:

Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.⁷²

Eis a imagem perfeita do ciclo caótico de uma vida: o ser primário em liberdade, “solto a patear com cascos secos as trevas”. Ser engendrado de um “útero-gruta”, espaço dos “trópeis”, onde há o nascimento e o consequente “apodrecimento” daquilo que vingou como fruto maduro. Igualmente, apelando para o grotesco, Tarsila aposta no exagero não apenas para reproduzir o monstruoso, o sublime, mas para extrapolar os limites de representação formal. A fim de construir e atar ao caos da criação suas infinitas intuições, tanto a pintora quanto a escritora aniquilam a continuidade encadeada do tempo. Sobretudo porque o instante poético é de natureza quadrimensional: provoca, emociona, afronta, espanta, convida e revigora no segundo flexível. No mínimo, “o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica”⁷³.

Assim como o movimento espiral indica evolução, reconstrução, *Água viva* e “O Ovo” evocam um eterno retorno, ou a “ampulheta da existência sempre virada outra vez”⁷⁴, como infere Nietzsche no aforismo 341 de *A gaia ciência*. Substancialmente porque nas obras há um irrequieto questionamento sobre o tempo, indicando que sua exposição não se faz em polos opostos e inconciliáveis, mas em estilhaços de uma múltipla face. Logo, “sempre” e “nunca” são instâncias complementares de uma mesma realidade: “Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno”; “Não pinto ideias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo”⁷⁵.

Considerando-se o tempo infinito e o jogo de forças nele contido, a alternância nunca acaba, “porque assim é o eterno”. Na *Teogonia*, as Musas não nascem antes, depois nem simultaneamente com Zeus. Para que ocorra uma dessas três possibilidades, é necessário que irrompa um tempo absoluto, preexistente

por si mesmo⁷⁶. Contudo, ao contrário do tempo mitológico, em que o decurso homogêneo é cercado por acontecimentos que não o podem afetar, Lispector busca na “quarta dimensão do instante-já” um incansável contraponto, pois a menor fração do momento contempla a inquietação construtiva: “[...] fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância”⁷⁷.

A autora não se delimita à presença numinosa⁷⁸ do eu-narrador. Sua escrita opera com o tempo expelido, como os relógios derretidos de Dali em “A persistência da memória” (1931) e o relógio sem ponteiros de Bergman em “Morangos silvestres” (1957). Todos os caminhos levam à impossibilidade de se pensar *Água viva* como a configuração de uma temporalidade sucessiva, abrangendo um antes e um depois. Dentro do contexto do sagrado na *Teogonia*, “anterioridade” e “posterioridade” são noções rigorosamente excludentes uma da outra⁷⁹. E a obra de Lispector, ao contrário, não pretende apurar uma coincidência de contrários, mas sim de uma percepção e concepção do tempo tal que cesse estas duas noções. O papel da escritora/pintora é trabalhar com o fenômeno temporal, tomando a precaução de refletir antes de olhar seu objeto de escrita/pintura: “Ouço o ribombo oco do tempo”; “A palavra “perpétua” não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo. E a existência minha começa a existir. Começa então o tempo?”⁸⁰.

A quarta-dimensão do instante pleno em *Água viva* é da mesma essência do que instaura o instante poético – o tempo e sua multiplicidade. É esse o tempo que a autora aceita ao dispensar a formalidade cronológica do romance de tradição. A escolha pelo caos assegura que toda e qualquer horizontalidade “achatada”⁸¹ se retraia e o tempo não mais delimite linhas de duração. Na obra o tempo extravasa; jorra no “instante-já”.

Começa então o tempo na cauda da serpente, pois, como pensa Mallarmé: “um livro não começa, nem acaba”⁸². Ou, nas palavras da própria Lispector: “O que estou te escrevendo não é para se ler é – para ser”⁸³.

A autora é enfática: sua composição não foi criada para a “leitura”, mas para a “vivência”. Afinal, “ser” é o verbo primário da narrativa e do próprio ato de abandono ao tempo preso nas arestas do “real”. Adiante, em *Um sopro de vida*, a temática é retomada na seguinte conclusão: “O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos”⁸⁴.

“Transladar-se” soa como uma excelente definição à essencialidade temporal da ficção de Clarice. Ela, a autora que bebe das “águas abundantes”⁸⁵ de uma fonte que jamais seca. Daí seu

76. HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 1989, p. 103.

77. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 13.

78. *Nome* é relativo ao Nome, ou à Presença Sagrada na narrativa (idem). Rudolf Otto, em *The Idea of the Holy* (1920) esclarece que o termo “numinoso” evoca sentimentos antigos e arraigados no inconsciente coletivo, colocando o ser frente àquilo que é divino. Em contraposição, pode-se dizer que Clarice captura para o mundo aquilo que, “divinamente”, é do homem.

79. HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*, 1989, p. 109.

80. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 42.

81. BACHELARD, Gaston. “O instante poético e metafísico”. Em: *O direito de sonhar*, 1986, p. 185.

82. MARINETTI, F.T. “Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste”, apud. ARANHA, Graça (org). *Futurismo (Manifesto de Marinetti e seus companheiros)*, 1926.

83. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1973, p. 42.

84. Idem. *Um sopro de vida: pulsações*, 1978, p. 5.

85. Idem. *Água viva*, 1973, p. 33.

86. Idem. *Um sopro de vida: Pulsações*, 1978, p. 7.

destino maior: “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever”⁸⁶.

Referências

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Ed. UNESP/Hucitec, 1998.

BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de J. Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

DAVIES, Paul. *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*. New York: Penguin Books, 1988.

DINIS, Nilson. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Eduel, 2001.

GRAY, Jeremy; ROWE, David. *The Hilbert Challenge*. London: Oxford Unity Press, 2000.

HAWKING, Stephen. *A brief history of time: from the big bang to black holes*. New York: Bantam Books, 1988.

HEIDEGGER, Martin. “Ser e tempo”. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1980.

LIGHTMAN, Alan. *Einstein's Dreams*. New York: Warner Books, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.

_____. “O ovo e a galinha”. In: _____. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Um sopro de vida: Pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARINETTI, F. T. “Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste”. In: ARANHA, Graça (Org.). *Futurismo (Manifesto de Marinetti e seus companheiros)*. Rio de Janeiro: Pimenta Melo, 1926.
- MOISÉS, Massaud. “O Romance”. In: _____. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MILLER, Arthur. “Einstein e Picasso: mera coincidência?”. *Revista de História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 223-31, outubro 2006.
- NABER, Gregory L. *Geometry of Minkowski Spacetime: an Introduction to the Mathematics of the Theory of Relativity*. New York: Springer, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Marcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1981.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- OTTO, Rudolf. *The Idea of the Holy*. Tradução de John Harvey. New York: Oxford University Press, 1920.
- PAZ, Octavio. *Pasión crítica*. Prólogo y notas de Hugo Verani. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PLATÃO. *Timaeus*. Tradução do grego, prólogo e notas por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar, 1963.
- REY, Jean-Michel. “A versão poética”. In: _____. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SABINO, Fernando (Org.). *Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SAGAN, Carl. *Cosmos*. New York: Ballantine, 1980.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O ritual epifânico do texto”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica Benedito Nunes (coord.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPQ, 1988.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Tradução de José Riesgo. Madrid: El Gredos, 1968.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- WELLS, H. G. *The Time Machine: an Invention*. New York: Tor Book, 1992.

Fernando Pessoa, herdeiro do mundo mágico

As raízes ocultas da poética pessoana

Rita Catania Marrone
Universidade de Coimbra

Resumo

Se é verdade que a Modernidade representa, na opinião de muitos, o triunfo do progresso científico e da razão, é também verdade que nos seus fundamentos se encontra uma visão mágica e irracional do mundo, de maneira alguma desaparecida da nossa cultura. O presente artigo divide-se em uma introdução às raízes ocultas da época moderna, nas suas facetas artísticas, filosóficas e literárias, em seguida focando a atenção na figura de Fernando Pessoa. O poeta português, de facto, é herdeiro direto de uma antiga *Weltanschauung* mágica, que passa por Marsílio Ficino e Giordano Bruno, mas também por Johann Wolfgang von Goethe e por Isaac Newton, para chegar a poetas modernos como William Butler Yeats e Thomas Stearns Elliot, mas também ao próprio Pessoa. A paixão do poeta pela astrologia, pela filosofia hermética e pelo ocultismo não era apenas um passatempo, mas uma verdadeira chave de leitura para compreender o mundo, interpretá-lo e reelaborá-lo através da criação poética.

Palavras-chave: astrologia; modernidade; mundo mágico; ocultismo; Fernando Pessoa.

Riassunto

Se è vero che la Modernità rappresenta per molti il trionfo del progresso scientifico e della ragione, è anche vero che alle sue fondamenta s'incontra una visione magica e irrazionale del mondo, tutt'altro che scomparsa dalla nostra cultura. Il presente articolo si divide in un'introduzione alle radici occulte dell'epoca moderna, nelle sue sfaccettature artistiche, filosofiche e letterarie, focalizzando in seguito l'attenzione sulla figura di Fernando Pessoa. Il poeta portoghese, infatti, è erede diretto di un'antica *Weltanschauung* magica che passa da Marsilio Ficino e Giordano Bruno, ma anche da Johann Wolfgang Von Goethe e Isaac Newton, per arrivare a poeti moderni come William Butler Yeats e Thomas Stearns Elliot, ma anche allo stesso Pessoa. La passione per l'astrologia, la filosofia ermetica e l'occultismo non era per il poeta un semplice svago da tempo libero, ma una vera e propria chiave di lettura per comprendere il mondo, interpretarlo e rielaborarlo attraverso la creazione poetica.

Parole chiave: astrologia; modernità; mondo magico; occultismo; Fernando Pessoa.

Introdução: as raízes ocultas da Modernidade

Se quisermos encontrar duas figuras emblemáticas da entrada na Modernidade, deveríamos tomar em consideração Isaac Newton e Johann Wolfgang von Goethe. Embora vivos a uma distância de cem anos um do outro, uma perspectiva de história das ideias permite-nos considerar os dois cientistas como duas personagens paradigmáticas do nascimento da época moderna. A luta teórica entre Newton e Goethe, que bem se observa na disputa sobre a teoria das cores, pode revelar os dois pontos de vista diferentes que se enfrentaram na constituição da ciência como nós a conhecemos hoje. As duas perspectivas, a um primeiro olhar, parecem inconciliáveis: a vitória de Newton sancionou o triunfo de uma visão do mundo científica e analítica; enquanto a derrota simbólica de Goethe determinou a perda (pelo menos aparente, como veremos) de uma *Weltanschauung* “holística”, não reducionista. Os movimentos cognitivos que caracterizam os dois métodos são opostos: onde Newton divide e decompõe o fenômeno para encontrar a sua essência (“análise” significa etimologicamente “anàlysis”, onde *lyo* em grego quer dizer “desatar”), Goethe faz exatamente o contrário, tentando remontar das partes para o todo que estas compõem.

O método de Goethe é evidente no ensaio sobre a metamorfose das plantas, *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, de 1790. Na perspectiva goethiana, a natureza é uma totalidade dinâmica que, embora se renove, conserva a sua unidade originária. Existe um processo criador infinito que pode ser percebido a partir das suas manifestações específicas e o estudo das formas assumidas pela natureza nas suas metamorfoses toma o nome de *morfologia*. O papel da investigação morfológica é colher o eterno no devir, a unidade presente em todos os seus segmentos.

O olhar de Goethe, portanto, vê as partes dinâmicas como pertencentes a um Todo eterno, como em um mosaico em que cada fragmento contribui para a formação de uma imagem única e harmônica. Todavia, a sua pesquisa não é exclusivamente naturalística. O método morfológico compreende toda a constelação humana: os estudos científicos não devem ser separados dos estéticos e filosóficos. O pensador alemão propõe-se a desvelar a relação entre mundo da arte, da ciência e a dimensão existencial do Homem, pois uma filosofia que se quisesse dizer completa não poderia excluir nenhum campo da sabedoria.

Tal pensamento deriva da filosofia de matriz renascentista que não separa o Homem da natureza, pondo-o em uma posição privilegiada, mas considerando-o como parte integrante

de um Todo em que se insere harmonicamente. Existe entre os entes uma harmonia cósmica, uma “significatividade universal”¹, ou seja, o universo é constituído por uma rede de forças que ligam todos os pontos entre si, doando-lhes sentido. Dessa forma, tudo adquire um valor enquanto participa do resto da criação. Portanto, também a nossa alma possui uma continuidade com o espírito do cosmos (como afirma, por exemplo, Giordano Bruno na obra *De magia*²) e, assim como a natureza e as esferas superiores seguem o curso das estações, o nascer e o pôr do sol, as fases da lua, etc., nós também estamos submetidos às mesmas regras que determinam o movimento de cada coisa.

É através do conhecimento dos vínculos que unem todos os entes que o Ser humano pode operar de forma mágica, chegando a dominar a natureza (ainda Giordano Bruno, *De vinculis in genere*³) e, pelo mesmo motivo, é possível a prática da astrologia, que lê nos astros o futuro do indivíduo. Como ensina uma máxima hermética, “o que está em baixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está em baixo”: existindo uma correspondência entre microcosmo e macrocosmo – isto é, o Homem e as esferas superiores do céu – é possível definir as influências astrais que determinam o decurso da vida de um indivíduo. Assim, o Homem pode espelhar-se nas estrelas, como as estrelas também se espelham no Homem.

Como afirma o filósofo italiano Paolo Rossi⁴, é recorrente o erro de julgar primitivas e supersticiosas as crenças do chamado mundo mágico, em vez de perceber que se trata apenas de uma *Weltanschauung* diferente, que não é superior ou inferior à científica, mas representa sim uma *alternativa*. Quando a filosofia da história de cunho iluminista estabeleceu que a marca distintiva da Humanidade é o progresso, esqueceu-se que cada mudança na história do pensamento implica uma perda. Ganhando Newton a luta contra Goethe – que neste ensaio tomamos como um dos últimos expoentes e herdeiros do mundo renascentista –, o Homem perdeu o seu lugar harmônico dentro da natureza, de que já não é filho mas sim dono presunçoso, e deixou de olhar para o universo e reconhecer-se nas estrelas.

Existiu (e ainda existe) uma maneira alternativa de perceber a história, que não é a religião do progresso a qualquer preço, mas sim a procura de uma sabedoria originária e ancestral que ficou perdida no decurso dos tempos e que é preciso renovar e redescobrir. Um movimento, portanto, que não olha para a frente tendo em vista um melhoramento, mas que volta para trás, à procura de algo de que se esqueceu. Alguns leitores ficarão surpreendidos por saber que representantes desta perspectiva eram também cientistas considerados “modernos”, como Kepler e Copérnico. Para além do próprio Newton, aliás.

De facto, se é verdade que Newton triunfou sim, simbolicamente, sobre Goethe, é também verdade que os alferes do

1. “Hegel aveva colto, con straordinaria precisione, questa centralità nel mondo magico, del tema della significatività universale: ogni particolarità diventa significativa. Ci sono solo significati. Ogni connessione è possibile, e il mondo è assolutamente pieno di connessioni. Tutto è possibile. Dietro a ogni oggetto o parola o gesto si nasconde un segreto.” ROSSI, Paolo. *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, 2006, p. 38.

2. BRUNO, Giordano, *Opere magiche*, 2000.

3. Idem. “De vinculis in genere”, 2000.

4. ROSSI, Paolo. *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, 2006.

5. Ibidem, p. 20-21.

6. Cf. WHITE, Michael. *Isaac Newton: The Last Sorcerer*, 1999.

7. ELIADE, Mircea. *Fragmentarium*, 2008, p. 43.

progresso esquecem (ou fingem esquecer) que o cientista inglês não era apenas um “cientista” como nós o entendemos hoje. Assim como Kepler se insere em um contexto de filosofia hermética que influencia fortemente as suas teorias, não obstante isso não se encontre nos livros de filosofia e de história (como evidencia o já citado Paolo Rossi⁵), Newton conhecia e praticava a alquimia, tão seriamente quanto a ciência⁶. Assim, os dois intelectuais, divididos no campo da Modernidade, encontram-se no terreno do dito esoterismo: ambos os estudiosos conheciam e baseavam as próprias teorias em uma visão do mundo mágica, não obstante terem posteriormente tomado diferentes caminhos.

Desta maneira, julgamos que existe outra forma de entrar na época moderna, seguindo o invisível *fil rouge* da magia, em vez do da ciência.

Escrevia Nietzsche que as praças de Europa estão cheias de estátuas de Goethe, mas que na cultura ocidental já não se encontra nada dele. Porém, a história do pensamento é imprevisível e as ideias exiladas sempre encontram maneira de voltar, a maioria das vezes nos lugares e nos tempos mais inesperados.

Os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX conhecem um revivalismo das ciências ocultas sem precedentes, em que a visão mágica do mundo regressa com uma força explosiva, como o grande recalçamento da história do pensamento humano.

É suficiente pensar no número de seitas esotéricas que se formaram no final do século XIX para ter uma ideia da importância que teve o esoterismo naquela época. Em 1866 houve a fundação da *Societas Rosicruciana in Anglia* por Robert Wentworth Little, da qual faziam parte também William Wynn Westcott e William Robert Woodman. Os últimos dois, Westcott e Woodman, foram dois dos três fundadores em 1888 da *Golden Dawn* (Ordem Hermética da Aurora Dourada). Em 1875 morre o mágico Eliphas Lévi, um dos principais ocultistas do século XIX, nasce o controverso feiticeiro Aleister Crowley (que fará parte também da *Golden Dawn*) e a Sociedade Teosófica começa a sua aventura, graças a madame Blavatsky.

Mircea Eliade, o historiador das religiões romeno, afirma que, nas épocas em que a mística e a metafísica são esquecidas e combatidas, triunfam a mistagogia e o pseudo-ocultismo e quem já não acredita mais no Mistério, crê no mesmerismo, na maçonaria e no espiritismo⁷. O Iluminismo, elegendo a razão como novo e único deus da Humanidade, tinha banido o mistério da vida, deixando assim um vazio significativo na alma humana. Foi o irracionalismo a ocupar o lugar que a racionalidade, sozinha, já não podia preencher.

Assim, nos “salões bons” da burguesia inglesa, começam a registrar-se presenças estranhas, espíritos vindos do além que

agitam mesas e enviam mensagens misteriosas para serem interpretadas, e intelectuais, professores e bons burgueses relacionam-se em fraternidades esotéricas, praticando ritos ocultos no segredo de templos antigos.

As ideias esquecidas estavam a seguir o seu próprio curso, mexendo outra vez os peões da história.

Fernando Pessoa, um astrólogo em Lisboa

Leon Surette, professor na Western University of Canada, estudou a relação entre alguns intelectuais contemporâneos e a cultura oculta. No livro *The birth of the Modernism*⁸, pôs em destaque as raízes esotéricas das obras de Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot e William Butler Yeats. Contudo, não é difícil individuar em outros escritores modernistas muito célebres traços de esoterismo: um dos membros mais famosos da *Societas Rosicruciana in Anglia*, por exemplo, foi o escritor austríaco Gustav Meyrink, antes de se converter ao Budismo, enquanto pertenciam à *Golden Dawn*, para além do já citado William Butler Yeats, os escritores Arthur Machen e Bram Stoker.

Em Portugal, o primeiro tradutor das obras teosóficas – que influenciarão de maneira determinante a sua produção – foi Fernando Pessoa. Podemos considerar o poeta português, de facto, como parte daquele *fil rouge* que liga a *Weltanschauung* renascentista ao pensamento moderno, como tentaremos demonstrar.

Não obstante muitas tentativas terem sido feitas para “liquidar” a produção esotérica de Pessoa como uma das *blagues* típicas dos decifradores de charadas – como ele próprio se definiu – julgamos que para perceber melhor alguns dos aspectos da sua poética é necessário não esquecer que Fernando Pessoa estava interessado, desde uma idade muito precoce⁹, em assuntos esotéricos e que muitos dos fragmentos que nos deixou na arca tratam este tema. Geralmente, quando se fala de Fernando Pessoa como mágico, astrólogo e estudioso de ciência hermética é preciso lutar contra um certo ceticismo e uma velada ironia, se bem que já muitos e valentes investigadores – como António Quadros, Dalila Pereira da Costa, Yvette Centeno, Paulo Cardoso, José Augusto Seabra – tenham provado a importância fundamental que este assunto possui na produção pessoana. É também significativo o número elevado de livros relacionados com temáticas esotéricas que se encontram na sua biblioteca pessoal¹⁰ e que demonstram quanto era genuíno o entusiasmo que o escritor sentia por estas temáticas. Para além disso,

8. SURETTE, Leon. *The birth of the Modernism. Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*, 1993.

9. Yvette Centeno supôs que o primeiro interesse de Fernando Pessoa por temáticas ocultistas remontaria ao ano 1906 (Cf. PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética - Fragmentos do espólio*, 1985, p. 9) e, recentemente, também Manuel Gandra (PESSOA, Fernando. *Hermetismo e iniciação*, 2015, p. 13) confirmou a hipótese de uma paixão muito precoce do poeta, chegando a individuar em 1904 a origem das primeiras leituras de esoterismo.

10. A digitalização completa dos livros que atualmente compõem a biblioteca pessoal do poeta está disponível online: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>

11. PESSOA, Fernando. “Primeiro Fausto”. *Poemas Dramáticos*, 1952, p. 76.

12. BAUDELAIRE, Charles. *I Fiori del Male*, 2004, p. 66.

13. PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética – Fragmentos do espólio*, 1995, p. 37-38.

a visão do mundo que está por detrás da produção poética de Fernando Pessoa mostra com clareza a forte influência de uma *Weltanschauung* mágica, de que temos falado até agora.

Caso a ciência esqueça o lado mágico e misterioso do mundo, são os poetas que devem desvelar a essência secreta da natureza. No *Fausto* pessoano, que foi como para o *Fausto* goethiano uma das obras em que o poeta trabalhou durante toda a vida, manifesta-se o pensamento simbólico que permeia a sua poética: “Ah, tudo é símbolo e analogia!”¹¹ exclama a voz sem rosto do poema, tentando detectar o mistério do universo. O mundo é uma floresta de símbolos, como ensinava Baudelaire no célebre poema “Correspondance”, em que se podem intuir infinitas ligações.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de long échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹²

A natureza, cheia de mistério, fala um idioma familiar, mas ao mesmo tempo desconhecido, porque se exprime através de símbolos. A linguagem simbólica, como afirma Pessoa, dirige-se à inteligência analógica e permite entender através da intuição verdades de ordem superior – ao contrário das palavras, concebidas para compreender apenas o grau mais superficial da realidade:

Todos os symbolos e ritos dirigem-se, não á intelligencia discursiva e racional, mas á intelligencia analogica. Porisso não ha absurdo em se dizer que, ainda que se quizesse revelar claramente o occulto, se não poderia revelar, por não haver para elle palavras com que se diga. O symbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores á nossa intelligencia, sendo a palavra naturalmente a linguagem d’aquellas que a nossa intelligencia abrange, pois existe para as abranger.¹³

A poética de Baudelaire, como a de Pessoa, põe em destaque o tema da analogia universal, a *profonde unité* que liga, em uma misteriosa rede de relações, todas as coisas, animadas e inanimadas, da natureza. Nesse caso, não é importante saber se Baudelaire subentende uma relação de tipo vertical e transcendente entre macro e microcosmo, como está subentendida no pensamento pessoano, ou se a sua rede de correspondências se desenvolve em um nível exclusivamente horizontal, pondo em ligação apenas um grau da realidade. É suficiente notar que a

Natureza, que o poeta escreve com a letra inicial maiúscula, não está personalizada mas sacralizada: “La Nature est un temple” em que está sintetizado o cosmos inteiro, entendido como um ser vivente. O Poeta é o único que possui a capacidade de compreender a linguagem das correspondências universais. O olhar poético e simbólico contrapõe-se, assim, ao método científico que tudo analisa e divide, sem nunca alcançar a compreensão verdadeira da essência do fenômeno, que só se pode entender através de uma atitude capaz de captar a profunda unidade de todas as coisas. Uma disposição de alma, portanto, que permite a Pessoa – e ao Poeta em geral – desvelar no imperceptível, nas coisas mais banais e diárias, *the poetic soul of the universe*¹⁴.

Em um dos fragmentos com o nome “The way of the serpent”, Pessoa individua três camadas da realidade, entre as quais há uma relação de correspondência exata, em que

tudo que se dá numa camada se reflecte e figura em outra. É este o princípio fundamental de toda a ciência secreta, e assim o representou o Hermes Trismegistos na fórmula, *o que está em cima é como o que está em baixo, e o que está em baixo é como o que está em cima*.¹⁵

Como já dissemos, a máxima hermética exprime a possibilidade de unir em uma rede de analogias todos os entes do mundo entre si e afirma a conexão entre esferas superiores e esferas inferiores do cosmos. Pessoa prossegue o fragmento afirmando que o princípio fundamental de Hermes Trismegistos explica por qual motivo a astrologia consegue ler nas estrelas o destino do indivíduo: é justamente porque os aspectos dos planetas que estão em relação com o momento do nascimento, ou com outros eventos significativos da vida, possuem um significado simbólico também no mundo terreno que se pode reconhecer no céu aquilo que se encontra na terra.

No espólio pessoano, há traços evidentes de uma atividade astrológica muito intensa: cerca de 2.000 documentos¹⁶ são dedicados à redação de textos astrológicos, horóscopos, cálculos astrais e assim por adiante, e demonstram um conhecimento profundo dos princípios da matéria, digno de um especialista. De fato, entre os livros que compõem a biblioteca de Pessoa há obras astrológicas fundamentais, como os manuais de Alan Leo, alguns textos de H. S. Green e de Sepharial; Bailey, *Astrology and birth control*; Charles E. O. Carter, *Symbolic directions in modern astrology*; Robert Fludd, *Traité d’Astrologie générale*; George Wilde, *Your destiny and the stars: the inequalities of man’s lot and the only logical conception of it* e muitos outros.

O interesse de Pessoa pela astrologia remontaria a 1915 – ano em que o poeta está também ocupado na tradução das obras teosóficas, obras que o levarão a uma crise intelectual

14. Idem. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966, p. 13.

15. Idem. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética - Fragmentos do espólio*, 1995, p. 32.

16. PESSOA, Fernando. *Cartas astrológicas*, 2011, p. 10.

17. Em uma carta a Sá-Carneiro, de 1915, Pessoa ao falar da Teosofia escreve: “O carácter extraordinariamente vasto desta religião-filosofia; a noção de força, de domínio, de conhecimento superior e extra-humano que ressumam as obras teosóficas, perturbaram-me muito.” Idem. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, 1986, p. 122.

18. A reconstrução da relação e da correspondência entre Crowley e Pessoa podem ser encontrados no livro: PESSOA, Fernando e CROWLEY, Aleister. *Encontro Magick*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. Para determinar a influência de Crowley sobre a produção pessoana, vejam-se os ensaios de Marco Pasi, em particular: PASI, Marco. *Aleister Crowley and the Temptation of Politics*, 2014.

19. PESSOA, Fernando. *Cartas astrológicas*, 2011, p. 100.

quase sem precedentes¹⁷ –, quando aparece pela primeira vez o nome de Raphael Baldaya, o heterônimo astrólogo e ocultista. É atribuído a Baldaya um tratado de astrologia, *New Theory of Astrological Periods*, e outros textos de caráter esotérico, como o *Tratado da negação* e os *Princípios de metafísica esotérica* – em que se encontra uma interessante crítica à própria Teosofia – e alguns fragmentos relacionados com as *Trovas* do sapateiro e profeta Bandarra, acerca de uma interpretação esotérica do sebastianismo e do Quinto Império.

O número de mapas astrais que se encontra no espólio é algo impressionante: tentando descobrir analogias entre personagens, eventos históricos, mas também entre escritores célebres e ele próprio, Pessoa redigiu os horóscopos de Shakespeare, Goethe, Dante Gabriel Rossetti, Hugo, Chopin, Wilde, Dickens e Byron; de figuras políticas como Napoleão Bonaparte, Vittorio Emanuele III, Benito Mussolini, António de Oliveira Salazar e também D. Sebastião; e, enfim, como de cada coisa que tenha uma data de início se pode calcular o horóscopo, também a revista *Orpheu* e Portugal possuem um.

Entre os horóscopos redigidos por Pessoa, há também o de Aleister Crowley, ocultista que, como já recordámos, pertencia à *Golden Dawn* e que manteve com o poeta português uma correspondência cerrada, antes do célebre encontro em Lisboa e do fictício suicídio do mágico em Cascais. Foi mesmo por Pessoa ter encontrado um erro no mapa astrológico de Crowley, que se encontra na edição do livro *The confessions of Aleister Crowley* de 1929 e que ainda está presente na biblioteca do poeta, que os dois intelectuais se conheceram¹⁸.

Contudo, para Pessoa calcular as influências astrais não era apenas uma brincadeira ou um passatempo sem fins específicos. No caso de Shakespeare, por exemplo, é evidente que o poeta, ao interpretar o seu mapa astrológico, está tentando achar coincidências entre o colega inglês e ele próprio – como bem põe em destaque Paulo Cardoso. Haveria, nos dois horóscopos, fortes analogias, indicando que o supra-Camões seria o descendente direto do grande dramaturgo:

Algumas correntes de astrologia ligadas à reencarnação sugerem que este tipo de coincidência pode indicar uma ligação kármica (ou uma sequência de encarnações) entre personalidades.¹⁹

A tentativa de construir – melhor, descobrir – uma descendência kármica entre si e os seus ilustres predecessores continua, estendendo-se até Milton e Baudelaire. O poeta queria estabelecer, às vezes com sucesso, as conjunções planetárias no momento do nascimento e da morte destes artistas, encontrando uma linha direta do destino – isto é, as indicações exatas de

uma reencarnação – que teria passado por William Shakespeare para chegar até ele. No dramaturgo inglês, Fernando Pessoa via a personificação do gênio e do grau mais elevado da faculdade poética, como indica em um célebre fragmento sobre os quatro níveis da expressão poética, desde o mais superficial ao mais elaborado. Se o poeta principiante se limita a escrever as suas emoções, reelaborando apenas o próprio sentimento individual, no segundo grau já se encontrará uma abertura a horizontes temáticos diferentes e começará a usar ativamente a imaginação. No terceiro estágio, haverá um primeiro aceno de despersonalização e de perda de individualidade, tendo em vista uma maior extensão intelectual:

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo.²⁰

O último nível que o poeta pode alcançar é o da poesia dramática, em que a despersonalização é total e perfeita:

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu.²¹

Já começamos a perceber qual é a motivação que levava Fernando Pessoa a procurar uma descendência astral entre si mesmo e William Shakespeare. Se o grau máximo que um poeta pode aspirar a alcançar é a despersonalização total da alma individual, então quem mais de Fernando Pessoa conseguiu essa proeza? Com a criação dos heterônimos, o poeta deu vida a um “great act of intellectual magic, a *magnum opus* of the impersonal creative power”²². Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis representam as etapas de uma transmutação alquímica da alma poética, como indica claramente o termo *magnum opus* utilizado por Pessoa, com a plena consciência de quem estudava as matérias herméticas.

Naturalmente, também os heterônimos têm mapas astrológicos significativos. Como afirma Paulo Cardoso – não obstante ter lutado contra os preconceitos, que já referimos, antes que a

20. Idem. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, 1966, p. 67.

21. *Ibidem*, p. 67.

22. LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, 1990, p. 249.

23. PESSOA, Fernando. *Cartas astrológicas*, 2001, p. 9.

24. *Ibidem*, p. 82.

25. WIRTH, Oswald. *O simbolismo hermético na sua relação com a Franco-maçonaria*, 2004, p. 39.

sua teoria fosse aceita – a prática astrológica, como a hermética, tiveram uma forte influência na definição da poética pessoana:

Ao longo destes 34 anos em que tenho lidado com a prática da astrologia, senti o peso do preconceito e da ignorância. Muitas vezes, quando abordei o tema da astrologia de Fernando Pessoa, percebi que este assunto era olhado de soslaio, com uma espécie de aceitação condescendente. [...] Com o passar dos anos, consegui reunir as provas de que a astrologia tinha servido de veículo de conhecimento e de filosofia orientadora ao homem, ao escritor; e que ela tinha sido, também, um instrumento útil, estrutural e até determinante na criação dos heterónimos.²³

Ao analisar os horóscopos de Caeiro, Reis e Campos, descobrimos logo que possuem um elemento astral em comum muito significativo, que não é de modo nenhum casual: Pessoa tinha tentado várias combinações, com datas de nascimento e horários diferentes, antes de encontrar a conjunção planetária certa. Os três heterônimos “têm Mercúrio (símbolo dos irmãos) exatamente na mesma Casa astrológica, a VIII” – Casa que “remete para o oculto, para a transcendência, para as iniciações secretas”²⁴.

Mercúrio, em astrologia, governa a esfera do pensamento e está relacionado com o deus grego Hermes, mensageiro dos deuses (Platão, no *Crátilo*, faz derivar o nome Hermes do termo ἑρμηνεία, que significa interpretação. A hermenêutica, isto é, a prática filosófica da interpretação, teria a sua raiz na mesma palavra). Uma das características de Hermes é de ser psicopompo, ou seja, de acompanhar os defuntos no mundo dos infernos, sendo uma espécie de guia das almas. Na literatura hermética, Hermes tem um papel de especial relevância: corresponde ao deus egípcio Thot, escriba dos deuses, divindade relacionada com a sabedoria e a magia, e que Platão indica como pai da escrita. Em seguida, Hermes/Thot foi identificado como o autor do *Corpus Hermeticum*, ou seja, Hermes Trismegistos, cujo epíteto elogiador significa “três vezes grande”. Em latim, é chamado *Mercurius ter Maximus* e é o protetor da astrologia, da alquimia, das ciências ocultas e da iniciação em geral.

Em alquimia, o mercúrio como elemento químico tem uma importância fundamental:

O *Mercúrio dos Sábios* representa, por excelência, o estímulo de toda vitalidade, o fluido universal que penetra todas as coisas e une a todos os seres com os laços de uma secreta simpatia. É pelo seu intermédio que se realizam as operações mágicas e mais especificamente os milagres da medicina oculta.²⁵

Portanto, quando Pessoa tenta fazer coincidir nos horóscopos dos seus heterônimos Mercúrio na Casa VIII (e faz isso

conscientemente, pois o poeta conhecia muito bem o significado deste planeta na filosofia hermética), é para “criar uma espécie de *fraternidade astral*”²⁶ e iniciática entre eles e o seu próprio criador: “Pessoa, ele mesmo, tinha como planeta regente Mercúrio, sendo pois *frater* desta congregação”²⁷. Para além de estabelecer uma natural inclinação para as ciências ocultas, esta concordância mercurial indica alquimicamente que nos heterônimos se exprime a totalidade das possibilidades latentes da sua *matéria prima*, isto é, do poeta Pessoa. Paulo Cardoso pôs também em evidência que o ascendente de cada heterônimo pertence a um dos quatro elementos naturais (água, fogo, terra e ar) e que portanto se pode concluir que

a família heteronímica detinha a plenitude dos princípios fundamentais da filosofia ancestral; e que constituía, em suma e simbolicamente, algo de absoluto e indivisível. Os quatro poetas eram, em si, todo um universo.²⁸

O que importa no presente ensaio não é tanto atestar e avaliar as capacidades práticas e os conhecimentos de Pessoa como astrólogo (trabalho que Paulo Cardoso já fez com muita competência no seu estudo citado várias vezes ao longo destas páginas), mas sim demonstrar como ele retoma de maneira consciente uma sabedoria antiga e utiliza as suas ferramentas para dar sentido à sua poética. A concepção do mundo pessoana remonta a uma tradição mágica em que todos os entes estão entrelaçados entre si, formando uma rede de significados que permite, como já dissemos, interpretar o cosmos de maneira simbólica e encontrar a unidade que se esconde por detrás da fragmentação da vida. Nada no universo morre, porque existem apenas laços que se dissolvem e voltam a aparecer em outras combinações²⁹ – justificação pela qual Pessoa pôde calcular, por exemplo, as influências astrais no mapa astrológico de Shakespeare, encontrando analogias consigo próprio.

Naturalmente, isto não quer dizer que a chave de leitura mágico-astrológica seja a única possível para interpretar a obra pessoana. Pelo contrário, ao descobrirmos também este aspecto, percebemos quantas camadas – além da literária – tem a criação poética do escritor português e quanto é necessário evitar excluir algumas delas só em função de preconceitos superficiais, que impedem uma compreensão total e completa do seu pensamento. Evidentemente, seria impossível exaurir o universo esotérico pessoano no espaço de poucas páginas – também não era esta a nossa intenção. Contudo, queremos afirmar que a constelação-Pessoa inclui *também* o Pessoa-astrólogo, o mágico, o ocultista e o filósofo hermético. Uma consideração mais atenta e científica destas temáticas permitiria avançar na interpretação da obra pessoana, devolvendo finalmente valor a um dos seus aspectos mais subestimados e menosprezados.

26. PESSOA, Fernando. *Cartas astrológicas*, 2001, p. 14

27. *Ibidem*, p. 82.

28. *Ibidem*, p. 14.

29. BRUNO, Giordano, *Opere magiche*, 2000, p. 231.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *I Fiori del Male*. Roma: Newton & Compton, 2004.
- BRUNO, Giordano. *Opere magiche*. Milano: Adelphi, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Fragmentarium*. Milano: Jaca Book, 2008.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.
- PASI, Marco. *Aleister Crowley and the Temptation of Politics*. London: Routledge, 2014.
- PESSOA, Fernando. *Cartas astrológicas*. Lisboa: Bertand editora, 2011.
- _____. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Lisboa: Europa-América, 1986.
- _____. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética - Fragmentos do espólio*. Lisboa: Presença, 1985.
- _____. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética - Fragmentos do espólio*, 1995.
- _____. *Hermetismo e iniciação*. Sintra: Zéfiro, 2015.
- _____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Lisboa: Ática, 1966.
- _____. *Páginas Íntimas e de Autointerpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- _____. *Poemas Dramáticos*. Lisboa: Ática, 1952.
- PESSOA, Fernando; CROWLEY, Aleister. *Encontro Magick*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- ROSSI, Paolo. *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*. Milano: Raffaello Cortina, 2006.
- SURETTE, Leon. *The birth of the Modernism. Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993.
- WHITE, Michael. *Isaac Newton: The Last Sorcerer*. New York: Basic Books, 1999.
- WIRTH, Oswald. *O simbolismo hermético na sua relação com a Franco-maçonaria*. Lisboa: Hugin Editores, 2004.

Sobre ver o invisível

Natalie Lima
PUC-Rio

Resumo

Com a discussão em torno da noção de campo expandido, as aproximações entre literatura e artes visuais poderiam, hoje, retomar uma abordagem iniciada por Roland Barthes no final dos anos 1970, a saber, de que a teoria deveria, ela mesma, entender-se como escritura. Haveria então um imbricamento a partir do qual explorar possíveis ressonâncias entre teoria (ou a produção conceitual), literatura (ou a produção ficcional) e artes visuais (que aqui aparecem sob o signo das imagens) a fim de não apenas negar a separação simplificadora entre literatura e teoria, entre discurso ficcional e discurso de verdade, entre palavra e imagem, mas de levar em conta o reposicionamento da discussão em torno do literário a partir de um debate sobre o fim de sua autonomia com relação aos outros fazeres artísticos. O que estaria em jogo, agora, seriam escrituras capazes de fazer ver, de produzir imagens ou sinais com potência política e estética. De maneira não programática, Walter Benjamin e Gilles Deleuze radicalizariam, em seus textos, essa dinâmica, trazendo para o pensamento filosófico uma prática ao mesmo tempo escritural, performática, virtual e imagética.

Palavras-chave: campo expandido; escritura; Gilles Deleuze; Walter Benjamin.

Abstract

With the discussion about the notion of expanded field, the approaches between the literature and the visual arts could, nowadays, take back a perspective initiated by Roland Barthes in the late 1970's, which means that theory should understand itself as writing/scripture. Then, there would be an interrelation from which is possible to explore resonances between theory (or the conceptual production), literature (or the fictional production) and visual arts (here understood under the sign of images), in order to not just deny the simplifying separations between literature and theory, fictional discourse and discourse of truth, word and image, but also to take the repositioning of the debate about the literary from a point of view that considers the ends of its autonomy face to the others artistic productions. What is at stake now: the writings able to make see, to produce images or signals with political and aesthetic powers. In a non-programatic sense, Walter Benjamin and Gilles Deleuze would radicalized, in their texts, that dynamic, bringing to the philosophical thought, a practice that is, at the same time, scriptural, performatic, virtual and imagnetic.

Keywords: expanded field, scripture; Gilles Deleuze; Walter Benjamin.

1. NATCHERGAEL, Magali. *Roland Barthes contemporain*, 2015, p. 170.

2. Na discussão sobre a literatura e o campo expandido, a expressão “campo ampliado”, inventada por Rosalind Krauss no final dos anos 1970, é hoje uma das mais utilizadas quando se quer realocar os limites entre as produções artísticas no contemporâneo. Dirigido inicialmente à esfera da crítica de artes plásticas, “A escultura no campo ampliado” discutiu como e por que os então recentes trabalhos de escultura já não podiam ser considerados modernistas – tanto ultrapassavam o que se entendia por escultura quanto por arquitetura, e até por paisagem. Cf. KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios*, p. 129-137, 2012. No âmbito da teoria e crítica literárias latino-americanas, para usar um exemplo contundente, o que Krauss enxergou no final dos anos 1970 ganhou cara e nome algumas décadas depois com Josefina Ludmer, que em texto de 2007 se propôs a definir o que chama de “literatura pós-autônoma”. Basicamente, trata-se de escrituras que não admitem leituras literárias, que não reivindicam um campo autônomo de atuação ou uma separação clara entre realidade e ficção. Sendo literatura ou não, o que nelas importa é sua capacidade imaginativa de “fabricar um presente” em um regime de visibilidade midiática. LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”, 2010, p. 1. Em 2014, a professora argentina Florencia Garramuño acrescentou, a esse debate, a sugestão de uma inespecificidade no encontro entre a obra de arte e a literatura contemporâneas, tendo o trabalho *Fruto extraño*, de Nuno Ramos, como

“Pensamento: a leitura a escuta o viver
Pensamento: nele às vezes o conforto das histórias e das imagens”.

Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende

Já se passaram mais de trinta anos desde os últimos esforços de Roland Barthes para estimular o viés francamente artístico e vital da escrita teórica. Sobretudo em suas intervenções finais – *A preparação do romance*, curso que vai de 1978 a 1980 no Collège de France, e *A câmara clara*, de 1980 – encontram-se tentativas de liberar a teoria do dogmatismo acadêmico a partir de uma práxis que deseja ser lida no texto, mas também para além deste. “Avec Barthes, la vie théorique et esthétique advient dans un même corps et se fonde dans un art de vivre comme une utopie neutre au milieu du brouhaha, ou comment être absolument inactuel et à la fois totalement contemporain.”¹ Barthes ajudou a redimensionar o fazer teórico em direção ao que hoje se chama de campo expandido², e seu mérito foi o de empurrar o conceito de escritura para além da escrita: “[...] l’écriture est une: le discontinu qui la fonde partout fait de tout ce que nous écrivons, peignons, traçons, un seul texte.”³

Investigar como, para além do projeto barthesiano – assumidamente programático –, a escrita teórica/filosófica pode ocupar um lugar que extrapole o da crítica ou do ensino, chegando a se contaminar não só com o que ainda se entende por literatura, é uma maneira de desistir e de resistir. Deixa-se de buscar operadores de leitura para as artes na teoria; tenta-se fazer desta última dobra, opacidade, superfície resistente e instigante: escritura em contato com outras escrituras.

E se hoje já é quase senso comum encontrar o que há de teoria em diferentes fazeres artísticos, não parece descabido retomar uma discussão cara aos anos 1970 – a de buscar um devir-escritura da teoria –, só que agora por um viés em que o próprio conceito de escritura vem sendo revisto graças ao debate sobre o campo expandido e à necessidade de se pensar a matéria textual do ponto de vista imagético⁴. Logo de início, trata-se da abstenção de tentar aplicar a teoria a um objeto – gesto de saúde. Trata-se também de formular algumas perguntas: a teoria pode devir escritura na medida em que ambas atuam no plano do nunca-antes, vendo o que ainda não é ou não está, conjurando amorosa e ferozmente? Conceitos e textos teóricos são capazes de inventar em vez de apenas reconhecer, explicar ou mesmo analisar fenômenos; de dar ao mundo outros mundos, outras imagens; de esbarrarem uns nos outros, estando em relação no campo de forças do pensar e do agir? Em outras palavras: podemos ler certos textos filosóficos como sinais, e, mais ainda, como escrituras imagéticas que nos dão força para, a partir delas mesmas, conjurar sinais?⁵

Este artigo tenta responder a essas perguntas promovendo um gesto de colagem: o encontro entre os filósofos e escritores Walter Benjamin e Gilles Deleuze a partir de um percurso errante por alguns de seus textos em que se encontram, nem sempre de maneira clara, discussões sobre leitura, escrita, imagem, performance e virtualidade. Com uma breve seleção de fragmentos que interessam à perspectiva rizomática e ao devir, explora-se um Benjamin mais distanciado dos temas do desastre e da memória a fim de destacar os efeitos sensíveis de sua escrita, encaminhando, efetivamente, um pensamento por imagens. Por outro lado, e indiretamente, joga-se novas perspectivas sobre Deleuze a partir de Benjamin, apostando que sua filosofia da diferença e do pensamento sem imagens investe em uma escrita imagética.

Do ponto de vista da história da filosofia, no entanto, as escritas de Benjamin e Deleuze estão separadas por um vão espaço-temporal: o primeiro se encontra em uma encruzilhada entre os pensamentos marxista e teológico, não se encaixando bem no projeto da Escola de Frankfurt ao inventar uma dialética no mínimo estranha, sem síntese, baseada no paradoxo, e ao se valer do repertório religioso judaico para alcançar o que chamou de “iluminação profana”. O segundo recusa o dogmatismo dos pensamentos marxista e teológico, prefere a ideia de multiplicidades à de dialética, mesmo quando se dispõe a pensar o duplo, e investe no pensamento nietzschiano das potências em busca de uma filosofia da diferença.

A fim de cerzir precariamente esse vão, espaço que os separa, opera-se aqui com uma imagem de Louise Bourgeois, o quadro-escultura *Repairs in the Sky* (Fig. 01): em uma chapa de ferro pontuada por crateras, Louise se vale de grossas linhas de lã azul-clara na tentativa de remendar as protuberâncias vazadas, cujo fundo é negro, opaco. O resultado, para o olhar, é incômodo por revelar a brutalidade dos materiais e do gesto da artista. No encontro Deleuze-Benjamin, quer-se costurar em um buraco com linhas esparsas, sem fechá-lo inteiramente, permitindo-lhe ser o que é – vazo comunicante por onde escoam ideias. A imagem de Bourgeois será então um método. Ou um truque.



Fig. 01. *Repairs in the Sky*, de Louise Bourgeois, 1999.

principal parâmetro de avaliação. GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*, 2014. Acredito que os limites entre campos do fazer e campos do saber ainda são fortes, e que discutir o fim da autonomia não só na literatura e nas artes, mas também na teoria que delas trata, a partir do contexto de campo expandido, é fundamental para se alterar certo estado de coisas. Se a autonomia do romance, por exemplo, reside justamente no fato de ser ele uma ficção, a da filosofia seria, antes de mais nada, de se considerar um discurso de verdade.

3. Roland Barthes, apud. NATCHERGAEL, Magali, *Roland Barthes contemporain*, 2015, p. 112.

4. Falar de escrita imagética em textos teóricos é assumir uma condição da cultura contemporânea, algo que atinge praticamente qualquer produção textual: a dificuldade em se distinguir entre o “visível e o dizível, entre a palavra e a imagem”, uma vez reconhecido nosso fascínio pelas imagens, que proliferam exponencialmente e são banalizadas pelas diferentes redes midiáticas. Diante desse cenário, tratar-se-ia não de nos entrencharmos contra essa banalização, mas de produzirmos *outras* imagens, aptas a intervir no mundo. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível*, 2007, p. 10. Também passa a ser importante perguntar a partir de que ponto uma determinada visualidade configura um texto em termos de método e interesse temático. Nesse sentido, parece que a noção de “virada pictórica” nos estudos teóricos, de que falava Thomas Mitchell, tem uma contribuição a dar. Em livros como *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, e *Vigiar e punir*, de Michel Foucault, Mitchell

percebeu que a imagem não era apenas um campo de interesse, mas ponto de partida, condição epistemológica da escrita. Estaríamos longe de um retorno ao mimetismo, às teorias da representação ou a uma nova metafísica da presença pictórica. Antes, tratar-se-ia de algo que ele define da seguinte forma: “a postlinguistic, postsemiotic redescovry of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality”. MITCHELL, Thomas. *Picture Theory*, 1995, p. 16.

5. ZOURABICHVILI, François. “Deleuze e a questão da literalidade”, 2005, p. 1311.

6. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*, 2010, p. 33.

7. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, 1997, p. 14.

Fala-se de um determinado Walter Benjamin e de um certo Gilles Deleuze, escritores a experimentar, a conjurar. Isso significa não interpretá-los, tampouco radiografar sua produção, tentando encontrar uma coerência, diagnosticar um sistema ou contar uma história de suas filosofias. Melhor acreditar neles – encontrar campos de força constituídos por seus conceitos, não sem antes ver esses mesmos conceitos como expressões de escritas com força inventiva e potência imagética. Como diz François Zourabichvili, não compreenderemos um filósofo “se não nos esforçarmos, ao menos por um momento, em *crer no que ele diz*. Mas crer não quer dizer, aqui, aderir, parafrasear, papaguear um discurso que não fomos nós que produzimos [...]. Crer torna-se sinônimo de fazer”⁵.

A fim de crer-fazer (e de fazer crer), costura-se mais uma linha esparsa: ela profana, pensa filosofia, imagem e literatura em campo expandido, enfraquecendo esses elementos enquanto gêneros, propondo bordas que se tangenciam durante o ato de criar. A literatura sendo menos literatura e a filosofia, menos filosofia, ambas em um devir menor graças à produção de imagens na escrita, imagens capazes de operar como procedimentos artísticos, procedimentos artísticos que se apresentem também como epistemológicos.

Assim é com Benjamin, quando ele diz que o “homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós”⁶. Existe uma arte de ler e ver, que é também uma arte de circular, de produzir estados intensivos para que o olhar conheça e para que um percurso do corpo, a *flânerie*, se invente. Será esse leitor/vidente benjaminiano “o escritor [que] goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossível” – a saber: devires coletivos, menores?⁷

Advêm da leitura paisagens difusas quando aproximadas – é algo precário costurar matérias textuais como essas. Mas elas, as imagens, estão lá. É preciso lê-las em voz alta para vê-las e nelas crer, e é assim que nos trechos citados encontra-se uma sequência de investimentos criativo-imagético-vitais que funcionam, tanto em Benjamin quanto em Deleuze, como operadores para a confecção de seus próprios textos: são leitores os escritores, são pensadores os que gozam de frágil saúde, são *flâneurs* e fumadores de ópio os que se esgotam porque viram e ouviram mais do que o bastante; são iluminados profanos, em devir, que criam expressões dotadas de plasticidade, conceitos como imagens: *um rizoma, um corpo sem órgãos, uma ruína, uma aura, um cristal...*

Ser vidente, ou melhor, estar vidente

Essa proposta-título, como se sabe, aparecerá em texto de *Crítica e clínica*, “A literatura e a vida”. O escritor viu e ouviu coisas demasiado grandes, fortes e irrespiráveis, graças às quais experimenta devires fundamentais para o processo de criação/deformação. É uma frase de cartilha para crianças: O vidente viu a vida. Apenas depois de ver ele escreve, mas o passado em que ele *viu* ainda lhe é contemporâneo, ou o presente em que ele escreve está saturado de passado – só por isso pode escrever e intervir no *agora*.

Quando, logo no começo do ensaio, Deleuze diz que escrever é “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”,⁸ ele o faz não apenas para contrariar a ideia, tão comum, de que criar artisticamente é “impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”,⁹ mas também para afirmar que escrever é dar tessitura à principal e mais invisível operação do tempo: o circuito atual-virtual. Em vez de simplesmente apelar para um futuro possível (matéria vivível) ou para um passado factual (matéria vivida), a escrita se coloca entre, em circuito, produzindo o novo, indo em direção ao informe.

Nesse trânsito, passa a ser insuficiente o tradicional esquema em que se costuma analisar a ficção, colocada como fenômeno discursivo entre real e imaginário – com o que ela não passaria de uma representação da realidade, com o que aquilo de que ela fala seria sempre uma projeção do escritor sobre “a realidade”. O escritor-vidente, ou que teve uma iluminação profana, o que ele produz é outra coisa. Aquilo que ele viu está entre os tempos, em sua interpolação impura, e o resultado é um cristal. É assim que

Resulta indiferente que el actual sea vivido o forjado (imaginado) [...] lo que se ve sobre una pantalla de cine, lo que un escritor narra o describe, lo que un niño imagina en la exploración de sus goces y sus pavores, es actual – o dado – de la misma manera que una escena “real”. Lo importante es entonces el tipo de relación que lo actual mantiene con un eventual elemento virtual.¹⁰

Essa relação é, em Deleuze, o cristal, é estar *entre* dois tempos. Poderia então o cristal ser uma proposição política, no sentido de que o escritor/filósofo é capaz não apenas de ver imagens-cristal, mas também de propô-las e de *mostrá-las* em conceitos, cenas, performances? De disseminar cristais de tempo? Gostaríamos de pensar o cristal, e a vidência a ele associada, como um polo de reconfiguração entre sujeito e objeto

8. *Ibidem*, p. 11.

9. *Ibidem*.

10. ZOURABICHVILI, François. *El vocabulario de Gilles Deleuze*, 2007, p. 36.

11. PELBART, Peter Pál. *Nau do tempo rei*, 1993, p. 60.

12. *Ibidem*, p. 61.

no processo de criação e recepção de imagens. A partir do cristal, o vidente não seria mais o sujeito que projeta seu olhar sobre os objetos, mas alguém a fazer de si e deles (e com eles) imagens em relações especulares: o objeto que o escritor vê no presente se torna imagem de imediato, ou seja, está no passado contemporâneo ao presente porque já emitiu seus signos e continua a emití-los, implicando o corpo do filósofo no circuito atual-virtual, tornando-o imagem entre imagens em constantes relançamentos, experimentações cristalinas, não apenas imagem mental.

Na revisão do esquema sujeito/objeto/imagem que é o cristal, há um fazer político em potência, sendo sua produção extensível a agentes de outros domínios – das ciências, de práticas institucionais e políticas, como sugere Peter Pál Pelbart no artigo “Ecologia do invisível”. Ali, ele comenta a expressão *cristal de tempo*, que Deleuze, em seus livros sobre o cinema, toma emprestada de Guattari: disseminar esse cristal, diz Pelbart, é o mesmo que promover uma “operação intempestiva por excelência”. Isso significa partir de “um invisível qualquer (ou mesmo de um visível, se formos fiéis à metáfora do cristal, que é um visível invisível)”, e depois introduzir, ou fazer intervir, “uma certa aberração temporal, um jorrar do tempo que desequilibra um sistema de trocas, e estabiliza um circuito de equivalências, que mostra um pouco o corte temporal em que sangramos quando diferimos de nós mesmos”.¹¹

A aberração temporal fere, corta, mas é fundamental para a produção de diferença. Ela se dá a ver no *entre*, no circuito atual-virtual. E toda vez que se está aí, no ponto zero, lugar de distinção e indiscernibilidade, não se está também em devir?

Deveríamos supor o mundo como um reservatório de potencialidades cristalinas infinitas. Mas também ter claro que no cristal do tempo está o tempo como cisão, como desdobramento, como diferenciação na qual estamos metidos, entre o virtual e o atual, espécie de oscilação, de vertigem que nos toma e nos arrasta para longe de nós mesmos. Isso tudo certamente não é fácil de pensar ou entender, muito menos de explicar, o que não dizer do praticá-lo, ou suscitá-lo.¹²

Praticar, suscitar cristais de tempo é, em si mesma, uma ação de duplicidade, espelhada, em que aquele que consegue efetuar uma cristalização a fim de pôr o invisível sob os olhos de uma coletividade já viveu essa experiência e já entrou em um devir coletivo. Acima de tudo, trata-se, como bem aponta Pelbart no mesmo ensaio, ao acrescentar à reflexão o conceito benjaminiano de iluminação profana, de politizar o invisível em um mundo saturado de imagens, de produzir aberrações temporais para que imagens com potencial político possam aparecer.

Sabemos que para ele [Benjamin] estas experiências [as iluminações profanas] representavam uma espécie de prefiguração solitária de uma revolucionária experiência histórica coletiva. Afinal, do que se trata quando falamos de um invisível que não é da ordem de um visível oculto, ou de uma imagem interna, ou de um imaginário coletivo, mas que tem a ver com o coletivo e o singular, que diz respeito ao subjetivo, que tem a ver com as palavras e as coisas e as máquinas sociais, que está entre elas, e que deveria ser desobstruído, arejado, por esgarçamento, rarefação, ou outros procedimentos?¹³

Quem viu e ouviu demais, quem teve uma iluminação profana escreve certas coisas que não atestam o possível, nem pre dizem um já-escrito, um destino. Tampouco escreve uma experiência vivida ou uma memória, simplesmente. O que se escreve são conjuros, lanças que produzem devires¹⁴. No caso da escrita teórica, os conceitos (de cristal, de vidente ou de iluminação profana, por exemplo), enquanto dispositivos de invenção e conhecimento, configuram-se como o resultado imagético de uma prática escritural: só se cria quando já não se reconhece, quando se tenciona uma vibração. Digamos que o escritor cria imagens e conceitos (cristais de tempo), é estimulado a criá-los sobretudo a partir da visão, mas que ambos podem nascer também de audições, respirações impossíveis, inalações opiáceas: de um excesso de vida, de uma saúde frágil ou de um delírio.

Em meio a essa produção por meio das materialidades, o corpo do escritor/filósofo aparece como agente criador, ele próprio linha de força que se cruza e faz ponto com outras linhas. Dir-se-ia mesmo que é da experiência de escrever mais enquanto corpo do que enquanto sujeito que tratam os trechos sobre o leitor *flâneur* e o escritor de frágil saúde, pois nessa dinâmica há uma potência do impessoal e do coletivo: tomado pelo que vive a partir de um suposto fora, em vez de remeter, na escrita, a uma subjetividade prévia, o corpo se dirige a forças exteriores a si porque escrever não é dizer “eu”. E se, como afirma Benjamin, estar a sós consigo pode ser uma atividade tão excitante e/ou nociva quanto usar uma droga, é porque pensar deixa de ser a ação de um sujeito para se converter na prática do próprio pensamento de um corpo, em movimento aberrante.

Inventar x reconhecer

Se falamos de imagens, falamos de um corpo que vê, de um ponto de vista. O olho do leitor ou do escritor faz ponto de encontro com o mundo. Este se apresenta não apenas como objeto/fenômeno exterior a ser observado, nem como subjetividade

13. *Ibidem*, p. 56.

14. O método Bourgeois se insinua e justifica: seu *Repairs in the sky* é uma imagem, mas aqui neste texto também funciona como operador conceitual, que vem a ser o “buraco costurado” por onde escoam e escapam ideias. Em sua membrana espessa, feita de lã e metal.

15. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*, 1994, p. 142.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. *Idem. Obras escolhidas I*, 2010, p. 226.

que observa porque olha de volta (ainda aqui fenomenologia), mas sobretudo como dobra do olho, em estranho processo de continuidade, de imanência, com ele. Assim o olhar do escritor capta e cria o mundo, a carne-mundo da qual faz parte, mas não como ela necessariamente já é: um corcundinha, por exemplo, é tão miúdo e improvável que, para existir, depende antes de um devir menor no corpo e na escrita por este produzida do que de um fator plausível ou de um princípio de verossimilhança. Personagem que aparece no último texto de “Infância em Berlim por volta de 1900”, o corcundinha é uma sinistra presença invisível, mas dotada de olhar, com que Benjamin conviveu desde criança, e que lhe impôs a percepção de um duplo que a um só tempo impelia-o a dimensões do inumano, do desastre e do minúsculo porque agia sobre os objetos incorporando-os, quebrando-os, miniaturizando-os.

Onde quer que ele aparecesse, eu ficava a ver navios. Pois as coisas se subtraíam até que, depois de anos, o jardim se transformasse num jardinete, o quarto num quartinho, o banco numa banquetta. Encolhiam-se, e era como se crescesse nelas uma corcova que, por muito tempo, as deixava incorporadas ao mundo do homenzinho. [...] Andava sempre à minha frente em toda parte. Solícito, colocava-se no meu caminho. Fora isso, nada me fazia, esse procurador cinzento, senão recolher a meias de qualquer coisa que eu tocasse o esquecimento. ‘Quando ao meu quartinho vou/ Meu mingauzinho provar/Lá descubro o corcundinha/ Que metade quer tomar’. Assim encontrava o homenzinho frequentemente. Só que nunca o vi.¹⁵

Benjamin sabia que, na presença do corcundinha, as coisas, e a maneira como elas se organizavam, eram-lhe subtraídas. Sabia também que aquele que pelo corcundinha é olhado “não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha”.¹⁶ Essa condição distraída fez do menino Benjamin alguém sempre propenso a quebrar objetos em casa. E, quando isso acontecia, ele encontrava-se “sobressaltado em frente a uma pilha de cacos”.¹⁷

Há algo de mágico nesses cacos e na criança que sobre eles se sobressalta. Seriam a virtualidade da catástrofe, do abismo, que a Europa, e sobretudo a Alemanha, experimentariam alguns anos depois? Se em suas teses sobre filosofia da história, de 1940, Benjamin trabalha com a imagem do filósofo/historiador que, sobre os escombros de uma civilização,¹⁸ é capaz de ler a cesura de tempo que reconfigura as relações entre passado e futuro, a presença invisível do corcundinha não anunciava exatamente o que estaria por vir décadas depois, mas ensinava ao menino que a inventou a ler/transitar por entre ruínas e fragmentos, a atualizá-los.

Corcundinha é uma imagem invisível e que se insinua em uma zona de borda entre criado e incriado – a escrita. Mas ele

também é som, ruído que a partir dessa escrita se faz escutar: a voz do corcundinha “é como o zumbido da camisa do candeeiro a gás”¹⁹. Escrever um corcundinha é estar diante de questões de ver e ouvir o inumano e/ou o imperceptível, sensações no limite da linguagem, ou, para falar com Deleuze em *Crítica e clínica*, de “visões e audições não-lingueiras, mas que só a linguagem torna possíveis”²⁰. É porque na escrita artística existem uma pintura e uma música que lhe são próprias, efeitos de cor e de sonoridades que se elevam por cima das palavras, mas que necessitam delas para fazê-lo. “Vemos e ouvimos através das palavras, entre as palavras”²¹.

Nesse sentido, escrever é antes um ato de produzir imagem e som mais por virtualidade do que por reflexão, como acontece com o personagem Benjamin – ele já é o que ainda não é ou é um quase, um devir. Com isso, a invenção acontece quando se atualiza reais a partir de imagens filosóficas e/ou artísticas afastadas do ato de reconhecer, do novo que o “entre as palavras” é capaz de nos fazer ver e ouvir. Em vez de um limite entre olho e mundo, interno e externo, entre arte e vida, ou mesmo entre filosofia e literatura, algumas palavras seriam imagens escritas pelo corpo-pensamento, fazendo de um filósofo tão vidente quanto escritor. Mas o que isso implica?

Em “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, fragmento de *Rua de mão única*, Benjamin parece propor uma teoria da leitura e da escrita ao investir no que gostaríamos de chamar de *vidência do invisível*. Para isso, vai contra o desejo de interpretação de um futuro estático e defende que o corpo é capaz de vivenciar/criar o futuro enquanto devir, enquanto virtualidade atualizada no presente. Esse investimento começa logo pelo título. Ao sugerir a imagem de uma placa em que consta o endereço de alguém (uma cartomante, como se revela depois), “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” já é uma senha para conhecer e criar a partir de um corpo a corpo com o mundo: se a cartomante está no segundo pátio à esquerda, e disso já se sabe, por que não se perguntar pelo primeiro pátio à direita, ou mesmo pelo terceiro, e dirigir-se a eles? Por que não transitar por entre pátios e, em trânsito, deixar o corpo *ver* aonde quer ir à medida que cria sua trajetória? Abrir mão dessas possibilidades, dirigir-se logo ao segundo pátio à esquerda; em outras palavras, conhecer previamente o destino, o futuro, como se este já estivesse escrito em um passado puro, é renunciar à performance do corpo no agora, é preferir ser “docilmente imbecil” a ser “corajoso”.²²

Mas não é impunemente que se trocam as intenções, que se entrega a vida por viver a cartas, espíritos e astros que a esgotam e gastam num instante, para no-la devolver profanada; não se subtrai impunemente ao corpo o seu poder

19. Idem. *Imagens do pensamento*, 2004, p. 120.

20. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, 1997, p. 9.

21. Ibidem.

22. BENJAMIN, Walter. “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, 2004, p. 63.

23. Ibidem.

24. Ibidem, p. 64.

25. Idem. *Obras escolhidas II*, 1994, p. 64.

26. Ibidem.

27. Conferir, sobre isso, a discussão de KLINGER, Diana. *Literatura e ética – Da forma para a força*, 2014, p. 56.

de medir forças com os fados no seu próprio terreno, e de os vencer.²⁵

Paga-se um preço alto quando o corpo é desconvidado a tornar-se agente, quando dele lhe é tirada a responsabilidade de transformar “a ameaça de futuro num agora realizado”²⁴. Nesse contexto, o título do fragmento é irônico porque mostra que a leitura (de uma simples placa de localização, mas também de imagens, cartas e oráculos) não existe sem o risco da ambição teleológica do realizável, algo que só o corpo é capaz de enfraquecer: sua forma de medir forças com os fados, as fatalidades, não é hermenêutica, mas performática. Com a adivinhação prévia, no entanto, ao corpo resta pouco além da morte das virtualidades: uma postura explicativa diante da vida possível e realizável disfarçada de curiosidade pelo que há de vir.

Signos precursores, pressentimentos, sinais atravessam dia e noite nosso organismo com batidas de ondas. Interpretá-los ou utilizá-los, eis a questão. Mas ambos são inconciliáveis. Covardia e preguiça aconselham o primeiro, sobriedade e liberdade o outro. Pois antes que tal profecia ou viso se tenha tornado algo mediato, palavra ou imagem, sua melhor força já está morta, a força com que ela nos atinge no centro e nos obriga, mal sabemos como, a agir de acordo com ela. Se deixamos de fazê-lo, então, e só então, ela se decifra.²⁵

Benjamin fala de uma força prévia à mediação da palavra e da imagem. O sucesso da expressão de tal força é “o único milagre telepático desejável, é obra de uma presença de espírito que passa pelo corpo”²⁶. Porque se a palavra e a imagem já são mediações, em última instância formas de representação, tratar-se-ia de agir antes dessas formas, captando as forças no e do corpo. Em outras palavras, captando virtualidades. Tomando a ação como uma invenção, e a invenção, por sua vez, como o gesto do escritor, perguntamos se a argumentação desenvolvida até agora trata, na realidade, de como é escrever – mediar virtualidades por imagens que se organizam em palavras – menos por formas e mais por forças²⁷. Pode ser que sim. Pode ser que uma certa escrita, a escrita do corpo-pensamento, invente cristais e/ou formas-força (encontro de palavras e potências do corpo). E se o escritor é aquele que viu e ouviu demais, é porque o fez no limite da inarticulação, ou seja, da possibilidade de dizer “eu”, que é a possibilidade fenomenológica de reconhecer a si enquanto sujeito e ao mundo à sua volta enquanto objeto. Daí a chance de ver e ouvir o que já aconteceu e que, no entanto, ainda não é, aquilo de que o escritor ainda não se separou, e que já viveu até a exaustão; daí o excesso de vida, o devir mortal da saúde frágil, o delírio.

No mesmo “Madame Ariane...”, é notável o exemplo utilizado por Benjamin a fim de demonstrar como o corpo pode, no presente da ação, conjurar um devir. Conta-se um episódio ocorrido durante a chegada do general romano Cipião na costa africana. A partir de um investimento claramente performativo e performático²⁸, o texto de Benjamin informa que, ao pisar no solo de Cartago e cair, Cipião, em vez de tomar o acontecimento como um signo de azar, reverte tal imagem de insucesso com uma frase performativa – *És minha, terra africana* – e um gesto corporal, performático, abrindo os braços durante a queda. Estes, por sua vez, abraçam o solo. Naquela sentença e naquele movimento estavam a conquista do território recém-ocupado, como viria de fato a acontecer dali a algum tempo, e não a derrota de um homem e seu exército. “Aquilo que queria transformar-se num sinal assustador, em imagem de desgraça, é por ele ligado de forma viva ao instante, e ele próprio se torna *factotum* do seu corpo”²⁹. Tornar-se *factotum*, procurador do próprio corpo, nessa anedota, é ter podido perceber, durante a queda, que ela se tratava de um acontecimento novo e único, e que por isso mesmo poderia ser atualizada enquanto a ação transcorria.

As distinções que aqui se fazem entre virtual e atual partem de uma matriz deleuzeana: em primeiro lugar, é preciso lembrar que, em Deleuze, real e virtual não são ontologicamente diferentes. “O virtual não se opõe ao real, mas apenas ao atual. O virtual possui uma plena realidade como virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: ‘Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos’”³⁰. Em segundo lugar, que esse seu pensamento sobre o virtual parte de questões que Henri Bergson explorou em *Matéria e memória*, onde o passado se constitui em uma dimensão virtual do presente que pode ser atualizada a qualquer momento. Assim como Bergson, Deleuze dirá que todo objeto “é duplo, sem que suas duas metades se assemelhem, sendo uma imagem virtual e, a outra, a imagem atual”.³¹ Essa dimensão virtual é o que torna possível que se tenha consciência do tempo que passa e que eventos imprevistos e ações livres possam de fato ocorrer, ou seja, atualizar-se. Assim, por exemplo, uma imagem que já existia virtualmente, mas não era vista, se atualiza ao ser criada no ato da escritura performática de Cipião.

Nesse contexto, o virtual aparece como algo dinâmico, não como uma oposição à realidade ou como um simples possível. Isso garantiria então um espaço para o novo que não o de uma possibilidade que se realiza. Pois a realização do possível implica necessariamente uma semelhança e uma limitação: só alguns possíveis se atualizam e dependem de uma relação de semelhança com o real para que tal aconteça (o princípio da verossimilhança estaria enraizado aqui?). Já o virtual, este não se realiza, mas se encarna, se efetua, e assim a atualização pode ser vista de forma diferente, como um processo de diferenciação e de criação. “No virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da atualização, da diferenciação como criação, substituindo,

28. No campo transdisciplinar dos estudos de performance, as distinções entre as palavras performance, performativo e performático nem sempre esclarecem. Para fazer uma diferenciação sucinta, recorremos a TAYLOR, Diana. “Performance, teoría y práctica”, 2011, p. 7-30. Ali ela chama de performance e performático as práticas artísticas e/ou culturais em que a questão discursiva, da fala, não está em jogo, e localiza o termo performativo a partir da teoria dos atos de fala, do linguista J. L. Austin, que em 1962 deu início ao debate sobre como um determinado ato de fala pode realizar, no mundo social, a ação à qual se refere, com o texto *How to do things with words*. No entanto, Austin rechaça o valor da incorporação dos atos de fala no âmbito literário. A partir da teoria de Austin, no início dos anos 1970 Jacques Derrida publica *Signature événement context*, em que critica o linguista no que tange à negação do valor do ato de fala na ficção. Apontando para a potência da repetição e da diferença na linguagem tanto fora quanto dentro da literatura, Derrida libera a repetição e a citação de seu ambiente social normativo e afirma ser a literatura o lugar em que, de dentro da linguagem, é possível romper/transformar essa mesma normatividade. DERRIDA, Jacques. “Signature Event Context”, 1988, p. 1-23.

29. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*, 1994, p. 64.

30. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 2009, p. 294.

31. *Ibidem*, p. 296.

32. Ibidem, p. 299, 300.
33. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*, 2010, p. 224.
34. Ibidem.
35. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, 2009, p. 203.
36. Ibidem, p. 203.

assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata”³². Uma coisa, para ser de fato nova, só pode emergir então da repetição. Já aquilo que a repetição repete não é propriamente o passado como ele de fato ocorreu, mas a virtualidade inerente a este, sempre modificado ao ser atualizado.

Nesse sentido, o novo que emerge é ele mesmo capaz de modificar o que já passou, ou melhor, de fornecer equilíbrio entre sua atualidade e sua virtualidade. Isso soa tão benjaminiano: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”³³. Algo se dá a ver quando relampeja. Assim, se o fragmento “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda” fala da capacidade que o corpo tem de, ao ler os sinais, perceber o futuro sem decodificá-lo, mas criando-o, isso só pode acontecer porque aí a profecia deixa de ser um já-escrito *passível* e, portanto, acessível dentro de certas limitações prévias, para se tornar um já-escrito *virtual* que se mistura com vida e devir no trânsito por entre pátios obscuros, na costa africana: há um devir-cristal em jogo.

Todas as manhãs o dia está aí, como uma camisa lavada em cima da nossa cama; este tecido incomparavelmente fino e incomparavelmente resistente da mais pura profecia assentados-nos como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de sabermos ou não agarrá-lo ao acordar.³⁴

Encontrar a cada manhã a camisa lavada, pronta para uso – camisa que guarda as vivências do corpo no dia anterior sobre a cama – é experimentá-la diferente, embora ela seja a mesma; não se trata aqui da experiência tradicional. A camisa limpa, ready-made do tempo, é uma sentença virtual do passado atualizada no presente, e é por isso que a felicidade do dia que começa tem a ver com vesti-la – com saber usá-la em vez de nela procurar vestígios: vidência, mas também vivência, do invisível. Por isso, como provocação, gostaríamos de sugerir que há um *cogito* aqui: “Não vejo, logo crio”. Essa maneira de escrever/criar parece ser, apropriando-nos do que diz Deleuze em *Diferença e repetição*, a condição de uma “verdadeira crítica” e de uma “verdadeira criação”, “gênese do ato de pensar no próprio pensamento”;³⁵ ou, benjaminianamente falando, uma “magia do limiar”³⁶.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2010.

_____. *Obras escolhidas II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. BOLLE, Willi. (Org.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

DERRIDA, Jacques. «Signature, Event, Context». Tradução de Samuel Weber. In: GRAFF, Gerald. (Org.). *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press, 1988.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura em campo ampliado”. Tradução de Elisabeth Carbone Baez. *Revista Arte e Ensaios*, n.17, p. 129-137, 2012.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética – Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Tradução de Flávia Cera. *Sopro*, n. 20, p. 1-6, jan. 2010.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago/London: Chicago Press, 1995.

NATCHERGAEL, Magali. *Roland Barthes contemporain*. Paris: Maxi Milo, 2015.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Correa. *No contemporâneo: Arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Circuito/Faperj, 2011.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível – o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2007.

TAYLOR, Diana. “Performance: teoria e prática”. In: FUENTES, Marcela; TAYLOR, Diana. (orgs.) *Estudios avanzados de performance*. Nova York/Ciudad de México:

Instituto Hemisférico de Performance y Política/Fondo de Cultura Económica: 2011.

ZOURABICHVILI, François. “Deleuze e a questão da literalidade”. *Educação & Sociedade*, vol. 26, n. 93, p. 1309-1321, set./dez. 2005.

_____. *El vocabulário de Gilles Deleuze*. Tradução de Victor Goldstein. Buenos Aires: Atuel/Anáfora, 2007.

Narradores bastardos – Salman Rushdie e Guimarães Rosa

Telma Borges
Unimontes

Para Gilmar G. Costa, pela cumplicidade.

Resumo

Este artigo tem por objetivo refletir sobre os romances *O último suspiro do mouro*, de Salman Rushdie, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, a partir de algumas estratégias estruturais dessas narrativas, tais como a do manuscrito encontrado e/ou que se escreve enquanto se ouve o narrador contar a estória; a matéria vertente, ou seja, o que se conta; o agenciamento de diferentes vozes narrativas; o uso de documentos apócrifos que revelam a elaboração de uma memória imaginada; e o recurso ao fantástico, bem como a recriação crítico-criativa da língua do colonizador. Tais estratégias se organizam a partir de uma voz narrativa em primeira pessoa – Moraes Zogoiby e Riobaldo –, os quais, na condição de filhos bastardos ou supostamente bastardos, realizam uma contraescrita da história, de modo a produzirem uma escrita também bastarda, ou seja, o rerrelato, como afirma Salman Rushdie, ou a estória, como argumenta Guimarães Rosa. Tais procedimentos resultam na descolonização da voz narrativa e instituem o que tenho denominado escrita bastarda.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Salman Rushdie; Literatura comparada; Escrita bastarda.

Resumen

Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre las novelas *El último suspiro del moro*, de Salman Rushdie, y *Gran sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa, a partir de algunas estrategias estructurales de esas narrativas, tales como la del manuscrito encontrado y/o que se escribe mientras se escucha al narrador contar el cuento; la materia vertiente, o sea, lo que se cuenta; el agenciamiento de diferentes voces narrativas; el uso de documentos apócrifos que revelan la elaboración de una memoria imaginada; y el recurso a lo fantástico, así como la recreación crítico-creativa de la lengua del colonizador. Tales estrategias se organizan a partir de una voz narrativa en primera persona – Moraes Zogoiby y Riobaldo –, los cuales, en la condición de hijos bastardos o supuestamente bastardos, realizan una contraescritura de la historia, produciendo una escritura también bastarda, o sea, el re-relato, como afirma Salman Rushdie, o la “estória”, como argumenta Guimarães Rosa. Tales procedimientos dan como resultado la descolonización de la voz narrativa e instituyen lo que he nombrado escritura bastarda.

Palabras-clave: Guimarães Rosa; Salman Rushdie; Literatura comparada; Escritura bastarda.

1. A investigação foi concluída em 2006 com a defesa da tese que, posteriormente, foi publicada em livro: BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. São Paulo: Annablume, 2011.

Durante minha pesquisa de doutoramento¹, o exercício de observação atenta das demandas dos textos do indiano Salman Rushdie exigiu o desafio de encontrar um operador de leitura que sustentasse a discussão crítica de uma literatura que se faz dos bocados de outras, que se alimenta em diferentes fontes da cultura, mas tem dicção própria. Partiu, portanto, dos desafios que o próprio texto literário oferecia. Em toda a obra de Rushdie há personagens cuja origem bastarda fende e rasura genealogias que se supunham legítimas. Ao ler textos canônicos da Península Ibérica – épicos, como *Os Lusíadas*, *El Cid*, e os relatos históricos oficiais – que dialogam com o romance *O último suspiro do mouro*, constatei a presença de inúmeros filhos bastardos que, legitimados, não ofereciam riscos a qualquer genealogia. Enquanto na literatura de Rushdie, personagens fazem questão de expor e de sustentar a bastardia como condição para produzirem seu discurso, na literatura de origem ibérica, os bastardos só têm voz quando legitimados pela linhagem paterna, como ocorre com D. João I, o bastardo fundador da dinastia de Avis, a mais longeva e importante da história de Portugal.

Etimologicamente, o bastardo é tido como um proscrito, um degenerado da espécie, visto que não é fruto de uma aliança matrimonial formal. Ocorre que o bastardo pode vir a se constituir em um incômodo futuro. Por isso, é comum que muitos pais reconheçam esses filhos na tentativa de dirimir, ainda que apenas socialmente, a mácula da árvore genealógica, já que só a legitimação não garante a dissolução dos laços desses filhos com a família e cultura maternas. Foi pensando nessa definição da área da biologia, com entradas também na antropologia, que experimentei, ancorada em outros conceitos, fazer uma leitura de *O último suspiro do mouro* em diálogo com as produções histórico-literárias da Península Ibérica, a partir do final século XV. Em meu livro, *A escrita bastarda de Salman Rushdie*, o conceito é apreendido a partir da intrincada constituição identitária do narrador-personagem: indiano, de ascendência judaica, muçulmana e de cristãos vindos da Península Ibérica no final do século XV e que aportam em Cochim, em um reencontro que inaugura o que esse narrador-personagem diz ser uma genealogia bastarda com origem em um grão de pimenta, o ouro negro do Malabar.

No plano literário, a literatura bastarda provoca fissuras na linearidade genealógica das literaturas canônicas, rompe hierarquias, ainda que, na maioria das vezes, não venha a se impor como paradigma. No contexto de *O último suspiro do mouro*, a bastardia, seja no campo genealógico ou no da enunciação, à revelia de normas e valores estabelecidos, rompe com a tessitura da tradição, razão pela qual a bastardia permite à tradição, vista como tecido esburacado e fragilizado, perpetuar-se na diferença.

A partir de 2006, já como professora da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, elaborei o projeto

“A bastardia no sertão de Guimarães Rosa”, ocasião na qual me dispus a ler as narrativas do escritor de Cordisburgo com base no conceito de bastardia literária, oriundo da pesquisa de doutoramento. Como operador de leitura, o conceito permitiu não somente discutir a bastardia no sentido literal do termo em “Campo Geral”, com o personagem Miguilim e em *Grande sertão: veredas* com o narrador-personagem Riobaldo, mas também em sentido metafórico – as prostitutas e personagens negras de diversas narrativas – e conceitual, quando se analisa os mecanismos utilizados por Rosa para dar voz às minorias: crianças, velhos, loucos, ex-escravos, prostitutas, o sertanejo etc. A título de exemplo, lembro as personagens negras e pobres Camilo, de “Uma história de amor”, que ascende no plano da narrativa como um dos fundadores da Samarra – ao lado de Manuelzão –, tendo em vista seu papel de contador de estórias, portanto também de guardião das tradições orais daquela comunidade; e Mãitina de “Campo geral”, cuja função materna se soma à de personagem que resiste aos valores cristãos ocidentais representados por vovó Izidra, tia-avó de Miguilim. Essas duas personagens são, de alguma forma, porta-vozes do próprio autor, pois muito do que dizem e o modo como dizem se relaciona a algumas peculiaridades do estilo rosiano de escrever, reiventando sua própria língua e preservando, não raro, a performance oral das personagens que, de certa forma, representam as minorias do sertão.

Para este texto, o desafio a que me proponho é aproximar dois autores não só temporalmente distantes, mas também transatlânticamente: o brasileiro de Minas Gerais João Guimarães Rosa e o indiano naturalizado britânico Salman Rushdie. O que pretendo neste trabalho é problematizar a escrita desses autores a partir do conceito de bastardia literária, tendo por base minha experiência de pesquisa com os dois autores sem nunca, antes, tê-los aproximado.

O argumento aqui se fundamenta em algumas inquietações que vêm norteando minhas leituras de romances contemporâneos produzidos nos países outrora colonizados pela Europa, não importando, de início, a distância temporal do evento que resulta na sua independência. Dessa questão panorâmica, recorro um aspecto que, em muito tem atraído minha atenção como estudiosa da teoria literária, qual seja, o de que um expressivo número desses romances optar pelo narrador em primeira pessoa, o que me parece aspecto considerável para o argumento que pretendo desenvolver e, de modo mais particular ainda, para o fato de que esses narradores-personagens são filhos bastardos que tentam encontrar pistas que lhes ajudem a configurar, ainda que fragmentariamente, sua identidade. Defendo ainda que não há o desejo de legitimação de suas vozes como narradores; pelo contrário, há uma problematização teórica sobre a categoria de

2. Cf. BORGES, Telma. “A problemática da Identidade na literatura contemporânea – o caso Nael”. *Água da palavra* – revista de literatura e teorias, 2011, s/p.

3. Esses autores constituem os *corpora* de um projeto de pós-doutoramento, em fase de elaboração.

narrador que, me parece, ainda não foi teoricamente pensada pelos pesquisadores, de modo a demonstrar que há aí um afastamento dos modos ocidentais de narrar, que defendo ser o que tenho chamado de descolonização da voz narrativa².

O artigo, portanto, estrutura-se em quatro momentos: no primeiro, apresento uma síntese de *O último suspiro do mouro* e de *Grande sertão: veredas* na perspectiva da discussão proposta; posteriormente, faço algumas considerações teóricas sobre o romance, com base nos estudos de Marthe Robert, em diálogo com outros autores para, em uma terceira etapa, analisar comparativamente os romances em diálogo com as proposições da primeira e da segunda partes. Na quarta parte, tento uma sistematização das questões demonstrando de que modo a escrita bastarda descoloniza a voz narrativa e, por sua vez, solicita dos estudiosos novos operadores de leitura para o romance contemporâneo, especificamente aqueles de países que foram submetidos ao trauma da colonização.

Escapando à ordem cronológica, início por Salman Rushdie, por ter sido em sua obra que encontrei caminho para discutir conceitualmente a escrita bastarda para, logo depois, utilizá-la como vetor teórico na investigação em João Guimarães Rosa e em outros autores, como Gabriel García Márquez, Mia Couto, Milton Hatoum, Ronaldo Correia de Brito, Adriana Lunardi, dentre outros.³

O último suspiro do mouro

O romance de Rushdie conta a história de Morais Zogoiby ou, simplesmente, Mouro, como se autoapelida ao longo do relato o filho caçula da cristã Aurora e do judeu Abraham Zogoiby. Ela, artista plástica de renome. Ele, empresário, dirige a empresa da família da esposa – a Camões 50C –, exportadora de especiarias, principalmente a pimenta do reino, onde começou a trabalhar ainda adolescente.

