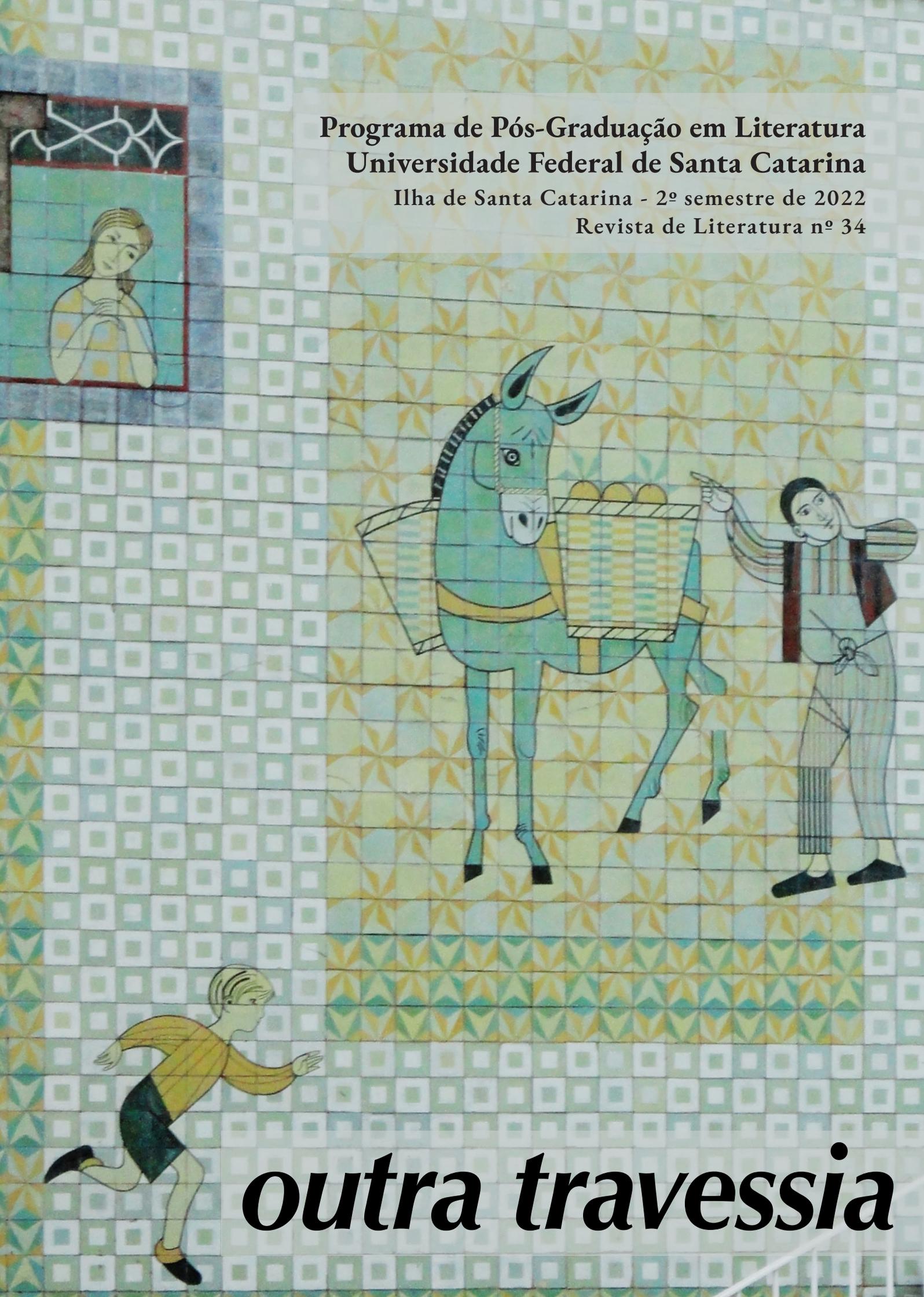


Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade Federal de Santa Catarina

Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2022

Revista de Literatura nº 34



outra travessia

outra travessia

Revista de Literatura nº 34

Ilha de Santa Catarina 2º semestre de 2022

Editores:

Ricardo Gaiotto de Moraes

André Fiorussi

Editoras assistentes:

Carolina Severo Figueiredo

Claudia Luana Cogo

Laura Danielly de Souza Couto

Projeto gráfico:

Jefferson Michels

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Ficha Técnica

Imagem da capa: Pomar, Júlio, painel de azulejos, c 1958, Av Infante Santo, Lisboa.

Manuelvbotelho, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pomar,_J%C3%BAlio,_painel_de_azulejos,_c_1958,_Av_Infante_Santo,_Lisboa.jpg

Catálogo:

ISSN: 0101-9570

eISSN: 2176-8552

Editores: Ricardo Gaiotto de Moraes; André Fiorussi

Editoras assistentes: Carolina Severo Figueiredo; Claudia Luana Cogo; Laura Danielly de Souza Couto

Revisores/Colaboradores: Carolina Severo Figueiredo; Claudia Luana Cogo; Laura Danielly de Souza Couto; Renato Bradbury de Oliveira

Capa, projeto gráfico, diagramação e editoração: Jefferson Michels

Conselho Consultivo:

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

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

Ana Porrúa, Universidad de Rosario, Argentina

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

Artur de Vargas Giorgi, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Ettore Finazzi Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália

Fabián Javier Ludueña Romandini, Universidad de Buenos Aires - Universidad UADE

- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Flora Sússekind, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil

Florencia Garramuno, Universidad de San Andrés, Argentina

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

Gema Areta, Universidad de SevillaIvia Alves, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

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

Jorge Hoffmann Wolff, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Livia Grotto, Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil

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

Luz Rodríguez Carranza, Universidade de Leiden, Países Baixos

Marcelo da Rocha Lima Diego, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

Maria Aparecida Barbosa, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

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

María Gabriela Milone, IDH, Conicet. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Mario Cesar Camara, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Rita L. de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália

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

Susana Celia Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

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

Wladimir Antônio da Costa Garcia, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Editorial

Nesta edição, *outra travessia* publica artigos variados que cruzam os caminhos do romance, do ensaio, da poesia e das artes visuais, atravessando fronteiras e indagando: que podem a literatura e as artes dos séculos XX e XXI ante os atavismos do código, ante os ritmos imperantes?

No artigo “Gargalhadas enterrarão o Império? Estratégias discursivas na literatura portuguesa pós-imperial”, Sabrina Sedlmayer e Vincenzo Russo analisam escritos mordazes do poeta Jorge de Souza Braga e da poeta e ensaísta Patrícia Lino para discutir como certa literatura produzida em Portugal após a Revolução dos Cravos se dedica a desconstruir, através do riso, a retórica imperialista da ditadura.

Questionar as fronteiras entre poesia e prosa é uma das tarefas de Thaís Seabra Leite, no artigo “O salto do touro: a mitopoesia em *O risco do bordado*, de Autran Dourado”, que investiga a incursão do autor mineiro na tendência simbólica do mitopoético como contrapeso à representação verossímil da realidade social, tão cara à narrativa do século XIX.

O assunto volta a ser a poesia quando Erion Marcos do Prado, no artigo “Esparsos: a obra inédita de Cecília Meireles”, levanta hipóteses acerca do apagamento de poemas e até de livros inteiros de Cecília em edições de sua obra completa, o que pode ter afiançado a acomodação de sua poesia a certa tradição portuguesa e ocultado seu elo com o estilo mais radical do modernismo brasileiro de 1922. De quebra, o autor nos apresenta “Poema de outra vida”, que permaneceu inédito em livro, mas foi publicado em jornal nos anos 1930.

Os processos de modernização dos Estados Unidos e do Brasil na década de 1930 são tratados a partir da comparação que Giovana Proença

Gonçalves elabora entre os romances *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no artigo “Ascensão e ruína na era do ímpeto modernizante”.