O nascimento do filho caçula é cercado por alguns mistérios, como o fato de ter uma mão em formato de maçã, uma gestação de supostamente quatro meses e meio, ao invés de nove meses, sofrer de asma, doença que também acomete outros membros da família, além da progeria, doença que acelera seu metabolismo, de modo que aos 36 anos tem a aparência de 72.

Como seu pai se casara com uma cristã, a mãe deste – Flory Zogoiby, uma judia com sobrenome árabe – exige que ele lhe entregue o primeiro filho varão para ser educado nos preceitos da religião judaica, de modo a garantir a continuidade

da comunidade judaica em Cochim, herdeira do judeu primevo daquela cidade, Joseph Rabban. Quando nasce o quarto e único filho varão, Aurora, já sabendo do acordo entre o marido e a mãe deste, recusa-se a cumprir o prometido entre eles, o que desencadeia outros desdobramentos no romance.

Já fisicamente adulto, mas com metade da idade que aparenta ter, o Mouro, após ter descoberto as falcatruas do pai na empresa, como contrabando, lavagem de dinheiro, a adoção de um jovem de sobrenome português para treiná-lo para seu sucessor nos empreendimentos, entre outras coisas, principia um estágio de negação desse pai. Mais tarde, desconfia de sua filiação e, por meio das anotações marginais no caderno de receitas do cozinheiro da família – Ezequiel – tais suspeitas vão ganhando consistência. Era costume do cozinheiro anotar as reações da família aos pratos por ele elaborados com base nas receitas do caderno. Registrava também os presentes em cada uma das refeições e as datas em que foram preparadas.

Manuseando esses manuscritos, o Mouro tem acesso a uma informação que põe em questão o dia de sua concepção. Nesse paratexto, descobre que uma das refeições nas quais a mãe estava ausente se deve ao fato de ela ter feito uma viagem a Nova Delhi para receber o prêmio “Estimado Lótus”, por suas realizações no campo da arte, exatamente nove meses antes de sua concepção. Estava presente à cerimônia o primeiro-ministro Jawaharlal Nehru, então amigo de Aurora e com quem supostamente ela teve um envolvimento amoroso.

A mãe conta como versão oficial para concepção do filho uma viagem que fizera com a família, quando Abraham, em meio a um passeio, tem um ataque do coração. Mais tarde, ainda naquele dia, eles fazem amor e ela então engravida, vindo, quatro meses e meio depois, a dar a luz ao filho caçula.

Anos depois, em função dos inúmeros conflitos que tem com os pais, Abraham compra para o filho uma passagem só de ida para o Ocidente, mas que será utilizada apenas depois da morte da mãe, supostamente assassinada pelo pai. Em Benengeli, cidade imaginária, supostamente situada na região andaluza da Espanha, prisioneiro no Alhambra, cópia idêntica ao palácio de seu ancestral árabe, o Mouro tem por algoz Vasco Miranda, antigo discípulo de Aurora e eterno apaixonado por ela, que o obriga a decifrar o que há por trás de um dos últimos quadros pintados pela mãe, cujo gesto derradeiro foi, em um trejeito palimpséstico, deixar pintado na “subfície”, como Vasco gostava de dizer, do quadro “O último suspiro do mouro” o suposto assassino dela. O cativo ainda é obrigado a escrever todos os dias, para sobreviver, a apimentada história de sua genealogia familiar bastarda. Tendo Vasco Miranda morrido em decorrência de uma overdose e o Mouro terminado sua narrativa, este

4. ROSA, João Guimarães.
Grande sertão: veredas, 2001, p. 139.

foge do Alhambra e, antes de dar o último suspiro, espalha por Benengeli, a pátria imaginada de seus ancestrais, o manuscrito do que viria a ser o romance *O último suspiro do mouro*, de Salman Rushdie.

Grande sertão: veredas

Riobaldo, o narrador-personagem desse relato, ainda criança, tem de mudar com sua mãe e a família de um tal Gramacedo, da qual eram supostamente agregados, para o território da Sirga, onde o rio De-Janeiro se encontra com o São Francisco, no sertão de Minas Gerais.

Aos 14 anos, vai com a mãe a este rio cumprir promessa feita de esmolar e, depois de curado, com uma metade do dinheiro, pagar uma missa; a outra metade deveria ser colocada em uma cabaça, lançada ao rio para chegar até o Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa. Nessa ocasião, ocorre o primeiro encontro com o menino Reinaldo/Diadorim, com quem Riobaldo faz sua primeira travessia, literal e metaforicamente, pois, a despeito do medo, atravessa com ele, de barco, o encontro dos rios; é também sua separação simbólica da mãe: “Nem em minha mãe eu não pensava”⁴.

Quando a mãe morre, Riobaldo é levado para viver com o padrinho Selorico Mendes, homem rico, proprietário de três fazendas, mas somítico. Era calado, entretanto, gostava de contar casos dos jagunços que por lá passavam, como o bando de Joca Ramiro, o qual acolhe em sua propriedade uma noite. Esse episódio marca o primeiro encontro de Riobaldo com o bando liderado pelo respeitado Joca Ramiro, do qual se gabará em situações futuras.

Na curta experiência com Selorico Mendes, Riobaldo parece passar por um ritual de iniciação, quando recebe a incumbência de guiar os seis jagunços até o poço do Cambaubal; logo depois o padrinho o envia ao O-Choco para buscar Rozendo Pio, o qual guiaria o bando de Joca Ramiro na travessia da Serra das Trinta Voltas em segurança. Antes, o padrinho o envia para estudar em Curralinho, onde aprende as primeiras letras com mestre Lucas. Lá, vive na lordeza e é bem tratado por todos os amigos de seu protetor, ocasião na qual descobre sua vocação para professor.

Certa feita alguém diz da sua semelhança física com o fazendeiro, levando-o confirmar o que, de certa forma, já havia imaginado: ser filho do padrinho. Riobaldo foge para nunca mais se encontrar com Selorico. É o momento da negação do

pai. A seguir, conhece Zé Bebelo, de quem passa a ser professor, depois secretário, quando Bebelo já liderava o bando, após a morte de Joca Ramiro.

Desse périplo do prófugo Riobaldo, é importante ainda ressaltar que quando se desfaz da relação com Zé Bebelo pela primeira vez, o pouso seguinte é na casa de Malinácio, onde se apresenta como filho de Selorico Mendes e conhecedor do lendário Joca Ramiro. Essas duas referências funcionam como uma espécie de carta de apresentação para Riobaldo. É ainda na casa de Malinácio que ocorre o segundo encontro com Diadorim, momento no qual ele efetivamente se filia ao bando do qual será o último chefe.

Outro momento no qual a paternidade lhe servirá de acesso é quando conhece Otacília, a futura esposa, ocasião na qual, além de se dizer filho do padrinho, menciona ser este dono de “possosas fazendas”⁵. Em seu encontro com Seo Habão, antigo capitão da Guarda Nacional e fazendeiro que a todos queria escravizar, Riobaldo se apresenta como filho do “fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório”⁶, para se posicionar como um igual.

Morto o pai-padrinho, Riobaldo herda duas das três fazendas. Em uma das batalhas contra os Hermógenes, pensa em desertar e exigir seu devido estado, o que não ocorre, já que toma posse de sua herança depois de ultimar-se como jagunço, posteriormente à morte de Diadorim, quando então parte em busca de descobrir quem ele(a) fora. Depois que Diadorim nasce como letra, quando encontra a certidão de nascimento e descobre o verdadeiro nome dela – Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, registrado em batistério na matriz de Itacambira – é que Riobaldo segue o curso da vida, toma posse das fazendas herdadas, casa-se com Otacília e, já velho, de range rede e no gosto de especular ideia⁷, demonstra ter herdado de Selorico Mendes não apenas os bens materiais, mas também a habilidade para contar casos sobre os jagunços, com a diferença de que este narra as experiências que lhe são próprias, enquanto o pai narrava as experiências alheias. Importa frisar que é somente na velhice que Riobaldo, ainda meio reticente, assume possível parentesco com Selorico, quando diz: “quando velho, ele penou remorso por mim; eu, velho, a curtir arrependimento por ele. Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes”⁸.

A narração de Riobaldo é, portanto, um relato oral que ele, já velho, conta a um doutor da cidade que o visita e durante três dias ouve seu hospedeiro contar, enquanto toma nota dessas aventuras de jagunços pelo sertão. O que o doutor escreve, tentando preservar a performance oral de quem conta, resulta no livro cuja autoria tem apostado a assinatura de João Guimarães Rosa.

5. *Ibidem*, p. 267.

6. *Ibidem*, p. 593.

7. *Ibidem*, p. 6.

8. *Ibidem*, p. 156.

O romance das origens bastardas do Mouro e de Riobaldo

Interessa observar como nesses dois romances a questão da bastardia é posta em causa. Para tanto, parece-me oportuno o diálogo com o trabalho de Marthe Robert, *Romance das origens, origens do romance*. Com base no texto “Romances familiares”, de Sigmund Freud, a autora propõe uma abordagem do romance que conte a estória interna do gênero, o desejo que o funda e o move, invertendo a relação psicanálise/literatura, como apresentada por Freud, evidenciando na verdade a literatura como tributária do romance familiar dos neuróticos. Com essa inversão, a autora demonstra como a manifestação literária é a estetização de uma narrativa primária, portanto tributária de um processo organizador de ordem psíquica.

Nesse caso, o instrumental psicanalítico abarca uma dimensão essencial da experiência humana, decorrente do complexo nuclear das neuroses, o complexo de Édipo, e sua superação por meio da fabulação. Essa escolha teórica reflete em vários aspectos e um deles é o da terminologia. Em decorrência disso, Robert denomina os autores de “fazedores de romance”, não romancistas, o que me leva a pensar que estão sempre, ao escrever suas narrativas, reescrevendo seus romances familiares.

A estudiosa os divide em duas classes: a denominada Criança Perdida corresponde à primeira etapa da fabulação, na qual a criança crê na onipotência de seu pensamento para livrá-la da realidade e gerar outro mundo, e toma como exemplo máximo Dom Quixote. A segunda classe seria a do Bastardo, fase edipiana, quando a criança passa a fabular a respeito de sua paternidade apenas e, para promover-se socialmente e redimir o que ela acredita ser um nascimento medíocre, coloca-se como uma bastarda, filha de um pai não somente mais proeminente, mas também distante.

Para Freud, entretanto, nessa substituição a criança atribui aos “novos e aristocráticos pais” qualidades dos pais pobres ou verdadeiros. Não há, do ponto de vista do autor, um descarte dos pais verdadeiros; pelo contrário, há o enaltecimento pela transferência de atributos, o que se caracteriza como expressão da saudade dos dias felizes do passado ao lado do pai.

Em *O último suspiro do mouro* essa é uma questão evidente, tendo em vista que o filho, ao colocar em dúvida a data de sua concepção, conseqüentemente duvida de sua filiação e, ao fazê-lo, por uma questão de data e de ocasião, se imagina supostamente filho de Jawaharlal Nerhu, estando sua vida, portanto, atrelada ao tempo histórico no qual a Índia tenta se constituir, de fato, enquanto nação independente e tem no então primeiro ministro um idealista desse projeto.

Como filho bastardo de Nehru, o Mouro faria coincidir sua travessia com a da Índia independente, pois nasce no mesmo ano da conquista da autonomia política do país e consequente partição em duas nações: Índia e Paquistão. Dessa forma, o Mouro faria coincidir sua identidade bastarda com a autonomia de seu país. Portanto, adotaria as versões oficializadas da história. Assumindo-se filho de Abraham, os rumos da história seriam outros: aceitar os encargos de uma concepção e de uma existência fantásticas; e reconhecer-se como filho denegado pelo pai, que o suplanta com um irmão postiço, Adam Bragança, depois Adam Zogoiby, que dirigiria desastrosamente a empresa familiar, nessa altura do relato com nome fantasia alterado para Granaspentas S. A.

Ao viajar para o Ocidente, o Mouro cumpre o desígnio do pai de ir em busca da origem familiar paterna. Do encontro com Vasco Miranda, o Mouro nasce como narrador do rerrelato, aquele que conta o que ouviu dos outros, o que lhe contaram. Esses rerrelatos, contudo, estão atrelados à história da Índia antes e depois de alcançada sua independência. Dessa forma, a ambiguidade da paternidade do Mouro permanece, se pensada do ponto de vista da manipulação dos arquivos com os quais ele lida, pois embaralha as referências de modo a não ser possível a existência de um na ausência do outro. Assim também é a condição do filho bastardo que, para continuar a sê-lo, deve ser filho oficial de um pai, mas consanguineamente de outro ou mesmo ter um pai que não o reconheça como filho.

No caso de Riobaldo, a bastardia não é uma fabulação, mas um fato. Há, da parte dele, a dificuldade de aceitar-se como tal, dada a circunstância de, por exemplo, no primeiro encontro com Diadorim, durante a travessia do rio, este mencionar o pai e Riobaldo não ter uma figura paterna que lhe sirva de referência, quando Diadorim diz: "... Meu pai é o homem mais valente deste mundo"⁹. Lembro que é nessa cena que Riobaldo expressa uma de suas mais peculiares características: o medo, também atributo do padrinho: "Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso. Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, goga"¹⁰. É o desejo de eclipsar-se desse medo hereditário que o leva, futuramente, ao suposto pacto nas Veredas Altas / Veredas Mortas, após o qual assume a chefia do bando.

Márcia Marques de Moraes, no admirável livro *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas* (2001), desenvolve uma investigação sobre a busca da identidade subjetiva de Riobaldo, metaforizada na "travessia dos fantasmas do 'homem humano' que, ao se constituir sujeito, se projeta no Outro, para buscar conhecer(-se) e encontrar uma verdade que, perdida para sempre, só pode ser alcançada, ainda que ilusoriamente, pela linguagem"¹¹. É na (des-)ordem dessa linguagem que Riobaldo romanceia, parafraseando Moraes, sua ascensão

9. *Ibidem*, p. 145.

10. *Ibidem*, p. 152.

11. MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*, 2001, p. 9.

12. ROSA, João Guimarães.
Grande sertão: veredas, 2001, p. 156.
13. CHEVALIER, Jean;
GHEERBRANT, Alain.
Dicionário de símbolos, 1999, p. 385.

social como bastardo, tomando de empréstimo a Diadorim o pai Joca Ramiro, que figura para a autora como pai simbólico. Antes, porém, Riobaldo passa pelos estágios do pai real – o padrinho Selorico Mendes – e do pai imaginário – Zé Bebelo.

Selorico é referido como pai em três situações que são convenientes a Riobaldo: no encontro com Malinácio, quando conhece Otacília e quando se depara com Sêo Habão. Em tais situações, o pai não só é uma pessoa de posse, mas um coronel, homem influente, amigo dos mais poderosos e corajosos jagunços, como Joca Ramiro. Comparando a convicção com que nesses momentos Riobaldo diz ser filho de Selorico Mendes com a incerteza existente em sua última fala sobre o pai, quando do tempo da narração: “Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes”¹², fica evidente que o problema de identidade não está resolvido, pois o filho não aceitou efetivamente a paternidade, a despeito de ter herdado bens, de se assemelhar fisicamente, de ter sido medroso e de ser contador de casos como o pai.

Na economia do romance, se Riobaldo tivesse se submetido à paternidade, os rumos da estória seriam outros; as travessias rumo ao esclarecimento diferentes, pois os problemas enfrentados seriam de outra natureza. E isso vale para o fato de que, ao se assumir bastardo, Riobaldo pode tomar de empréstimo o pai de Diadorim e, assumindo-o como pai simbólico, fazer-se jagunço; supostamente realizar o pacto para vencer o medo e nascer como chefe, o Urutú Branco. Quando velho, só pode ser o contador de estórias que é porque negou o pai, porque ousou ser aquilo que lhe seria naturalmente negado se legitimado como o filho de Selorico Mendes.

Diante dessas reflexões, gostaria de trazer para a discussão uma imagem que me parece relevante para entender o que venho chamando de escrita bastarda. Um documento da Antiguidade egípcia representa Thot a extrair os caracteres da escrita do retrato dos deuses. Nascida à imagem destes, a escrita tem, portanto, uma origem sagrada, posteriormente identificada com o homem e tida como uma marca suplementar da manifestação do verbo. No esoterismo muçulmano, as letras do alfabeto são consideradas constitutivas do próprio corpo de Alah. Na Índia, Saravasti, a *shakti* de Brama, deusa da palavra, é também designada como Deusa-alfabeto (*lipidevi*): as letras se identificam com as partes do seu corpo. Entre judeus e muçulmanos, as divindades supremas: JHVH e Alah compõem-se de quatro letras. É evidente que o simbolismo das letras, assim considerado, dá às Escrituras Sagradas uma pluralidade de sentidos. A criação, portanto, pode ser vista como um livro cujas criaturas são essas letras.¹³

O sistema de escrita deriva das letras e procede por combinações. Tais combinações podem ser “desenhadas” em diversos estilos, como a caligrafia carolíngia, a gótica, a cortesã e a

bastarda. A caligrafia, antes e até mesmo depois de Gutenberg, constituía-se em um ensino sistemático ministrado em cursos especiais. Havia, contudo, aqueles que aprendiam sem passar por um processo formal. Outros, embora sistematizassem esse conhecimento, degeneravam sua escrita, afastando-se dos preceitos caligráficos canônicos. Esse afastamento da genealogia paleográfica fez surgir um estilo de escrita que passou a ser denominada bastarda, pois se constituía em uma degeneração dos traços caligráficos convencionais e na criação de um tipo de escrita particular.

A caligrafia bastarda, também conhecida como cursiva, por ser mais legível que a processual, foi amplamente divulgada devido a seu emprego em uma grande variedade de manuscritos. A caligrafia italiana é conhecida como bastarda, por ser considerada ilegítima a partir da latina (um desvio de traçado) – traços cheios ascendentes iguais aos cheios descendentes; a caligrafia nacional francesa é bastarda da italiana em razão de suas hastes mais alongadas.¹⁴

Essa reflexão ajuda a compreender o ponto decisivo desta investigação: o de que Salman Rushdie e Guimarães Rosa, por meio de vários mecanismos, promovem um desvio consciente do cânone, sem deixar de a ele pertencer, para propor um novo conceito operatório, aqui denominado *bastardia literária*, que se configura a partir de uma escrita, também ela bastarda. Para melhor sistematizar esse conceito, apoio-me em alguns pontos. Para tanto, a bastardia será considerada no plano do enunciado e no da enunciação. Além disso, baseio-me, ainda, na ideia de suplemento, vastamente investigada por Jacques Derrida a partir da obra de Jean-Jacques Rousseau.

Para Derrida, “o suplemento nada significa, só substitui uma carência”¹⁵. Como instância subalterna adjunta, ele funciona como um substituto, não para simplesmente acrescentar à posteridade uma presença; seu lugar na estrutura é assinalado pelo vazio, uma vez que no sistema das representações uma coisa não pode se preencher de si mesma,¹⁶ pois o signo é o suplemento da coisa. O primeiro momento, para o pensador, no qual a natureza chama à suplência, é a infância, quando ocorre a primeira manifestação da carência. O suplemento surge, então, para Derrida, como oportunidade para a humanidade e como origem de sua perversão.¹⁷

Como pensar e compreender a carência e o mal da suplementariedade quando aplicados à literatura? Primeiramente, uma das reflexões é contextual e a outra, dentre tantas, é de natureza metalinguística. Tanto a literatura de Rushdie quanto a de Rosa, e também suas proposições críticas, estão nitidamente ancoradas a debates segundo os quais os discursos legitimados pela ideologia moderna têm sua continuidade contestada. Essa

14. Disponível em: <<http://www.ingers.org.br/paleo1.html>>, acesso em 19 de maio de 2005.

15. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 1973, p. 253.

16. *Ibidem*, p. 178.

17. *Ibidem*, p. 180.

18. BHABHA, Homi. *O local da cultura*, 1998, p. 218.

“crise de legitimação”, como anunciada por François Lyotard (1990), significa um repensar as bases que estruturam o pensamento ocidental, conhecido como humanismo liberal.

A crise dos metarrelatos e da história tradicional está fortemente relacionada à reestruturação da geopolítica do planeta, cuja desestabilização de fronteiras tanto geográficas quanto simbólico-culturais se deve, não somente, mas fundamentalmente, ao recente processo de descolonização dos países submetidos ao jugo inglês, francês e português. Os muitos anos de submissão exigiram dos colonizados a adoção de hábitos do colonizador que foram, com o passar dos tempos, saindo da categoria de pura mímica e assumindo a dimensão de arremedo crítico, como diz Homi Bhabha, quando já é possível perceber certa autonomia dos gestos; ou seja, o simples “macaquear” a cultura do outro-colonizador aos poucos se institui como rebeldia, ruptura que “engana a natureza maternal” para instituir a escritura, quando as significações substitutivas rompem com o mesmo projetado como imagem. Essa talvez seja uma explicação para a afirmação derridiana de que a “lógica do suplemento não é a lógica da identidade”,¹⁸ pois não pretende reproduzir o mesmo. Não é a lógica da cópia que se institui como política, mas a da cópia que se institui como diferença, como as letras alteradas do alfabeto bastardo.

No momento, então, em que aparece o discurso suplementar da cultura submetida, ele se institui como algo a mais, não para apagar a imagem forjada pelo invasor, mas para evidenciar que, em suas fendas, outras vozes e imagens se instituem como forma de se minimizar a neblina que se abateu sobre a origem.

Na dimensão metalinguística, portanto da composição dos relatos aqui em apreço, eles são elaborados valendo-se da noção de suplemento. No plano do enunciado, em ambos os casos, tem-se narradores em primeira pessoa que lidam com lembranças próprias e alheias e, por meio delas, tentam emprender e compreender sua origem. Nesse percurso, sua condição oscila entre aquela do narrador moderno – contador das próprias experiências – e a do narrador pós-moderno, como definido por Silviano Santiago (1989), o qual narra as experiências alheias sem delas ter participado. Nessa intrincada rede de vozes narrativas, deve-se ainda considerar o caráter memorialista e o histórico, bem como os jogos intertextuais presentes nos textos. Na medida em que tentam compor essa estrutura genealógica, esses narradores, não raro, descobrem inúmeras cisões nessas estruturas.

A contradição característica desses romances relaciona-se à tensão existente entre o desejo de escrever e de contar desses narradores e o que de fato eles realizam. Rushdie e Rosa, deliberadamente, através dos diversos procedimentos de que

fazem uso, criam inúmeras possibilidades de leitura para o que escrevem. Como resultado, há em Rushdie um narrador que se assemelha aos moldes do narrador moderno, que anseia pela totalidade, pelo pleno acabamento do relato, enquanto em Rosa o narrador que se apresenta ao leitor é o tradicional, já que o relato de Riobaldo é oral e fruto de suas experiências como jagunço no sertão mineiro. Contudo, esses narradores são constantemente compelidos por seus autores a provocarem aberturas nas narrativas que escrevem, desencaixotando histórias, decifrando manuscritos, radiografando pinturas, como é no caso de *O último suspiro do mouro*. Em *Grande sertão: veredas*, a abertura ocorre a partir da explicitação de três nuances narrativas, quais sejam: “a matéria vertente”¹⁹, de que se vale Riobaldo no seu contar; a vocalização de Riobaldo, na tentativa de dar corpo ao sucedido; e o gesto de escrita do narratário, representado pelo doutor da cidade, que dá “corpo ao suceder”²⁰, registrando graficamente a performance oral do contador.

19. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, 2001, p. 134.

20. *Ibidem*, p. 134.

21. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*, 2011, p. 256.

Sistematizando ideias

Feitas essas considerações, resta pensar de que maneira a bastardia, associada aos narradores-personagens, propõe-se como questão teórica para a leitura de romances contemporâneos de países que foram outrora colonizados. Percebo, ao aproximar Salman Rushdie de João Guimarães Rosa, que os dois autores provocam um desvio consciente do cânone em alguns aspectos, quais sejam: quem narra, o que narram, como narram. Início com o narrador.

Em “A nova narrativa” Antonio Candido, fazendo um exame da literatura brasileira no contexto latino-americano, a partir da segunda metade do século XX, posterior ao surgimento de Clarice Lispector e de Guimarães, diz estarmos

ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la).²¹

Diante desse panorama de tendências, Candido acrescenta que, sob a provável influência de Guimarães Rosa, o “realismo feroz” manifesto na literatura desse período talvez se perfizesse

22. Ibidem, p. 257.
23. Ibidem, p. 257.
24. Ibidem, p. 257-258.

melhor com um narrador em primeira pessoa. O argumento do estudioso se baseia no fato de que “na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre”²², enquanto o narrador em primeira pessoa, nessa fase de realismo feroz transmite a brutalidade da situação pela brutalidade do seu agente, com o qual se identifica a voz narrativa, que descarta “qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”²³.

Diferente do narrador em terceira pessoa do realismo tradicional, que se “encastelava na terceira pessoa” para preservar a distância social, o desejo do narrador em primeira pessoa, para *Candido*, é o inverso; “ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular”, confundindo autor e personagem, em um “discurso direto desconvenionalizado”²⁴. O autor ainda acrescenta que essa “abdição estilística” não é um traço recorrente somente na literatura brasileira, mas também em outras, como venho defendendo. Existem outros traços importantes que ajudam a avançar rumo ao entendimento dessa questão, como a estratégia do manuscrito encontrado, vastamente estudada por Maria Fernanda de Abreu.

Tal estratégia não é nova na literatura do Ocidente; pelo menos desde Miguel de Cervantes vem fazendo história e é ressignificada nos autores aqui em estudo. Em *O último suspiro do mouro* tal tática aparece pelo menos três vezes: o manuscrito de uma judia, que conta a história do seu encontro com o árabe Boabdil el Zogoiby quando ambos, expulsos da Península Ibérica, iam rumo à Índia. Ela com um filho no ventre, dará início à genealogia bastarda dos judeus de Cochim, com ascendência árabe. O outro episódio é o do já mencionado manuscrito do cozinheiro Ezequiel, no qual o Mouro encontra pistas que o fazem duvidar da paternidade de Abraham. O último episódio é o do livro escrito pelo Mouro e espalhado pela cidade imaginária de Benengeli, cujo nome remete ao sobrenome de Cide Hamete Benengeli, o historiador e tradutor árabe em Toledo que, de acordo com Miguel de Cervantes, verteu para o espanhol o segundo tomo do *Dom Quixote*.

No caso de *Grande sertão: veredas*, tem-se um manuscrito que emerge de maneira bastante peculiar, mas não verbalmente mencionada no romance. Durante três dias ininterruptos, Riobaldo narra a um doutor da cidade, que pelo sertão passava, as aventuras pregressas que fizeram dele o Urutu Branco. Enquanto atentamente ouve os enovelados relatos de seu hospedeiro, o ouvinte toma nota. Dessa parceria – enquanto um conta o outro escreve – nasce um suposto manuscrito do livro que é, portanto, resultado do encontro entre a matéria vertente com o papel.

O que os autores ficcionalizam aqui é a permanência da performance oral do narrador, caso de Riobaldo, e a manutenção

da voz narrativa em primeira pessoa, fazendo crer terem os autores, aqueles que assinam seus nomes nas capas dos livros, abdicado da estilística, como mencionado por Antonio Candido, apagando as distâncias sociais entre quem narra, quem escreve, quem assume a autoria e, conseqüentemente, quem lê, pois foram apenas portadores dos discursos de outrem.

Quanto à matéria narrada, em Salman Rushdie tem-se, no plano macro, a história/estória da Índia, suas sucessivas e concomitantes colonizações por diferentes países europeus, como Portugal, Holanda e Inglaterra; a intrincada matéria cultural e religiosa constituída dos encontros étnico-culturais. No plano micro, tem-se a história de uma genealogia familiar que remonta à chegada dos portugueses, na expedição de Vasco da Gama em 1498, concomitantemente à chegada de judeus e muçulmanos expulsos da Península Ibérica, ocorrendo aqui a justaposição do plano micro e do macro.

No caso de *Grande sertão: veredas*, plano macro e micro também se justapõem, pois ao mesmo tempo em que a história brasileira é contada – a partir da primeira república – quando da criação da Guarda Nacional e dos cargos de coronéis, o que dá origem a uma das faces do coronelismo no país, a história do Brasil sertanejo com esses coronéis e jagunços guerreando para impor a lei da cidade no sertão, tem-se a estória de Riobaldo, seu suposto pacto com o diabo e a conflituosa estória de amor pelo(a) jagunço(a) Diadorim.

Ambos os relatos são atravessados e atravessam a densa teia histórica de seus países em momentos decisivos de sua constituição enquanto nações livres, que se afastam ou pelo menos tentam o quanto podem se afastar de seu “pai” colonizador, de modo a constituírem uma distância crítica sobre ele que lhes permita, entre caminhos e descaminhos, uma travessia rumo à sua constituição identitária que, não podendo de todo obliterar a existência desse pai, denegam a assinatura paterna no contar dessa história/estória.

O modo como esses relatos são contados constitui-se também em aspecto relevante de se explicitar nos romances aqui em apreço. Além dos narradores-personagens, esses romances contam com outros narradores, que narram relatos menores, mas que dão sustentabilidade ao enredo maior. Esses narradores dos microrrelatos, se assim os posso nomear, são anônimos; aqueles que tiveram suas histórias/estórias silenciadas pelos discursos oficiais. É o momento no qual a instância subalterna disjuntiva, representada por essas vozes e relatos minoritários, insurge como suplemento.

Outra característica desses relatos é se valerem de documentos apócrifos ou menores, valorizando mais uma vez os pequenos acontecimentos. No caso do Mouro, os manuscritos são exemplos dessa estratégia, enquanto em Guimarães Rosa as

cartas que circulam no decorrer do romance, o batistério onde encontra o verdadeiro nome de Diadorim e o próprio livro que é escrito enquanto a história/estória é contada.

Acrescente-se a isso o recurso ao fantástico ao qual recorrem os dois autores. Rushdie lida com a ideia de uma gestação fantástica para o Mouro, além de alterações físicas extraordinárias em seu corpo. Rosa situa sua narrativa no centro de uma discussão sobre a existência ou não do diabo, para chegar à história de um possível pacto que Riobaldo teria feito com o Capiroto para se fazer homem corajoso, superando o medo hereditário e, como chefe do bando de jagunços, assumir-se como Urutu Branco. Se, como diz Tzvetan Todorov, o fantástico oscila entre o que a razão explica e o que carece dessa probabilidade, Rushdie e Rosa cumprem o postulado, pois os eventos aqui mencionados provocam uma vacilação no leitor, além de estarem sintática e semanticamente registrados nas narrativas, explicitando aquilo que Candido diz ser “contra a convenção realista”. Dependendo de como se opta pela leitura dos acontecimentos extraordinários, os resultados alcançados serão verossímil e sobrenatural ou inverossímil e racional. Acrescente-se ainda que os dois romances cumprem outra característica do fantástico, que é a do narrador em primeira pessoa.

O modo como esses autores forjam a memória própria, a alheia e a imaginada, é outro aspecto que os aproxima. No caso de Rushdie, a memória imaginada poderia caracterizar-se por imagens nunca vistas antes de serem lembradas; são buscadas nos armazéns da cultura, dispostas sob a forma das mais diversas tradições. Esse recurso permite ao narrador amalgamar experiências alheias para traçar sua antigenealogia familiar e textual. Sua narrativa passa, então, a se estruturar a partir de falhas preenchidas com o que ele inventa, cria e explicita.

No caso de Rosa, além de contar sua memória de narrador tradicional, Riobaldo apresenta relatos contados por outros, manipula os arquivos da história do Brasil, pois se vê a desfilar pelo romance personagens que se assemelham a Lampião, Antônio Conselheiro e Getúlio Vargas. No plano do que estou denominando memória imaginada e parafraseando o prefácio “Aletria e hermenêutica”, de *Tutameia*, o autor atrela história e estória, escanchando os planos da lógica, desafiando para a realidade superior com novos e impensados sistemas de pensamento. Ou seja, no sistema do tudo é e não, lê-se história e estória como componentes indissociáveis um do outro. Ou seja, a estória faz o rerrelato da história.

Convém ainda destacar o uso criativo da linguagem de que fazem uso os autores. Em Salman Rushdie as personagens como Epifânia, Aurora e Vasco Miranda têm um vocabulário muito próprio além de, estilisticamente, o escritor escrever em um inglês rasurado, cheio de tiques próprios do inglês indiano. Em entrevista ao *Salon Features*, Salman Rushdie é indagado a respeito das invenções verbais de *O último suspiro do Mouro*, se isso não seria típico do inglês indiano emergente, ao que o autor afirma:

Uma das minhas irmãs ocasionalmente utilizava esse tipo de construção. Eu não quis reproduzir o discurso indiano absolutamente, mas criar uma família e seus hábitos verbais. Toda família tem suas próprias palavras para as coisas, suas próprias frases. Eu quis criar um tique verbal familiar. É interessante para mim que o quanto daquilo que é uma família é governado pelo uso da língua.²⁵

O inglês falado na família do Mouro é um inglês de arremedo, cuja missão reformadora e civilizatória, como diz Bhabha, é ameaçada pelo falar deslocado de seu duplo disciplinar. Essas personagens, por falarem uma língua quase, mas não exatamente igual, e Rushdie, por também escrever nessa língua, aproximam-se. Essa comunidade peculiar de falantes, que também escreve em uma língua menor, surge pelo fato de que há um “processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela *ambivalência* da mímica [...] não apenas rompe o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença ‘parcial’”.²⁶

Através disso, o próprio texto do romance, escrito em língua inglesa, evidencia uma tendência etnocêntrica, pois está codificado na língua que está sendo lida e arremedada. O próprio Salman Rushdie dá essa sugestão no ensaio “Pátrias imaginárias”:

espero que todos nós partilhemos a opinião de que não podemos pura e simplesmente usar o inglês do mesmo modo que os ingleses o fazem; é necessário ajustá-lo aos nossos próprios objetivos. Aqueles de entre nós que escrevem em inglês, fazem-no apesar da sua ambivalência em relação a esse uso, ou talvez mesmo por causa dessa mesma ambivalência, ou por que (*vis*) encontramos nesse desafio linguístico um reflexo de outras lutas do mundo real, lutas entre as diferentes culturas que existem em nós próprios e as diferentes influências que atuam sobre as sociedades. Conquistar a língua inglesa pode mesmo significar completar o processo da nossa libertação.²⁷

Em Guimarães Rosa, a linguagem é uma invenção baseada no conhecimento linguístico do autor, não só como falante de doze línguas e conhecedor da gramática de vinte e sete, mas também na relação que tinha com a língua falada pelo sertanejo. Sua linguagem é, portanto, universal pela relação com as línguas com as quais o autor tinha contato, e regional porque fruto de sua experiência como homem do sertão, como viajante sertão a dentro. Essa língua que faz titubear, gaguejar é e não é a língua do antigo colonizador; é e não é a língua do sertanejo. Essa língua é resultado de um procedimento alquímico que provém do coração, como diria o próprio Rosa. Parafraseando Carlos Drummond de Andrade, é uma língua fabulista, fabulosa.

25. RUSHDIE, Salman. Disponível em: <<http://www.salon.com/06/features/interview2.html>>. Acesso em: 19 de maio de 2005.

26. BHABHA, Homi. *O local de cultura*, 1998, p. 131.

27. RUSHDIE, Salman. *O último suspiro do mouro*, 1994, p. 31.

28. FOUCAULT, Michel.
Microfísica do poder, 1979, p. 16.

29. *Ibidem*, p. 28.

30. RUSHDIE, Salman. “The Empire Writes Back with a Vengeance”. *The Times*. 1982.

Conclusão

Refletindo sobre o percurso até aqui realizado com os dois romances, penso que a escrita bastarda é uma proposta que des-territorializa os referentes “legítimos”, não porque eles desaparecem, mas porque sofrem um deslocamento de sua centralidade para dialogarem, pela via da suplementariedade, com os referentes até então silenciados das culturas minoritárias. Assim, podem-se vislumbrar as vivências cotidianas dos grandes heróis épicos, bem como os atos heroicos das personagens que ainda não foram ouvidas pela História e que não foram representadas na Literatura canônica. A bastardia literária, por essa via, assume um compromisso com as versões proscritas ou esquecidas da literatura e da história.

Ser bastardo parece condição essencial para que essa relação se estabeleça na contemporaneidade. Todo bastardo rompe a linearidade de uma linhagem. Enquanto se mantém em silêncio, sua existência não fragiliza a linhagem familiar paterna. Quando reivindica os direitos que considera ter, põe em questão as tradições, as memórias e a identidade de determinado grupo. Ao reclamar um lugar, ocorre, muitas vezes, que o bastardo institua uma nova linhagem, mas deixando em evidência as alterações instituídas na anterior. Nesse sentido, essa ideia corrobora o conceito de genealogia empregado por Michel Foucault. Para o filósofo francês, a genealogia se opõe “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da origem”²⁸. Esse conjunto de camadas heterogêneas sinaliza para a descontinuidade. Nessa mesma direção, Foucault continua a afirmar que “a pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”²⁹.

Assim, um bastardo, quando revolve os fios de sua origem, como fazem o Mouro e Riobaldo, inverte as relações de força, reivindica um direito confiscado, enfraquece as concepções lineares de uma árvore genealógica. Nos termos do autor indiano, “depois de incorporar a cultura e as ideias europeias, os intelectuais das antigas colônias tentam mostrar que podem falar por si mesmos e, ainda mais, *falar contra*”³⁰. Esse “falar contra” marca uma assimilação insubordinada da cultura colonial, através da qual os intelectuais dessas antigas colônias realizam um processo de contraescrita. A partir dele, eles se apropriam das línguas coloniais e as tornam híbridas. Agem como Calibans herdeiros da língua do senhor imperial. Essa língua dá tanto a Rushdie quanto a Rosa condições de fazer o passado emergir como recriação. Assim, eliminam as noções de lá e cá, de nós e outro. Apesar de posições desiguais, a interação favorece o aparecimento da ideia de que tanto o “eu” quanto o “nós”, tanto o colonizador quanto o colonizado são vários.

Por isso, a fala do bastardo está ligada a vários espaços, que lhe permitem realizar uma contranarrativa através da qual mina as manobras ideológicas e explícita que a identidade é percebida como uma essencialização. O bastardo tem um corpo, uma fala e uma escrita mesclados. Por essa via, ele questiona a estrutura monolítica das narrativas épicas e sagradas, aquelas que legitimam a bastardia.

Assim, os dois romancistas utilizam o saber adquirido para “circunstâncias menores”³¹. Enquanto as narrativas épicas e sagradas estão centradas na coletividade e focalizam a face pública de seus heróis, Rushdie e Rosa não só tornam público o privado, mas também oferecem às minorias meios de fazer história e de reescrever a cultura. Desse modo, os autores redesenham as fronteiras e questionam a memória dominante, de modo que o bastardo tem direito à inscrição da sua voz, da sua identidade fragmentária e da sua diferença no território espaçotemporal ocupado, narrando em primeira pessoa, descolonizando, portanto, a voz narrativa, pois tendo voz própria, não é um sujeito de quem se fala, mas que fala por si mesmo.

31. Cf. DELEUZE;
GUATTARI. *Kafka – por uma
literatura menor*, 1977.

Referências

BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Coleção Humanitas).

BORGES, Telma. *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. “A problemática da Identidade na literatura contemporânea – o caso Nael”. *Água da palavra* – revista de literatura e teorias. n. 3, 2011. Disponível em: <http://aguadapalavra.wix.com/aguadapalavra5/apps/blog/tag/telma-borges>.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.

_____. “O homem dos avessos”. In: _____. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. Col. Estudos, n. 16.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. “Romances familiares”. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/romancesfamiliares.pdf>. Acesso em: 10/01/2015.
- MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PALEOGRAFIA. Disponível em: <<http://www.ingers.org.br/paleo1.html>>. Acesso em 19 de maio de 2005.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. Ed. Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Tutameia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.
- RUSHDIE, Salman. Disponível em: <<http://www.salon.com/06/features/interview2.html>>. Acesso em: 19 de maio de 2005.
- _____. *O último suspiro do Moura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Pátrias Imaginárias: ensaios e textos críticos 1981-1991*. Tradução de Helena Tavares et al. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Reciclando a Tropicália: Tom Zé e o lixo lógico

Paula Oliveira Campos Augusto
PPGLitCult-UFBA

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar a tese de Tom Zé sobre a Tropicália, presente em seu disco *Tropicália lixo lógico*, lançado em 2012. Primeiramente, destacam-se duas características importantes da música popular brasileira, que ajudam a entender a possibilidade de um *disco-tese*: além de ser definida como um “campo dialogal” (1), a música popular brasileira é dotada de uma “malha de permeabilidades”, pelo modo como a alta cultura se cruza com produções populares, tendo como resultado a “leveza” (2). Em seu álbum, Tom Zé não apenas assume o protagonismo da interpretação da Tropicália, mas, também, desloca a antropofagia do centro interpretativo dessa manifestação artística e cultural brasileira. Nesse sentido, o disco é compreendido, levando-se em conta tanto seus aspectos físicos quanto simbólicos, a partir do que Walter Moser denomina de *reciclagem cultural*, uma vez que Tom Zé processa a inclusão de “restos” e “dejetos” no espaço cultural e artístico. Ademais, com a reciclagem do lixo lógico, o espaço hegemônico incorpora materiais culturais de outras procedências, colocando-os em diálogo.

Palavras-chave: Tropicália; reciclagem cultural; Tom Zé.

Abstract

This paper aims to introduce and analyze the Tom Zé's perspective on Tropicalia, which featured in his 2012 album *Tropicalia lixo lógico*. Firstly, we highlight two important characteristics of Brazilian popular music, which help us to understand the possibility of a *disc-thesis*. Besides being defined as “dialogues field” (1), the Brazilian popular music has a “mesh of permeabilities”, which means that high culture intersects with popular productions, resulting in “lightness” (2). On his album, Tom Zé not only becomes the protagonist of the interpretation of Tropicalia, but also shifts the anthropophagy from the interpretive center of this Brazilian artistic and cultural manifestation. In this sense, we understand the album (in their physicals and symbolics aspects) taking into consideration the Walter Moser's *cultural recycling*, once Tom Zé includes “scraps” and “waste” in the cultural and artistic space. Moreover, from the recycling of the logical waste, the hegemonic space incorporates cultural materials from other origins, placing them into dialogue.

Keywords: Tropicalia; cultural recycling; Tom Zé.

1. SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano”, 2005, p. 1-5.

2. Paolo Scarnecchia, apud. WISNIK, José Miguel. “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”, 2004, p. 219.

Desde a eclosão da Tropicália, inúmeras foram as interpretações realizadas sobre esse momento-chave da cultura brasileira. Hoje temos um acervo abundante de leituras sobre a Tropicália, que continua proliferando contemporaneamente. Uma dessas interpretações foi elaborada por Tom Zé em seu *disco-tese Tropicália lixo lógico*, lançado em 2012 de forma independente, mas com apoio do programa *Natura Musical*. Esse disco dá continuidade a uma série de estudos do compositor sobre determinados gêneros de nossa música popular. Fizeram parte dessa série *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005), *Estudando a Bossa* (2008) e, agora, podemos considerar o *Tropicália lixo lógico* como um *Estudando a Tropicália*. Em cada um desses discos, Tom Zé elaborou uma tese peculiar, a partir da qual compôs as suas canções.