Em “A expressividade na obra neorrealista de Júlio Pomar: uma apresentação deformadamente grotesca”, Rafael Reginato Moura analisa, a partir de lições do filósofo Maurice Merleau-Ponty, traços estéticos que suscitam o inacabamento, a incompletude, a dúvida, a ambiguidade.

Fecha este número de *outra travessia* o artigo “Marguerite Duras, a escrita e a experiência”, no qual Julio Aied Passos analisa a reflexão crítica sobre o ato de escrever, a partir de uma intersecção entre filosofia e literatura, no romance *L'amant* e no conto “Écrire”, de Marguerite Duras.

Os editores de *outra travessia* agradecem a autoras e autores dos artigos, equipe envolvida na produção editorial e pareceristas que tornaram possível esta inquietante reunião de trabalhos de pesquisa.

Boa leitura!

Ricardo Gaiotto
André Fiorussi

Submissão: 01/09/2023
Aceite: 02/09/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e97889>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Gargalhadas enterrarão o Império? Estratégias discursivas na literatura portuguesa pós-imperial

Will Laughter Bury the Empire?
Discursive Strategies in Portuguese Post-Imperial
Literature

Sabrina Sedlmayer
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Vincenzo Russo
Università degli Studi di Milano Statale - Itália

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e96667>

Resumo

A literatura portuguesa pós-25 de Abril pode ser encarada também como uma literatura pós-imperial? Isto é, como uma literatura que não só vem “depois” do fim do Império mas que reage criticamente ao fim do Império através de inúmeras estratégias ideológicas e retóricas? A nossa ideia move da constatação de que existe na poesia e na prosa portuguesas do final do século XX e nas primeiras duas décadas do século XXI uma constelação de obras que usam do amplo espectro da veia cômica (ironia, sátira, farsa) para enfrentar os fantasmas e as fantasmagorias que ainda assombam o tempo presente português e a sua complexa relação com o passado colonial. O nosso exercício crítico irá privilegiar parte da obra de dois autores portugueses contemporâneos (ainda que de gerações diferentes): o poeta e médico Jorge de Sousa Braga (1957) que é possível identificar com a geração de 80 da poesia portuguesa do século XX, e a poetisa e ensaísta Patrícia Lino (1990) cujo *Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* foi publicado agora em 2020.

Palavras-chave: Sátira; Descolonização; Literatura pós-imperial

Abstract

Can the post-April 25th Portuguese literature be faced as a post-imperial literature as well? Meaning, can it be faced as a literature that not only comes after the end of the Empire, but also as one that reacts critically to that end by means of numerous rhetorical and ideological strategies? Our idea stems from the realization that, in the end of the 20th century and in the first two decades of 21st, both in Portuguese prose and poetry, there is a constellation of works that make use of the broad spectrum of the comic vein (irony, satire, farce) in order to face the ghosts and the ghostliness that still haunt the present days of the Portuguese and their complex relation to the country's colonial past. Our critical exercise aims at privileging part of the works by two contemporary Portuguese authors (albeit from different generations): the poet and medical doctor Jorge de Sousa Braga (1957), who can be identified with the 1980s generation of Portuguese poetry, and the poet and essayist Patrícia Lino (1990), whose *Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (“The Portuguese Discoverer's Survival Kit in the Anticolonial World”, in loose terms) has just been published in 2020.

Keywords: Satire; Decolonization; Post-imperial Portuguese literature

Jorge de Sousa Braga: fragmentos de um discurso pós-imperial

A geografia poética do Portugal pós-*Empire* não se vai contentar com a perpetuação da imagem do «jardim à beira mar plantado» propagandeada pelo discurso nacionalista aproveitando o verso por demais abusado de Tomás Ribeiro.