Cabe aqui destacar, antes de iniciarmos nossa análise do disco, duas características importantes da música popular brasileira, que nos ajudam a entender a possibilidade de um *disco-tese*. Em primeiro lugar, conforme Liv Sovik, desde os anos 1960, em um contexto de regime militar e da formação de uma sociedade de consumo no Brasil, a música popular brasileira tornou-se uma via para o comentário sobre a situação nacional. De acordo com a autora, “músicos populares e bandas se tornaram ‘intelectuais orgânicos’ da cultura de massa nacional em contexto mundial, enquanto a música popular se tornou um campo de luta pela hegemonia em discursos de identidade nacional”¹. Definindo a canção no Brasil como um “campo dialogal”, Paolo Scarnecchia, musicólogo italiano, coloca em relevo a característica apontada por Liv Sovik. Conforme o autor, os compositores brasileiros, à maneira dos desafios da tradição dos repentistas nordestinos, travam um “constante e contínuo diálogo entre si e com o público, estimulados e às vezes espicaçados pelos acontecimentos sociais e políticos que se exprimem nas contradições de seu país”².

A segunda característica da canção brasileira que nos interessa é apontada no ensaio “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”, no qual José Miguel Wisnik afirma ser a música popular brasileira dotada de uma “malha de permeabilidades”, pelo modo como a alta cultura se cruza com produções populares, tendo como resultado a leveza, o deslocamento da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa e, ainda, a conciliação dos termos *música erudita*, *música popular* e *tradição folclórica*. Segundo o autor, a música popular se configura como uma nova forma de “gaia ciência” no Brasil. Partindo do conceito nietzschiano, o ensaísta entende que esse saber poético-musical, encontrado em nossa música, é

composto tanto por uma “agudeza intelectual” quanto por uma “inocência na alegria”. O autor enfatiza como “o fato de que o pensamento mais ‘elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’”, produziu consequências extremamente importantes para o desenvolvimento cultural do país³.

Como consequência do desenvolvimento dessas características, a música popular brasileira passa a ser discutida em meios acadêmicos e a ser vista como objeto de estudo. Considerando que o álbum de Tom Zé possui as características mencionadas acima – tanto compõe o campo dialógico da canção brasileira quanto é composto pela permeabilidade referida –, pretendemos empreender uma análise do disco e de sua tese. Como o álbum “mescla canções bastante festeiras, que discorrem sobre a tese, com outras também festeiras, que não abordam tese nenhuma”⁴, totalizando dezesseis faixas, escolhemos tratar mais detalhadamente das primeiras. São elas: “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, “Tropicalea jacta est”, “Marcha-enredo da creche tropical”, “Tropicália, lixo lógico” e “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)”.

3. WISNIK, José Miguel. “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”, 2004, p. 218.

4. TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

Estudando a Tropicália

A capa é o primeiro elemento com o qual nos deparamos, e nela já se figura a ideia que encontraremos ao longo do álbum. As imagens que a compõem fazem parte da tela encomendada ao artista plástico, grafiteiro e ilustrador carioca, Rodrigo Villas (fig. 1 e fig. 2). Para compor a sua tela, o artista utilizou materiais recolhidos do lixo. Procedimento artístico escolhido por Villas, a reciclagem atravessa tanto as obras deste artista quanto a leitura da Tropicália realizada por Tom Zé.



Fig. 01. Tela de Rodrigo Villas

5. Notamos, na tela do artista, a referência ao concretismo em sua perspectiva formal, retorno que se faz em diferença. As imagens encontram-se disponíveis em: <<http://rodrigovillas.com/?p=1071>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

6. FAVARETTO, Celso.
Tropicália, alegoria, alegria, 2007, p. 83.

7. *Ibidem*, p. 79.

8. *Ibidem*, p. 84.

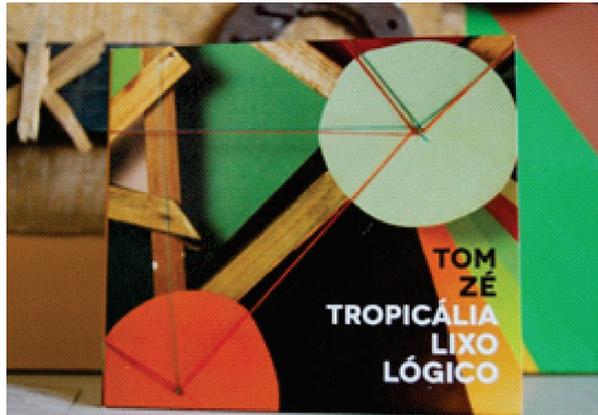


Fig. 02. Capa do disco de Tom Zé⁵

Em sua análise do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), Celso Favaretto observa como a capa é metalinguagem do disco, pois “alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração, apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los”⁶. O mesmo acontece com o álbum *Tropicália lixo lógico* (2012), cuja capa estabelece uma relação metalinguística com aquilo que encontraremos nas canções, isto é, a capa alegoriza o procedimento reciclador, já apresentando a ideia que encontraremos no disco – a de uma Tropicália como fruto de um processo de reciclagem cultural. Devemos pontuar, ainda, que este não é o único paralelismo existente entre o disco-manifesto de 1968 e o *disco-tese* de 2012. Identificamos em ambos a utilização da mesma concepção formal do disco *Sgt. Pepper's* (1967), dos Beatles, já que nos três álbuns as faixas sucedem-se sem interrupção, com a abertura recapitulada no final, como uma longa suíte. No caso do CD de Tom Zé, o tema de início, intitulado “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, é retomado no fechamento do disco com a música “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)”. Outras são as características em comum entre os álbuns, como por exemplo: a utilização de um latim macarrônico típico de uma atitude paródica diante daquilo que é oficial; a configuração de ambos os discos como um objeto para se ouvir e “ler”, isto é, que “exige e excita a interpretação do ouvinte, que, assim, experimenta prazer”⁷; as músicas que compõem os discos mesclam duas orientações – no caso do *Tropicália ou Panis et Circencis*, não há “uma demarcação entre músicas líricas (que seriam caracterizadas pelo intimismo, como na bossa nova) e músicas épicas (significadas pelo engajamento, como na música de protesto)”⁸, mantendo-se, assim, a marca épico-lírica das canções; e, no caso do *Tropicália lixo lógico*, apesar de termos a divisão entre as músicas festeiras sobre a tese e as músicas festeiras que não abordam a tese, as duas orientações compõem a interpretação de Tom Zé sobre a Tropicália. Para ilustrar

essa última característica dos dois álbuns, utilizemos, como exemplo, as canções “Lindoneia” (cantada por Nara Leão) e “O Motobói e Maria Clara” (cantada por Tom Zé e Mallu Magalhães). A primeira canção faz parte do disco de 1968 e, apesar do lirismo, não deixa de tratar dos “efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado”, e, também, de aludir “ao dado suburbano como a um espaço fechado” e sem alternativas⁹. Assim como essa composição épico-lírica, “O Motobói e Maria Clara” (faixa 4 do disco de Tom Zé) é uma canção que, aos moldes de algumas composições tropicalistas, trata de personagens do proletariado, de uma cena típica de personagens suburbanos e da relação destes com os valores modernos e o consumismo, porém de maneira bastante lírica, inclusive no que diz respeito ao arranjo. A participação da cantora Mallu Magalhães suaviza ainda mais o tema tratado nesta composição. Podemos inferir que a cantora foi escolhida para compor o elenco de participações do disco por se aproximar mais do paradigma de canto de Nara Leão do que do paradigma de canto de Elis Regina, cuja dicção inclinava-se para o exagero das ornamentações. Mesmo não abordando diretamente a tese de Tom Zé, “O Motobói e Maria Clara” não deixa de fazer parte da análise e da recuperação da Tropicália feita pelo artista, agora, atualizando o procedimento tropicalista ao tratar de um personagem contemporâneo de nossas grandes cidades – o motobói, nosso *motoboy* aporuguesado – e da ascensão da Classe C no Brasil que se dá, em grande medida, através do consumo. Cabe destacar como a montagem cinematográfica é utilizada como procedimento formal nas duas músicas citadas, pois as imagens são reproduzidas em fragmentos que vamos montando à medida que escutamos/lemos as canções, como podemos observar no trecho abaixo:

Tom Zé: Motobói se apresenta! / A motocar / Mallu: Ele me toca / Tom Zé: Se avenida fica lenta / A motocar! / Mallu: Eu toco nele

Tom Zé: A motocar! / A motoca toca a me levar / Mallu: Por me tocar / Minha touca pra te retocar

Tom Zé: Pegando nossa carona / A motocar / Mallu: Ele me toca / Tom Zé: Escritório funciona / A motocar! / Mallu: Eu toco ele

Tom Zé: A motocar / A motoca toca a me levar / Mallu: Por me tocar / Minha touca pra te retocar

Clara Maria / Sonha di comprá / Na primeira liquidação / Os eletros, / Nosso fogão.

10. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, 2010, p. 97.

11. *Ibidem*, p. 98.

12. *Ibidem*, p. 97.

13. *Ibidem*, p. 97-98.

14. Instrumento rústico de corda friccionada com arco, semelhante ao violino, cujo nome é de origem árabe, a rabeça também é solicitada no arranjo por conta da defesa, por parte de Tom Zé, de uma linhagem moçárabe da Tropicália.

De acordo com Santuza Cambraia Naves, com o advento da Tropicália, a forma canção sofreu um abalo no Brasil, pois, como a estética tropicalista passa a recorrer a diversos elementos externos à canção – arranjo, interpretação, capa de disco, performance –, houve uma perda de autonomia dessa forma musical. Segundo a autora, “é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais”¹⁰. Estamos diante da constatação de que a canção tropicalista “não é mais um artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra”, ela só se completa com elementos externos à musicalidade¹¹. Naves observa, ainda, como, na canção tropicalista, os instrumentos musicais utilizados atuam como alegorias – “não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado”¹². Através da utilização da guitarra elétrica, símbolo do rock, os tropicalistas marcaram a incorporação da cultura de massa e do elemento estrangeiro em um momento determinado por excessivas posições nacionalistas. Além disso, ao utilizarem orquestrações exageradas em suas músicas, mostraram-se “receptivos à sonoridade *kitsch* num momento de valorização do conceito de bom gosto introduzido pela bossa nova: voz contida, violão acústico, percussão discreta e palco nu”¹³. Para lermos o disco de Tom Zé, também precisamos sair da canção e levar em conta a capa, a contracapa, os arranjos, as escolhas dos instrumentos, a biografia do músico e, ainda, a sua performance midiática. Tendo em vista essas características, observamos, por exemplo, como Tom Zé opera a reciclagem do procedimento tropicalista de aglutinação do arcaico e do moderno em seu arranjo. O arcaico, alegorizado na canção pela utilização da rabeça¹⁴ nos arranjos, aglutina-se com o moderno, alegorizado pela guitarra, o rap de Emicida, a programação de *loops*. Esses dois últimos elementos podem, inclusive, apresentar, para o ouvinte, o deslocamento da canção bossanovista. Enquanto Caetano Veloso canta “A Bossa Nova é Foda”, Emicida canta “O Hip-Hop é Foda”, demonstrando a existência de linhagens diferentes na canção popular brasileira.

Após nosso contato com a capa, o texto da contracapa é o segundo elemento com o qual nos deparamos no álbum, nos ajudando a compor o esquema interpretativo de Tom Zé:

ATRIBUI-SE ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato.

Somem-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso etc....: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex.

O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália.

De 0 A 2 anos, a placa mental está virgem e faminta. Nunca mais, durante toda a vida, o ser humano aprenderá com tal intensidade. Aí reside a força do aprendizado na creche tropical.

Só a partir da escola primária, que para nós começava aos 6 ou 7, tem início o contato com a organização do pensamento ocidental promovida por Aristóteles – um choque delicioso –, cuja comparação com a creche desencadeia o lixo lógico.¹⁵

A primeira canção do CD, “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, em uma atmosfera mitológica, narra como se deu o nascimento da “menina Tropicália”. Um procedimento formal é bastante recorrente nessa canção: a utilização de oximoros, que nos mostra como a menina é formada por muitos paradoxos, como ela aglutina opostos em si mesma. A música começa com sons de respiração e de batidas fortes e com um coro que sugere a encenação de um ritual. Esses sons se aceleram até que a letra comece a ser cantada/falada por Tom Zé e Emicida (rapper paulista), em uma combinação de uma entoação típica do interior nordestino e de uma dicção urbana característica do *rap*. O ritmo do texto se constrói com versos de sete sílabas, comumente utilizados em versos populares, como no cordel e nas trovas e quadrinhas populares. Há aqui a aproximação e a mescla entre o cordel nordestino e o discurso rítmico-poético do *rap*.

Personae iures alieni

Di | a | bo e | Deus | nu | ma | sa | la;
Fir | mou | -se a | cor | do | so | le | ne
De | u | nir | em | ca | sa | men | to
A | fé | e o | co | nhe | ci | men | to.

Ca | sou | -se | com | mui | ta | ga | la
O | sa | ber | de | A | ris | tó | teles
Com | a | cul | tu | ra | do | mou | ro,
Pa | ra | ter | num | só | fi | lho | te
O | du | plí | ca | do | te | sou | ro.

Ao nos depararmos com os primeiros versos acima, damos-nos conta de que estamos diante de um evento solene: o acordo de Deus e do Diabo para unir em casamento a fé e o conhecimento, para unir o saber de Aristóteles com a cultura do mouro, gerando a menina que possuirá o duplicado tesouro, que combinará os opostos em si. Nesse momento, acontece um corte na canção e são acrescentados cavaquinhos e guitarra elétrica ao arranjo em um ritmo de samba animado e bem marcado, insinuando a mudança do ritual solene para a festa profana. Estamos diante da festa de nascimento da Tropicália, em que estão presentes não só a casta divina, mas, também, o diabo; não só Apolo, mas também Macunaíma; não só o padre e o

15. TOM ZÉ. *Tropicália lixo lógico*. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé (Independente/Natura), 2012. 1 CD.

16. CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. “A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”, 2006, p. 14-15.

delegado, mas também a puta e o ladrão de cavalo; ou seja, não só os elementos que representam a ordem, a harmonia, o limite e a medida, mas também aqueles que representam a desordem e a desmedida. A menina é descrita com oximoros, como vemos nas estrofes abaixo:

E a menina, meu rapaz / Cresceu depressa demais: / Anda presa na Soltura / Circula na Quadratura / E o Sossego ela não deixa em paz.

Cada dia mais esperta / A moleca desconcerta / Conserta e já desconcerta, / No senso que ela retalha / Não há quem bote cangalha. / Se você faz represália / Ela passa a mão na genitália, / Esfrega na sua cara.

Mas... / Onde a cultura vige / E o conhecimento exige / Recita noblesse oblige / Com veludo na laringe, / Castiça cantarolando / *Quod erat demonstrandum*, / E recebida na sala / Se trata por Tropicália.

Podemos exemplificar esse caráter paradoxal da Tropicália, a partir da construção “circula na quadratura”, pois a redução de um círculo a um quadrado equivalente é um problema até hoje sem solução e o termo “quadratura do círculo” pode ser compreendido, em sentido figurado, como algo que é irrealizável/impossível, em suma, uma utopia. Essa canção apresenta a Tropicália para os ouvintes.

Na segunda música sobre a tese (faixa 3), “Tropicalea jacta est”, Tom Zé faz menção a uma passagem do Livro III do Poema *Metamorfoses*, de Ovídio, em que Alceste, sacerdote de Baco, conta para o rei de Tebas, Penteu, como conheceu Baco e como virou seu sacerdote. Assim como Alceste, Tom Zé nos conta quem foram os responsáveis pelo “gatilho disparador que provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex”, isto é, quem foram os responsáveis por provocar o surgimento da Tropicália. Foram eles: Décio Pignatari, Zé Celso Martinez Corrêa e os Irmãos Campos. A música começa com o seguinte refrão: “Parassá penteu escuta cá / Parassá penteu escuta aqui / Quando Baco bicou no barco / Tinha Pigna, Campos in / Celso Zeopardo, / Matiné par’o delfim/ Vi, vi, vi”.

No texto “A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”, Jeder Janotti e Jorge Cardoso afirmam ser o refrão o “elemento básico da canção popular massiva”, podendo ser definido como “um modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (‘cantar junto’) do receptor no ato de audição”¹⁶. Através da estratégia formal da aliteração, da brincadeira com

os nomes (procedimento já conhecido dos ouvintes de Tom Zé) e da sua repetição sistemática, este refrão cumpre a sua função como artifício para aproximar a música de seus receptores, aproximação pela qual Tom Zé sempre primou em sua carreira sem renunciar à elaboração de sua música. Após o refrão, Tom Zé começa a discorrer sobre o fato de que Caetano Veloso e Gilberto Gil, antes de serem exilados pela ditadura, foram os responsáveis, com a Tropicália, por tirar o Brasil da Idade Média e levá-lo para a Segunda Revolução Industrial, capacitando-nos para a “era do pré-sal” e para a “nova folia da tecnologia”, isto é, para o momento atual, marcado pelo desenvolvimento das tecnologias de informação e de comunicação. Tom Zé parece nos dizer que, apesar de estarmos em outro momento da história do país e do mundo, a Tropicália ainda se faz presente, ainda nos diz respeito e contribui para a leitura de nosso tempo. A Tropicália permanece no presente e tem sua herança estendida para “o século VIII, quando o zero invadiu nossos avós”¹⁷.

Em seu livro *Tropicalista Lenta Luta*, Tom Zé conta como pensou no mesmo título dessa música para nomear seu livro. O autor explica como a “‘sorte’, no sentido de fado ou destino, está contida na palavra ‘tropicália’”. A famosa frase *alea jacta est* (que pode ser traduzida como “a sorte está lançada”) foi dita por Júlio César antes deste atravessar o rio Rubicão e iniciar uma guerra. De acordo com Tom Zé, “‘a sorte está lançada’ se enlaça com a Tropicália, que nos anos 60 rolou na lama de águas estagnadas por uma esquerda reacionária e uma direita atrabiliária, iniciando uma guerra cultural”¹⁸. A música segue esse esquema interpretativo, enfatizando como o movimento tropicalista foi responsável pela modernização da música e da cultura brasileiras e como Caetano Veloso e Gilberto Gil foram desbravadores nessa guerra cultural, preparando nossa mentalidade para a segunda e para a terceira revoluções industriais.

Dois que antes da cela – da ditadura / Deram a vela / da
nossa aventura / Barqueiro meu navegador / Pa-ra-rá con-
jectura logo nosso primeiro / Computador / computador. /
(No disco do Sinatra a viagem começa no século VIII, quan-
do o zero invadiu nossos avós. Mas voltamos aos anos 60)

Era urgente / sair da tunda / Levar a gente / para a Se-
gunda /Revolução Industrial / Pa-ra-rá capacitados para a
nova folia: / Tecnologia / Tecnologia.

Domingo no parque sem documento / Com Juliana-ve-
gando contra o vento / Saímos da nossa Idade Média nessa
nau / Diretamente para a era do pré-sal.

Na terceira música que aborda a tese (faixa 5), uma marchinha de carnaval, Tom Zé usa pela primeira vez a palavra “anal-

17. No século VIII, os árabes levaram para a Europa o símbolo do zero, criado pelos indianos, e a concepção de vazio intrínseca a esse símbolo, algo que era desconhecido na Europa e que é considerado, ainda hoje, uma das maiores invenções da humanidade.

18. TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 57.

19. Tom Zé utiliza duas formas de neologismo para designar o analfabetismo em relação à cultura ocidental: “analfatotes” e “analfatóteles” – as duas significando a mesma ideia.

20. TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 54.

21. *Ibidem*, p. 51.

22. *Ibidem*, p. 54.

fatotes”¹⁹ (um dos muitos neologismos do disco). Em seu livro *Tropicalista lenta luta*, ele discorre sobre o analfabetismo:

O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas reações semânticas, a descultura torna-se um ideal quase impossível, uma utopia.

[...]

Vaidosamente, tenho me vangloriado de que o livro que me fez analfabeto foi *Os Sertões* de Euclides da Cunha, em sua segunda parte, “O Homem”. [...] Na verdade foram muitos os passos nesse Gradus ad Parnassum. Tive uma dupla e grande sorte já de nascença: aprendi na infância uma língua de tradição falada; segunda, nasci numa família genial, que se chocava de frente contra alicerces de nossa cultura.²⁰

Nesses passos rumo ao “analfabetismo”, foi importante também a formação de Tom Zé na Escola de Música da Universidade da Bahia. Segundo o artista, a escola era um “experimento de desculturação”, principalmente por causa do Professor Hans-Joachim Koellreutter, que dava uma importância grande aos “princípios da música-filosofia-oriental”²¹. Tom Zé estudou na Escola de Música da Universidade da Bahia de 1962 a 1967, e vivenciou a subversão cultural idealizada pelo reitor Edgar Santos. Com a criação de uma das melhores Escolas de Música do Brasil em 1954, Edgar Santos comete “a ‘impostura sociológica’ de manter, num país pobre e num estado miserável, três eficientes escolas de arte: Música, Teatro e Dança”. Apesar das muitas greves que ocorreram na universidade contra as verbas “perdidas” e “desperdiçadas” nessas escolas de arte, Tom Zé destaca que esse “criminoso procedimento político e social teve um leque de consequências culturais as mais enriquecedoras para as décadas seguintes na vida da Bahia, repercutindo no Brasil, como se sabe”²².

Na canção “Marcha-enredo da creche tropical”, Tom Zé lamenta a invasão portuguesa no Brasil, mas, ao mesmo tempo, ressalta que por causa dela tivemos uma educação paradoxal e, também, a creche tropical. Há diversas referências nessa canção que compõem o universo da creche tropical, composta pelos “moleques analfatóteles”: o dadaísmo, a poesia provençal, os jograis que eram ouvidos na creche, os rondós dos nossos avós e, principalmente, a cultura oral, testemunhada pelo escritor Euclides da Cunha, que, com o objetivo de escrever contra os sertanejos, acabou se encantando por eles.

A tristeza daquela invasão, / Ai Deus... Ai Deus, valeu, /
Valeu para nossa educação paradoxal prazer, e rendeu

A creche tropical – pical / Nossa universi- / -Dadal dadal,
dadal a a a / Há... nos velhos quintais / cada moleque do

lote / dos analfatotes / ouvindo jograis, os mais radicais.
[...]

Ela entra e sai do sertão, ai Deus, / Ai Deus nos dá des-
contínuo rincão / Perdida por lá, a cultura oral, oh mal! /
Testemunha vai lá - um tal / De Euclides da Cun unha,
unha, unha a a a.

Em resenha sobre o disco, José Miguel Wisnik lembra ao leitor que, assim como Tom Zé, o escritor Guimarães Rosa, que utilizou os falares sertanejos em sua obra, tinha um pai dono de loja no interior, o que possibilitou aos dois o contato com essa oralidade do sertão. Para o crítico, o escritor também poderia ser

incluído na categoria dos “analfatóteles”, sertanejos remi-
xados na urbe, supraletrados que deslocam a lógica aristo-
tética ao submetê-la, com todas as consequências disso, aos
jogos e paradoxos de sons e sentidos, às outras dimensões
do mundo não letrado, ao qual Tom Zé permaneceu sem-
pre fiel, como marca renitente e escolhida da sua diferença
e da sua integridade.²³

A quarta música sobre a tese (faixa 7), cujo título é idên-
tico ao do *CD*, pode ser considerada o interpretante do disco,
por condensar a tese presente nas outras músicas, na capa e na
contracapa. A canção começa com duas citações: em primeiro
lugar, a orquestração do início da música é retirada do início de
“Coração Materno”, em um processo de colagem do arranjo
feito por Rogério Duprat para o disco *Tropicália ou Panis et Circen-
cis*; em segundo lugar, citando a música “Enquanto seu lobo não
vem” do disco *Tropicália ou Panis et Circenses* e, também, a música
“Lobo Bobo”, de Carlos Lyra, Tom Zé nos mostra como, ape-
sar de seus “belos motes”, “Aristotes”, assim como o “Lobo
Bobo”, não “comeu ninguém”.

A canção tem participação do cantor pernambucano Wa-
shington, descoberto por Tom Zé através do tio do rapaz, ven-
dedor de redes em Perdizes, São Paulo, bairro onde o artista vive.
As partes da música que descrevem a tensão entre Chapeuzinho
e o Lobo e entre o lixo jogado no hipotálamo e sua invasão no
córtex ficaram a cargo do cantor Washington – a densidade de
sua voz e a instrumentalização com violino e cello ajudam a
compor a tensão desses embates. Tom Zé canta nas outras par-
tes da canção, acompanhado de uma instrumentalização com
guitarra, violão e cavaquinho, em uma dinâmica mais acelera-
da e animada. Após retratar, na música anterior, o processo de
aprendizagem na creche tropical, o compositor apresenta, nessa
canção, o choque entre a cultura árabe nordestinizada e a cultura
ocidental representada pela lógica aristotélica, que ocorre em
um contexto escolar e resulta no lixo lógico. Segundo Tom Zé,

23. WISNIK, José Miguel
Wisnik. ““Analfatóteles””, 2012,
p. 2.

24. Além da cantora Mallu Magalhães e do rapper Emicida, participam do disco os cantores Péllico e Rodrigo Amarante – todos integrantes de uma nova geração da música popular brasileira.

esse choque cultural faz com que as equações de “Aristotes” sejam utilizadas e assimiladas, transformando a lógica moçárabe em lixo lógico, porém essa outra lógica não desaparece, ela é jogada no hipotálamo, até que esse lixo retorne e invada o córtex dos tropicalistas, na década de 1960, trazendo de volta aquela lógica que havia sido descartada. A música aborda, portanto, o percurso do lixo lógico – desde sua criação até sua invasão/reciclagem no córtex.

Não era melhor, tampouco pior, / Apenas outra e diferente a concepção / Que na creche dos analfatóteles regia / Nossa moçárabe estrutura de pensar. / Mas na escola, primeiro dia, / Conhecemos Aristotes, / Que o seu grande pacote / De pensar oferecia.

Não recusamos / Suas equações / Mas, por curiosidade, fez-se habitual / Resolver também com nossas armas a questão – / Uma moçárabe possível solução / Tudo bem, que legal, / Resultado quase igual, / Mas a diferença que restou / O lixo lógico criou.

Aprendemos a jogá-lo / No poço do hipotalo / Mas o lixo, duarteiro, / O córtex invadiu: / Caegitano entorta rocha / Capinante agiu.

Finalmente, na última música do CD, “Apocalisom B (o começo no palco do fim)” (faixa 16), Tom Zé utiliza os nomes de Caetano Veloso, Emicida, Mallu Magalhães, Rita Lee, Gilberto Gil, Péllico, José Carlos Capinan e Rodrigo Amarante para criar novas palavras, uma brincadeira com nomes próprios que, como já vimos, é recorrente em suas músicas. O disco, então, termina como começou, com o mesmo tema musical do início, formando uma espécie de ciclo, mas agora Tom Zé fala em “segunda vinda”, o que sugere a passagem do legado e da responsabilidade de continuidade/descontinuidade do projeto de desenvolvimento da música e cultura brasileiras para as novas gerações²⁴: “Caemicida malluri / Ta gil / Pelicapinarante was / Que vai / Na manjedou-ramarassu / Nascer / É hora da Segunda Vinda / Quem essa criatura vem / A ser, / Que sai do *Spiritus Mundi*?”.

Em entrevista, após afirmar como a música popular possui um desenvolvimento peculiar no Brasil e como o movimento tropicalista foi responsável por apontar “setas para o futuro” em diversos âmbitos, Tom Zé mostra-se esperançoso em relação aos artistas novos, indicando a necessidade da contribuição e da produção crítica desses artistas frente aos desafios do futuro:

A música popular é uma das artes mais peculiares e desenvolvidas da cultura brasileira. Isso é uma visão inclusive que os estudiosos estrangeiros têm. E digamos que, assim como eu vi o tropicalismo apontar setas para o futuro –

não só na profissão de músico, mas em todas as áreas –, eu vejo nesses músicos novos que chegaram perto de mim uma grande capacidade de crítica, de visão.

Acho que quando estivermos diante da terceira revolução industrial, com todos os problemas que devem vir (como o desemprego), a gente vai precisar no Brasil que os artistas produzam massa mental para fazer frente a essa novidade. Aí quando eu vejo esses artistas novos eu penso: pode ter jeito, porque esses caras são de foder! Quer dizer, acho que a música dará sua contribuição.²⁵

Além de explicar a sua tese no disco, através das músicas, da capa e da contracapa, Tom Zé também a esclarece em uma entrevista performática para a *Revista Bravo*.²⁶ Com todos esses elementos do álbum já conhecidos, em linhas gerais, estamos diante da seguinte tese: discordando da afirmação de que a Tropicália não existiria sem Oswald de Andrade, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula, os Mutantes e o rock internacional, Tom Zé afirma que “o tropicalismo nasceu do lixo lógico!”. Os agentes citados “desempenharam somente a função de gatilho disparador. O verdadeiro pai da criança é o lixo lógico!”. Para ele, Caetano Veloso e Gilberto Gil tiraram o Brasil da Idade Média e o levaram para a Segunda Revolução Industrial, isto é, a revolução “da publicidade, da televisão, do processamento de dados, da semiótica, da improbabilidade de Werner Heisenberg, o físico alemão”. Fizeram isso ao colocar a música brasileira em diálogo com o que havia de mais revolucionário fora do país – os Beatles, os Rolling Stones, o cinema francês, a cultura pop. Apesar de Tom Zé considerar que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram “os nossos heróis civilizadores, os caras que ajudaram a enxertar na juventude o gosto pelo progresso, pela inovação”, eles não fizeram tudo sozinhos, pois ele próprio, Gal Costa, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duarte e Glauber Rocha aderiram ao movimento e às suas ideias. O grande argumento de Tom Zé é que os participantes do movimento são de interiores nordestinos, onde se consumia “uma prosódia, um saber oral, uma visão de mundo que não advinha dos gregos, e sim dos árabes”, pois, se a Península Ibérica foi, durante séculos, dominada pelos árabes, os portugueses que colonizaram o Nordeste carregavam essa herança. Portanto, até os 7 ou 8 anos, quando as crianças da creche tropical entravam na escola, todas permaneciam analfatotes, isto é, analfabetas no que diz respeito a Aristóteles, à cultura/filosofia ocidental e ao racionalismo. Quando entravam em contato com Aristóteles e seu “pacote de pensar”, ficavam fascinadas e jogavam fora o conhecimento anterior no hipotálamo, pois, segundo Tom Zé, tudo que é desprezado pelo córtex migra para lá²⁷. Esse lixo lógico, dotado de outra lógica, ficou adormecido no hipotálamo até que, na década de 1960,

25. TOM ZÉ. “Tom Zé fala sobre disco ‘Tropicália Lixo Lógico’ e sobre shows em São Paulo”, 2012.

26. Idem. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

27. Percebe-se aqui uma confluência entre a tese de Tom Zé e o lusotropicalismo, tal como é pensado pelo antropólogo Gilberto Freyre. Segundo Freyre, o português, por já ser mestiço em Portugal, jamais poderia desenvolver em suas colônias um processo de desenvolvimento histórico centrado no branco europeu. Ao notar um processo civilizatório inter-racial no Brasil e em outras ex-colônias portuguesas, nas quais os elementos negro-africano e índio civilizaram o branco português, já aclimatado por amálgamas inter-raciais, o antropólogo argumenta em favor das possibilidades civilizacionais da integração racial, considerando a mestiçagem como um elemento positivo. Freyre se contrapunha às teorias científico-racialistas desenvolvidas no Brasil na segunda metade do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, que consideravam a mestiçagem de maneira negativa e como um empecilho para o progresso. A geração pós-romântica brasileira será fortemente influenciada pelo cientificismo europeu, aderindo ao positivismo de Comte, ao evolucionismo de Spencer, à defesa da modernização, ao universalismo e à ocidentalização do país. A aceitação dessas ideias significava admitir a superioridade da “raça branca”, o que resultou na desconfiança do destino do Brasil, por parte dos intelectuais, já que a maioria da população era mestiça, negra ou indígena. Como acreditar no progresso do país se sua população era considerada inferior? Havia

um desacerto entre a teoria e a prática, o que causava angústia e pessimismo nos intelectuais da época. Dentre as consequências desse pensamento de época está a imigração europeia, que, a partir de 1880, aumenta consideravelmente e é motivada pela tentativa de branqueamento da população brasileira, tanto no nível étnico, quanto cultural.

28. TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

29. Idem. “Entrevista RS - Tom Zé”, 2012.

Caetano e Gil ouviram Beatles e Mutantes, leram Oswald e Agrippino, assistiram às peças de Zé Celso, conheceram as peças de Oiticica e se incomodaram, como a ostra diante da pedra. Sentiram que um mar de inovações os convocava à luta e que a tal da MPB necessitava abraçar de vez a modernidade. Foi daí que o lixo lógico abandonou o hipotálamo deles e reinviadiu o córtex. Em outras palavras: os dois perceberam que tinham de resgatar o aprendizado do interior, a herança dos árabes, a tradição oral e uni-los à cultura pop do Ocidente, filha direta do pensamento aristotélico. Conseguiram, assim, engendrar um ser inteiramente original, a dona Tropicália.²⁸

Após as reflexões realizadas até aqui, poderíamos inferir que, por exaltar Caetano Veloso e Gilberto Gil como os grandes responsáveis pela Tropicália, Tom Zé se apaga enquanto agente participante do movimento. Porém, o que observamos no disco é justamente o contrário: Tom Zé assume o protagonismo da interpretação da Tropicália.

Apagado como Trotsky, Tom Zé ressurge

Na construção da tese do disco, percebemos dois movimentos em Tom Zé – um de afastamento e outro de aproximação em relação à Tropicália. O afastamento se manifesta quando, por exemplo, o músico constata que a sua relação com o movimento tropicalista foi a de uma contingência de propósitos em dado momento, como percebemos na citação abaixo:

Eu fazia um tipo de música. Um dia encontrei Gil e Caetano, que me disseram: ‘Você fica conosco’, e me deram o telhado deles. A minha música não mudou, eu não sabia fazer o que eles faziam nem tentei fazer, e só fui fazer agora uma imitação, só vim plagiar eles agora. Enquanto eles faziam uma música de bossa nova da mais alta qualidade, eu fazia uma música rústica. Eles fizeram, saíram e entraram em outra coisa e eu continuo fazendo a mesma coisa que sempre fiz, e não sei o que é tropicalismo e o que não é. Uma coisa que talvez responda: minha fonte não é o futuro, é o passado. Em tudo o que eu fiz até agora, foi o passado que me orientou. Não estou falando do meu passado, foi a investigação do passado que me fez fazer *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008), então não sou um vanguardista, eu sou um “retardista”.²⁹

Segundo Luiz Tatit, enquanto o projeto da Tropicália era o da canção popular/pop dos anos 1970, o projeto de Tom Zé

sempre foi outro – um projeto ligado às insuficiências, aos defeitos, ligado ao que o próprio músico chama de “descanção” ou “anticanção”³⁰. Por esse motivo, Tom Zé afirma que teve de plagiar Caetano Veloso e Gilberto Gil para compor seu disco. O músico comenta sobre o processo de composição tropicalista: “fiz meia dúzia de músicas mais fluentes. Estava feita a parte que sempre preocupou o tropicalismo, de canções cantáveis e populares”³¹.

Músico popular de formação erudita, nascido em Irará, interior da Bahia, Antônio José Santana Martins, ou Tom Zé, integrou, na década de 1960, o movimento tropicalista junto com outros nomes já mencionados. Enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil foram assimilados pelo mercado nas décadas posteriores ao desmembramento do movimento, Tom Zé, adepto de experimentalismos e de práticas composicionais que se afastam da harmonia funcional, teve seu nome apagado e entrou no ostracismo até 1986, quando, segundo ele, “David Byrne criou para mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo”³². David Byrne, americano e ex-integrante da banda de rock Talking Heads, (re)descobre Tom Zé e o apresenta ao resto do mundo. Após o lançamento do disco *Estudando o samba* nos Estados Unidos, a carreira de Tom Zé dá uma guinada e, atualmente, parece que nunca esteve tão estabilizada e produtiva, mesmo com o músico completando 79 anos. No livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso comenta as consequências desse encontro entre Byrne e Tom Zé:

Algo mais importante, no entanto, estava por acontecer. É que David, tendo comprado uma quantidade de discos de e sobre samba, levou no bolo um álbum de Tom Zé – *Estudando o samba* – que o surpreendeu e apaixonou. A apresentação que ele fez de Tom Zé, primeiro numa coletânea lindamente editada, depois numa produção com inéditos, foi a confirmação e o aprofundamento da originalidade e pertinência de sua visão de nossa música moderna. Tom Zé estava esquecido no Brasil. E os discos de caráter experimental dos anos 70 eram em geral considerados datados e fora de moda. A atenção de Byrne mexeu com a imprensa brasileira, com a vida de Tom Zé, conosco. E abriu uma nova faixa de diálogo internacional para a nossa música.³³

Esse episódio do apagamento de Tom Zé gerou muitas mágoas e, até bem pouco tempo, o músico cultivava uma relação de animosidade com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Isso parece ter se desfeito com a produção do disco *Tropicália lixo lógico* e, recentemente, com a parceria entre Tom Zé e Caetano Veloso na música “A pequena suburbana”, no último álbum daquele, intitulado *Vira Lata na Via Láctea* (2014). No entanto, este ainda é um assunto tergiversado pelos músicos. Questionado, em 2012, se concordava com o diagnóstico de que fora apagado do

30. Essa análise de Luiz Tatit se encontra registrada In: TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 224.

31. TOM ZÉ. “Em novo disco, Tom Zé estuda as origens remotas do tropicalismo”, 2012.

32. Idem. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 35.

33. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, 2008, p. 497.

34. TOM ZÉ. “Entrevista RS - Tom Zé”, 2012.

35. VELOSO, Caetano. “Lixo lógico”, 2012.

36. TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

tropicalismo, Tom Zé se esquivava da pergunta, recusando-se a respondê-la.

Lembrando da época de Stalin, que mandou apagar Trotsky das fotografias: dizem que você foi ‘apagado’ do tropicalismo. Concorda com isso, a partir das revisões que você faz? Deixa eu ver se eu preciso concordar ou não. Vou ser ‘convenientista’, vamos inventar essa palavra. [Longo silêncio] Não, eu não quero mais falar disso, não quero mais falar no assunto.³⁴

Como vimos, além do distanciamento de Tom Zé em relação à Tropicália, notamos também um movimento de aproximação, ao nos depararmos com a sua tese e com as brechas de sua teoria poético-lúdica. Uma das brechas é apontada por Caetano Veloso em resenha sobre o disco n’*O Globo*. O músico faz algumas ressalvas em relação a essa formação primeira ligada a uma cultura nordestina de origens árabes, no caso dos santamarenses e soteropolitanos. Porém, ele acaba se encontrando com a teoria de Tom Zé, no final da citação abaixo:

Para os santamarenses e os soteropolitanos as formas mentais sertanejas eram remotas. Não tínhamos o repentista, o cordelista ou o aboiador em voz de alcance. E palatalizávamos os dês e os tês antes do i. Essas sutis diferenças me vêm à cabeça ao ouvir “Tropicália, lixo lógico”, o disco novo de Tom Zé. Em Santo Amaro, eu vivia na periferia do Rio de Janeiro. Santo Amaro era urbana até a medula. [...] Essa versão radical da Tropicália como o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial é fascinante. Não me ocorreria tal versão. Mas a Tropicália fica belíssima assim tratada nas canções, sons e intenções do CD de Tom Zé. A minha própria pergunta íntima sobre o tema muda de tom: o modalismo de ‘De manhã’ me aparece mais entranhado do que eu supunha. E eu o encontro mais próximo da Tropicália do que sempre cri.³⁵

Outras brechas são apontadas na entrevista para a *Revista Bravo!*, que, sem publicar as perguntas feitas, dá ênfase à performance de Tom Zé:

O quê? Gal nasceu em Salvador? Veio do litoral, não do interior? Correto, correto, querido. Estou cometendo uns deslizes, fazendo umas generalizações poéticas... Erro nos detalhes e acerto no conjunto [...] Estou convicto de que o lugar onde crescemos serviu de combustível para a explosão tropicalista.

[...]

Sangue e imaginário mouros inundavam os lusitanos que colonizaram o interior nordestino. O quê? Também inundavam os gajos que colonizaram o Sul? Não banque o rigoroso, seu Jornalista! Não procure contradições em meu raciocínio.³⁶

A teoria poético-lúdica de Tom Zé sobre o nascimento da Tropicália se liga ao seu próprio nascimento enquanto artista. Os elementos que foram imprescindíveis para a sua formação e diferença no campo artístico (“analfabetismo”, cultura oral, poesia provençal) são escolhidos também como definidores para o surgimento da Tropicália. Como afirma Caetano Veloso, “a biografia da Tropicália que ele apresenta nessa nova obra tem muito de autobiografia”³⁷. Percebemos essa relação, sobretudo, quando comparamos o seu livro *Tropicalista lenta luta*, no qual ele narra o seu percurso artístico, com o disco *Tropicália lixo lógico*. Pode-se concluir, portanto, que Tom Zé ainda parece ter interesse no “telhado tropicalista” e que ele quis, com o *CD*, deixar a sua marca na interpretação do movimento, quis ressurgir na foto em que fora apagado, tal como ocorrera com Trotsky.