«Quem irá transpor o mar em vez de nós?» interroga-se João Miguel Fernandes Jorge numa sua antologia geopoética que significativamente tem por título *A Pequena Pátria* (2002), onde o moderno «país de palavras» de António Ramos Rosa foi substituído por um pós-moderno «País de restos de palavras». Coube, de qualquer modo, a Ruy Belo redesenhar o mapa geopoético do século XX português através da poderosa ferramenta de um cartógrafo que é capaz de recolocar o espaço cultural na dimensão de uma temporalidade nova, aberta, possível (o Portugal futuro...): uma temporalidade que se pretende finalmente sincronizada com o relógio normal e normalizado da história portuguesa que deixe de funcionar como espelho hiperidentitário do presente e da sua ação no mundo. A representação geopoética do Portugal pós-*Empire* conota-se por uma preocupação que pretende normalizar o imaginário cultural da terra e dos homens. Se o complexo de hiperidentidade devolveu sempre uma imagem desproporcionada da cultura portuguesa, por excesso de passado *imaginário*, na poesia pós-74 é possível detectar muitas tentativas de desmitificar e desconstruir a parte mais perigosa e estratificada das mitologias nacionais e nacionalistas. Se a perda do Império significou, em termos de imaginário geográfico, uma nova coincidência entre espaço (nacional) e imagem cultural, isto deve-se à nova atitude para com a representação de Portugal como mar e do mar como Portugal. Portugal volta a ser europeu e a sua

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

cultura desmitifica a própria topografia enquanto celebração espacial de um destino. Em certos poemas de Jorge de Sousa Braga, por exemplo, dessacraliza-se a tradição, como acontece em “Sagres” onde a *orla* atlântica - limite geográfico e limiar simbólico do destino português - é objeto de um irreversível esgotamento mitológico. O sentimento totalmente antiépico, o hiper-realismo quotidiano mitigado por uma imaginação surrealizante, a doce e igualmente irónica crítica da monumentalização da História caracterizam estes versos que inscrevem Sagres, um dos centros da histórica e mitológica diáspora topográfica nacional, dentro de um espaço finalmente «normalizado» e livre de qualquer retórica.

SAGRES

Tenho só uma ponta de
Cigarro para fumar
E para apagá-la:
todo o mar¹

Talvez Sagres continue a representar uma fronteira geopoética de Portugal. Contudo, já não terá que desempenhar o ónus de «promontório sagrado», sinédoque da inteira *nação-navio*. Na esteira duma visão epistemologicamente mais «débil», o poeta identifica Sagres com uma paisagem pós-moderna onde é fruível todo o mar (tal como é fruível em qualquer cidade da costa) apenas para poder apagar anti-heroicamente um cigarro. Relicário de memórias imperiais, pelo menos nas incrustações das narrações oitocentistas e novecentistas da Nação, a Sagres de Jorge de Sousa Braga aceita o desafio de se re-imaginar no tempo presente não como um lugar de apagamento de memórias mas sim como espaço da possibilidade, da refundação de gestos antiépicos e mínimos como apagar um cigarro.

O riso, na esteira de Bergson, é sempre um gesto social que estigmatiza

1 BRAGA, Jorge de Sousa. *O poeta nu*, 1999, p. 83.

uma atitude potencialmente ameaçadora para a coesão do grupo. Rir não do próprio passado, mas sim do re-uso que foi feito de um certo passado através da assim chamada sacralização do Império que Salazar herda do século XIX. O século XX em Portugal é um longo século XIX até 1974.

Portugal volta a ser – depois da vocação atlântica – um país de Europa, a quem já não precisa de virar as costas, como ainda pretendia Álvaro de Campos declamando no cais de Lisboa o seu exaltado *Ultimatum*. Já em 1978, Eduardo Lourenço auspicava um processo de normalização imagológica para a cultura portuguesa como resultado de um renovado viver no mundo (e não necessariamente numa Sagres «qualquer») e com o mundo. Ainda não foi avaliado se este processo está concluído ou o caminho ainda está longe de ser percorrido. O que importa é que a *imagologia*, tal como é concebida por Eduardo Lourenço, pode ainda hoje contribuir para analisar as tentativas levadas a cabo por certa poesia das últimas quatro décadas (pós-25 de Abril) que consiste em desconstruir a mitografia cultural da História portuguesa como destino mítico que a retórica imperialista do regime salazarista tinha explorado até à exaustão.

Num poema escrito em 1980, portanto justamente no meio do caminho entre o fim histórico do Império e a entrada na Comunidade Económica Europeia (CEE), que se intitula “Portugal”, Jorge de Sousa Braga encena a fase de transição de Nação colonial para país europeu (ou melhor, a passagem de um país que se imagina Império para um país que se imagina Europa, utilizando a terminologia de Margarida Calafate Ribeiro). Entre o fim da descolonização e a entrada na Europa, o imaginário cultural português vai-se pouco a pouco normalizando e a febre do império não passa de um resfriado. Um dos melhores sintomas de que a poesia – tal como toda a cultura portuguesa – não advertiu o fim da geografia imperial como um trauma, são os versos de Jorge de Sousa Braga que utilizam a paródia para

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

desconstruir o arquivo fantasmagórico da mitologia salazarista, exorcizando todo o passado em excesso que, ao longo do séc. XX, pareceu nunca passar.

Portugal
Eu tenho vinte e dois anos e tu às vezes fazes-me sentir
como se tivesse oitocentos
Que culpa tive eu que D. Sebastião fosse combater os
infiéis ao norte de África
só porque não podia combater a doença que lhe
atacava os órgãos genitais
e nunca mais voltasse
Quase chego a pensar que é tudo mentira, que o infante
D. Henrique foi uma invenção do Walt
Disney
e o Nuno Álvares Pereira uma reles imitação do
Príncipe Valente
Portugal
Não imaginas o tesão que sinto quando ouço o hino
nacional
(que os meus egrégios avós me perdoem)
Ontem estive a jogar póker com o velho do Restelo
Anda na consulta externa do Júlio de Matos
Deram-lhe uns electro-choques e está a recuperar
aparte o facto de agora me tentar convencer que nos
espera um futuro de rosas

Portugal
Um dia fechei-me no Mosteiro dos Jerónimos a ver se
contraía a febre do Império
Mas a única coisa que consegui apanhar foi um
resfriado
Virei a Torre do Tombo do avesso sem lograr encontrar uma
pétala que fosse
das rosas que Gil Eanes trouxe do Bojador
Portugal
Se tivesse dinheiro comprava um Império e dava-to
Juro que era capaz de fazer isso só para te ver sorrir
Portugal
Vou contar-te uma coisa que nunca contei a ninguém
Sabes
Estou loucamente apaixonado por ti
Pergunto a mim mesmo
Como pude apaixonar-me por um velho decrépito e
idiota como tu
Mas que tem o coração doce ainda mais doce, que os
Pastéis de Tentúgal
E o corpo cheio de pontos negros para poder espremer

à minha vontade
Portugal estás a ouvir-me?

Eu nasci em milnovecentos e cinquenta e sete, Salazar
estava no poder, nada de ressentimentos
O meu irmão esteve na guerra, tenho amigos que
emigraram, nada de ressentimentos
Um dia bebi vinagre nada de ressentimentos
Portugal depois de ter salvo inúmeras vezes os Lusíadas
a nado na piscina municipal de Braga
ia agora propor-te um projecto eminentemente nacional
Que fossemos todos a Ceuta à procura do olho que
Camões lá deixou

Portugal
Sabes de que cor são os meus olhos?
São castanhos como os da minha mãe
Portugal
gostava de te beijar muito apaixonadamente
a boca².

O humor desse poema pode ser lido através da interpretação de Freud que fala de economia de energia psíquica: o humor nos poupa um momento de cólera (nada de ressentimentos). E aqui o humor também é um desafio, uma maneira irônica para se vingar do mundo: se o próprio sujeito poder rir do que é, existe ainda uma possibilidade de ele se salvar, de continuar sendo ou pelo menos de se sentir invulnerável até *como português de hoje*.