37. VELOSO, Caetano. “Lixo lógico”, 2012.

38. MOSER, Walter. “Le recyclage culturel”, 1996, p. 25.

A reciclagem cultural da Tropicália

Em seu texto “Le recyclage culturel”, Walter Moser apresenta o sintagma *reciclagem cultural* como uma metáfora epistêmica que nos ajuda a pensar as nossas práticas artísticas e culturais contemporâneas. Inicialmente, Moser expõe as relações entre a arte pós-romântica prevista por Hegel e as produções atuais no campo da arte e da cultura, apresentando a sua interpretação sobre a filosofia hegeliana para situar a conceitualização do termo “reciclagem”. Segundo o autor, Hegel prevê uma arte pós-romântica não mais alicerçada em uma relação com a história, com a cultura e com a política, isto é, uma arte que opera a dissolução da arte romântica e a destruição da relação esteticamente necessária entre forma e conteúdo. Para caracterizar essa arte pós-romântica, Hegel utilizou as seguintes categorias: o lúdico, o arbitrário, o heterogêneo, o indiferente e a circulação ilimitada de materiais. Essas categorias resultariam de certa mundialização incipiente, que fazia circular e tornava disponíveis os materiais reutilizados pelos artistas, distanciando-os de um lugar e de uma cultura particulares. Ademais, essas categorias proviriam da liberdade quase absoluta do artista na escolha de seus materiais, ou seja, o passado da arte se tornava um “repertório de formas”, uma “reserva de materiais”, cujo uso está submetido à arbitrariedade do artista. Nessa arte pós-romântica prevista por Hegel, “les identités historiques s’effaceraient donc, ou, du moins, des matériaux ayant appartenu à des époques différentes viendraient à coexister au même niveau et dans la même matérialité esthétique”³⁸. Apesar de afirmar que o filósofo observou com lucidez a sua atualidade artística e previu as suas formas futuras – as categorias utilizadas por Hegel possuem

39. Ibidem, p. 27.

40. Ibidem, p. 29.

familiaridade com as categorias utilizadas para pensar os fenômenos artísticos e culturais da atualidade –, Moser ressalta o fato de Hegel ter historicizado apenas a arte, e não o conceito de arte. Nesse sentido, ao fixar o seu conceito de arte, ele é obrigado a compreender os acontecimentos de seu tempo de acordo com os termos de decadência e, no limite, de fim da arte.

Situando a nossa atualidade a partir do conceito espinhoso de pós-modernidade, Moser empreende uma crítica às ideias contidas no livro *A ilusão do fim ou A greve dos acontecimentos* (1992), de Jean Baudrillard. Segundo o autor, Baudrillard considera que estamos vivendo um momento de “liquefação e desconstrução da história”, na medida em que, “s’alimentant de ses propres matériaux (restes, cadavres, signes, etc.), l’histoire deviendrait rétrograde, révisionniste, enterrerait, en termes hégéliens, dans la boucle d’un mauvais infini, et n’en finirait plus de finir”³⁹. Conforme Moser, assim como Hegel em sua época, Baudrillard considera, de maneira pessimista, o princípio da reprise e da reapropriação como o *modus operandi* da arte, da cultura e da história na contemporaneidade. Através de um argumento tautológico (qual seja: como tudo pode ser reciclado, não haverá o fim da história, ou, como não há fim da história, tudo pode ser reprisado), Baudrillard entende que o mal da atualidade é o “revival anacrônico de todas as figuras do passado”. Entretanto, o filósofo compreende esse revival não como uma repetição do *mesmo*, pois, uma vez que as formas ressurgem, elas não terão jamais o mesmo sentido, elas perdem a sua significação histórica e permanecem apenas na superfície de nosso tempo. É precisamente nisto que reside a diferença pós-moderna e a queixa de Baudrillard em relação à história na contemporaneidade. De acordo com o filósofo, “le *modus operandi* post-moderne provoque la perte de la signification historique. Il fait dévier, perdre l’histoire, la fait tourner en rond et devenir l’ombre d’elle-même. Il n’y a plus d’histoire, ou l’histoire n’a plus lieu, le travail de l’histoire ne se fait plus”⁴⁰. Moser, então, questiona: ao escolher a reciclagem como sintoma ou causa da crise da história, Baudrillard não estaria, assim como Hegel, historicizando a história, e não o conceito de história?

A partir do quadro exposto, Moser apresenta a reciclagem cultural como um convite a se repensar a história e a se considerar a possibilidade da dissociação entre os termos “modernidade” e “história”. Afinal, estaríamos diante do fim de qual história? O autor afirma que não podemos concluir que estamos diante do fim da história *tout court*, mas sim de um certo conceito de história, historicamente condicionado, que não parece mais exitoso na compreensão do que se passa no mundo dos fenômenos atuais. A história baseada nos *topoi* e nas estratégias discursivas da modernidade – as grandes narrativas da libertação, da emancipação, o progresso, a evolução, a utopia, a

negação crítica, a revolução – começa a despertar desconfiança contemporaneamente, e a história passa a se movimentar em direção à literatura para inventar novas maneiras de escrever/narrar histórias.

Moser apresenta algumas proposições para escapar da tautologia que coloca a reciclagem tanto como causa quanto como sintoma do desvanecimento da história. Primeiro, o autor objetiva precisar o termo “reciclagem”, a partir da articulação dos fatores históricos que condicionaram a sua emergência. Foram eles: 1) a transformação do valor artístico ou cultural em valor comercial, processo que já se encontrava avançado no século XIX; 2) a produção e reprodução industrial dos objetos artísticos, que implode a distinção entre original e cópia e faz emergir uma indústria cultural que se alimenta da reprise; 3) a tecnologização dos meios de produção e de reprodução, cujos efeitos são a desmaterialização dos objetos e dos materiais manipulados e a parceria da função de sujeito entre o humano e a máquina nos processos de produção e reprodução; e, finalmente, 4) a globalização no contexto pós-colonial, que resulta da ação conjunta dos outros três fatores, mas também se torna a causa da aceleração destes. Com a globalização, os materiais se tornam onipresentes, além de exercerem forte pressão sobre as culturas tradicionais, pois os seus imperativos são a conquista de mercados e a velocidade de circulação, operada, principalmente, pelas mídias. No entanto, como destaca Moser, não devemos considerar a globalização nem como panaceia nem como o processo de apagamento de todas as diferenças – não podemos igualar, por exemplo, a reciclagem de um modelo europeu na América Latina com a reciclagem de um modelo latino-americano na Europa.

Ao afirmar que a constituição de qualquer cultura requer um mínimo de repetição, Moser propõe que devemos especificar a nossa reciclagem cultural contemporânea de maneira comparativa com outras épocas, enfatizando os modos particulares de apropriação. O autor utiliza, como exemplo de comparação histórica, o conceito de imitação, precursor do conceito de reciclagem, porém pertencente a um paradigma estético diferente. De acordo com Walter Moser:

Si l'appareil conceptuel de l'imitation a encore partir liée avec la théorie de la représentation de type platonicien, s'accommode facilement de la mimésis et peut même intégrer des développements romantiques qui proposent une subjectivisation du processus de création (avec, entre autres, les concepts d'expression, d'originalité, d'authenticité), le recyclage demande un travail de conceptualisation différent qui fait implorer des oppositions telles que *modele vs imitation*, *original vs copie*, et surtout ne permet plus d'attribuer le processus de création – ou

41. Ibidem, p. 42.

42. RINCÓN, Carlos.

“Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”, 2011, p. 554.

faudrait-il plutôt parler désormais de (re)production? – à um agent humain autonome et souverain.⁴¹

Além dessa comparação no eixo histórico, o autor propõe a comparação no eixo intercultural, isto é, a comparação do modo como diferentes culturas lidam com a reciclagem cultural. Nesse sentido, deve-se refletir não só sobre os efeitos de indiferenciação provocado pela rápida difusão mundial das novas mídias e tecnologias, mas também sobre as táticas de resistência que as culturas locais desenvolvem contra essa homogeneização, considerando-se, assim, não apenas as formas de reapropriação que desdobram a reciclagem em um índice de decadência, mas, também, aquelas formas que a desdobram em um valor positivo. Moser manifesta-se, portanto, contra julgamentos globais e lamentações no que se refere às análises sobre a reciclagem cultural, e a favor de que as situações de reciclagem sejam analisadas caso a caso. Por serem diversas e complexas, essas situações abrem um campo hermenêutico bastante ambivalente e cabe ao intérprete assumir os resultados. Trabalhar, portanto, com o termo não implica aceitar todas as suas apostas de conceitualização, mas tentar compreender o que fazemos dele e quais são as suas implicações.

No texto “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”, Carlos Rincón afirma como a metáfora da reciclagem cultural desloca o acento de expressões como “reutilização” e “reapropriação” culturais para os aspectos tecnológico e econômico do processo. A especificidade do termo reciclagem, em relação às outras metáforas que se dedicam a explicar intercâmbios culturais, tais como *antropofagia*, *hibridação* e *tradução*, se fixaria, portanto, em torno da tecnologia e da produção industrial. Conforme o autor,

A reciclagem cultural tornaria então novamente disponível um material proveniente do passado e já utilizado, ao separá-lo de seu contexto anterior ou ao esvaziá-lo de seu conteúdo, para dar-lhe forma e utilização mudadas. E, por outro lado, a reciclagem se deixaria entender também como uma nova forma de obtenção de “matérias-primas”, aplicada à segunda natureza, a industrialmente produzida, do mundo da vida moderna. [...] A metáfora, por isso mesmo, situa-se na encruzilhada dos desenvolvimentos tecnológicos de ponta, dos discursos da ecologia e, ao mesmo tempo, das formas ‘arcaicas’ de apropriação da natureza.⁴²

Nesse sentido, podemos pensar o disco, levando-se em conta tanto seus aspectos físicos quanto simbólicos, a partir do que Walter Moser denomina de *reciclagem cultural*, na medida em que, por meio dele, Tom Zé processa a inclusão de “restos” e “dejetos” no espaço cultural e artístico. Além disso, com a reciclagem do lixo lógico, o espaço hegemônico incorpora materiais

culturais de outras procedências, colocando-os em diálogo. Ao recuperar e plagiar o *modus operandi* da Tropicália, separando-a de seu contexto anterior “para dar-lhe forma e utilização mudadas”, Tom Zé desloca a antropofagia do centro da interpretação do movimento.

Desde a capa até a tese, desde o arranjo com colagens e citações até a concepção formal do disco, o procedimento que está em operação é o da reciclagem⁴³. Esta é a Tropicália de Tom Zé. A leitura de Tom Zé dá conta, portanto, da diferença de tempos históricos entre a Tropicália e a Antropofagia de Oswald de Andrade. Compreendendo as duas nos termos da “apropriação cultural”, a reciclagem cultural opera melhor com o momento tropicalista do que a antropofagia, pois considera os desafios em torno de uma indústria cultural mais estabilizada, de um mercado de bens simbólicos e culturais mais presente e de uma heterogeneidade de tempos e de culturas, cujos fluxos avançam diante de uma globalização em um nível de intensidade que Oswald de Andrade não vivenciou. Porém, a Tropicália e a Antropofagia se tocam no que diz respeito à potência dada à alteridade⁴⁴.

Em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, o crítico de cinema Ismail Xavier afirma que, ao fazer da intertextualidade o seu maior programa, o tropicalismo completou “o arco de reposições do modernismo dos anos 20 realizado no binômio 50-60”⁴⁵. Porém, a operação digestiva da antropofagia como reação à dominação é, no caso tropicalista, mobilizada em outro contexto cultural, bastante distinto daquele em que os *Manifestos* de Oswald de Andrade foram escritos. De acordo com Xavier:

Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático. E o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia; a lógica da indústria, afinal, não é outra senão a dessa própria operação digestiva projetada em outra escala e controlada por quem efetivamente detém o poder.⁴⁶

Músico de espírito inventivo e conectado com questões de seu tempo, podemos dizer que Tom Zé é um reciclador (ou, como ele afirma, um “retardista”), mas um reciclador crítico – crítico de uma modernidade que reduz os homens a resíduos/máquinas, crítico do desperdício dos países “civilizados” e de nosso papel como consumidores do lixo civilizado, crítico do *copyright* e das iniciativas de cerceamento da informação. Tom Zé se mostra, então, um tropicalista bastante preocupado com

43. Pensando, ainda, na ideia da reciclagem, nos deparamos, no decorrer da audição do disco, com aquilo que, segundo Tom Zé, o técnico de som considerou “defeito” em, praticamente, todas as músicas, e com o que Tom Zé, discordando dele, considerou “poesia pura” e “uma preciosidade de humor”. Os “erros”, os restos da gravação que deveriam ter sido excluídos/recortados são incorporados às músicas. O lixo lógico intervém sobre a perspectiva apolínea de gravação, o “defeito” se torna parte da pulsão criadora e a obra se mostra em sua preparação.

44. Observando que ocorre tanto na Tropicália quanto na Antropofagia um fortalecimento dos espaços locais e transnacionais, em detrimento do espaço nacional, podemos associar a leitura de Tom Zé ao que Boaventura de Souza Santos define como “cultura de fronteira”. Dessa maneira, o que Tom Zé nos mostra, com sua tese, é que o acentrismo da cultura portuguesa, isto é, seu universalismo sem universo feito da multiplicação infinita dos localismos teria se estendido ao Brasil. Para mais informações sobre a “cultura de fronteira”: SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, 1994.

45. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, 2012, p. 48-49.

46. *Ibidem*, p. 49.

47. TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação*. Produtor: David Byrne. São Paulo: Luaka Bop/Warner Bros, 1998. 1 CD.

os resultados mais deploráveis da globalização, sem se paralisar diante disso. Em sua produção artística, Tom Zé assimila o erro, o defeito, o lixo, o improvisado, que submerge de outra lógica. Como afirma o músico, os androides baratos do Terceiro Mundo “revelam alguns ‘defeitos’ inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão Primeiro Mundo”²⁴⁷.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder.

“A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”.

In: _____. *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

MOSER, Walter. «Le recyclage culturel ». In: MOSER, W. et al (Orgs.). *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996, p.23-53.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RINCÓN, Carlos. “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Editora Realizações, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. Edições Afrontamento: Porto, 1994.

SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano”, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Sovik.rtf>>. Acesso em: dez. 2013.

TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”. *Revista Bravo!*, Edição 179, jul. 2012.

_____. *Com defeito de fabricação*. Produtor: David Byrne. São Paulo: Luaka Bop/Warner Bros, 1998. 1 CD.

_____. “Em novo disco, Tom Zé estuda as origens remotas do tropicalismo”. *Folha de S. Paulo*, 25 jul. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>>

ilustrada/56387-em-novo-disco-tom-ze-estuda-as-origens-remotas-do-tropicalismo.shtml>. Acesso em: mar. 2013.

Entrevista a Lucas Nobile.

_____. “Entrevista RS - Tom Zé”. *Rolling Stone*, Edição 71, ago. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-71/entrevista-rs-tom-ze#imagem0>>. Acesso em: jun. 2013. Entrevista a Antônio do Amaral Rocha.

_____. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. *Tropicália lixo lógico*. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé (Independente/Natura), 2012. 1 CD.

_____. “Tom Zé fala sobre disco “Tropicália Lixo Lógico” e sobre shows em São Paulo”. *Folha de S. Paulo*, 21 set. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1156412-tom-ze-fala-sobre-disco-tropicalia-lixo-logico-e-sobre-shows-em-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: mar. 2013. Entrevista a Marcos Grinspum Ferraz.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. ‘Lixo lógico’. *O Globo*, 5 ago. 2012. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980>>. Acesso em: out. 2012.

WISNIK, José Miguel. “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. ‘Analfatóteles’. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 2. 28 jul. 2012.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Pensar en imágenes. Montaje y tensiones en el arte contemporáneo

Paula La Rocca
Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Resumo

Perguntar-nos pelo presente objetivando o tempo em um corte que coincide com nós mesmos resulta quase irrealizável. Somente podemos confiar em vislumbrar certas fendas ou passagens que fraturam o próprio presente para, a partir daí, arriscar algum tipo de articulação. *Pensar em imagens* como modo de proceder teórico obriga-nos a desenvolver uma análise ao redor de certas intuições sobre o presente e encaminha a marca substancial que a imagem impõe ao pensamento contemporâneo. Certas proposições da reflexão filosófica procuram estruturar novos modos de se enfrentar ao presente e ao pensamento. Saber quais são as mutações do pensamento e como a invasão de imagens gera novas transformações estabelece um modo de acesso ao nodamento entre tempo e imagens desde uma perspectiva que contempla a supervivência dos restos materiais da história como motor de atualização do tempo. Assim, esta aproximação, em contraponto com os procedimentos compositivos da arte contemporânea – e mais especificamente da literatura contemporânea - nos permitirá explorar as possibilidades de articulação entre os elementos antes mencionados sob a lógica da montagem. Com esse objetivo, esta reflexão estará acompanhada com imagens textuais extraídas do *Informe sobre ectoplasma animal* (2014) de Roque Larraquy e Diego Ontivero.

Palavras-chave: montagem; imagem; literatura.

Resumen

Preguntarnos por el presente objetivando el tiempo en un corte que coincide con nosotros mismos resulta casi irrealizable. Sólo podemos confiar en vislumbrar ciertas grietas o pasajes que fracturan el propio presente para, a partir de allí, arriesgar algún tipo de articulación. *Pensar en imágenes* como modo de proceder teórico nos obliga a desarrollar un análisis alrededor de ciertas intuiciones sobre el presente y remite a la marca sustancial que la imagen impone al pensamiento contemporáneo. Ciertas proposiciones de la reflexión filosófica buscan estructurar nuevos modos de enfrentarse al presente y al pensamiento. Saber cuáles son las mutaciones del pensamiento y cómo la invasión de imágenes genera nuevas transformaciones establece un modo de acceso al anudamiento entre tiempo e imagen desde una perspectiva que contempla la supervivencia de los restos materiales de la historia como motor de actualización del tiempo. Así, este acercamiento, en contrapunto con los procedimientos compositivos del arte contemporáneo - y más específicamente de la literatura contemporánea -, nos permitirá explorar las posibilidades de articulación entre los elementos antes mencionados bajo la lógica del montaje. Con ese objetivo, esta reflexión estará acompañada con imágenes textuales extraídas del *Informe sobre ectoplasma animal* (2014) de Roque Larraquy y Diego Ontivero.

Palabras clave: montaje; imagen; literatura.

1. Debemos considerar aquellos regímenes de visibilidad que entran en diálogo.

Considerar, entonces, desde la perspectiva benjaminiana, el procedimiento alegórico como marco de inteligibilidad. Estas consideraciones, sobre las que volveremos más adelante, son el centro de la problemática del estudio sobre la calavera como alegoría barroca que lleva adelante W. Benjamin en su *Ensayo sobre el origen del drama barroco alemán*. (En español: BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, 1990.) y serán fundamentales para articular el despliegue de los términos de la legibilidad de la imagen.

2. Alrededor de estos términos trabaja DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, 2008, p. 118.

3. Tomamos la expresión de Peter Bürger y compartimos el recorte espacio-temporal que propone el autor: “El concepto de movimientos históricos de vanguardia que se aplica en este libro al dadaísmo y al primer surrealismo también se refiere a la vanguardia rusa tras la Revolución de Octubre. Estos movimientos tienen en común, aunque difieren en ciertos aspectos, que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte. [...] con sus limitaciones esto también vale para el futurismo italiano y el expresionismo alemán. El cubismo [...] sí cuestionó el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central. Puede incluirse como vanguardia, aunque dentro de sus fundamentos no se encontraba

Podemos comenzar por preguntarnos ¿qué muestra el montaje? ¿Cómo? Pero, además, ¿qué condiciones de visibilidad/legibilidad trae aparejadas?¹ Reteniendo estas interrogaciones en suspenso podemos desviarnos hacia otra de las implicancias fundamentales de la cuestión: el modo en el que, en tanto procedimiento, el montaje se relaciona con el trabajo dialéctico como motor de su hacer. Resulta significativo determinar el protagonismo de este despliegue bipolar. Por un lado, la determinación histórica: el evidente desencadenamiento contextual que atañe a las lógicas del devenir. Por el otro, la excepción: el inesperado revés que desafía la estructura y revela sus márgenes. Considerar esta tensión al interior del mecanismo es tarea fundamental al momento de abordar la técnica de montaje como principio compositivo, así como también necesario para intentar pensar al montaje como modo de conocer. Flujo o discontinuidad, forma o deformación², en la tensión de ese *entre* se encuentra la clave.

Considerar al montaje como procedimiento artístico implica, a la vez, considerar el momento en el que el arte comienza a multiplicar posibilidades. La íntima relación entre el surgimiento de los nuevos desarrollos técnicos y la *disponibilidad universal*³ de los medios artísticos desde comienzos del siglo XX produce una modificación medular en la reflexión del arte sobre sí mismo. De este modo, los *medios* cobran central relevancia en el proceso compositivo y el arte adquiere una praxis de experimentación transgresora. Así, arte y técnica alcanzan una dinámica que, brevemente, podría describirse como un intercambio ligado a la creación de novedad que sólo puede ser posible en la manipulación de los recursos disponibles. La demanda del arte sólo se *libera* a través de la técnica⁴. Este es el viraje central que produce la vanguardia en su intento de devolver el arte a la praxis cotidiana: la búsqueda de integración de lo real-histórico en los objetos del arte. La intencionalidad de la producción se dirige a destruir el concepto clásico de duplicación de la realidad (propio del realismo) para dar lugar a la materialidad objetual como realidad en sí misma. Desde la vanguardia los objetos artísticos pierden referencialidad aun cuando poseen una intención mimética (por ejemplo en el hiperrealismo). El cuestionamiento hacia “lo real” se encuentra inscripto en la misma obra.

Si además nos guiamos por la premisa brechtiana que sugiere que toda forma estética se encuentra asociada a un contenido ético - premisa que se hace posible, como decíamos, a partir del cambio de percepción que resulta del intento del arte de abandonar el “reflejo” de la realidad - la modificación que propone la vanguardia es la de presentar a través del ingreso de la dimensión material en la composición una *toma de posición* respecto del trabajo que subyace al interior de los

aparatos estéticos. El montaje, en estos términos, se propone como un modo de exposición que altera las relaciones previas de lo ya dado para exponer la dimensión problemática de una interacción. Trabaja sobre la fugacidad del intervalo que se abre en el instante de aparición de la imagen. No se propone como la suma de los elementos sino que el resultado de esta operación es siempre supra-numerario. Ese plus no estaría derivado de algún *más allá* de esos materiales concretos sino que el procedimiento mismo opera en las grietas que se abren allí donde se superponen los elementos. Montaje no es simple yuxtaposición, suma o enfrentamiento. Por ese motivo su carácter de continua creación de significados. Parte de la importancia de *lo singular* como principio heurístico y, a partir de allí, proyecta sus consideraciones sobre la historia y el arte. El montaje fuerza a franquear las barreras que, intencionalmente⁵, separan *lo uno* de *lo distinto*, y del mismo modo fuerza las potencialidades intrínsecas de los elementos que expone. Además convoca, por su anacronismo constitutivo, temporalidades múltiples para que actúen sobre lo presente. Su particular modo de cita hace permanecer en cada fragmento su valor singular - con las latencias que acarrearán de su primer contexto - para luego superponer dichas singularidades en una puesta en relación que tensiona con lo descontextualizado (y con su posterior re-configuración). El montaje batalla por la articulación de los elementos que es, a la vez, una batalla por “*recomponer* las fuerzas y los terrenos de producción. Por ejemplo el de la imagen frente al texto”⁶.

Decimos, entonces, que la proposición del montaje se deja ver en su totalidad cuando estallan los significados tejidos hacia el interior de cada fragmento. Este choque, confluencia de materia y tiempo, destruye lo previo para generar una nueva configuración sólida. Configuración en la que, sin embargo resuenan fantasmas de tiempo pasado. Esta intermitencia, en tanto potencia constructiva, es la que verdaderamente trae la imagen definitiva (aunque siempre cambiante) de la urdimbre que trabaja hacia el interior de la composición. Así, los elementos nunca están en reposo, y es en esa vibración constitutiva donde se aloja la productividad del montaje en tanto técnica.

La discontinuidad es la cualidad diferenciada de articulación entre los elementos ensamblados. Ante el ojo del montajista cualquier fenómeno se presenta como una secuencia estructurada de singularidades superpuestas. Así, para la concepción benjaminiana de la historia, la solidez de las estructuras que intentan darse a ver como *totalidad*, se halla siempre fisurada desde los lugares tangenciales⁷. En este sentido, un análisis materialista de la historia parte de una especial atención a la distribución de los acontecimientos a partir de sus posiciones respectivas. Todos los elementos adquieren su

la tendencia de las vanguardias, aquella relacionada con la superación del arte en la praxis cotidiana.” BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, 2010, p. 26; 24.

4. Esta idea puede ser rastreada en Peter Bürger. Ibidem, p. 41-42. Las páginas pertenecientes al subcapítulo llamado “Benjamin y la discusión en torno a una teoría del arte” manifiestan un conflicto en torno al corte benjaminiano entre arte aurático y arte no-aurático. Aun coincidiendo con las tesis centrales del trabajo del autor, aquí se advierte una carencia en cuanto a una posición antagónica consistente. Sumado a esto, la crítica de Bürger concluye en que la lectura de W. Benjamin resulta más cercana en su objeto a la fotografía y al cine (en tanto representantes de los nuevos medios técnicos) y parece dejar de lado temas de suma complejidad en la obra de Benjamin que justifican la centralidad de la palabra en el debate sobre el arte. Tales serían, entre otros, el escollo que propone la noción de *imagen dialéctica* y el trabajo de escritura del propio autor. Nos resulta desacertado, por tanto, el argumento que sugiere que el trabajo benjaminiano sobre la técnica procedimental no alcanza a la literatura del mismo modo que a otras esferas del arte.

5. Decimos *intencionalmente* en tanto no puede pensarse la separación de las esferas de lo político y lo estético sino como corte arbitrario. Esta es la condición a partir de la cual se juzga a la estética realista como estilo neutralizador de los conflictos latentes en “lo real”. Las estéticas realistas (en la pretensión de des-marcar las producciones) insisten en posicionarse como copia fiel de una realidad (supuestamente) dada. De este modo ocultan

las posiciones subjetivas que determinan el acceso a “lo real” (“Cuando en el arte leemos [...] sin partido significa que pertenece al partido dominante” –B. Brecht, apud. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, 2008, p. 129).

6. *Ibidem*, p. 146.

7. Recordemos que la frase que Walter Benjamin toma de Aby Warburg: *Der liebe Gott steckt im Detail*, define una relación con el material histórico al tiempo que un modo oblicuo de acercarse a los fenómenos.

8. Importamos este concepto de los estudios de Florencia Garramuño (2015) sobre los entrecruzamientos en el arte contemporáneo.

9. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, 2008, p. 170.

importancia decisiva en relación con la composición. Lógica que a su vez puede observarse hacia el interior de los mismos objetos del arte en un juego que recuerda al que proponen las muñecas rusas. Las significaciones, entonces, se construirán con arreglo al estado de tensión que se encuentren, según la posición estructural de los elementos. De ahí que aquellas no puedan separarse de una consideración de las temporalidades que colisionan ante la vista del observador.

Del montaje se puede decir que es constructor de nuevas significaciones, tanto como que su clave visual se juega en la continua disociación de los elementos. La mirada del montajista está siempre atenta a cada parte, a la singularidad de los fragmentos que organizan una compleción siempre inacabada. Su carácter no resuelto le permite renovarse a sí mismo. Siempre resta un *plus* de sentido que no cesa de ser reapropiado por nuevas y más complejas interpretaciones. Esta condición fundamental es la que asegura la productividad del retorno de lo que nunca resulta idéntico a sí mismo. Eso que resta y que no puede ser apropiado es su mismo centro que se desplaza continuamente y que no permite ser *mirado a la cara* más que en un instante de fulguración. Así, el trabajo con el fragmento tiene una doble capacidad: por un lado hacer visibles las fracturas constitutivas, por el otro, organizar nuevos modos de la percepción. La acción del fragmento colisiona con el pensamiento unilateral que busca la reducción hacia el concepto, subraya las rupturas y los espacios evidenciando que, en los intersticios de las estructuras, hay partículas que no pueden ser reducidas a una coherencia totalizadora. De allí la incomodidad de la interacción entre las partes. Es por ese motivo que el montaje en cuanto técnica compositiva permite alojar diferentes materiales permitiendo el entrecruzamiento no sólo de diversos registros sino también de diversos soportes. En términos hubermanianos: *interposiciones*, o, para acercarlo a un análisis estético contemporáneo, la *inespecificidad*⁸ característica del arte del presente. El cruce de los campos artísticos hace de sus objetos artefactos complejos que continúan socavando los presupuestos del arte como esfera diferenciada. Así lo dice Adorno, en el *L'art et les arts*, citado por Didi-Huberman:

[...] Es como si los géneros artísticos, al negar los contornos firmes de su figura, royeran el concepto mismo de arte. El fenómeno originario del deshilachamiento del arte lo encontramos en el principio del montaje que se impuso antes de la Primera Guerra Mundial con la explosión cubista⁹.

El escenario que se plantea por la interacción que determina el trabajo con fragmentos es el de un despliegue en el que los resultados son momentos provisionales en un punto determinado de un proceso. Quiero decir, cada montaje

puede considerarse el punto exacto de un equilibrio que siempre se encuentra en riesgo. Si la unidad elemental de estas composiciones es una unidad fragmentada no puede menos que permanecer esa intención *destotalizante* en los artefactos que configura. Así, los artefactos estéticos marcados por este modo de construcción cristalizan en un instante de una trama que los precede y también los sucede. El punto exacto del darse a ver coincide con una encrucijada espacio-temporal que no cesa de reconfigurarse cada vez que se replantean las bases sobre las que reposa. Un simple cambio de espacio, un breve intervalo temporal puede significarle a ese objeto una total modificación interpretativa.

Para desplegar un análisis sobre la trayectoria de la técnica de montaje - propuesta aquí en relación al corte estético-político impuesto por las vanguardias históricas al arte moderno - nos resulta indispensable, además, considerar la inseparable relación que se establece entre montaje y alegoría. Como señala Luis García, alegoría y montaje coinciden en el origen: “parten de una sustracción que les es constitutiva (no hay *la imagen* del horror sino siempre trozos, astillas)”¹⁰. Los *detritus de la historia* son la materia de base para ambos procedimientos de representación, a la vez que hay una pérdida que no cesa de manifestarse en los intersticios de lo expuesto. La diferencia fundamental radica en el carácter de cada procedimiento. La alegoría barroca es marcadamente melancólica en su modo de aproximación a la ruina¹¹, mientras que el montaje – cuyas ruinas son las de un derrumbamiento signado por la cercanía de las Guerras Mundiales – es fundamentalmente constructor. Asociado a la figura del *ingeniero* - en la estela benjaminiana¹²- no puede escapar a la impronta de la *acción* por su íntima relación con los modos de trabajo de la vanguardia.

Si comprendemos la clave dada por el vínculo entre visibilidad y legibilidad podemos leer la interrupción de una comprensión teleológica y la consecuente visión no-trascendental de la historia. Esta perspectiva es la que permite otorgar centralidad a la figura de la calavera en los estudios de Walter Benjamin. Dicha figura trae aparejadas una serie de conclusiones que resultan de vital importancia para la comprensión de la alegoría como eslabón inmediatamente anterior al surgimiento del montaje en tanto principio constructivo de la modernidad estética: a) la alegoría pone en cuestión el carácter intemporal de la imagen, devuelve la imagen a su pertenencia histórica (y el conflicto de temporalidades impuras que se alojan hacia el interior de sus figuras), b) la alegoría pone en crisis el concepto de imagen como vehículo de un significado unívoco (disuelve la voluntad totalizante), c) la alegoría, en tanto determinada por la historia, permite acceder a una lógica de la imagen a partir de la cual es posible estudiar el presente. Se hace posible, entonces, pensar

10. GARCÍA, Luis. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. *Constelaciones*, 2010, p. 160.

11. Para situar la cercanía del trabajo alegórico en función de la ruina, en relación al estudio benjaminiano del universo de Baudelaire: “Lo tocado por la intención alegórica quedará apartado del contexto de la vida: destruido y conservado al mismo tiempo. La alegoría se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de la agitación petrificada. El impulso destructivo de Baudelaire no está interesado nunca en la abolición de aquello que está a su merced”. BENJAMIN, Walter. *El París de Baudelaire*, 2012, p. 56.

12. Consecuente a la intervención de la figura del ingeniero en la esfera del arte, la arquitectura y el diseño desde finales del s. XIX, se encuentra la dedicatoria de W. Benjamin a Asja Lacis en *Calle de dirección única*: “ESTA CALLE SE LLAMA/ CALLE ASJA LACIS/ NOMBRE DE AQUELLA QUE/ COMO INGENIERO/ LA ABRIÓ EN EL AUTOR”. Ídem. *Calle de dirección única*, 1987, p. 13.

13. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, 2008, p. 189.

14. Sobre las constelaciones, en palabras del propio Benjamin: “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a los planetas. Esto primero quiere decir esto: no son ni su concepto ni la ley.” Apud. DIDI-HUBERMAN, Georges, *ibidem*, p. 154.

15. Cf. BENJAMIN, Walter. “Apartado J [Baudelaire]”, 2005, p. 247-392.

que si la ruina funciona como escenario de despliegue de la figura de la calavera en tanto alegoría del habitar barroco del mundo y, en este escenario, la imagen se transforma en la unidad clave de sentido donde condensa el sentido de la historia, esa relación que se establece entre tiempo de la ruina y representación es análoga a la reapropiación del derrumbamiento de la historia (en tiempos de la vanguardia) y el montaje en tanto técnica compositiva. La alegoría es comprendida como el recurso primero que “reconduce la interrupción del *continuum* cronológico a nivel espacial: *trocea* la naturaleza exponiendo objetos parciales”¹³, procedimiento que será retomado el montaje para construir a partir del fragmento. Dicha técnica también recuperará los restos arqueológicos que retornan como síntomas de la historia para ser reconfigurados en una lógica espacial (en tanto objetos físicos) pero sin omitir que contienen, además, la latencia de un conflicto de temporalidades.

Asimismo, la alegoría es un punto de anclaje desde donde podemos comenzar a reflexionar el vínculo entre imagen y escritura. Si, como decíamos anteriormente, el procedimiento alegórico revoca la univocidad de la relación entre imagen y sentido (propia del mecanismo simbólico) es porque no resuelve las tensiones internas de dicha co-pertenencia. La imagen alegórica plantea una demanda de ser leída pero esa lectura requiere un análisis diferenciado de diversos conflictos que se alojan allí. Más precisamente, requiere un trabajo dialéctico de varios niveles en simultáneo. Las tensiones hacia el interior de la imagen son tensiones inquietas que rechazan los intentos de correspondencias directas. Entonces, es este carácter de lo despedazado, de lo *jeroglífico* lo que empuja de la imagen hacia la escritura. Y viceversa: la escritura que pretende hacer eco de las correspondencias internas que se ajustan a sentidos despedazados y que, sin embargo, conforman una constelación de ideas semejantes¹⁴, culminan por condensar en una imagen. Es por estos motivos que la legibilidad de la alegoría se acerca a la del montaje, ya que, para ser leídas, es indispensable proceder desde la consideración del carácter del fragmento. La imagen que se asocia en Benjamin es la de *puçølle*¹⁵ para decir que el encastre provisorio de las piezas depende tanto de los cortes, cuanto de los contornos, a la vez que la conformación de la estructura responde a la yuxtaposición de unas singularidades de contenido propio pero que sólo terminan de darse a ver en la lógica de conjunto. La alegoría devuelve al hombre - pensando ya, después del estudio sobre el drama barroco, en el hombre moderno encarnado en la figura de Baudelaire - la apuesta por la consistencia del sentido en un mundo dominado por la inconsistencia y la disolución. La diferencia radical con el montaje es consecuencia propia del quiebre técnico que ocasionan los nuevos medios de

reproducción que de a poco ingresan al mundo del arte y los medios masivos de comunicación. La sintaxis específica de la *era de la reproductibilidad técnica* se encuentra marcada por una nueva experiencia de la vida urbana y una nueva relación con los materiales de trabajo del artista (ahora más asociado a la figura del *constructor* que a la del *creador*). Si la disolución del sentido tendía a un despliegue visual ya en el caso de la alegoría, el montaje extrema este funcionamiento para enfrentarse a los dispositivos totalizantes y su visión de la historia, de la política y de la verdad. Los modos de yuxtaposición que resultan de la experimentación con la técnica logran interrumpir la tranquilidad del discurrir histórico (en cada montaje habitan temporalidades múltiples) así como recupera la imagen resultante ya no como re-presentación de una escena exterior al arte sino como imagen visual que reivindica su carácter de artificio. La interrupción, entonces, se manifiesta como el intervalo que hace posible dar visibilidad a los conflictos latentes en la dinámica del montaje. Tanto la *disolución del sentido* que busca trasladarse hacia lo visual, cuanto la *interrupción* como espacio necesario para que destelle - por lo menos por un instante - la suma de las complejidades constitutivas de la estructura, resultan elementos centrales al momento de considerar la técnica de montaje como principio constructivo. En palabras de Luis García, al referirse al montaje filosófico benjaminiano:

[...] en el montaje histórico benjaminiano se desconecta el acontecimiento particular a un sentido trascendente (se desaloja toda teodicea), y la *empatía* con el vencedor es desplazada por la *interrupción* del *continuum* de la historia. Crítica del ‘progreso’ y recuperación de la ‘imagen’, del carácter plástico o visual (*bildlich*) del saber, son una y la misma cosa: para conceptualizar la interrupción del *continuum* histórico en un súbito lazo del presente con su pasado se precisa de una *imagen* que vehiculice la *condensación* de presente y pasado.¹⁶

De este modo, intentamos articular el espesor de una consideración visual que se despliega en términos espaciales junto a la capacidad disruptiva de la imagen fragmentada. Cuando de la historia retenemos las imágenes, la clave se posiciona en las tensiones de la estructura.

Del montaje en literatura

El *conocimiento por montaje*¹⁷ trabaja a partir de una dialéctica de la imagen en tanto torbellino de sentidos, lugar de centelleo de ideas; y conserva, por propiedad intrínseca de la técnica,

16. GARCÍA, Luis. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. *Constelaciones*, 2010, p. 179.

17. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2011, p. 174.

18. LARRAQUY, Roque;
ONTIVERO, Diego. *Informe
sobre ectoplasma animal*, 2014.

dichas particularidades al interior de los objetos que genera. Trae aparejada una apuesta constructiva que evade las concepciones totalizantes de la significación y se resiste a la unicidad de sentidos. El trabajo material con privilegio del significante, que yuxtapone hasta más no poder, es un trabajo que busca en los modos de representación vías de acceso a un tipo de conocimiento (muchas veces imperfecto, siempre incompleto, pero que no abandona el trabajo crítico). Es un modo de proceder que privilegia la multiplicación en lugar de la definición estable y que no depone su capacidad *pensante* al mismo tiempo que continúa creando. Por tanto, cuando de la literatura se trata, el trabajo de montaje es un trabajo con el lenguaje que se ubica frente a sí mismo generando disputas de sentido. Mediante esta lógica, la yuxtaposición deja a la vista las relaciones trazadas entre los elementos. Lo central son estas relaciones. El movimiento es lo imprescindible al montaje como técnica compositiva. En el espacio textual los elementos nunca están quietos y continuamente amenazan con disparar nuevos sentidos, con amalgamarse de diferentes modos e incluso con perderse en la incomprensión por su complejidad constitutiva. Esas tensiones son las que se resuelven en la operación de lectura. En tanto composición, la del montaje es una función desterritorializante que insiste con el trabajo del recuerdo y con los restos que sobreviven al tiempo. Un juego infinito de gran potencia experimental que descubre que lo central es el mecanismo, que la técnica coincide con los modos de pensar.

Quisiéramos poder *pensar* estas cuestiones trayendo una producción concreta de reciente publicación como *exemplum* de las tensiones que apareja el uso del montaje como técnica compositiva en literatura. Buscando en los márgenes de la literatura, en lo que se desajusta de un recorrido marcado previamente por el canon, lo que aquí se juega es un ejercicio problemático de contacto con una propuesta de despliegue espacial hacia adentro del artefacto literario. En el *Informe sobre ectoplasma animal*¹⁸ (a partir de aquí: IEA) se juega un continuo *interrumpirse* del texto (Roque Larraquy) por la insistencia de las ilustraciones (Diego Ontivero) que suspenden el recorrido lineal. De este modo, la fuerza disruptiva radica en su capacidad de suspensión y fijación que, al detener el flujo del texto, condensa los trayectos y asocia palabras y formas. Deberíamos preguntarnos: ¿qué hay en el diseño industrial - en el soporte de vectorizado en 2D, en los colores o su ausencia, en el espacio que despliega - que permite la escritura? ¿Qué es aquello que soporta las latencias que pasan del texto a la ilustración? ¿Cuál es ese pasaje?

Esta relación compleja, que no permite reducir a un carácter meramente ilustrativo a la imagen gráfica respecto del texto, es la que lleva adelante la progresión del relato siendo

cada registro por sí mismo incapaz de igualar la potencia que se da en la yuxtaposición. Por una parte, las ilustraciones que propone Ontivero - imágenes provenientes del registro del diseño gráfico - presentan una serie de volúmenes sin registro de escala que funcionan como planos de una doble valencia. Las ilustraciones no vienen a representar al texto pero guardan una estrecha vinculación con lo que la palabra propone: su vacío se llena - de la misma manera que se *llenan* los *shifters* en el análisis greimassiano - por desplazamiento. En este sentido es que podemos afirmar que las imágenes se sostienen por sí mismas, esto es, que no re-presentan (no están en lugar de otra cosa) sino que su complejidad radica en el juego dialéctico de ambos registros. En contrapartida, las palabras construyen a partir de la lógica del fragmento y por su vinculación con las imágenes que las rodean. Para pensar esta lógica de reenvíos, que, como ya dijimos, sólo es posible a partir de pensar esta imbricación en términos de montaje, necesitaremos conectar el espacio textual con el espacio de la imagen gráfica a partir de un modo que los implique mutuamente. El término técnico que encontramos para nombrarlo es el de *materia fluida*¹⁹ que permite reconocer una transcripción mutua, en la clave correspondiente a cada registro, desde el texto hacia la imagen gráfica y viceversa. Término que permite considerar también la dimensión material de la cuestión y los modos en que, por esta causa, hay una acumulación en la que todo lo involucrado en este diálogo de lógicas diversas adquiere carácter por lo que lo precede y por aquello que le sigue. Cabe destacar que, en el análisis que llevaremos adelante, se comprende que el *IEA* es un objeto que genera imágenes a la vez que trabaja con otras previas, y toda su lógica compositiva es una maqueta de aquello que busca traer a la vista. Consideramos, así, que aquello que se trabaja en términos de los fragmentos que componen el texto, como cada una de las imágenes ya sean gráficas o textuales, trabajan del mismo modo que la estructura macro del artificio textual. A partir de esta consideración es que deberán ser atendidos los ejemplos que extraemos a continuación.

De las imágenes textuales llama poderosamente la atención la que responde al nombre de *enjambres*. Relata en una carta el personaje Severo Solpe, presidente de la Sociedad Ectográfica Argentina: “[...] llamo enjambre a una técnica todavía tosca de unión entre espectros o fragmentos de espectros, con los que producimos ectoplasma intervenido”²⁰ y más adelante: “Olvidarse de la biología y hacer enjambres más osados fue idea de Julio, que produjo un ectoplasma compuesto por materia de varios animales distintos, de interpenetración inestable, difícil de mantener en su sitio pero exquisito a la vista. También lo perdimos.”²¹ La entrada *ENJAMBRE* del *Informe de Ectoplasma Animal* corresponde al *VIERNES 5 DE SEPTIEMBRE DE*

19. ORTIZ, Mario. “Conferencia abierta”. *Cantos de experiencia vol. II*, 2015.

20. LARRAQUY, Roque; ONTIVERO, Diego. *Informe sobre ectoplasma animal*, 2014, p. 71.

21. *Ibidem*, p. 73.