Patrícia Lino: um kit para descolonizar imaginários

Pelo signo do contraditório –oferecer um manual de sobrevivência para o que se deseja exterminar– o livro *O kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), de Patrícia Lino, organiza um debate sobre o colonialismo português por meio de uma atitude criadora que suspende as figuras de linguagem tradicionalmente empregadas na conhecida produção literária portuguesa pós-colonial, e por meio da troça esboça uma

2 BRAGA, Jorge de Sousa. *O poeta nu*, 1999, p.17-19.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

inflexão, novas possibilidades verbo-visuais. A hipótese que se levanta neste ensaio é a de que é possível reconhecer um certo diálogo com uma linhagem satírica, com afinidades com o que Augusto de Campos denominou um dia de “Os poetas malditos do maldizer”³ para definir os trovadores que, com argúcia e engenho, retiravam os olhos do ideal e empregavam a sua análise e descrição no ridículo e na mazela dos contemporâneos. Além dessa pertença, localiza-se também uma certa inflexão *pop* nesta obra que se utiliza da imagem, da noção de reprodutibilidade da mercadoria, tal como exemplificada pelas artes visuais pós 1945, especificamente pela *Pop Art*, com o intuito de transformar o passado histórico de Portugal numa série de objetos sem valor de troca, sem valor de uso.

Para nos aproximarmos desses dois pontos reflexivos, utilizaremos, exploraremos o argumento de que o *Kit* se assemelha ao *Kitsch*, ao mesmo tempo que trava diálogo com uma reprimida (mas vigorosa) cena da poesia portuguesa em que os vícios e as deficiências dos países e das pessoas que nele habitavam eram ridicularizadas, e o mundo era apresentado às avessas.

Da genealogia interna

Apesar de os paratextos que integram à edição se apresentarem em formato convencional (título, epígrafe, posfácio, sumário, editora, logo de apoio institucional, numeração, biografia da autora etc.) logo quando abrimos o livro percebemos que uma imagem acompanhará cada texto escrito, e que ambos estão inscritos num mesmo registro, num mesmo suporte, numa mesma impressão. Texto e imagem, lado a lado. Todo o livro obedece a uma mesma e repetida sequência: título, desenho, definição e instruções de como usar. Para José Luiz Passos, a autora “inventou uma

3 Cf. CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*, 1988.

forma de literatura verbo-visual profundamente irônica, e cujo alvo é a vulnerabilidade do descobridor português em meio a um mundo que o desautoriza.”⁴. Mas não é tão seguro afirmar que se tratam de “poemas-piadas” já que poderiam também ser chamados de exercícios discursivos-imagéticos, poemas visuais, verbetes, receitas, anúncio publicitário, manual de instruções, peças avulsas de um guia de vendas de produtos quaisquer. E justamente na falta de uma orientação definitiva, na sua indefinição formal, é que o livro parece se ancorar. Se o título promete estratégias para superar as adversidades de um colonizador no século XXI, tal como um livro de autoajuda, o leitor/jogador a quem se dirige a empreitada é tomado como um português que ainda acredita na noção de descoberta num mundo em que tal palavra virou sinônimo de invasão.

Chegamos, assim, à conclusão que a forma é indefinida, mas o tema do colonialismo é uniforme, repetitivo, e organiza todo o debate. É o fecho que integra e uniformiza as quarenta entradas (ou capítulos) em que a história de Portugal é revisitada e exposta como uma espécie de catálogo de quinquilharias, sem vigor nem função. O que no início da Idade Moderna foi tomado como símbolo nacional, é aqui recuperado, no presente, como um objeto desafinado e anacrônico. O argumento do livro parece visar a desativar o imaginário de potência, rir da saudade, brincar com o labirinto da utopia imperial que um dia “colocou no centro da sua bandeira a esfera armilar, em suma, a representação do Universo”⁵, e debochar, assim, do sonho messiânico que parece ainda persistir em tempos atuais em que o poder público português, nomeadamente a câmara legislativa de Belmonte, empreende um projeto e se constrói um museu dos Descobrimentos, o DNM: A Descoberta do Novo Mundo, em 2018. No material de divulgação

4 PASSOS, José Luiz. Posfácio. In: LINO, Patricia. *O kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, p. 197.

5 LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo, p.10.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

do Instituto, lemos que é a oportunidade do visitante conhecer um dos maiores feitos da História humana: a descoberta do Brasil.