22. Ibidem, p. 62
23. Ibidem, p. 79.
24. Ibidem, p. 78.

1930, un día antes de que estallara el primer golpe de estado del siglo XX en Argentina. Las cartas, de las que sólo se transcriben fragmentos, se dirigen a “Eugenio Dubarry, senador nacional por la Ciudad de Buenos Aires”²² cuyo objetivo principal parece ser el de conseguir apoyo por parte del Estado para la investigación en materia de ectoplasmas y la defensa del edificio donde se desarrollan las actividades. Solpe justifica su pedido argumentando que los resultados de las investigaciones se dirigen, en gran parte, a contribuir con las Fuerzas Armadas desarrollando enjambres como posibles “herramienta[s] ofensiva[s] para regulación y control de asuntos nacionales”²³. El plano de la ficción se anuda con la historia política.

El desmontaje de la historia en las líneas que la conforman permite conocer el entramado que sostiene a la historia como discurso, al tiempo que devuelve a cada parte su valor compositivo. Montaje significa: disección, manipulación, reposicionamiento. Los cortes y las nuevas correspondencias que convoca dejan entrever lo ilusorio de las verdades que se procuran indiscutibles. La historia disgregada en imágenes y las imágenes descompuestas en sus partes elementales inauguran el juego de la fractura abierta que reclama su darse a ver y construye a partir del fragmento. En tanto *montaje de la experiencia* colectiva Nacional, el enjambre, en su relación con la política Argentina, se vuelve cuerpo-figura de los procesos de conformación identitarios e intervienen en los discursos dominantes atentando contra el saber institucionalizado:

Al mediodía /*eran las tres de la tarde*/ el enjambre desplegó una pata articulada y practicó movimientos rápidos sobre el cielo de la avenida [9 de Julio] como tanteando un posible sostén. La apoyó en la cabeza de un hombre que celebraba con otros en un balcón un piso más abajo. El hombre sacó un arma y disparó varias veces al aire. /*Lo hizo directamente sobre la gente de la avenida, sin acertarle a nadie.* / Le respondieron otros disparos anónimos de festejo. Mientras estuvo en contacto con el enjambre gritó y maldijo más que todos sus compañeros de balcón, hasta que alguien los invitó adentro para un brindis y el hombre giró y tropezó con otro, desligándose. Esto produjo un curioso efecto elástico de retracción en el cuerpo del enjambre y lo hizo caer sobre la muchedumbre de la avenida, donde se perdió [...]. Se impone investigar estos efectos del enjambre en la conducta, sus alcances y el modo de destinarlos a un fin.²⁴

Además, con suficiente atención, podemos distinguir en este último párrafo los cortes de un montaje de diferentes registros de texto. Lo que se encuentra entre barras es la marca de la inscripción del notario que transcribe lo que el personaje S. Solpe le dicta. Esa notación intercalada responde al mismo modo de introducir el enfrentamiento de posiciones en el

registro discursivo tanto a nivel de contenido como por la marcada diferencia de estilo tipográfica.

A su vez, el texto se articula con ilustraciones en blanco y negro. En este punto se abandonan las líneas curvas que dinamizaban las ilustraciones bidimensionales del comienzo para dar lugar a la dominancia de paralelas diagonales que generan otros recorridos de la mirada. Por superposición de planos se logra instalar la relación de profundidad por el juego de luces y sombras. Todos estos elementos se asocian y fluctúan y lo que se ve es siempre ya remisión hacia alguna dimensión del enjambre producido por imagen, texto y temporalidad. Cada estrato diferenciado se comporta en consonancia con la estructura de una maqueta mayor. El montaje es tanto de imagen y de texto, cuanto montaje dentro del registro textual, así como también la superposición de planos genera la imagen gráfica por montaje. Cada parte remite a un espacio más macro. En cada nivel se enfrentan diferentes elementos y, a su vez, cada nivel se enfrenta a otros a partir de las propias diferencias. De ese modo la composición está en tensión constante. El juego de yuxtaposiciones deja verse desde las partículas más elementales y esa estrategia se extiende hacia toda la estructura. De esto se deriva un modo de producción. Su base se articula a partir de una lógica de reminiscencias que no cesa de construir sentidos. Las posiciones subjetivas recuperan un espacio central tanto para la configuración de estas insistencias como para su decodificación. Su legibilidad se encuentra condicionada por cierta capacidad de leer *aquello que no está escrito*.

En la suma compleja que se produce por yuxtaposición de elementos, las relaciones que tensionan son relaciones no-evidentes. Los trazos que unen los puntos fuertes del relato se construyen en una paralela desplazada del sentido lineal. Todo allí se encuentra sobredeterminado. Es así que la vía de conocimiento que inaugura el montaje se encuentra en consonancia con aquellas heterotopías que insisten con deslizarse de las direcciones marcadas para reconfigurar el presente de su aparición. Si pudiéramos asociar esto con las reflexiones que, a partir del pensamiento de Vilém Flusser, marcan un continuo en el pensamiento por una nueva onto-imaginiería²⁵ - que se encuentra pensando al mismo tiempo en que se renuevan las técnicas de producción de las imágenes -, tal vez podríamos asociar los modos propios del funcionamiento de las lógicas compositivas que batallan en mundo del arte actual. El montaje es uno de ellos, nombre con el que, genéricamente, se pretende reunir aquellas capas arqueológicas que dan origen a un presente que aún no se hace efectivo.

Un pensamiento crítico que apunte a desmontar los aparatos estéticos contemporáneos en perspectiva diacrónica se convierte, al instante, en un modo de acercar las consideraciones

25. Claudia Kozak, apud. FLUSSER, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, 2015, p. 15.

estéticas y políticas que caben dentro del pensamiento sobre el arte. Sólo desde allí se hará posible arriesgar ciertas combinaciones teóricas que se encuentren a la altura de un análisis del presente que nos interpela.

Referencias

BENJAMIN, Walter. *Calle de dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987.

_____. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.

_____. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

_____. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado, 1989.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Córdoba: Las cuarenta, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

_____. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

FLUSSER, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Introducción y notas por Claudia Kozak. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GALENDE, Federico. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia, 2011.

GARCÍA, Luis. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, *Constelaciones. Revista de teoría y crítica*. n. 2, p. 158-185, dic. 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

LARRAQUY, Roque; ONTIVERO Diego. *Informe sobre ectoplasma animal*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Em torno da luz cristalina: clara voz de Pedro Salinas

Cristiano Moreira
UFSC

Resumo

O texto que segue pretende ler a poesia de Pedro Salinas e Jorge Guillén diante de uma perspectiva que faz da voz uma iluminação e uma resistência diante do tempo histórico e da predominância de uma leitura simples das imagens. Assim, alguns poemas escolhidos permitem uma leitura contemporânea a respeito da voz, seguindo o conceito de *Stimmung* recuperado por Giorgio Agamben e as lições de poesia de Paul Valéry, e formam aspectos imprescindíveis para ler a poesia destes poetas. Ao manter em sua produção uma conversação com seus predecessores, Pedro Salinas joga com o *logos* e faz da *phoné* matéria prima para sua obra.

Palavras-chave: Poesia espanhola; voz; imagem; tradição; filosofia; *Stimmung*.

Resumen

El texto que sigue pretende leer la poesía de Pedro Salinas y Jorge Guillén desde una perspectiva que hace de la voz una iluminación y una resistencia ante el tiempo histórico y ante una lectura simple de las imágenes. Así, algunos poemas escogidos permiten una lectura contemporánea respecto de la voz, siguiendo el concepto de *Stimmung* recuperado por Giorgio Agamben y las lecciones de poesía de Paul Valéry, formando aspectos esenciales para leer la poesía de estos poetas. Al mantener en su producción una constante conversación con sus predecesores, Pedro Salinas y Jorge Guillén juegan con el *logos* y hacen de la *phoné* materia prima para su obra.

Palabras clave: Poesía española; voz; imagen; tradición; filosofía; *Stimmung*.

1. Referência a *Disparadero español*, texto de José Bergamín publicado em 1940 como espécie de troar da linguagem (para usar uma imagem encontrada no *Konvolut N* do livro das *Passagens* de Walter Benjamin) após a deflagração da Guerra Civil na Espanha.

2. É possível ler na correspondência entre Pedro Salinas e Jorge Guillén as inúmeras referências à *Revista Cruz y Raya* editada por José Bergamín, os encontros de Jorge Guillén com Jacques Maritain em Nova York e no Canadá e a leitura feita por Pedro Salinas de *A través le desastre*, livro de Maritain sobre a guerra. Maritain foi também professor convidado para proferir um ciclo de conferências na Universidad de Santander. Estas conferências resultaram em livro sob o título de *Problemas Espirituales y Temporales de una nueva cristiandad*. Essas referências versam sobre a preocupação de um novo humanismo que preocupava uma geração de abrangência transcontinental. Na América Latina exemplos são as Revistas *Ordem e Vida*, os textos de Alceu Amoroso Lima no Brasil (ver a tese de doutorado de Leonardo D'Ávila de Oliveira defendida na Universidade Federal de Santa Catarina em 2015 intitulada "Ordenar o espiritual: letras e periodismo católico no Brasil (1928-1945)") e no Uruguai, as teorias do Universalismo Construtivo de Joaquín Torres-García e a reedição da *Revista Círculo y Cuadrado* originalmente editada na França por Torres-García e Michel Seuphor sob o título de *Cercle et Carré*.

3. Importante salientar que o que chamamos aqui partilhas sensíveis não é referência ao termo de Jacques Rancière, por entendermos que este não está em consonância com a doutrina

"*La poesía es siempre obra de caridad y de claridad*"

Pedro Salinas

"*Las palabras son aire y van al aire*"

Becquer

I

Pedro Salinas é um dos poetas mais importantes da geração de 27, como ficou conhecida esta estirpe de escritores que atingiam a maturidade em um período de tensão que ainda ressoava após a Primeira Guerra Mundial, a Revolução de Outubro na União Soviética e que se acercavam do disparate¹ da Guerra Civil Espanhola em 1936. Havia uma espécie de egrégora que unia os poetas dessa geração, mas que não lhes exercia força equalizadora de linguagem. Esta geração compartilhava uma espécie de comunhão com a tradição e se usamos a palavra comunhão é porque havia uma forte ação de um catolicismo² que os mantinha ligados a uma força da natureza criativa da poesia. Tal natureza criativa garantia uma espécie de sobrevivência da oratória oriunda das tradições trovadorescas e stilnovistas, dos cantos e adágios populares, presságios e outras partilhas sensíveis ou doutrinas semelhantes para lembrar um termo de Walter Benjamin.³ Uma espécie de geometria humanizada da linguagem, um abstracionismo construtivo unia um grupo de escritores com os quais compartilhavam interesses alguns poetas brasileiros como Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade⁴. Autores para os quais a poesia não era somente intelecto e imaginação, mas uma espécie de liturgia como advertiu José Bergamín: "Decíamos que la poesía, el lenguaje poético, entrándonos por los ojos y los oídos en el ritual litúrgico puede separarse de éste, pero no lo contrario. La poesía, decíamos, puede no ser sagrada, pero lo sagrado, por serlo, es poesía"⁵.

A criação poética passaria pelo conjunto dos sentidos, imaginação, inteligência, amor, desejos, instinto, sangue e espírito. Pedro Salinas e Jorge Guillén estão lidando com um arquivo bastante antigo em cujos trabalhos possibilitam a potencialização contemporânea com poemas que priorizam a voz. Ambos os poetas afirmam antes de qualquer coisa, sua ética, pois é justamente em um estado de exceção resultante da crise oriundo do fascismo que assola a Espanha que estes poetas recuperam a importância da voz como fruto do *pneuma*, do sopro divino que anima o poeta, que predomina a vocação pela palavra falada.

Em consonância com Pedro Salinas está seu amigo e poeta Jorge Guillén, autor de *Cántico*⁶, longo livro publicado pela primeira vez em 1936, cujas reedições recebiam mais poemas tornando-se um grande canto. A correspondência entre Jorge Guillén e Pedro Salinas mostra o trabalho contínuo sobre suas

obras poéticas e a preocupação de ambos com a situação política europeia. José Manuel Blecua escreve no prefácio a uma edição de *Cántico* que o estado crítico provoca uma nostalgia do passado e que, para alcançá-lo, precisava mais luz na atmosfera pesada, um predomínio da claridade como nos versos do poema abaixo:

Presencia del aire
Esas nubes: el gris
Tan joven por su rumbo
Sin prisa de futuro,
La actualidad feliz

De aquel perfil, en boga
Tranquila hacia la mancha
Final, desparramada
Muy bien, hasta la Gloria...

Este cristal, a fuer
De fiel, me trasparente
La vida cual si fuera
Su ideal a la vez.

¡Oh prodigio! Virtud
¡De lo blanco en el aire!
Todo el aire en realce:
Desnudez de su luz.

Luz, evidencia arisca,
Aunque en tanta alianza
Con todo. ¡Ah! La nada
Y la luz aún se miran.⁷

O poema inicia sob céu nublado, tempos nublados como o ar repleto de cinzas como lembra o filme de Alain Resnais “*Nuit et Brouillard*” de 1956. O que tange a voz, a corda do alaúde do poeta é tocada pelo branco, pela claridade que de tão expoente cega. O nada e a luz se olham: cegueira. Isto faz com que *Cántico* parecesse o lamento do homem diante do que vê durante um dia. Na introdução da referida edição encontramos a citação de Dámaso Alonso, segundo a qual *Cántico* é mais que um livro, “parece un libro de poemas; pero es, ante todo, un grito gozoso y maravillado, una interjección única, ampliada, intensificada”⁸. Em *Cántico*, assim como veremos em Pedro Salinas, o tempo não é simplesmente herdeiro dos trovadores ou do século de ouro. O tempo nestes poetas adquire uma espécie de intempetividade da festa mística salientada por Friedrich Nietzsche que possibilita uma segunda natureza e, por conseguinte, uma sobrevivência dessas imagens trazidas não pela construção ou pelo contato, antes pela entoação e pelos cânticos. Estes poetas

das semelhanças de Walter Benjamin. O primeiro trata de uma economia política das imagens, portanto muito mais ligada ao ocularcentrismo ou regime escópico da modernidade (Martin Jay), enquanto que o segundo está situado em uma dimensão mais próxima à ideia do uso profano dos elementos naturais que posteriormente irão ecoar na ideia de desautonomização ou inoperância da obra de arte (como orientou Carl Einstein em *Negerplastik* um século atrás).

4. A este respeito vale a leitura de *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* de Ricardo Souza de Carvalho. Neste livro o autor reproduz um bilhete de aniversário enviado por Murilo Mendes e Maria da Saudade Cortesão à Jorge Guillén em 1963. Dizia o seguinte: “No dia em que se cumprem os primeiros setenta anos de Jorge Guillén. Poeta e homem exemplar. Mandamos-lhe esta mensagem de *auguri* pela sua saúde e mocidade perene da sua Musa abstrato-concreta: Geometria Humanizada. Roma, 18/01/1963”. Cf. 2011, p.87

5. BERGAMÍN, José. *El clavo ardiendo*, 1973, p. 51.

6. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*, 2000.

7. *Ibidem*, p. 95.

8. *Ibidem*, p. 28.

9. NIETZSCHE, Friedrich.
*Segunda consideração intempestiva-
Da utilidade e desvantagem da
história para a vida*, 2003, p.31.

10. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*,
2000, p. 180.

realizam um combate com o tempo histórico remontando uma genealogia de seus precursores, aquilo que recomenda Nietzsche:

O melhor que podemos fazer é confrontar a natureza herdada e hereditária com o nosso conhecimento, combater através de uma nova disciplina rigorosa o que foi trazido de muito longe e o que foi herdado, implantando um novo hábito, um novo instinto, uma segunda natureza, de modo que a primeira natureza se debilite. Esta é uma tentativa de se dar, como que um passado a posteriori, de onde se gostaria de provir, em contraposição ao passado do qual se provém.⁹

O passado herdado como campo de forças para as artes. Este campo de forças adquire maior tensão à medida que a pesquisa destes poetas se confronta com a contingência da guerra turvando a memória. Talvez esta busca pela sobrevivência do arcaico como novo esteja intimamente motivada por aquilo que Nietzsche denomina um novo instinto, na tentativa de compor um outro tempo de recordações no meio de uma noite pressurosa. Um tempo em que uma candeia presente ilumine o passado.

Noche Encendida

Tiempo, ¿prefieres la noche encendida?
¡Qué lentitud, soledad, en tu colmo!
Bien, radiador, ruiseñor del invierno.
¿La claridad de la lámpara es breve?
Cerré las puertas. El mundo me ciñe.¹⁰

Cada um destes trovadores possuía uma voz que reivindicava sua herança e a consumia em reinvenções sob a luz no novo século. A escrita era a metáfora do escuro lançado no claro da página, a enunciação oferecia o clamor do tempo por onde vibravam as ondas sonoras. O último ensaio de *Lenguaje y poesía*, de Jorge Guillén, marca a estirpe de:

Una generación tan “innovadora” no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse...todo lo contrario: sus raíces se ahíncan en un pretérito más y más profundo. Ya los escritores del 98 habían renovado el interés por algunas obras y algunos autores que ellos creían “primitivos”: Poema del *Cid*, Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita. Ahora se airea todo el Siglo de Oro lírico, y no solamente a Góngora...Y si se vindica al gran don Luis Cordobés se da valor actual a Gil Vicente, a fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Lope, a Quevedo. Estos actos de buena memoria no implican sobre todo discriminación de erudito, aunque no sean ajenos a los deleites de la erudición tales poetas, hasta los que son profesores. (Lo son Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso.) Pero también Lorca escribe sobre Góngora, y es él quien pone al granadino Soto de

Rojas ante nuestros ojos. ¿Y quién con más capacidad de asimilación y más reminiscencias de cultura que el nada universitario Rafael Alberti? Tantos retornos a la poesía antigua son obra de poetas en cuanto poetas.¹¹

Foi Antonio Machado, segundo Jorge Guillén, quem disse que o intelecto não canta. Por esse motivo a voz é recuperada na tradição popular da poesia espanhola nos poetas mencionados no trecho acima. São poetas preocupados com a poesia do presente sem deixar de criar com o olhar atento ao passado, operando assim um procedimento que ainda hoje é tarefa de escritores, de professores e pesquisadores.¹² No texto de Jorge Guillén temos a marcação de um ponto de contato que induz não apenas às semelhanças, mas talvez, ainda mais importante para pensar a literatura hoje, as dessemelhanças de cada autor com a tradição recuperada em um espaço discursivo onde a voz literalmente “fala mais alto”¹³. Ainda Jorge Guillén é quem afirma que Paul Valéry foi um poeta “leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura”¹⁴. Foi o mesmo Paul Valéry quem escreveu acerca da importância da voz na poesia moderna, ao menos de uma voz pura na poesia que supere o Eu:

Considerem também que, entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de parte ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a linguagem comum, da qual devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum eu maravilhosamente superior a Mim.¹⁵

Os poemas de Pedro Salinas, neste caso, percorrem a tradição para nos proporcionar uma clareira a partir do zero da imagem¹⁶ diante do qual é possível escrever o que dita uma voz pura, quase um hino, uma celebração. Experimentemos o giro, a voluta mesma na própria forma deste texto, um passo de toureiro e comecemos pelo último livro de Pedro Salinas, aquele em que há o zero que possibilita o anacronismo. Axial é o texto e o leitor possibilita a experiência exótica da leitura.

Rafael Alberti¹⁷ lembra em seu ensaio “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, logo no início, citando Juan Ramón Jiménez, que “no hay arte popular, sino tradición popular del arte”. Alberti com isso estabelece o problema que permeia várias estâncias da poesia espanhola da geração de 27, a saber, a sobrevivência de dispositivos da poesia trovadoresca, das canções de gesta medievais reativadas no século XX. Rafael

11. Idem. *Lenguaje y poesía*, 1983, p. 185.

12. Refiro-me aqui ao ensaio da Prof^a Susana Scramim, “Poesia Modernista brasileira e suas afinidades com o arcaico”, de 2011, em cujas primeiras páginas estabelece um problema da crítica atual em pensar o tempo presente a partir de questionamentos sobre o passado. Em seu ensaio cita a intervenção feita pelo Prof^o Raúl Antelo durante o XXVII encontro da Associação Nacional da Pós-Graduação em letras e linguística. Na ocasião o professor lembra a V Tese sobre filosofia da história de Walter Benjamin, ou seja, que nós pesquisadores devemos prestar atenção no lampejo, no brilho a partir do qual a imagem do passado se fixa no presente e nos permite gerar novos sentidos para a história que volta a nos visitar.

13. Em *A voz e a série*, de 1998, Flora Süssekind chama a atenção para o poema “Dois castelhanos em Sevilha” de João Cabral de Melo Neto, sobre o qual alude a diferença entre as falas de Jorge Guillén e Pedro Salinas, o primeiro “falando baixo” e o segundo “ditando ‘aos gritos’ suas classes.”. Cf. p.35.

14. GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*, 1983, p.190.

15. VALÉRY, Paul. *Varietades*, 1991, p. 218.

16. A este respeito não é demais lembrar a pintura de Vicente do Rego Monteiro “Paisagem Zero, 1943” e o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto publicado na Revista Renovação, de 1943 editada por Rego Monteiro. A clareira recende “A luz de três sóis/ Ilumina as três luas/ Girando sobre a terra/ Varrida de defuntos” e a clareira aqui é a “Janela aberta sobre/ Os sonhos dos mortos”.

17. Murilo Mendes escreve um dos retratos relâmpagos para Rafael Alberti mencionando seu caráter revolucionário

e recuperando uma fala de Pedro Salinas sobre a destreza da poética do autor de *Ocho nombres de Picasso*: “Rafael, o mais politizado dentre os poetas de sua geração, empenhou-se a fundo no drama do seu país. Lírico e revolucionário encontra na paixão política um motivo de vida criadora”. Pedro Salinas escreveu: “Difícil sería encontrar entre los líricos del siglo XX alguno más enseñado en los recursos de la lengua poética española, que Rafael Alberti, ni más diestro y ágil en su uso. La pericia de Alberti le sirve en todas sus voluntades de inspiración, así la gracia y hechizo de la popularista, como en la brillante neo-gongorina, o en los alucinantes entreclaros que hacen de cielo a sus ángeles sin cielo.” Cf. 1971, p.1225.

18. Segundo o conceito de contemporâneo desenvolvido por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo?*, 2014.

19. ALBERTI, Rafael. *Prosas Encontradas*, 2000, p. 119.

20. Termo utilizado por Joaquim Cardoso no poema “Escultura folheada”. De alguma maneira este poema pode ser lido junto com o poema ‘Cero’ do livro *Todo más claro* de Pedro Salinas. A forma formante e formada a que se refere Joaquim Cardozo é equivalente aos escombros da paisagem zero de Pedro Salinas, ou seja, que o ponto furo e o zero se irmanam na potência da escritura contida na voz.

21. Pensando na criação dos hábitos Pedro Salinas tece uma crítica sobre a ostentação e a pompa típica dos sujeitos vaidosos, daqueles que se esquecem da máxima *Memento mori* (*lembra que morrerás*), usual nas pinturas de naturezas mortas ou *Still lives* ou ainda como lembra Matias Aires, na pompa dos Mausoléus os quais com o tempo serão tomados pela hera como ruínas.

Alberti continua o texto de sua conferência acertando que a tradição popular não diminui a potência poética do sujeito em relação ao chamado poeta culto, que sua imitação do arcaico lhe confere status de contemporâneo¹⁸. Alberti escreve:

El campesino o cantador profesional, el improvisador que, por ejemplo, hoy en España compone sus coplas sobre ritmos y músicas ya dados, se diferencia profundamente de lo que aquí venimos llamando poeta culto. Y no porque sea menos poeta que este o haya sido peor dotado, sino porque sus condiciones de vida, su aislamiento geográfico, a veces, al impedirle, en la mayoría de los casos, aprender a leer, le limitan el capacidad de desarrollo en las fronteras de la tradición oral, única vía para su conocimiento poético.¹⁹

De maneira semelhante Pedro Salinas no ensaio *Poesia y voz*, um dos últimos a escrever antes de morrer, destaca que o homem moderno prostrado em seu presente fixa-o como costume ou “sólido conjunto de hábitos” esquecendo que este presente é formado de inúmeras camadas de “presentes” como uma escultura folheada²⁰ desde a Idade Média.

Pedro Salinas compara o homem comum com aqueles que ostentam benesses financeiras²¹ para falar daquilo que encontra o investigador ou o folclorista ao deparar-se com uma pessoa que sabe de memória uns romances, poemas e cânticos. Esses sujeitos não possuem outro suporte a não ser a memória e a própria voz. Assim como Rafael Alberti, o autor de *Presagios* nos lembra de que essa voz pertence a um homem simples e seu costume, ou seja, que

La costumbre de que la poesía fuese habla, palabra entera, ardiente canto de verdad. Ese pobre campesino ignaro sería excelente profesor para enseñar al hombre común de hoy que, si es cierto que *algo es, hoy*, de este modo no lo es menos que ese mismo *algo fue, ayer*, de otro modo.²²

Assim se constitui através dessa espécie de palimpsesto que é a história, a tradição da poesia espanhola, que atravessa os séculos como que por um sopro, pela voz de trovadores, carregados na cripta da memória de viajantes vindos do oriente, carregando na cabeça a semente a ser soprada pela voz como a imagem usada por José Bergamin em *La decadencia del analfabetismo*, a imagem das sementes do dente de leão soltas ao vento. Assim, muito da poesia pré-imprensa, a poesia da memória circulou pelo novo mundo como engenho movendo a lâmina da voz²³ equivalente a uma réstia de luz. A epígrafe de *Todo más claro*, último livro de Salinas, um fragmento de Jorge Guillén indica essa proposição: “Hacia una luz mis penas se consumen”.

II

Se estamos trabalhando com a ideia de que os poetas da geração de 27 figuram como candeia (lucero)²⁴ que ilumina o presente catastrófico de Espanha e que a voz é o elemento essencial para a poesia de Pedro Salinas, vale prestar atenção nos títulos de seus livros e sua relação com a tradição da poesia ibérica de cuja linhagem não se deve ignorar a vertente árabe, via Andaluzia como assinala Curtius²⁵, “essa poesia oriental foi depois, transplantada para Andaluzia, onde floresceu desde o século X até o XIII. Nela convergem a alma oriental e a espanhola”²⁶. *Presagios* (1924) é o primeiro livro de Salinas. Os presságios são augúrios, algo que está relacionado à adivinhação, à vidência ou premonição, que por sua vez pertence à esfera do dom e do primitivo entendimento da vida. Poderíamos arriscar a dizer que o presságio é a impressão de um desejo de saber o que está fora. É a pedra angular sobre a qual o poeta anuncia sua voz, busca a vocação. Lembrando o que já foi dito aqui, Salinas buscava uma nova maneira de escrever a métrica e o ritmo da poesia espanhola e em *Presagios*, segundo Jorge Guillén, o tom é mais ameno, “imágenes más bien sencillas y ritmos no demasiado sonoros, cerca del silencio. Esta inclinación a la sobriedad nos libraba del vistoso alarde modernista.” Ainda Giorgio Agamben na primeira parte de *Bartleby, ou da contingência* designa a potência da escrita a partir da cabala dos gestos dos *falsifia*, seguidores da potência do ato criativo da escrita pois “não há apenas o inexplicável movimento da pena divina e nada que permita pressagiar-lo ou espera-lo sobre a tabuleta de escrever”²⁷. *Presagio* de Pedro Salinas integra-se a esta tradição antiga cujo advento da palavra era considerada um presente divino semelhante à linguagem dos pássaros, semelhante à letra dada por Deus como queria Eliphaz Levi referindo-se ao signo da letra alef:

20

Estos dulces vocablos con que me estás hablando
No los entiendo, paisaje,
No son los míos.
Te diriges a mí con arboledas
Suavísimas, con una risa mansa y clara
Y con trinos de ave.
Y yo aprendí otra cosa: la encina dura y seca
En una tierra pobre, sin agua, y a los lejos,
Como dechado, el águila,
Y como negra realidad, el negro cuervo.
Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido
Lenguaje, que presente el alma en la escala
Por donde bajarán los secretos divinos.
Y ansioso y torpe, a tu vera me quedo
Esperando que tú me enseñes el lenguaje
que no es mío, con unas incógnitas palabras sin sentido.
Y que me lleves a la claridad de lo incognoscible,
paisaje dulce, por vocablos desconocidos.²⁸

22. SALINAS, Pedro. “Poesía y voz”. Sem referência. Uso de fotografias de arquivo.

23. Exemplo disso é o Cante Jondo restituído por García Lorca e que João Cabral o acompanha na importância que possui o arcaico em “A palo seco”.

24. Lemos no poema “La Vocación” do livro *Todo más claro* “Cuando se va tu sol cantas estrellas,/ se va estrellando el alma,/ con los ojos cerrados, de luceros;/ en tu cantar nocturno/ me brizas y él me entrega/ al mismo río de tu eterno cántico/ en donde se descansa,/ sin dormir, con los sueños del dormido.” SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 712.

25. Nas correspondências entre Salinas e Guillén há referências a leitura de Ernest Robert Curtius feita com restrição a alguns posicionamentos contrários ao autor de *Literatura europeia e Idade média latina*.

26. A herança está também no alfabeto hebraico e árabe, no qual temos para a primeira letra do hebraico o Alef e para o árabe o Alif, cuja simbologia está fortemente ligada à escritura, ao dom da palavra dada por Deus. Cf. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e idade média latina*. 1979, p. 258.

27. AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*, 2015, p. 20.

28. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 74.

29. AGAMBEN, Giorgio. *Categorias Italianas – Estudos de poética e literatura*, 2014, p. 90.

30. *Ibidem*, p. 90.

31. CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*, 1984, p. 107.

Lembremos o ensaio de Giorgio Agamben sobre “Pascoli e o pensamento da Voz” publicado em *Categorias Italianas*. A certeza de não saber é algo como um abandono peremptório da palavra, mas através do som há algo a identificar ao menos através de uma onomatopeia que inaugura assim pela primeira vez uma língua inédita. Muitas vezes a poesia apresenta-se como uma língua inédita, ou uma língua morta perante a qual nos prostramos para tentar entender o que é aquele corpo diante de nós. A língua morta, nos diz Pascoli, é usada ‘para dar maior vida ao pensamento’²⁹.

Tomemos os movimentos dessa última frase para prosseguir a reflexão sobre a relação ente língua morta e poesia, ou seja, para interrogar a poesia de Pascoli em uma dimensão na qual não está mais simplesmente em questão a sua poética, mas o seu ditado: o ditado da poesia, se indicarmos com esse termo (que retomamos aqui do vocabulário poético medieval, mas que jamais deixou de ser familiar a nossa tradição poética) a experiência do acontecimento originário da palavra.³⁰

O poema de Salinas figura o acontecimento originário da palavra: “Estos dulces vocábulos con que me estás hablando/No los entiendo”. A voz que era incompreensível se materializa para além do mero som e do significado. É uma voz vazia, palavra apenas proferida, ainda sem acontecimento. Da mesma maneira ela desperta um desejo de saber, lembremos a orientação da poesia do século XI cuja lógica da voz seria também um marco fundacional da questão do ser, uma questão ontológica. Mas quem está falando? Quem está ofertando como dom as palavras doces, porém sem significado? Novamente é Paul Valéry quem nos faz recordar sobre Mallarmé que seria a poesia mesma quem fala. Recordemos também, dando força ao giro que propomos no início, perceber que neste primeiro livro de Salinas há uma imagem latente da claridade a que toda poesia, segundo Salinas, se dispõe: ser um ato de caridade e de claridade. Isso é evidente no poema acima ao lermos que “Y que me llesves a la claridad de lo incognoscible,/ paisaje dulce, por vocábulos desconocidos”. Pedro Salinas constrói um circuito muito coerente em sua poética semelhante a imagem da serpente valeriana e suas anotações em seus *Cahiers* ao escrever

Falar-se é pensar que se fala, mas é fala o que se pensa. Nada é mais espantoso que esta fala ‘interior’, que se escuta sem nenhum ruído e se articula sem movimentos – como um circuito fechado. Tudo vem se explicar e se debater nesse circuito semelhante à serpente que morde a própria cauda.³¹

De dentro da solidão o poema fala, mas não apresenta o sujeito dessa glosa. Dessa maneira Giorgio Agamben nos orienta que a Glossolália não é simplesmente falar a partir de uma

reunião de palavras e sons desarticulados, mas seguindo Paulo na carta aos Coríntios, significa fazer experiência, em si mesmo, de uma palavra, palavra que não se sabe; experiência pueril que torna o sujeito da experiência um infante, sem fala para repetir ou dizer o significado daquilo que experienciou: o arconte da bárbara língua.

32. AGAMBEN, Giorgio.
Categorías Italianas, 2014, p. 93.

Aquilo que Paulo entende é perfeitamente claro: se eu pronuncio palavras cujos significados não entendo, aquele que fala em mim, a voz que as profere, o princípio mesmo da palavra em mim será algo de bárbaro, algo que não sabe falar e tampouco sabe o que diz. Assim, falar-e-glossa significa fazer experiência, em si mesmo, de uma palavra bárbara, palavra que não se sabe; experiência de um falar ‘infantil’ (irmãos não vos torneis criancinhas em relação ao juízo) no qual o intelecto permanece ‘sem fruto’.³²

Aponto que os dois livros seguintes, *Seguro azar* e *Fábula y signo* também estão na órbita da linguagem pré-lógica ou pré-imprensa. O paradoxo de *seguro* e *acaso* presente no título do livro, longe de estar próximo do acaso objetivo bretoniano, nos orienta que Pedro Salinas oferece uma aventura no inacabado, no fortuito das imagens como uma falena, um abrir e fechar de olhos ou de asas, momento ímpar, messiânico da iluminação profana. Isso pode ser visto no poema chamado ‘Vocación’ do livro *Seguro azar* (1924-1928), que, por sua vez, não está distante daquilo que nos interessa, a vocação, que neste poema poderíamos dizer a evocação do instante e a crença na paradoxal certeza do acaso:

Vocación

Abrir los ojos. Y ver
sin falta ni sobra, a colmo
en la luz clara del día
perfecto el mundo, completo.
Secretas medidas rigen
gracias sueltas, abandonos
fingidos, la nube aquella,
el pájaro volador,
la fuente, el tiemblo del chopo.
Está bien, mayo, sazón.
Todo en el fiel. Pero yo...
Tú, de sobra. A mirar,
y nada más que a mirar
la belleza rematada
que ya no te necesita.

Cerrar los ojos. Y ver
incompleto, tembloroso,
de será o de no será,
— masas torpes, planos sordos —

33. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 110.

34. A este respeito João Cabral de Melo Neto escreve um ensaio para pensar a obra de Juan Mir. O texto de João Cabral de Melo Neto sobre o sono e o sonho possibilita refletir sobre alguns outros textos que possuem uma preocupação semelhante àquela do poeta de “O cão sem plumas”. Cabral relata diferenças entre o sono e o sonho. O primeiro, o poço no qual mergulhamos e nos ausentamos de nós próprios. O sonho como o estágio em que podemos perceber as projeções de imagens. Assim como uma cripta, o sono não nos deixa ver as imagens, mas oportuniza, ainda assim, que ao retornarmos a vigília tenhamos a linguagem de volta depois de um mergulho no imemorial. Daí que para poesia, (segundo J. Cabral) a parte do sono, seu escuro, sua indecidibilidade e principalmente seu aspecto inefável, é mesmo o dinamismo propulsor do poema.

35. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 709.

36. *Ibidem*, p. 713.

sin luz, sin gracia, sin orden
un mundo sin acabar,
necesitado, llamándome
a mí, o a ti, o a cualquiera
que ponga lo que le falta,
que le dé la perfección.

En aquella tarde clara,
en aquel mundo sin tacha,
escogí:
el otro.
Cerré los ojos.³³

Por fim, no primeiro ciclo de poemas e livros Pedro Salinas, contrariamente ao que parece ser uma valorização do olhar, a saída da pura língua para a imagem, neste poema de *Seguro azar*, o poeta faz outra escolha. Abrir e fechar os olhos como o movimento de uma falena, uma dobradiça que permite o percurso no campo do sono. Fecha os olhos diante das imagens. O poeta segue a vocação. O pássaro voador no poema nos apresenta a instabilidade dos tempos, como nos poemas de Jorge Guillén apresentados anteriormente a neblina, a incerteza também ordena as matizes destes poemas de Pedro Salinas: a nuvem, a necessidade do sono³⁴, os tempos obscuros, o tremor dos choupos. O Eu que fala no poema parece diante da luz de olhos abertos mais seguro e no momento seguinte, imerso em trevas do presente, precisa decidir diante do chamado vocacional. Prefere fechar os olhos para seguir em direção ao acaso. Em *Todo más claro* (1949), a vocação seguida pelo olhar cerrado no poema da fase inicial confirma-se neste outro poema chamado “La vocación” para a pura voz precedida pelo silêncio, “Silencio ha sido tu primer manera/ de entrar en mí; tu entrada por mi alma/callada brisa todopoderosa/ aventando a las vacuas criaturas/ que en vano me poblaban”³⁵. Aqui o esperado momento em que se diz o poema, em que a luz chega pela palavra cristalina do poema, a voz que não seja subalterna, mas que brilhe e se ouça pulsar na corrente sanguínea: “[...] Y a tener que oírle/ como a una estrella más, mirando afuera./ Pero vuelve tu cántico del vuelo/ y tanto se adelgaza y va ligero/ por las venas del ser hacia la entraña/ que su correr es mi razón de vida.// Y eres mi sangre misma, si se oyera”³⁶.

III

No ensaio “Vocação e voz”, Giorgio Agamben elabora um pensamento acerca do substantivo alemão *Stimmung*, presente em textos de Hölderlin e de Heidegger. Se como lembra Agamben, lendo Wittgenstein, “toda interrogação filosófica pode ser representada como uma interrogação sobre o significado das

palavras, então a tradução é um dos modos eminentes em que o homem pensa sua palavra.”³⁷

A partir da palavra *Stimmung*, palavra polissêmica, palavra poro, palavra que pertence em origem à esfera acústico-musical e que tem como uma tradução possível atmosfera, no sentido de estar de bom humor, de bom astral. Parece ser a *Stimmung* a abertura do ser ao mundo sem mediação, a atmosfera que permite o contato do ser com a linguagem, com o mundo imediato. Por isso Agamben buscará a *VIII Elegia de Duino* para tratar do conceito de abertura³⁸. Não se trata, no entanto, de um movimento de dentro para fora, ou de um estado interior para o exterior no qual acontece um encontro que possa definir as polaridades e personalidades, mas um estabelecimento de sutilezas pré-lógicas, citando Agamben “antes que en todo saber y en toda percepción sensible, el mundo se abre entonces al hombre en una *Stimmung*.”³⁹. Para o que nos interessa aqui recorto o que é dito em relação à voz, a voz como sopro, como abertura ao céu das estrelas, mas também ao céu da boca como câmara de eco. A palavra *Stimmung* tem proximidade com o substantivo *Stimme*, a voz que “pertenece en origen a la esfera acústico musical”. Agamben lembra que tem na origem grega a harmonia e por sua vez nos leva à entonação, harmonia, vocabulário do universo musical. Acontece que a *Stimmung* como abertura total se dá juntamente com uma dissonância, vale dizer que o homem ao perceber o contato com o mundo por essa abertura encontra a angústia por não perceber por quem foi levado até este limiar, talvez aí o eros melancólico, a paixão, que se situa na linguagem mesma, na construção de um discurso de convencimento pronunciado em direção ao outro. Novamente em “La Vocación”, Salinas escreve:

Vienes, y vas. A las supremas torres/ te encumbras de tu voz: cantas al cielo/ que te lo entiende todo. De distante/ que se ha ido tu cantar, tan lejos, fuera,/ miedo me viene/ de que no se resigne a este descenso:/ estar conmigo. Y a tener que oírle/ como a una estrella más, mirando afuera.⁴⁰

Costumamos dizer que ficamos mesmerizados, maravilhados diante de certa abertura do mundo a que podemos chamar a beleza de uma constelação ou encanto de uma voz como as sereias. Para os gregos esta atmosfera está sob o domínio do olhar⁴¹, enquanto para nós modernos, segundo Heidegger, situa-se na voz, ou seja, para os gregos é a imagem a maravilha e aos nossos trovadores, poetas é a voz. Poderíamos pensar que este estar aí do ser ao deparar-se no limiar da *Stimmung* provoca uma espécie de *shock* como já nos apresentou Baudelaire e Walter Benjamin desenvolvendo inclusive a teoria das imagens dialéticas com sua forma magnética de atração e deslocamento

37. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 99. [Tradução própria]

38. Isso esta também no livro *O Aberto* embora neste texto haja uma compreensão da *Stimmung* mais melancólica.

39. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 103.

40. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 709

41. Segundo Giorgio Agamben o termo grego para essa admiração é *thaumázēin es thásthai*. Cf. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 106.

cronológico, recurso graças ao qual é possível produzir anacronismos.

É uma espécie de atmosfera desfiada que podemos usar para pensar e entenderemos melhor a importância do leitor descentralizado, exonerado, periférico, desterrado. O Lugar do exílio permite ao leitor a produção de articulação anacrônica. É este lugar de observação que ocupa Pedro Salinas ao ler e reelaborar o arcaico em seus poemas, daí ser ele capaz de capturar esta atmosfera, esta *Stimmung*. Novamente farei notar a proximidade dos projetos estéticos de Pedro Salinas e Jorge Guillén. Se em outro momento era a luz que reflete, agora a atmosfera faz do poema um grande lamento. Leiamos o poema “El desterrado” de Jorge Guillén:

¡La atmosfera, la atmosfera se deshilacha!
Invisible en su hebra desvalida,
A sí mismo el objeto se desmiente.
Ronda una mansedumbre con agobio de racha.
Todo es vago. La luna no puede estar ausente.
Así, tan escondida,
¿Eres tú, luna, quien todo lo borra o lo tacha?
¡Torpe, quizá borracha,
Mal te acuerdas de nuestra vida!
El mundo cabe en un olvido.
Esta oscura humedad tangible huele a puente
Con pretil muy sufrido
Para cavilaciones de suicida.
Cero hay siempre, central. ¡En esta plaza
Tanta calle se anula y desenlaza!
Y de pronto, ¡paso! Con suavidad cruelmente
Discreta
Va deslizándose la pérfida bicicleta.
Pérfida a impulso de tanto perfil,
¿Hacia qué meta
Sutil
Se precipita
Sin ruido?
Lo inminente palpita.
¿El mundo cabe en un olvido?
Y entre dos vahos
De un fondo, nube ahora que se agrieta
Con una insinuación de cielo derruido,
La bicicleta
Se escurre y se derrumba por un caos
Todavía modesto.
- ¿Qué es esto?
¿Tal vez el Caos? - ¡Oh,
La niebla nada más, la boba niebla,
El No
Sin demonio, la tardía tiniebla
Que jamás anonada!
Es tarde ya para soñar la Nada.

¡Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío:
Las santas cosas, el volumen con su rocío!⁴²

A neblina, a obscuridade presente nestes poemas dão conta das aproximações de ambos os poetas. Tanto em *Cántico* como nos poemas do livro *Largo Lamento* (1936-1939) e em *Todo más claro* (1949) estamos diante de uma estação da voz, no cantar e no lamento, estamos próximos ao pranto e á melancolia como encontramos em alguns versos do longo poema ‘Volverse sombra’: “Estoy triste esta noche/ porque soy lo que soy, como los árboles/ que esclavizados a su tronco sufren/tanto a los lados de las carreteras/ por esas pobres vidas/ que podrían matar, si hay algún choque./ Estoy tan triste porque soy un hombre,/ porque el hombre hace daño,/ hace daño, hace daño”⁴³.

Como uma segunda parte do ensaio, Giorgio Agamben parte de uma reflexão sobre uma espécie de programa poético de Hölderlin, segundo o qual cria o acesso à palavra poética. Mas o que diz o programa de Hölderlin?

Hölderlin atribui outra concepção para *Stimmung* e com ela cria uma diferenciação formal-material ou espiritual-sensível que define, segundo o poeta, a chegada da palavra poética como uma espécie de anunciação (e estamos novamente no mundo da voz proferida sem autoria exata) que ele chama de *Grund des Gedichts*, que é traduzido por “razón o fondo de la poesía – razón de trovar, podría traducir, retomando el antiguo diccionario poético provenzal... *Dichten y Gedicht* derivan de latín medieval *dictare*, dictamen, que indica el centro mismo de la composición poética”⁴⁴.

Para Hölderlin então a *Stimmung* é como uma passagem (aquilo que Agamben, segundo Heidegger, chamará de limiar) da voz ao logos, do sopro à inscrição da palavra, “La *Stimmung* se hace palabra viva y real”⁴⁵. Poderíamos arriscar uma pergunta: a *Stimmung* é a condição para que o homem possa, sem estar já antecipado sempre por uma linguagem estranha, proferir uma voz própria, encontrar a palavra própria? Seria aqui o momento de lembrarmos a assertiva de Paul Valéry:

Um poema sobre o papel nada mais é uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as possibilidades, existe uma, e apenas uma, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Eliminam a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. O poema transforma-se em uma sequência de sinais que só estão ligados por estarem materialmente traçados uns depois dos outros.⁴⁶

42. GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*, 1983, p. 173.

43. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 472.

44. Ibidem, p. 110.

45. Ibidem, p. 111.

46. VALÉRY, Paul. *Variedades*, 1999, p. 186.

Giorgio Agamben nos coloca diante do problema ontológico da voz como fundadora do homem liberto da natureza, mas no momento em que nos libertamos estamos também como que sequestrados pela linguagem e nosso cativo é a tradição que se ergue atrás de nós. A história ocupará daqui por diante a vida. Deixamos assim a abertura original, paradoxalmente, pois ao encontrarmos essa *Stimme* fundamental, já estaremos complicados com a palavra Eu em uma cadeia imemorial de sentidos, de buscas pela significação. De alguma maneira este problema migra da voz para a imagem e um dos primeiros lugares marcados pela linguagem é o rosto. Talvez respondendo a uma das perguntas postuladas, quer dizer secretadas por Giorgio Agamben, no texto “Vocação e voz”: “Pode a história converter-se em natureza do homem?”

Se isso é possível esta natureza se inscreveria no corpo do homem através do rosto como superfície muda da linguagem e da política. O homem sem conteúdo não é o homem mudo, talvez seja o contrário, talvez a potência do conteúdo esteja no infante, naquele homem afônico no homem bartlebyiano ou no homem diante da epifania de uma máquina do mundo. O homem com conteúdo estava na modernidade próximo ao anjo melancólico de Dürer em detrimento ao *Angelus novus*, de Klee do qual fala Walter Benjamin em uma das “Teses sobre o conceito de história”. A ventania que arrasta este anjo pode ser causada pelo excesso da palavra pelo exacerbado sopro moderno em cuja glossolalia galáctica já expressa por S. Mallarmé o empurraria para o futuro. É isso também que o último texto de Pedro Salinas nos propõe, que o homem moderno sentado sobre o seu presente dirige seu nariz para o futuro sem sequer perceber que está sentado sobre um torso. A condensação, a poesia seria uma espécie de dique ou contenção da ventania, a tradução uma espécie de exercício de contenção, ou melhor, de transposição do fluxo da linguagem que migra de uma língua a outra.

Em *Todo más claro y otros poemas* (1949), último livro publicado por Pedro Salinas, o tom emotivo do poeta maduro é apresentado pelo próprio poeta no prefácio escrito por ele a pedido do editor. Salinas confessa:

Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me afirmo. Porque las angustias arremeten por muchos lados. Y ahí están las mías, en este libro, para él que no se quiera cerrar a verlas: so capa de anécdota y por rodeos callejeros y alusivos en ciertos poemas de ciudad; bajo especie más directa y acongojada

en el poema último, largo intento de mover en la conciencia de algún hombre el santo horror a una obra de los hombres cuya designación exacta y propio nombre se evita en todo el discurso de esos cuatrocientos versos (que no hablan de otra cosa) para que el lector se lo sienta decir dentro, callado, mudo, avergonzadamente, igual que nombre de pecado que no se atreve ni a nombrarse asomando a la luz de los labios.

¿Entonces, el título? Él y el poema cabecero dicen mi firme creencia: que la poesía siempre es obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación. De esclarecimiento, aunque necesite los arrebozos de lo oscuro y se nos presente con bulto indiscernible, a primeras. Eche por donde eche, vía San Francisco o vía de Baudelaire, Fioretti o *Fleurs du mal*, todo poema digno acaba en iluminaciones. Hasta la más enredada poesía suelta enigmas. En lengua española resplandecen, sobre todos, esos pocos poemas en donde se encuentra al clarísimo a través de las tinieblas. Y al fin y al cabo, cuando Mallarmé sintió que necesitaba añadir un poco de oscuridad a cierto poema, es que quería poner algo mucho más en claro.⁴⁷

Salinas lança os dados de sua obra neste prefácio. Tentamos ao longo deste ensaio juntamente com reflexões de Giorgio Agamben sugerir que a consciência do poeta diante da modernidade posiciona o poema em um claro-escuro no qual o púlpito de onde este se nomeia, ou ‘afirma’ está corroído pelo tempo. Salinas escreve “propio nombre se evita en todo el discurso de esos cuatrocientos versos” e firma-se junto à estirpe de *Monsieur Teste*.

“Cero” é o último poema deste livro. Composto por cinco longos cantos continua fiel ao seu projeto de restabelecer a lírica espanhola vinculada aos predecesores, para tanto inscreve como epígrafe versos de Quevedo “Y ese Nada, ha causado muchos llantos,/ Y Nada fue instrumento de la Muerte,/ Y Nada vino a ser muerte de tantos” e de Antonio Machado, “Ya maduró un nuevo cero/ que tendrá su devoción”. São epígrafes que orientam para que ante a escritura a voz tenha sua devoção. Seja o que virá depois da voz, que se constitua como fundamento de ruína futura (*logos* que secunda a *phonè*) que passará pelo viés emotivo do poeta que não chorará solitário, pois o pranto será movido pela obra do homem como sugere o poema Cero: “Invitación al llanto. Esto es un llanto,/ ojos, sin fin, llorando,/ escombrecer adelante, por las ruinas/ de innumerables días./ Ruinas que esparce un cero – autor de nada,/ obra del hombre - , un cero, cuando estalla”⁴⁸. O poeta em momento crítico é o portador da boa nova, ainda que a boa nova anuncie a imagem irrecuperável do passado⁴⁹, a menos que sua leitura seja clara, que possa partir de um zero, de um ponto que seja de cruzamento ente os tempos.

47. SALINAS, Pedro. *Poesías Completas*, 1971, p. 656.

48. *Ibidem*, p. 769.

49. Ver a quinta tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin.

50. MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, 2009, p. 110.

51. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, 2007.

O zero da imagem (a paisagem zero de Rego Monteiro) estaria como o ponto de reflexão, do reflexo, da iluminação proporcionada pela captura súbita da imagem do passado. Dizendo com Reyes Mate ler o passado como um texto nunca escrito, um passado não petrificado como laje sobre uma data, mas em constante movimento nada lento. Reyes Mate alerta que caso não tenhamos a habilidade de captura destas imagens dialéticas, o tempo canônico a lógica de sempre cristalizará estas imagens para o sempre igual.

Lo que quiere decir es que la realidad del pasado se manifiesta al contemporáneo de la misma manera que lo hace el sentido del texto al lector presente: gracias a la intervención activa del sujeto actual. Descubrir la realidad del pasado exige una participación activa y, digámoslo, política del hombre actual. Hay por tanto una conexión entre lectura del pasado (escritura de la historia) y forma de hacer política: ambas suponen un encuentro entre pasado vivo y presente activo. Ese encuentro o conexión o interacción entre pasado y presente, Benjamin lo llama "imagen dialéctica."⁵⁰

Não por acaso o livro chama-se *Todo más claro y otros poemas*, potência da poesia como claridade, como acertou Salinas no prólogo escrito para este livro está em convergência com a teoria benjaminiana da leitura do tempo consignada nas teses sobre o conceito de história. A imagem do passado corre o risco de desaparecer em cada presente que ignore o feixe de luz contido na escuridão de suas imagens.

Temos aí uma vacância que se preenche com a criação, com a voz, que posteriormente gera o poema, a ficção. Essa vacância, diferente do vazio, é potência do poema que ativa a produção, pois entre o mito e a literatura, diz Agamben em "El origen y el olvido", aludindo ao fato de que é natural que esqueçamos a palavra original⁵¹. Entre a palavra oral e a escritura, existe um hiato ocupado pelo esquecimento. Oscilará, portanto, o poema no limiar da luz cristalina emitida pela linguagem como uma candeia que nos chega por graça, pela iluminação da voz que viaja coleando como serpe sonora e invisível pela claridade da música.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima Pobreza – Regras monásticas y forma de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

_____. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

- _____. *Categorias Italianas*. Tradução de Carlos Eduardo Schimdt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- _____. *Estâncias*. Tradução de H. Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- _____. *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de H. Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- _____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2014.
- _____. *Profanações*. Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007.
- ALBERTI, Rafael. *Prosas Encontradas*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Susana Kampf Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- _____. *Magia e técnica. Arte e política*. Tradução de José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG – São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BERGAMÍN, José. *El clavo ardiendo*. Barcelona: Aymá, 1973.
- BERGAMÍN, José. “La decadencia del analfabetismo”. In: _____. *La importancia del demonio*. Madrid: Siruela, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e idade média latina*. Brasília: Instituto Nacional do livro, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução de Oscar Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. *O que vemos. O que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1983.
- GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta, 2009.
- MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva – da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- SALINAS, Pedro. *Poesias Completas*. Barcelona: Barral, 1971.
- SCRAMIM, Susana. *Literatura do Presente – História e anacronismos dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- _____. “Poesia Modernista brasileira e suas afinidades com o arcaico”. *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial, v. 4. 2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p28>. Acesso em: 12-03/2016.
- _____.(org.) *O Contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (orgs). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- SOUZA CARVALHO, Ricardo. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

A noite explode nas cidades. Três hipóteses sobre *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*

Gustavo Silveira Ribeiro
UFMG

Para Jaime, Vinicius, Nicola

Resumo

O artigo lê o livro eletrônico *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*, organizado por Fabiano Calixto e Pedro Tostes, buscando pensar a partir dele as manifestações de rua de Junho de 2013, motivo explícito do livro e até agora poucas vezes abordado a partir de seus desdobramentos estéticos e representacionais na cultura. Tomando a internet como ponto de encontro, produção e agenciamento da criação poética e da gestação de forças políticas de resistência, o artigo propõe três hipóteses específicas sobre *Vinagre*, a saber: a relação do livro com uma guinada política que vinha (e vem) se processando no cenário da poesia brasileira contemporânea; a existência de uma homologia formal entre a estrutura da coletânea e os próprios eventos de Junho; a centralidade, no conjunto heterogêneo dos poemas, da violência policial e seus efeitos perversos.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Política; Jornadas de Junho; Violência policial.

Resumen

El artículo lee el libro electrónico *Vinagre: una antología de poetas neobarracos*, organizado por Fabiano Calixto y Pedro Tostes, buscando pensar a partir de ese libro las manifestaciones de Junio de 2013, motivo explícito hasta hoy poco abordado a partir de sus desarrollos estéticos y representacionales en la cultura. Pensando internet como punto de encuentro, producción y agenciamento de la creación poética y de la gestación de fuerzas políticas de resistencia, el artículo propone tres hipótesis sobre *Vinagre*, a saber: la relación del libro con un giño político que se procesa en el escenario de la poesía brasileña contemporánea; la existencia de una homología formal entre la estructura de la antología y los mismos eventos de Junio; la centralidad, en el conjunto heterogéneo de los poemas, de la violencia policial y de sus efectos perversos.

Palabras clave: Poesía brasileña contemporánea; Política; Jornadas de Junio; Violencia policial.

Uma poética do atrito

Publicado em fins de junho de 2013, no centro dos acontecimentos políticos que abalaram o Brasil naquele mês, o livro eletrônico *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*, organizado por Fabiano Calixto e Pedro Tostes, ainda é, passados já dois anos, a expressão artística mais imediata e ao mesmo tempo mais significativa daquele contexto, surgindo como uma consequência direta, uma espécie de instantâneo tomado no calor da hora, pleno de espontaneidade e desorganização, nascido sem planejamento prévio, de modo algo semelhante, quem sabe, ao das próprias manifestações que inundaram as cidades brasileiras. Atuando como um elaborado arquivo dos afetos e das tensões, das violências, imagens e esperanças daqueles dias de fúria e expectativa, os poemas reunidos em *Vinagre*, sob essa perspectiva, vêm se somar – guardadas, é verdade, as muitas e importantes distinções existentes – aos milhares de vídeos e fotos pessoais feitos durante os protestos, cada um deles constituindo pequenos fragmentos de um evento que, pela sua natureza movente e coletiva, permanece não-reconstituível em sua totalidade. Os próprios organizadores do volume, e também os seus primeiros e raros comentadores, procuraram ressaltar a urgência e a rapidez do material, dado à luz, em sua primeira edição, num intervalo de pouquíssimos dias desde a eclosão da violência e dos protestos massivos. Por tudo isso, talvez, e também pela irregularidade de algumas das composições apresentadas no livro (parte delas peças mais simples de agitação política ou comoção individual diante das demandas do momento), *Vinagre* não tenha recebido atenção crítica à sua altura, lida tão somente como poesia de circunstância – documento político de alguma relevância, mas nada além disso. Contrariando esse diagnóstico, por outro lado, gostaria de propor, como hipótese de trabalho, outra leitura, observando de modo diverso a sequência de acontecimentos e eventos culturais que levou até o surgimento de *Vinagre*. Longe de ser fruto das circunstâncias ou de paixões fortuitas, o livro é expressão (quem sabe mesmo a consolidação) de uma tendência específica no cenário da poesia brasileira contemporânea.

Nas diversas avaliações feitas sobre as manifestações, tanto no momento em que elas ainda aconteciam e seu destino era incerto, quanto naquelas que vêm sendo realizadas hoje, sempre costuma aparecer a hipótese de que os eventos de junho/2013 foram, como se costuma dizer, um raio em céu azul, um fenômeno inesperado e imprevisível sem qualquer relação causal com as lutas sociais e os movimentos organizados do país. Ainda que não seja essa a única leitura do período, nem mesmo a sua compreensão hegemônica, é interessante observar

como essa tese reaparece sem cessar, impondo a muitos analistas a descontextualização das múltiplas origens dos protestos e pulverizando, desse modo, os seus desdobramentos e legados, tornando-os irrelevantes ou facilmente apropriáveis por setores conservadores da sociedade, uma vez que a intempestividade do que ocorreu seria índice do caráter apenas reativo de todo o processo. Se procuro expor algumas ideias sobre a poesia surgida em torno das manifestações, recordar certos aspectos da disputa discursiva que cerca os eventos de Junho talvez não seja de todo contraproducente, na medida em que se identifica na recepção de *Vinagre* (nas poucas leituras ensaiadas e principalmente nas não-leituras, no silêncio que o cercou) – guardadas, é claro, as dimensões da questão em pauta – alguns dos mesmos problemas e disputas. A partir do momento que a antologia organizada por Calixto e Tostes é vista como produção voluntarista, reativa e panfletária (posto que ligada a uma circunstância específica e limitadora), a observação e o entendimento das suas potencialidades estéticas e críticas decaem inevitavelmente. Se, além disso, se perde a perspectiva histórica e cultural que viu surgir o livro, desprendendo-o dos elos que o mantém atado não só aos acontecimentos dramáticos de dois anos atrás, mas principalmente ao notável contorno político que a poesia dos últimos anos no Brasil vem assumindo, a compreensão de *Vinagre* permanecerá sempre incompleta e deficitária, e aquilo que o livro realmente têm de fortuito e casuístico tenderá a predominar, obscurecendo o seu peso e relevância.

Para afirmar direta e claramente: *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos* não deve ser lido como acontecimento isolado na cena poética contemporânea: o trabalho se liga a uma sequência articulável de livros e poemas que, no curso da última década, construíram e partilharam textos que são atravessados pela imaginação política que, de modo semelhante, percorre também a antologia. Percebida por parcela razoável da crítica, dentre a qual se destacam, entre outros, os esforços de Vera Lins (autora dos importantes ensaios “Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje” e “O poema em tempos de barbárie”), João Camillo Penna (“A violência da poesia” e “Poética da vítima”, escritos na mesma época, em torno a um mesmo argumento), Eduardo Sterzi (“Terra devastada: persistências de uma imagem”, principalmente) e Fábio Weintraub (“Poética do desabrigo: imagens do habitar em crise na poesia brasileira contemporânea”), a retomada de uma dicção política no universo da poesia brasileira do presente responde, acredito, a múltiplos fatores, em meio aos quais devem ser considerados a) o acirramento das disputas ideológicas em torno do lugar e do papel da arte num mundo em flagrante processo de desagregação, cujas estruturas tradicionais de poder e representação política se desfazem com a mesma velocidade com que crescem a desigualdade e a catástrofe

ecológica, realidade de que o país certamente é parte e b) uma leitura crítica da história recente da própria poesia no Brasil, dedicada, na década anterior – e é sempre preciso ter em mente os casos de exceção e desvio – à consideração prioritária de outros debates, quase todos voltados a filiações estéticas e a dilemas da tradição moderna da cultura brasileira. A guinada política a que me refiro, nesse sentido, não é ela mesma uma ação reflexa ou uma invenção geracional – posto que a poesia política sempre foi importante entre nós, seja em contextos específicos como o período em torno da Ditadura Civil-Militar (1964-1985), seja na obra de nomes decisivos como Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos, Armando Freitas Filho, Francisco Alvim ou Age de Carvalho – isto é, ela não se define apenas como reação artística a um contexto histórico-social contraditório e particular, mas vem responder também a dinâmicas internas da cena literária, que se somam, é certo, à percepção individual dos seus principais poetas, das leituras que fazem e das tradições que procuram atualizar e reinventar com os seus trabalhos. É dentro desse cenário multifacetado que um projeto amplo como *Vinagre* deve ser assimilado, uma vez que sua natureza híbrida, voltada para a história política e para a série literária e cultural, aponta nessa direção.

Se quisesse enumerar algumas das características e temas, parte de uma lista sempre parcial e inconclusa, dessa energia política comum, levada à frente com brilhantismo por uma série importante de autores do presente e continuada, pouco importa se de modo consciente e desejado, pelos conhecidos e desconhecidos poetas de *Vinagre*, resultaria o que segue: o diagnóstico terrível de um mal-estar amplo, ligado ao tempo presente e à sensação de esgotamento que dele parece emanar; a representação problemática da condição de estrangeiro e migrante; a onipresença da violência, seja a que se liga à desigualdade social, seja, em especial, aquela praticada ontem e hoje por agentes do Estado; a busca, da e na poesia, pela experiência e pela beleza, ambas entendidas como resíduo e sobrevivência quase clandestina no mundo contemporâneo. Em livros como *Planos de fuga e outros poemas* (2005), de Tarso de Melo – aqui escolhido, com a arbitrariedade que caracteriza toda seleção desse tipo, como o primeiro da série que quero destacar –; *Sanguínea*, de Fabiano Calixto, e *Baque*, de Fábio Weintraub, ambos de 2007; *Cinco lugares da fúria* (2008), de Pádua Fernandes; *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo; *Aleijão* (2009), de Eduardo Sterzi e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, para citar apenas uns poucos autores, é possível perceber como foram crescendo e se afirmando as muitas tonalidades que a poesia política tem no Brasil hoje. Lembro alguns exemplos: os poemas em prosa de *Planos de fuga*, que reescrevem versos e imagens do alto modernismo brasileiro (Drummond e Bandeira principalmente),

dando a eles a vibração e o incômodo das tensões contemporâneas, dão bem a medida da questão. O que se tem aqui é a crônica do horror cotidiano, da vida nas cidades transformada em guerra civil:

a cada dia um novo bicho; já um repleto bestiário desde aquele que, no lixo, na imundície do pátio, comida entre os detritos. Um: morto, a golpes de canivete; invadiu o semáforo em que outro prestava iguais serviços. Dois: ainda vivo, cruza o gelo dos dias e, pelo álcool, o hipermercado. Três: morto, veste as folhas de jornal, tinge-as, fede enquanto a viatura não chega; ninguém viu nada.¹

Do mesmo modo, mas num trabalho distinto com a linguagem e a forma, Eduardo Sterzi vai propor seu “Jogo”, no qual a cena tristemente comum (no país) da morte a pancadas – um linchamento, quem sabe? –, vai ser apresentada desde dentro, numa perspectiva sutil que é, ao mesmo tempo, extremamente subjetiva, posto que interna e particular, colada à experiência da vítima, mas igualmente social e impessoal, apresentada como cena para a qual têm de concorrer, obrigatoriamente, outros agentes, depositários de uma força cega, eivada de autoritarismo e violência punitiva:

a lâmina do sono
suja do próprio sangue
do sangue de outro
aos poucos vai até
afogando no sono
que desce pela garganta
vem dos ouvidos
só pensa
proteger os olhos
proteger a nuca
proteger a têmpora
parece que sorri
à espera do último
que não vem
[...]²

A reivindicação da centralidade e da potência do corpo, compreendido como campo de batalha fundamental nos choques contra o poder (econômico, biopolítico, religioso e cultural), também se faz presente como ponto de partida decisivo para muitas das poéticas que se desenvolvem agora, várias delas repercutindo diretamente nos textos que compõem *Vinagre*. A poesia de Angélica Freitas me parece a elas endereçada, propondo aguda reflexão, o mais das vezes pela via do humor e da paródia dos discursos do *establishment*, sobre questões como o aborto, a sexualização impositiva das mulheres e o feminicídio, temas que atravessaram, misturando-se às lutas econômicas e anticapitalistas, de ponta a ponta as manifestações:

1. MELO, Tarso de. *Planos de fuga e outros poemas*, 2005, p. 15.

2. STERZI, Eduardo. *Aleijão*, 2009, p. 98.

3. FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*, 2012, p. 61.
4. Cf. DERRIDA, Jacques. *De que amanhã...*, 2004.
5. CALIXTO, F. & TOSTES, P. *Vinagre*, 2013, p. 53.
6. *Ibidem*, p. 145.

um útero é do tamanho de um punho
 num útero cabem capelas
 cabem bancos hóstias crucifixos
 cabem padres de pau murcho
 cabem freiras de seios quietos
 cabem as senhoras católicas
 que não usam contraceptivos
 cabem as senhoras católicas
 militando diante das clínicas
 às 6h na cidade do México
 e cabem seus maridos
 em casa dormindo
 cabem cabem
 sim cabem
 e depois vão
 comprar pão
 [...]³

Arregimentados com a urgência que cumpria ter naqueles dias emergenciais, de levante e incerteza poucas vezes vistos na história do país, os poemas de *Vinagre* relêem e continuam uma tendência recente da lírica brasileira, sendo sua imagem concentrada. Sem deixar de reconhecer a importância do caráter intempestivo de muitos daqueles textos, e mesmo da condição de resposta (em sentido forte, derridiano, segundo o qual responder a um evento é tornar-se responsável por ele, acolhendo o seu chamado e tornando-o um imperativo e uma escolha⁴ que vários assumem), seria impossível não notar nos versos de Diego Vinhas “a voz-rádio-am/ narra outro/ episódio de lixo/ especulado, lua/ cortada por sirenes,/ eco anônimo/que abafado/ golpeia e perfura/ a apatia do prédio,/ a veia cava”⁵ ou Rodrigo Lobo Damasceno

[...]
 Em 1964 morreram reis gregos,
 presidentes e generais do Norte e da faixa latina da América
 também estão morrendo em 1964
 Em 1964 Cassius Clay teve fé,
 se tornou Muhammad Ali
 e derrubará – índio e impávido – outro adversário: 1964.⁶

a mesma complexidade no entrelaçamento de sofisticação formal e impulso participante que se nota facilmente no conjunto de poetas que, na última década, lograram repropor a dimensão política da lírica brasileira. Os poemas recolhidos em *Vinagre*, é certo, podem ser lidos sem essa moldura historiográfica; algo de sua força, entretanto, se aquieta e dispersa, se assim for.

Rua, começo do mundo

Mais do que os óbvios e obrigatórios laços contextuais e temáticos que os aproximam, há entre *Vinagre* e as manifestações

de Junho uma relação que se poderia chamar *estrutural*, um tipo de homologia complexa em que não há apenas espelhamento e equivalência, mas igualmente refração, processos de repetição em diferença. Muitos dos elementos que definiram os protestos – sem os limitar ou esgotar realmente, na medida em que, para dizer com Idelber Avelar, Junho permanece ainda, pelo menos em parte, um enigma⁷ – atravessam também, dando a ele sentido e organicidade, o corpo dinâmico da antologia. A poesia política que ali se organiza possui, e essa é uma afirmação de caráter geral, válida do mesmo modo para outras obras e configurações estéticas, o caráter intempestivo, o elemento anacrônico e disruptivo que marcou os protestos. Eles, assim como a poesia (o verdadeiro trabalho poético), são e só podem ser *événement*, acontecimento singular, fenômeno fora da ordem, no duplo sentido – cronológico e jurídico – do termo; só podem existir como surpresa e antecipação de um conteúdo ainda impensado, latente, mas não conhecido ou mensurável em toda a sua extensão. Ambas são, talvez, os “Alpes submersos na Austrália”, imensos e invisíveis, de cuja presença avassaladora fala Júlia de Carvalho Hansen em “Os guardas dormem na floresta”⁸:

De repente manifesto
a gente

vai se voltar a um outro escalão:
montanha, névoa, marulho, o metrô que é o nosso trovão

então você acha que os cantos estão mudando de lugar
mas é a gente que vê os homens constringidos da cidade

e tenta: enseada sobre asfalto, essa manhã,
porque tudo que é, é o nosso

estou no ponto pro Jardim da Glória, lendo a realidade
cientistas descobrem Alpes submersos na Austrália

na contracapa um coração selvagem pela metade
o cheiro de perto do sal um potro de pulmões novos

e o mar, ah oceano cavalgada,
absolutamente estrangeiro a mim nesse interior sem tamanho

eu juro que esse túnel não acaba
estão nos levando a um lugar de verdade.

Nisto, e também em outros aspectos, poesia e política se aproximam: ambas são evento, ação, um tipo específico de *poiesis* que não admite a aplicação de fórmulas e a previsão dos resultados. Trata-se de um fazer que se limita com o risco e a invenção, e no qual se aposta tudo. De outro modo, não se trataria de fato

7. Cf. AVELAR, Idelber. *Crônicas do estado de exceção*, 2014.

8. CALIXTO, F. & TOSTES, P. *Vinagre*, 2013, p. 98.

9. Não é outra coisa o que propõe Jacques Derrida, num texto-limite dos anos 1990: “uma forma absolutamente única, um evento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra. No desejo dessa inseparação absoluta, do não-absoluto absoluto, respiras a origem do poético”. DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*, 2003, p. 8.

10. Refiro-me às palavras citadas de Alexandre Nodari: “Negociação de engravatados em gabinete é polícia (administração, gerência). Política é outra coisa, é gente OCUPANDO a rua”. CALIXTO, F. & TOSTES, P. *Vinagre*, 2013, p. 6.

11. CALIXTO, Fabiano apud. MASSUELA, Amanda. *Vinagre e poesia*, 2013.

12. STERZI, Eduardo apud. FREITAS, Guilherme. *Ação e invenção*, 2013.

13. Cf. JUDENSNAIDER, Elena. *Vinte centavos: a luta contra o aumento*, 2013.

14. HARVEY, David. *Cidades rebeldes*, 2014, p. 27-66.

de política: mas sim de administração de coisas, negociações de bastidores que apenas rearranjam as forças em jogo, cálculo no qual todos os movimentos já estão dados desde o início, e onde não há espaço algum para a transformação e o novo. De outro modo, não se trataria de fato de poesia: mas sim de poéticas previamente postas, bem ou mal executadas; repetição não-diferenciada de fórmulas e efeitos estéticos codificados, fechada absolutamente para a alteridade radical, para a solidão essencial do poema⁹. É pensando nessas questões que alguns dos organizadores e participantes da antologia puderam afirmar, na esteira de uma das epígrafes postas no trabalho¹⁰, que “a poesia é algo muito próximo do berro”¹¹ ou “todo bom poema tem um quê de quebra-quebra, todo poeta é um pouco vândalo”¹². A relação que se observa, assim, entre *Vinagre* e as marchas populares se dá sob o signo do intempestivo: a irrupção das vozes e corpos nas ruas, o exercício efetivo e inesperado da política – o assalto aos céus, na célebre formulação de Marx – tem a mesma força de choque e ruptura que têm alguns dos poemas ali colocados (e também a própria antologia, entendida como ação imediata de resposta ao acontecimento que se desdobrava na arena pública).

A incrível dispersão de vozes e o caráter multitudinário e algo incongruente que caracterizou os protestos brasileiros irão, por sua vez, encontrar o seu termo de comparação no plano geral de *Vinagre*. Ponto de convergência de reivindicações variadas e muitas vezes contraditórias entre si, as manifestações de Junho foram na verdade um conjunto de ações não-coordenadas, na sua maioria, que ligavam grupos e demandas políticas muito distintas, ocasionalmente reunidos em torno de bandeiras comuns, geralmente questões amplas e vagas o suficiente para poderem ser – como foram tantas vezes – apropriadas por discursos e organizações políticas antagônicas. A revogação do aumento das tarifas de transporte, por exemplo, reivindicação econômica que deflagrou, primeiro em São Paulo e logo no restante do país, o processo de lutas que está no início da narrativa dos protestos¹³, foi assimilada por diversos grupos, nem todos ligados efetivamente aos movimentos tradicionalmente identificados àquela demanda histórica específica: aos estudantes, desempregados e moradores da periferia, por décadas protagonistas das batalhas pelo rebaixamento dos preços, somaram-se ondas intermináveis de jovens de classe média, profissionais em início de carreira ou moradores de bairros privilegiados da cidade, gente que não depende do transporte público mas que projetava ali, na fissura aberta pelo aumento abusivo, um espaço para questionar o problema amplo da mobilidade urbana (problema que, conforme propôs David Harvey,¹⁴ está no centro das recentes explosões de revolta em grandes cidades, posto que a especulação imobiliária, o *apartheid* não formalizado, mas bastante efetivo, que segrega e militariza as zonas periféricas das cidades, são algumas

das faces mais duras, hoje, da injustiça social e da exploração capitalista), reivindicando ciclovias, corredores de ônibus ou até exigindo contraditoriamente, como em alguns casos, baixa geral dos impostos que incidem sobre carros de passeio. A amplitude da insatisfação, como se vê, era grande e ambígua. O mesmo fenômeno pôde ser igualmente percebido nas palavras-de-ordem contra a Copa do Mundo do Brasil, por mais verbas para Educação e Saúde, pelo fim da corrupção no aparato do Estado: para alguns, tratava-se de propor e defender, a partir desses pontos de aglutinação, pautas críticas de caráter urgente, que colocassem em xeque os fundamentos da desigualdade social e do viés autoritário da vida pública brasileira; para outros, entretanto (e todos se reuniam e às vezes confundiam no dia a dia das manifestações), a hora era de exigir privilégios, condenar programas sociais de distribuição de renda, enaltecer o papel histórico de instituições sabidamente violentas e discricionárias como a Polícia Militar (PM) e o Batalhão de Operações Especiais (BOPE).

Pois bem, algo dessa dispersão e incongruência habita *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*. Parte da diversidade irreduzível que constituiu a multidão que tomou as ruas do país se faz presente no livro, dada a sua própria condição de espaço de convergência para autores e textos distintos, muitos dos quais escritos em tempos e circunstâncias particulares, apesar de todos procurarem apontar para os eventos daquela época. A mais importante das grandes questões a atravessá-lo – fio comum com que vão sendo tecidos os mais diferentes poemas – é a violência e a repressão policial, estopim dos primeiros protestos massivos e da elaboração da antologia. Sobre a violência, entretanto, trataremos com mais calma na terceira parte deste ensaio. Por ora, valerá perceber que, se não estão presentes no livro a mesma confusão ideológica dos atos, se não é importante o elemento político da disputa por protagonismo e direção que se verificou nas ruas brasileiras, em *Vinagre* o desnivelamento dos textos que o compõem, bem como a ausência de um projeto qualquer que procure organiza-los como um livro de partes bem definidas dão a medida do elemento dispersivo que o singulariza. A plataforma em que foram reunidos e divulgados oferece-se igualmente como matéria para reflexão: foi a internet um dos palcos decisivos das manifestações, uma vez que a horizontalidade das marchas e assembleias, a velocidade e mobilidade com que eram convocados e avaliados não deixa de ser semelhante (e não apenas pelo meio digital, é preciso esclarecer desde já), com o processo de concepção e execução de *Vinagre*. A rapidez, o alcance e a diversidade de vozes que formam a antologia só foi possível pelas trocas virtuais, pelas redes colaborativas surgidas no correr dos acontecimentos, muitas delas forjadas *para e nas* manifestações. A estrutura descentralizada e

15. CALIXTO, F. & TOSTES, P. *Vinagre*, 2013, p. 144.

16. Cf. NEGRI, Antonio. *Pour une définition ontologique de la multitude*, 2002. Cf. HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *A Multidão contra o Império*, 2005.

folicular, desdobrável em muitos sentidos, é visível, ainda que com diferenças importantes, nos dois contextos. As metáforas muito recorrentes da rede e da corrente, parte do vocabulário básico daqueles dias, lançam luz importante no horizonte comum, mas jamais idêntico, dos protestos e da antologia.

Um poema como “Inverno brasileiro”, de Rodrigo Garcia Lopes, traz uma imagem-base (refratada numa série cumulativa) que o traduz perfeitamente, além de acrescentar a ele (o elemento dispersivo) outros sentidos:

A Multidão é uma serpente de cem mil olhos bocas peles
e [vozes
A Multidão aparece em segundas nubladas
Ninguém segue nem segura a Multidão, ela nos leva
A Multidão avança entre os prédios públicos e praças e
[condomínios como uma grande onda
A Multidão murmura sentidos atávicos, despista seus [perseguidores, se dispersa, se divide, arrebata mais furiosos avatares e se reencontra
A Multidão atordoa a mídia, perplexa especialistas, confunde [extraterrestres,
A Multidão é a soma das individualidades cuspiendo desejos & [desapontamentos,
Elétrica Pulsante em Movimento a Multidão tem a vibração de [mil megatons
A Multidão é jovem é velha é sexy é solitária é firme é serena [...]¹⁵

No texto não se encontra o elogio heroico da multidão, como em Antonio Negri¹⁶, que reconhece nela o agente fundamental e indiviso da História. A ambiguidade da imagem inicial, a “serpente de mil olhos bocas peles e vozes”, com o aceno ao grotesco que contém, esvazia a mitificação às vezes ingênua da multidão, ainda que reconheça a sua força peremptória e destabilizadora. O que importa de fato é a caracterização múltipla, nunca completa, da multidão, retrato móvel de um agenciamento formado pela soma (sempre desigual e heterogênea) de “individualidades, desejos & desapontamentos”. O vetor de sua aproximação é o da precariedade e da aliança provisória. Tal como parece ser o caso dos poemas de *Vinagre*. Vinculados a poéticas às vezes incompatíveis entre si, que atendem a solicitações e impulsos estéticos discrepantes, boa parte daqueles textos só convive com os demais num conjunto que aspira à obra porque entre eles se formou uma estranha solidariedade, um pertencimento que remonta mais ao evento que os reuniu (os protestos, a empreitada coletiva da antologia, a revolta diante da intensa repressão) do que a qualquer traço de unidade estilístico, formal ou mesmo ideológico. Há exceções, é certo, e muitos poemas estão atados por laços profundos de experimentação linguística ou interrogação filosófica, marcas mais ou menos

evidentes de um percurso geracional; entretanto, é o aspecto multitudinário e poliédrico o que prevalece, e é daí que *Vinagre* tira a sua força e conhece também os seus limites.

Compare-se, por exemplo, poemas como “Lembrete”, de Adriano Scandolaro – seu tom algo brechtiano, suas elipses – com outro como “O dia do povo”, de Domenico A. Coiro, de retórica caudalosa, cumulativa, feita de cacos de discursos alheios e vivas à vitória; pouco terão em comum, ainda que circundem o mesmo fato. Do mesmo modo, leitura contrastiva entre o já citado “Índio (Poema-Wikipédia)”, de Rodrigo Lobo Damasceno, e “Balada a favor das últimas manifestações”, de Fabrício Corsaletti, revela como ambos leem de modo muito diferente o chamado emitido pelas manifestações, optando por operações poéticas de carnadura e eficácia bastante diferente. Enquanto o primeiro escolhe escavar o substrato histórico das violências que se multiplicavam naqueles dias de repressão, recuperando a memória da ditadura e notando criticamente sua longa duração entre nós – o ano 1964, “outro adversário”, ainda precisa ser derrubado, afinal – no segundo, Corsaletti prefere recorrer a uma forma popular e musical (a balada), para com ela compor uma canção de homenagem, estritamente atenta aos eventos específicos das passeatas, e por isso mesmo mais próximo do circunstancial:

[...]
que o governo não ignore –
nem se esconda na folhagem
da retórica política –
essa universal mensagem
para que a esperança não morra
depois de nadar, na margem
nem a justiça se torne
piada, rancor, miragem
– ao eventual ouvinte
do poder, presto homenagem

dói o dia, dói a vida
dói em cada cartilagem

à dor, cerne da poesia
me doo nesta homenagem¹⁷

Comunidade de desiguais, a antologia proposta por *Vinagre* apresenta arestas e incompatibilidades comparáveis àquelas apresentadas pelos protestos de Junho, especialmente quando vistos a certa distância, como um conjunto finito e reconhecível de ações. O calor dos acontecimentos, os mil acidentes que direcionaram muitas das escolhas do que ocorreu na rua também cobraram seu preço na fatura de vários poemas e do próprio projeto como um todo. Apesar disso, a mesma força imprevista,

17. CALIXTO, F. & TOSTES, P.
Vinagre, 2013, p. 72.

18. Cf. ZIZEK, Slavoj. *Problemas no paraíso*, 2013, p. 103-111.

19. Cf. NOBRE, Marcos. *Choque de democracia – razões da revolta*, 2013.

a mesma inesgotabilidade das movimentações (dado já destacado por alguns comentaristas, entre eles Slavoj Zizek¹⁸ e Marcos Nobre¹⁹) percorre também a coletânea. O cenário poético do país se alterou depois dela, como a cena geral das lutas políticas brasileiras não é mais a mesma, para o bem e para o mal, depois de Junho.

Poesia. Polícia. Pensamento

Imagem mais frequente e perturbadora nos poemas que constituem *Vinagre*, a violência policial é, sem dúvida, a questão fundamental da antologia, a cena originária de tantos de seus poemas, o centro aglutinador, enfim, em torno do qual textos e autores tão diferentes (a segunda edição traz 154 poetas) vão se reunir e conspirar. Desde o título da antologia, esse é um fato evidente. *Vinagre* colhe seu nome no absurdo da repressão policial: usado por muitos manifestantes como proteção contra os efeitos do gás lacrimogêneo fartamente usado pelas forças do Estado, o vinagre tornou-se um dos símbolos dos protestos porque muitos ativistas, país afora, foram detidos simplesmente por trazer consigo garrafas – de plástico – do produto. O porte de vinagre passou a ser a contraprova definitiva do vandalismo, justificação oficial da pancadaria e das detenções arbitrárias, índice mais que eloquente do estado em que se encontram os direitos civis no Brasil. Designada por alguns como a ‘Revolta do Vinagre’, as rebeliões de Junho estiveram fortemente atadas à ação criminosa da polícia; era de se esperar que a poesia surgida nesse contexto tivesse também fortes laços com a violência – seja a dos agressores, seja aquela deflagrada, como forma de defesa e reação, pelos manifestantes. A resignificação do objeto/produto comum, ora maldito (o vinagre) e do qualificativo degradante que o acompanhava (vândalo) é o primeiro e coletivo ato poético da antologia: ao assumirem a si mesmos como vândalos e o vinagre como ícone de desobediência e desafio, os autores transformam o pejorativo em qualidade, o absurdo em força criativa; fazem de palavras gastas e sobredeterminadas vocábulos de beleza e contestação.

A hipótese proposta aqui é a de que *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos* pode ser lido como uma radiografia das violências discursivas e físicas que atravessaram as manifestações, mas uma radiografia de tipo muito específico, melhor definida, talvez, pelo seguinte jogo de palavras (que almeja ser equação): *as formas da violência e as violências da forma*. Explica-se: o livro cataloga e expõe as múltiplas maneiras por que se perpetrou a repressão policial e as agressões midiáticas aos protestos; ao

mesmo tempo, faz isso propondo e reinventando, nos seus mais interessantes poemas, formas poéticas igualmente violentas e disruptivas, plenas de um espírito de transgressão que, diferente daquele praticado pelas forças do Estado (que ignoraram a lei, por exemplo, ao negarem a todos o direito à livre manifestação), quer transformar, subverter a ordem das coisas e não conservá-la.

A primeira face da violência exposta em *Vinagre* dá conta logo do efeito perverso que a imposição institucional da violência provoca nos próprios sujeitos que a praticam em nome da lei e do direito. No já citado “Lembrete”, Adriano Scandolara vai condensar no verso “Havia um homem antes da farda”, espécie de refrão que se repete a cada estrofe do poema, a imagem de uma desumanização progressiva, de um apagamento maquinal do humano frente aos dispositivos do poder que corrompe e aliena, criando a ilusão de que braços e pernas são espingardas e cassetetes, e de que o corpo que despedaça não pode, ele também, ser desfeito pela força:

Havia um homem antes da farda:
depois, difícil dizer
visto deste ângulo
a vista turva de gás
confunde a espingarda às mãos, braços, corpo
cabeça.