Ora, Patrícia Lino, na altura, responde a esse gesto com uma precisa imagem:



Figura 01 - Patrícia Lino, 2019.

A perambulação feliz daqueles que passeiam pelo local e sequer percebem o formato do caixão do projeto museológico talvez seja similar ao alvo que mira no projeto livro. Lino reconhece a existência não só de um imaginário vivo e atuante no presente, como percebe também uma ideologia e mítica imperiais. E como lidar com essa utopia viva que persiste?

As intervenções da jovem autora propõem recusar a mitologia sacralizadora inscrita, ainda, no mundo político, social e moral português

e passa a rasurar a saudade do passado. Para tanto, esforça-se para que seja lido todo o arsenal de mitologias nacionais como velharias, como objetos *kitsch* de tipo souvenir de gosto duvidoso, vendidos em cansadas zonas turísticas ou em cansadas lojinhas de aeroportos. Por isso a quantidade de jogos e brincadeiras e uma ideia de infantilidade rondam o livro, que se torna também um objeto mercadológico. Se o colonialismo é marcadamente materialista, a cultura burguesa continua a desejar o acúmulo, por isso oferece objetos irônicos capazes de jogar com o ponto de vista do colonizador (quase sempre homem, branco, imaturo). Ao questionar o espaço como propriedade, também lança mão do humor. E enxertando arte, história, mídias contemporâneas, empreende um curioso laço com uma linhagem satírica, afinando criticamente o passado e o presente.

Os poetas malditos do mal dizer

Em *Verso, reverso, controverso*, Augusto de Campos registra certo assombro com uma antologia que lhe é oferecida em 1970, cujo mérito vai além do literário e filológico, mas também carrega um valor ético-estético:

Não tenho dúvidas. A edição crítica das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* que vem de ser publicada através da Editorial Galáxia (colección Filológica), da Galiza, pelo prof. Rodrigues Lapa, é um dos maiores eventos literários dos últimos tempos. Que os entendidos e os entediados disputem as nugas desse monumental trabalho que ressuscita a poesia satírica medieval em 428 composições⁶.

Campos argumenta que tal edição é responsável pela ruptura de um silenciamento durante séculos, nutrido por preconceitos moralizantes, que amordaçaram a voz daqueles que “não tinham só olhos postos no ideal;

6 CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo, p. 107.

também fitavam as realidades quotidianas com os olhos de ver”. Em prol de “uma tradição realista obscurecida pelo bom tom literário”, responsável por erigir em torno da lírica do amor cavalheiresco de inspiração platônica a face mais conhecida do amor, o amor descortês foi reprimido. Gregório de Matos e Bocage são outros dois exemplos de autores que tiveram as suas obras censuradas e que podem ser somados a um vasto panorama de trovadores satíricos cujos trabalhos foram retirados do limbo. Soma-se a eles, um rol extenso catalogado posteriormente, também num gesto antológico, por Natália Correia, em *Antologia da poesia erótica e satírica* que revela a importância da sátira no âmbito da produção literária portuguesa que, segundo a autora, o cômico reside menos no conteúdo do que na expressão verbal. De outro modo, que a sátira se enriquece pela fantasia do verbo.

Sopa Campbell, mapa-mundi

Patrícia Lino parece, assim, se filiar a esse tronco zombeteiro que não se compadece nem se solidariza com aqueles que ainda corroboram com a criação de uma ficção do passado. A temporalidade a que se refere nos retornos às traquitanas imperiais esgarçam como as “geringonças” são patéticas. O rol é extenso: Fraquinho de mar português, Mapa mundi, Engenhinha, Race card, Casinha portuguesa, Diploma de branquitude, História do Banquinho racial...e mais uma dezena de objetos que podem ser vistos como um jogo, ou como um gatilho educativo que procura pedagogicamente, com agilidade e troça fácil, descolonizar o pensamento.