Havia um homem antes da farda:
depois, difícil
o amor à ordem,
ainda que caduque e obrigue
a esquecer como basta
o menor dos impulsos para pedra, faca, estilhaço
rasgar-lhe a garganta.

Havia um homem antes da farda:
depois,
caos, um nada
anterior talvez à farda
à espera que, de ordem, uma palavra
o preencha,
havia um homem —

esse verso impossível de lembrar,
se a hora não é de poemas, falhando a voz,
o coturno abafando a garganta, ódio
trêmulo na fumaça dos detritos.²⁰

A estrutura do texto, feito de repetição e elipses, reforça, com seu andamento interrompido, o distanciamento dos agentes de si, de sua condição comum e humana, sugerindo uma ruptura que se aprofunda lenta e seguramente, separando os homens-da-lei dos simples homens, desfazendo a solidariedade,

20. CALIXTO, F. & TOSTES, P.
Vinagre, 2013, p. 9.

21. DERRIDA, Jacques. *Força de lei*, 2007, p. 99.

sobretudo corporal, que une (ou deveria unir) a todos e que constrói vínculos (morais, sociais) calcados na identificação de si no outro, do outro em si mesmo. Despido de tudo, esvaziado, o policial, figuração do vazio impessoal do poder, apenas espera “uma ordem, uma palavra” que o venha preencher, numa reencenação paródica do mito judaico da criação: o sopro, a palavra soprada não mais insufla a vida ou o ânimo, mas faz despertar para a destruição. No seu lugar, vem colocar-se um mito decaído, moderno e contraditório por definição: o mito que encena as origens supostamente pacíficas da lei (do direito, do Estado) e naturaliza o exercício da sua força violenta, entendida como única forma de violência aceitável, posto que legal. Elude-se, assim, a fundação violenta da lei, ao mesmo tempo em que se procura mascarar o caráter reativo e conservador da violência do Estado, mobilizada tão somente para garantir os poderes instituídos.

Para uma caracterização breve, mas necessária, da violência policial – e não apenas da polícia brasileira, com seu conhecido histórico de segregação social e autoritarismo, feito de elitismo e aprimorado no longo distanciamento da cidadania produzido pela militarização – é interessante recorrer à reflexão proposta por Jacques Derrida em *Força de lei: o fundamento místico da autoridade* (2007). Ali, a partir de uma sofisticada leitura do ensaio “Para uma crítica da violência”, de Walter Benjamin, o autor vai mostrar que a polícia é, entre as modernas instituições, aquela que vai reunir em si os dois tipos de violência associados ao direito: a violência fundadora e conservadora, isto é, aquela que está na origem histórica da lei e do poder, e aquela que age apenas para resguardá-los. Nesse sentido, a polícia ao mesmo tempo institui a lei, inventando-a ou modificando-a sempre que ela não se mostre clara ou suficiente para garantir a ordem, e também a defende, conjuntamente a todas as demais instituições que têm seu fundamento e garantia na violência do Estado. Sua natureza é, no fundo, indeterminável; seus limites, imprecisos, confundindo-se com o poder que ela mesma quer proteger. Ouço o que diz Derrida sobre essa ausência de limites e seus riscos:

Ela provém igualmente do fato de que a polícia é o Estado, é o espectro do Estado, e que não se pode, rigorosamente, atacá-la sem declarar guerra à ordem da *res publica*. Pois a polícia já não se contenta, hoje, em aplicar a lei pela força (*enforce*) e, portanto, em conservá-la; ela a inventa [...]. Ela é a força de lei, ela tem força de lei.²¹

Posta acima de qualquer interpelação crítica decisiva, uma vez que se confunde com o Estado e a própria lei, a polícia vê-se livre para agir como instituição aberrantemente autônoma, ainda que em essência reacionária e subserviente ao poder

econômico de um modo geral. Sua atuação, num país como o Brasil, torna ainda mais clara as suas aporias e violências. E em nenhum outro momento, na vida pública recente do país, tais questões foram tão visíveis e incômodas quanto nas manifestações de Junho. O episódio do vinagre, é claro, configura-se como exemplo importante, confirmando o alargamento – diríamos mesmo a subversão voluntária – interessado da lei, que não tipificava o delito (por evidente), mas que, naqueles dias de intensa repressão, passou a tipificar, em gesto arbitrário da polícia que chegou a encontrar respaldo posterior em algumas cortes de justiça. Apresentada no poema de Scandolara como sujeitos à parte, distanciados dos demais pelo embrutecimento militarista, os policiais são apanhados em uma trama que os ultrapassa, participando – com ou sem o gozo perverso do poder incontestado, pouco importa – de uma força ambígua por princípio, ao mesmo tempo dentro e fora da lei.

É muito provável que em nenhum outro poema da antologia essa condição ambígua da instituição repressiva tenha sido mais claramente surpreendida do que “A polícia é bela e assassina”, do poeta uruguaio Rafael Courtoisie (traduzido por Maykson Souza, outro dos autores de *Vinagre*). Nele, a ambivalência constitutiva da polícia não se restringe mais (ou apenas) ao campo jurídico. É fundamentalmente estética. A fascinação dos corpos organizados, dos metais resplandecentes, da ordem unida, enfim, se mistura à consciência incontornável dos sentidos da ação policial. O aspecto ignóbil de sua condição dupla, agindo violentamente para fundar e conservar a lei, ganha outra dimensão, na qual o poder que emana dessa instituição ilimitada se transforma em sensação, forma de uma beleza que se impõe. Nela, tudo converge para a destruição, e o belo é terrível: ele faz florescer o mundo, ainda que a colheita que daí devém seja a morte:

A polícia é bonita e assassina, os seus crânios e capacetes, o seu [pau artificial, os gases lacrimogêneos, seu espírito de corpo, suas algemas, seus carros de [água, o seu modo de gritar e expressar.
A polícia nos lembra a morte, nos mostra o revólver, a pistola, o [cano do rifle e murmura:
– Estão vendo a morte?
A morte é como uma uva. Doce e escura. Dá vinho.
E vinagre.
Provem o vinagre.
A morte é como o vinagre.
Estão vendo a polícia que se aproxima com seus carros e escudos, [com suas armas e catapultas, tão esbelta com suas tropas de assalto em unísono? [Estão vendo as tropas

22. CALIXTO, F. & TOSTES, P.
Vinagre, 2013, p. 133.

23. *Ibidem*, p. 56.

especiais, as tropas de elite já chegam, suas filas tão bonitas,
[emparelhadas, tão bem
formadas que dão gosto?
[...]
É a colheita. Haverá vinho de sangue.
São as uvas da polícia, sim, recém colhidas do quartel, da
videira violenta.
A multidão se dispersa.²²

Outra faceta da violência que aparece em *Vinagre* tem a ver com a retomada e atualização de um *topos* poético tradicional, a maldição pública do tirano. No contexto em tela, é o comandante-em-chefe das forças de segurança quem vai figurar no papel do déspota, responsável direto pela brutalidade. A presidente da República é o modelo evidente, mas oculto, de “A história da gerenta”, de Ricardo Domeneck, que cria um jogo de contrastes entre a biografia política da presidente (militante da esquerda armada, sobrevivente de torturas e perseguições) e suas ações no presente como administradora –autoritária, para alguns – do país. O governador do Estado de São Paulo, mais do que qualquer outro dirigente político do Brasil contemporâneo, é quem concentrou em si a negatividade da violência e os ritos da revolta social. Seu retrato iria emergir, era de se esperar, no torvelinho dos poemas de *Vinagre*. O mais incisivo deles é o que foi feito por Dirceu Villa a partir da mobilização de imagens grotescas, segundo as quais o próprio corpo do governador contém os metais terríveis, os instrumentos e símbolos da morte que designam, melhor do que qualquer outra coisa, a presença e as atividades da Polícia Militar:

o governador acorda, bebe chumbo
e espalha pólvora no pão.
o governador obtura suas cáries com balas,
cobre as vítimas com o sudário
piedoso de um sudário todo em sangue.

o governador é um ditador da lei do mais forte,
e tem cães de guarda que vestem farda
e não respondem à razão ou à justiça.
o governador enrola cobras nos microfones,
arranca olhos com mãos em luvas de pelica.

o governador quer a ordem dos corpos no chão
e protege os eleitores de si mesmos.
o governador é um homem bom em casa
mesa & banho. usa um rodo pro dinheiro
e faz a ronda do complexo midiático.

o governador tem mãos em todos os bolsos,
em todos os coldres, e puxa gatilhos
com a língua. o governador sabe de cor

e saltado as cidades do estado.
ao governador falta um pouco de telhado.²³

A estratégia aqui é a mesma que vai se repetir em muitos poemas da antologia, e poderia ser descrita com as mesmas palavras que João Camillo Penna usou para pensar a poesia de Armando Freitas Filho. Analisando uma série descontínua de poemas do autor que faz referência a eventos violentos da história recente do país (a tortura infligida a presos políticos da ditadura, a Chacina da Candelária, o assassinato do menino João Hélio, no Rio de Janeiro, a morte da modelo Eliza Samúdio), o ensaísta vai notar que o poeta carioca retira seus textos do “campo da denúncia, inserindo[-os] no campo dos afetos”²⁴. Isso significa que a operação poética submete o evento violento, público e histórico, a um regime discursivo que o modifica fundamentalmente, na medida em que vai inseri-lo no universo da subjetividade e da intempetividade, atinente a um tempo interior, não condicionado de modo exclusivo pela sucessão e pela cronologia. Aquilo que os poemas poderiam ter de retórica denunciacionista, fundada na repetição esvaziada de certos dados da realidade (prendendo-se, assim, a conteúdos e verdades pré-formados, anteriores ao evento que procuram comunicar) se transforma em mergulho em direção ao outro, ao desconhecido do choque e do trauma que se procura representar. Como já dito, algo desse tratamento do poético se faz presente nos textos reunidos em *Vinagre*, já que eles se mostraram muito pouco efetivos, como provocação estética, quando expuseram didaticamente o ódio contra a barbárie ou a indignação frente ao colapso da vida pública. Ao contrário, quando apostaram no obscurecimento da linguagem e no abismo da experiência, na desestabilização dos discursos e no tráfico de afetos impronunciáveis, conseguiram, se não compreender plenamente a dinâmica dos protestos e da violência que os cercou, formular as perguntas necessárias e reconhecer os desafios impostos pelo enigma de Junho – o “X” de valor indecifrável lançado, como um desafio, pelo poema que Carlito Azevedo²⁵ publicou na antologia.

24. PENNA, João Camillo. *A violência da poesia*, 2011, p. 207.

25. Cf. CALIXTO, F. & TOSTES, P. *Vinagre*, 2013, p. 40.

Referências

AVELAR, Idelber. “O enigma de Junho: os protestos de 2013 e a democracia brasileira”. In: _____. *Crônicas do estado de exceção*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 205-215.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CALIXTO, Fabiano. *Sanguínea*. São Paulo: 34, 2007.

- CALIXTO, Fabiano & TOSTES, Pedro. *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*. 2 ed. São Paulo: Edições V de Vândalo. (e-book)
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- DERRIDA, Jacques & ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã...* Diálogos. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei. O fundamento místico da autoridade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FERNANDES, Pádua. *Cinco lugares da fúria*. São Paulo: Hedra, 2008.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- FREITAS, Guilherme & SPREJER, Pedro. “Ação e invenção”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20/07/2013.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. “A Multidão contra o Império”. In: _____. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Record, 2005, p. 417-438.
- HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- JUDENSNAIDER, Elena *et alii* (org.) *Vinte centavos: a luta contra o aumento*. São Paulo: Veneta, 2013.
- LINS, Vera. “O poema em tempos de barbárie”. In: _____. *O poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 11-42.
- _____. “Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje?”. In: _____. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- MARICATO, Ermínia; HARVEY, David et al. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MASSUELA, Amanda. “Vinagre e poesia: entrevista com Fabiano Calixto e Pedro Tostes”. *Cult*. São Paulo, junho/2013.
- MELO, Tarso. *Planos de fuga e outros poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NEGRI, Antonio. “Pour une définition ontologique de la multitude”. Tradução de François Matheron. *Multitudes*. vol. 9, Paris. Mai-Jun., 2002.

NOBRE, Marcos. *Choque de Democracia – Razões da revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (e-book)

PENNA, João Camillo. “A violência da poesia”. *Alea*. vol. 13, Rio de Janeiro: UFRJ, p. 205-226, 2011.

_____. “Poética da vítima”. *Revista Brasileira*. n. 74, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, p. 87-105, 2013.

REDONDO, Tércio & RUFINONI, Simone (org.) *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, 2014.

SILVA, Regina Helena Alves (org.) *Redes e ruas: dinâmicas dos protestosBR*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

STERZI, Eduardo. *Aleijão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. “Terra devastada: persistências de uma imagem”. *Remate de Males*. vol. 34, Campinas, p. 95-111, 2014.

WEINTRAUB, Fábio. *Baque*. São Paulo: 34, 2007.

_____. “Poética do desabrigo: imagens do habitar em crise na poesia brasileira contemporânea”. In: _____. *Caminhos da lírica brasileira contemporânea*. São Paulo: Nankin, 2014, p. 135-176.

ZIZEK, Slavoj. “Problemas no paraíso”. In: MARICATO, E.; HARVEY, D. et al. *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 103-111.

Do recado da terra aos sinais das estrelas: as lendas e mitos como marcas identitárias em Mia Couto

Tatiana Alves Soares Caldas
CEFET/RJ

Resumo

Estórias Abensonhadas, livro de contos publicado em 1994, é marcado pela recuperação de valores e por um traço característico de praticamente todos os contos que o integram, e que se faz presente em muitas narrativas do período pós-colonial: a perspectiva do sonho em meio à violência e à guerra. Por meio de histórias que remetem a mitos e lendas do imaginário africano, ocorre o resgate de traços soterrados por um passado colonial e por guerras civis. O emergir da ancestralidade e das tradições locais surge como algo fundamental à construção de uma identidade moçambicana, numa proposta que se faz a partir dos valores da terra. Os contos que integram a obra traduzem a perspectiva do sonho em uma terra que aos poucos se reconstrói. Vendo em tais narrativas uma tentativa simultânea de resistência aos valores pragmáticos impostos pelo colonizador e de resgate de uma identidade calcada na oralidade e nos mitos de origem, nosso estudo busca analisar tais manifestações nos referidos contos como mecanismos de afirmação e de reconstrução de uma identidade nacional.

Palavras-chave: Mia Couto; Ancestralidade; Mitos; Memória; Resistência.

Abstract

Estórias Abensonhadas, book of short stories published in 1994, is marked by the recovery of values and a characteristic feature of almost every tale it comprises, and that is present in many narratives of the post-colonial period: the dream perspective amid violence and war. Through stories that refer to myths and legends of the African imaginary, there is the rescue of buried traces of a colonial past and by civil wars. The emergence of ancestry and local traditions emerges as something fundamental to the construction of a Mozambican identity, a proposal that is made from earth values. The stories that make up the work present the dream prospect in a land that gradually rebuilds. Seeing in these narratives a simultaneous attempt to resist the pragmatic imposed by the colonizer values and redemption of a grounded identity in oral and origin myths, our study seeks to analyze such events in these tales as an affirmation mechanism of rebuilding a national identity.

Keywords: Mia Couto; Ancestry; Myths; Memory; Resistance.

1. VENÂNCIO, José Carlos.
Literatura e poder na África lusófona,
1992, p. 62.

Estórias Abensonhadas, livro de contos publicado em 1994, é marcado pela recuperação de valores e por um traço característico de praticamente todos os contos que o integram, e que se faz presente em muitas narrativas do período pós-colonial: a perspectiva do sonho. Por meio de histórias que se inscrevem no território do maravilhoso, ocorre o resgate de traços soterrados por um passado colonial e por guerras civis. O emergir da ancestralidade e das tradições locais surge como algo fundamental à construção de uma identidade moçambicana, em uma proposta que se faz a partir dos valores da terra.

Circunstâncias históricas – algumas das quais significativamente marcadas pelo viés do maravilhoso – prenunciam a chegada de um novo tempo, de sonho e de reconstrução. Em Moçambique, teria havido uma chuva, surgida após um longo período de seca, coincidindo com o fim da guerra e assinalando, em termos simbólicos, o nascer de um novo tempo. O vislumbre do sonho propiciado por esse novo período é analisado por Mia Couto, ao explicar o contexto de surgimento de *Estórias Abensonhadas*. Ao pensar a gênese da obra, o autor relaciona o retorno da chuva à perspectiva de reconstrução do país:

Há esse enorme desafio no meu país de que a terra se reconcilie consigo própria, e eu escrevi um livro que se chama *Estórias Abensonhadas*. Esse termo *abensonhadas* surgiu no dia em que Moçambique, depois desse tempo amargo de guerra, conquistou a paz. Foi assinado o acordo de paz, e eu pensava que ia encontrar as pessoas festejando na rua, porque havia uma imensa alegria escondida por trás daquele acontecimento oficial. Mas ninguém saiu para a rua. Uma semana depois, sim, as pessoas saíram para a rua porque choveu. Então, eu vi que a mesma razão que ditava a guerra, que eram os antepassados, os deuses antepassados, estavam zangados com os homens, esses mesmos deuses tinham aprisionado as chuvas. E o fato de eles terem liberado a chuva, agora significava que sim, que era verdade a notícia de paz; vinha não pelo rádio, não pelo jornal, mas pela própria chuva. Daí a chuva ser tida como abençoada, como sonhada, como abensonhada.¹

O neologismo, marca de sua escrita, acaba por traduzir, no âmbito literário, o desejo de libertação e de renovação presentes no período. A própria aglutinação de *abençoadas* e *sonhadas*, ambas pertencentes a um campo semântico positivo, reflete o otimismo como a tônica de *Estórias Abensonhadas*, conferindo um teor sagrado ao sonho de Paz. Sobre o neologismo como indicativo de uma liberdade política, o próprio Mia Couto estabelece tal relação, ao pensar o seu processo de criação:

Tenho conseguido reascender da infância usando uma língua que também está em estado de infância, que não está acabada. Quando consigo isso, passo a ter um pensamento

mais criativo, passo a ter uma relação com o mundo. Como se o mundo ainda estivesse em fabricação e eu pudesse brincar com ele.²

Além do aspecto demiúrgico contido na criação lexical, o neologismo acaba por servir a outro propósito: sendo o autor, segundo suas próprias palavras, um *ser de fronteira* – branco, filho de portugueses, e um escritor que se utiliza da Língua Portuguesa, originalmente a língua do colonizador –, o recurso aos neologismos demarca, linguisticamente, um movimento de apropriação em relação ao idioma do opressor. A respeito da visão de si mesmo como *ser de fronteira*, tal definição é explicitada por ele em entrevistas, momentos em que ele reflete acerca da escrita e do hibridismo de sua condição.

O reconhecimento dessa condição híbrida, em que a nacionalidade moçambicana traz consigo a ascendência europeia, faz de Couto um escritor cuja vivência é marcada por um olhar a um só tempo interno e externo em relação a Moçambique. Os neologismos, indicativos do anseio por liberdade, traduzem ainda uma atitude de transgressão em relação à língua do colonizador, o que confere a seu uso uma feição ideológica ainda mais definida. Em *Mia Couto: espaços ficcionais*, Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury destacam tal faceta na obra do escritor moçambicano:

A tematização da escrita [...] está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo.³

“Nas águas do tempo”, conto que abre o livro, narra a história de um menino que é constantemente levado pelo avô a um rio que deságua em um lago. O avô cumprimenta seres que o menino não consegue ver. No instante em que o avô morre, o menino finalmente consegue enxergar os panos brancos na outra margem, bem a tempo de reconhecer o lenço vermelho do avô, que, nesse momento, também se torna branco, indicando que ele agora pertence ao grupo da outra margem. Ao final da história, é o menino, já adulto, quem aparece conduzindo o filho, sabendo-se responsável pela transmissão e pela perpetuação dos segredos de seu grupo social, e sugerindo a permanência da tradição legada pelo avô.

O final do texto é marcado pela certeza de que as crenças serão passadas adiante, pois é o menino, já adulto, quem hoje conduz o filho, para que este lhe siga, um dia, os passos:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o

2. Entrevista ao Jornal *Mil Folhas*, publicada em 28/9/2002.

3. FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*, 2008, p. 36.

4. COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*, 2008, p. 17.

5. *Ibidem*, p. 59.

6. *Ibidem*, p. 59.

7. *Ibidem*, p. 60.

tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem.⁴

“Vislumbrar os panos” significa aprender a ancestral lição sobre vida e morte, e a atitude do narrador revela a sua decisão de passar adiante os valores de seus antepassados.

“Chuva: a abensonhada” é talvez o conto que mais se aproxima do eixo norteador da obra: a mensagem de esperança trazida simbolicamente pela chuva torrencial que caiu sobre Moçambique dias após a assinatura do Acordo de Paz. É ela que *abençoa* a paz tão *sonhada*, em um sinal de que agora, sim, os deuses estavam de fato satisfeitos.

A mensagem de recomeço fica patente nas palavras iniciais, quando o narrador, mirando a chuva que insiste em cair, reflete acerca da perspectiva de esperança por ela simbolizada:

Estou sentado junto da janela olhando a chuva que cai há três dias. Que saudade me fazia o molhado tintintinar do chuveiro. A terra perfumegante parece a mulher em véspera de carícia. Há quantos anos não chovia assim? De tanto durar, a seca foi emudecendo a nossa miséria. O céu olhava o sucessivo falecimento da terra e, em espelho, se via morrer. A gente se indaguava: será que ainda podemos recomeçar, será que a alegria ainda tem cabimento?⁵

Os neologismos utilizados pelo narrador reiteram a imagem de renovação representada pela chuva: *perfumegante*, fundindo as noções do calor da terra, fumegante, e do exalar de um perfume inconfundível de liberdade, ou *indaguava*, sugerindo as indagações trazidas pela chuva que desaguava no país.

O local onde o narrador se encontra atua como metonímia da nação moçambicana, como se percebe em suas palavras: “Estou espreitando a rua como se estivesse à janela do meu inteiro país”⁶.

Tristereza, a tia que lê os recados da terra, percebe que a chuva assinala um novo momento na história do país, marcado pela redenção e pela bênção dada pelos ancestrais:

[...] A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está a acontecer devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados. Em todo o Moçambique a guerra está a parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas.⁷

Outro aspecto relevante refere-se ao contraste estabelecido entre o saber científico, cartesiano, racional, representado pela

figura do narrador, e a leitura da terra, dos elementos, na visão intuitiva e telúrica simbolizada por Tristereza. Esta, conhecedora de tempos e temperos, mostra ao sobrinho visões que não cabem no raciocínio pragmático deste:

– Mas, Tia Tristereza: não será está chover de mais?
– *De mais? Não, a chuva não esqueceu os modos de tomar*, diz a velha. [...]
Tristereza olha a encharcada paisagem e me mostra outros entendimentos meteorológicos que minha sabedoria não pode tocar.
[...]
– *Lá em cima, senhor, há peixes e caranguejos. Sim, bichos que sempre acompanham a água.*
[...]
– *Sim, finjo acreditar. E quais tipos de peixes?*
Negativo: tais peixes não podem receber nenhum nome. Seriam precisas sagradas palavras e essas não cabem em nossas humanas vozes.⁸

O diálogo entre o narrador e a tia retrata o choque entre a tradição e o novo. Tristereza representa um passado de tristeza, sugerido inclusive por seu nome, aglutinação de *triste* e de *Tereza*, mas, por outro lado, configura-se como detentora de um conhecimento intuitivo, de uma sabedoria da terra. Já o sobrinho, racional, se apresenta como alguém que inicialmente questiona a validade do conhecimento da tia para, ao final, reconhecer-lhe o valor:

– A chuva está a limpar a areia. Os falecidos vão ficar satisfeitos. Agora, era bom respeito o senhor usar este fato. Para condizer com a festa de Moçambique...
[...] [Tristereza] acredita que acabou o tempo de sofrer, nossa terra se está lavando do passado.⁹

A chuva molha as sementes que irão brotar, em uma simbólica imagem de reconstrução do país. E, em um sinal de que o futuro será reconstruído a partir do equilíbrio entre tradição e renovação, o narrador cede ao pedido da tia, vestindo a roupa que ela julga adequada à ocasião:

– Tristereza, tira o meu casaco.
Ela se ilumina de espanto. Enquanto despe o cabide, a chuva vai parando. Apenas uns restantes pingos vão tombando sobre o meu casaco. Tristereza me pede: *não sacuda, essa aguinha dá sorte*. E, de braço dado, saímos os dois pisando charcos, em descuido de meninos que sabem do mundo a alegria de um infinito brinquedo.¹⁰

O final da narrativa conduz a uma mensagem de esperança: abençoados pela chuva, Tristereza e o sobrinho são agora livres para usufruir o mundo como se de um brinquedo se tratasse.

8. Ibidem, p. 61.

9. Ibidem, p. 61.

10. Ibidem, p. 62.

11. Ibidem, p. 29-30.

12. Ibidem, p. 31.

Ambos, de braços dados, em uma união de mundos, memórias e saberes, aliam-se para celebrar o renascer de seu país.

Em “O cego Estrelinho”, tem-se uma narrativa que contrapõe o mundo real, da guerra, a um mundo sonhado, onde tudo é belo. Tal oposição é feita mediante o contraste entre o mundo real, desconhecido pelo cego que dá título ao conto, e o mundo retratado a ele pelo guia, Gigito. Este conduz Estrelinho a um lugar de fantasia e beleza, e é por meio de seus olhos que o cego trava contato com o mundo. Privado da visão do mundo real, o cego tem acesso a um mundo imaginado, permeado de encantamento:

Gigitinho, porém, o que descrevia era o que não havia. O mundo que ele minuciava eram fantasias e rendilhados. A imaginação do guia era mais profícua que a papadeira. [...] A mão do guia era, afinal, o manuscrito da mentira. Gigito Efraim estava como nunca esteve São Tomé: via para não crer. [...] Desfolhava o universo, aberto em folhas. A ideação dele era tal que mesmo o cego, por vezes, acreditava ver.¹¹

Em uma perversa ironia, a guerra tira o guia ao cego, que se vê desprovido de sua capacidade de enxergar, ainda que indiretamente, o mundo. Note-se, quando da ausência do guia, a sensação de desamparo vivenciada pelo cego:

Mas a resposta de Gigito não veio, num silêncio que foi seguindo, esse sim, repetido e igual. Desamimado, Estrelinho ficou presenciando inimagens, seus olhos no centro de manchas e ínvias lácteas. Aquela era uma desluada noite, tinturosa de enorme. Pitogando, o cego captava o escuro em vagas, despedaços. O mundo lhe magoava a desemparelhada mão.¹²

Interessantes são os neologismos utilizados para retratar a nova condição do cego: *inimagens*, *ínvias lácteas* e *desluada* sugerem não somente a ausência, mas a destituição – acentuada pelos prefixos de negação – de algo que um dia existiu, ainda que apenas no sonho. A perda de Gigito equivale, para Estrelinho, a uma segunda cegueira.

Surge, então, Infelizmina, irmã de Gigito, que vem tomar o lugar do irmão na tarefa de cuidar de Estrelinho. Seu olhar para o mundo, contudo, não possui a perspectiva sonhadora com que o antigo guia o retratava ao cego. Assim, Estrelinho é lançado à desilusão, em um mundo destituído de esperança:

Desde então, a menina passou a conduzir o cego. Fazia-o com discrição e silêncios. E era como se Estrelinho, por segunda vez, perdesse a visão. Porque a miúda não tinha nenhuma sabedoria de inventar. Ela descrevia os tintins da

paisagem, com senso e realidade. Aquele mundo a que o cego se habituara agora se desiluminava. Estrelinho perdia os brilhos da fantasia.¹³

13. *Ibidem*, p. 32.

14. *Ibidem*, p. 33.

Entretanto, em uma reviravolta na trama, Infelizmina e Estrelinho apaixonam-se e, logo em seguida, são informados da morte de Gigito na guerra, fato que desencadeia um processo depressivo na moça, que começa paulatinamente a definhar. Estrelinho, então, começa a descrever o seu mundo, repleto de sonho, invertendo a perspectiva: pelo amor e pela esperança, é ele quem agora a conduz. Ela, de guia referencial, passa a ser guiada por ele, enxergando um mundo que nunca veria com os próprios olhos. A moça, que já trazia a infelicidade no nome, é agora impregnada pela magia do mundo que se descortina aos seus olhos. Se Estrelinho carecia de um guia no mundo real, é ele o guia nessa nova jornada, capaz de se transmutar aos olhos de quem nela acredita. Subvertendo o conhecido *ver para crer*, Estrelinho consegue fazer com que a moça *creia* para, dessa forma, *ver*.

[...] Até que a ela se chegou o cego e lhe conduziu para a varanda da casa. Então, iniciou de descrever o mundo, indo além dos vários formamentos. Aos poucos foi despontando um sorriso: a menina se sarava da alma. Estrelinho miraginava terras e territórios. Sim, a moça, se concordava. Tinha sido em tais paisagens que ela dormira antes de ter nascido.¹⁴

A visão de Estrelinho, fusão de miragens e de uma imaginação que o habilita a ler o mundo de outra forma – ele *miraginava* – traduz a perspectiva de reconstrução, por parte de alguém capaz de converter em realidade aquilo que acredita ser real. Ao enxergar um mundo diferente do verdadeiro devido à sua deficiência visual, é capaz de criar um mundo de sonho e de fazer com que outros assim o vejam, em uma mensagem de esperança. O final, pleno de otimismo, vem nas palavras do próprio Estrelinho, que se dispõe a mostrar o caminho para o lindo mundo por ele apresentado.

Em *As flores de Novidade*, é contada a história de Novidade Castigo, menina diferente, que, segundo o texto, parece ter vindo ao mundo como punição, pois é vista com desconfiança pelo fato de ser filha de negros e possuir olhos azuis. Enquanto todos vivenciam a realidade, ela passa o tempo cantando e recolhendo pétalas azuis, de origem desconhecida. É marcada pela beleza e pela alegria, em contraste com uma realidade em que a guerra se faz cada vez mais presente. Depois de um episódio em que a moça é acometida por convulsões, a guerra chega ao lugar e todos têm de ser retirados dali. Novidade, ao contrário dos demais, não parece querer ir embora e, alheia a tudo, põe-se a colher flores silvestres. O caminhão em que todos partem segue

15. Ibidem, p. 35.

16. Ibidem, p. 68.

sem ela, e a mãe, contudo, consegue ainda ver de longe a moça sendo tragada por flores que a puxam para dentro da terra:

O que se passou, quem sabe, só ela viu. Lá, entre a poeira, o que sucedia era as flores, aquelas de olhar azul, se enchem de tamanho. E, num somado gesto, colherem a menina. Pegaram Novidadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se susplantou, afundada no mesmo ventre em que via seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo.¹⁵

Ao apresentar Novidade sendo tragada por *flores de olhar azul*, semelhantes ao seu, que a libertam das atrocidades da guerra, o texto traz a mensagem de que nas raízes da terra residiria a esperança. Seria por meio de um mergulho nas entranhas do solo de seu país que o homem encontraria a esperança de um mundo livre de guerras.

Semelhante imagem pode ser vista em “O cachimbo de Felizbento”, em que o desaparecimento do protagonista representa um retorno às raízes, ao âmago da terra. Quando a guerra surge, rápida e avassaladora, Felizbento decide só ir embora se puder levar as árvores do lugar consigo. Diante da inviabilidade de seu projeto, ele mergulha na terra e desaparece. A fumaça de seu cachimbo, entretanto, reaparece periodicamente, indicando que ele aguarda, no seio da terra, o momento de regressar:

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz.¹⁶

Além de o texto mostrar uma imagem singela da morte do personagem, esta surge como forma de apropriação da terra, em uma atitude que traduz, em tempos de guerra, a retomada do país por seus filhos. Felizbento é duplamente marcado, pois é *feliz* e *abençoado*, sendo aquele que aguarda o tempo de paz para Moçambique.

Mesmo nos contos em que a mensagem de esperança não é tão explícita, há no final uma semente que aponta, talvez no futuro, uma saída. Em “O poente da bandeira”, talvez um dos mais realistas e crus relatos sobre a guerra dentre os que compõem o livro, há a figura de um menino que, em uma espécie de ritual, pede para ser cortado para poder sonhar:

Para sonhar o menino tinha que sangrar. A avó lhe cedia o jeito, habituada à lâmina como outras mães se acostumam ao pente. O sangue espontava e o mundo presenciava o futuro, tivesse a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido.¹⁷

17. Ibidem, p. 71.

18. Ibidem, p. 72-73.

19. Ibidem, p. 73.

Além de apresentar a metáfora de que o verdadeiro sonho exige a dor, ou seja, para se ver o sonho, há que se sangrar, o conto mostra a crueldade da guerra em sua face mais odiosa: o menino acaba sendo morto com truculência por um soldado, por não saber como se comportar em uma determinada situação. E, se a bandeira constitui-se em metonímia da nação, é expressivo o fato de suas cores parecerem se esmaecer quando da morte da criança:

Sente o sangue escorrendo, a bota do soldado ainda lhe dói uma última vez. Como pode saber ele os procedimentos exigidos pelo vigilante? Mas o soldado é totalmente militar, está só cumprindo ignorâncias, jurista de chumbo incapaz de distinguir um fora-da-lei de um da lei-de-fora. [...] À medida que o soldado desfere mais violência, a bandeira parece perder as cores, a paisagem em redor esfria e a luz tomba de joelhos. É, então.¹⁸

O jogo de palavras feito a partir das expressões *fora-da-lei* e *da-lei-de-fora* denuncia as atrocidades cometidas por quem detém o poder, tratando como criminosos aqueles que não se adaptam ao código arbitrário que lhes é imposto.

E, sob o viés do maravilhoso, eis que uma árvore tomba sobre o soldado, como que a vingar a morte do inocente. A árvore, símbolo da terra, reage à morte da criança e, ainda que haja versões tentando encontrar uma explicação racional para o ocorrido, todos sabem que a terra vingou o assassinato de um de seus filhos:

A árvore estava já morta, ainda houve o dito. Poucos criam. A crença estava com a avó, sua outra versão: o tronco se desmanchava, líquido, devido à morte daquela criança. Vingança contra as injustiças praticadas contra a vida. [...] A palmeira sumiu mas para sempre ficara a sua ausência. Quem passe por aquele lugar escuta ainda o murmúrio das suas folhagens. A palmeira que não está conforta a sombra de um menino, sombra que persiste no sol de qualquer hora.¹⁹

Em uma espécie de mito, à semelhança do que ocorre em outros contos do livro, o final sugere que o murmúrio e a sombra da palmeira permanecem, não importando o sol, e que sempre continuará a proteger os meninos de sua terra, reiterando a integração homem/terra que perpassa a obra.

20. HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*, 2006, p. 61.

21. SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “O ar, as águas e os sonhos no universo poético de Mía Couto”, 1998, p. 161.

Estórias abensonhadas reflete um momento de redefinição da identidade nacional. Stuart Hall, em *A identidade cultural e diáspora*, afirma a necessidade de o homem se inscrever na sociedade, seja por meio de um resgate do passado, seja por sua inserção no futuro, em um processo em que a construção identitária se faz por meio de uma relação cultural com o tempo e com a história:

As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofre transformações constantes. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, esperam para ser descobertas e que, quando o for, há de garantir a percepção de nós mesmos na eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.²⁰

A preocupação no sentido de não permitir que o passado se perca assume, na narrativa de Mía Couto, contornos ideológicos bem definidos, traduzindo uma postura de resistência frente aos valores impostos pelo colonizador.

Nesse sentido, a ficção surge como perspectiva da reconstrução vislumbrada pela escrita pós-colonial. Assiste-se, pelo novo texto que se impregna da memória coletiva, à reconstrução de um país pelo viés da memória ancestral, soterrada pela visão colonialista:

Mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mía Couto que enveredam pelos labirintos e ruínas da memória coletiva moçambicana como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra. As úlceras deixadas nas paisagens são deploradas pela escritura mitopoética do autor, cujo lirismo funciona como bálsamo cicatrizante e cuja lucidez política serve para abrir os olhos do povo, numa tentativa de curar a cegueira reinante em Moçambique, nos atuais tempos pós-coloniais.²¹

Estórias abensonhadas obedece a um movimento duplo, em que se alternam e se complementam duros retratos da guerra e possibilidades de saída pelo sonho. O maravilhoso surge por vezes como negação dessa crueza e acena com a perspectiva da reconstrução. Na literatura do momento pós-colonial, assiste-se ao emergir das vozes que por tanto tempo foram silenciadas e, nesse processo de reconstrução, a escrita de Mía Couto surge como mais um traço desse país que aos poucos se redescobre, pleno e *abensonhado*.

Referências

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COUTO, Mía. *Estórias abensonbadas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “O ar, as águas e os sonhos no universo poético de Mía Couto”. *Gragoatá*. nº5. Niterói: UFF, 1998.
- VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

Diretrizes para Autores

A revista *outra travessia* aceita trabalhos inéditos voltados para a literatura, a teoria literária e outras artes, redigidos em português ou castelhano. A submissão dos textos deve seguir as chamadas de publicação lançadas duas vezes ao ano.

Os trabalhos serão submetidos ao conselho de pareceristas da revista após breve análise da pertinência ao tema proposto e às normas de publicação. Sugestões de modificação ou revisão por parte do conselho consultivo serão comunicadas aos autores.

Os pareceres de artigos submetidos são de uso exclusivo da equipe editorial da *outra travessia* e não serão, sob nenhuma circunstância, publicados, nem divulgados.

Os trabalhos devem ser enviados através de cadastramento na plataforma de periódicos www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/index, ou pelo email outratravessia@gmail.com

O original deve ser apresentado em página A4 na seguinte sequência, com fonte Garamond:

Título do trabalho: centralizado, tamanho 14, espaçamento 1,5.

Subtítulos (quando houver): recuo de 1 cm, em negrito, tamanho 12, espaçamento 1,5.

Nome do autor: tamanho 12, alinhado à direita, espaçamento 1,5.

Instituição: embaixo do nome, sem a utilização de parêntese. Para universidades brasileiras, utilizar as siglas (ex: UFSC; UNB), para universidades estrangeiras ou outras instituições, colocar o nome por extenso e o país (ex: Universidade de Buenos Aires – Argentina).

Resumo: em português, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. O resumo deve ter entre 100 a 200 palavras. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Palavras-chave: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Abstract, Resumen, Resumé ou Riassunto: em inglês, castelhano, francês ou italiano, tamanho 11, justificado, espaçamento 1,5. Deve ser a versão traduzida do resumo em português. Embaixo, sem separação de linha nem negrito: Keywords, Palabras clave, Mots-clés ou Parole chiavi: entre 3 e 5, separadas por ponto-e-vírgula.

Epígrafes (quando houver): tamanho 12, itálico, alinhado à direita, com o autor da citação embaixo, sem itálico, espaçamento 1.

Texto: fonte Garamond, tamanho 12, espaçamento 1,5, justificado, com recuo de 1cm para início de parágrafo. O texto não deve exceder as 20 páginas, sem incluir as páginas de referências bibliográficas. As páginas não devem ser numeradas.

Referências no corpo do artigo: devem ser apresentadas em nota de rodapé. **Importante:** não aceitaremos o sistema de citação autor: data. Em caso de referências recorrentes deve-se repetir o título e o ano de uma obra já citada, evitando o uso de op.cit. Utilizar Ibidem, apenas em caso de repetição imediatamente posterior de citação da mesma obra. Utilizar Idem., no caso de citação imediatamente posterior de outra obra do mesmo autor. Exemplos:

| TIPO | MODELO |
|--------------------------------------|--|
| Livro | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237. |
| Capítulo de livro do mesmo autor | SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”, 2008, p. 64-73. |
| Capítulo de livro de autor diferente | SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”, 2012, p. 174-187. |
| Artigo publicado em revista | SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martina”. <i>Novos Estudos</i> , 2006, p. 5-6. |
| | VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> , 1996, p. 33. |
| Citação de livro recém citado | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> , 1969, p. 237. |
| | Ibidem, p. 157. |

| TIPO | MODELO |
|--|---|
| Citação de livro do mesmo autor da referência anterior | SANTIAGO, Silviano. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> , 2008, p. 45. Idem. <i>Cheiro forte</i> , 1995, p. 37. |
| Confrontar | Cf. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> , 2000. |

Quando se tratar de uma citação presente num outro suporte utilizar apud., sem necessidade de utilizar caixa alta. Exemplo:

Ana Cristina Cesar, apud. SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*, 2007, p. 52.

Citações com 4 ou mais linhas: devem ser separadas do texto por duas linhas, com recuo de 4 centímetros, fonte 10, espaçamento simples. Citações em castelhano, francês, inglês ou italiano podem ser mantidas no idioma original. Para outros idiomas, o autor deve colocar uma nota de rodapé com uma versão do idioma do artigo.

Ilustrações (quando houver): devem ser designadas como figuras, numeradas no texto (fig. 01, fig. 02) com título ou legenda abaixo da mesma.

Referências: tamanho 11, alinhadas à esquerda, espaçamento simples, com uma linha de espaço entre uma referência e outra. A apresentação das referências deve respeitar o padrão ABNT. Exemplos:

| TIPO | MODELO |
|---|--|
| Livro | BLANCHOT, Maurice. <i>El libro que vendrá</i> . Caracas: Monte Ávila, 1969. MARENTES, Luis. <i>José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution</i> . New York: Twayne, 2000. |
| Capítulo de livro do mesmo autor | SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 64-73. |
| Mais de um texto (livro, artigo, etc.) do mesmo autor | SANTIAGO, Silviano. <i>Cheiro forte</i> . Rio de Janeiro: Rocco, 1995. _____. <i>O cosmopolitismo do pobre</i> . Belo Horizonte: UFMG, 2008. |
| Capítulo de livro de autor diferente | SCHEIBE, Fernando. “Sobre Mallarmé, vontade de jogo”. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel e MORICONI, Italo. (Org.). <i>Teoria, poesia, crítica</i> . Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 174-187. |

| TIPO | MODELO |
|-----------------------------|---|
| Artigo publicado em revista | SCHWARZ, Roberto. “Lucrecia contra Martinha”. <i>Novos Estudos</i> . n. 75, p. 61-79, jul. 2006. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. <i>Mana</i> . v. 2, n. 2, p.115-144, jan./out. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=pt&nr_m=iso&tlng=pt . Acesso em: 26 julho 2014. |

Os autores terão direito a 2 exemplares da revista.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar, obrigatoriamente, a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em “Comentários ao Editor”.
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, Open Office ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB)
3. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para Autores.