A relação do livro *O kit de sobrevivência do Descobridor português no Mundo Anticolonial* com a *Pop Art* surge em várias camadas: a escolha de signos e símbolos da sociedade de consumo, desenhos simplificados, reprodução de peças existentes, economia verbal, entre outros elementos

que também nos lembram o uso estereotipado e de chavões do *Kitsch*. O que se pesca da tradução cultural portuguesa seria o acervo nostálgico, sebastianista, imperialista. Este manancial é transformado ativamente via o humor. Ao cabo da leitura percebe-se uma crítica pontual à anacronia de tais posições ideológicas.

Como pode-se notar no capítulo reproduzido a seguir: a aventura do além-mar, o sentimentalismo de triunfo da posse, da conquista, é transformado numa bolinha anti-stress, de plástico, ridiculamente pequena, uma metáfora para se colocar entre as mãos.

Figura 02-

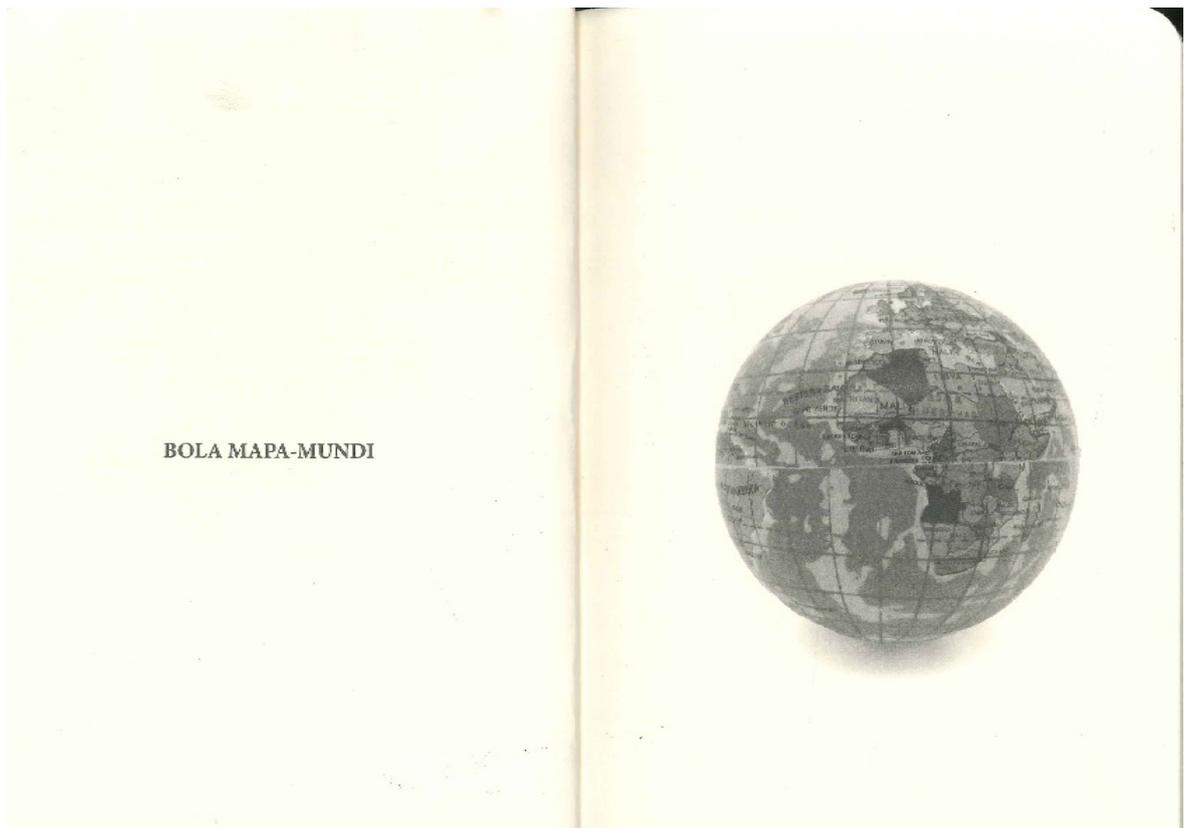
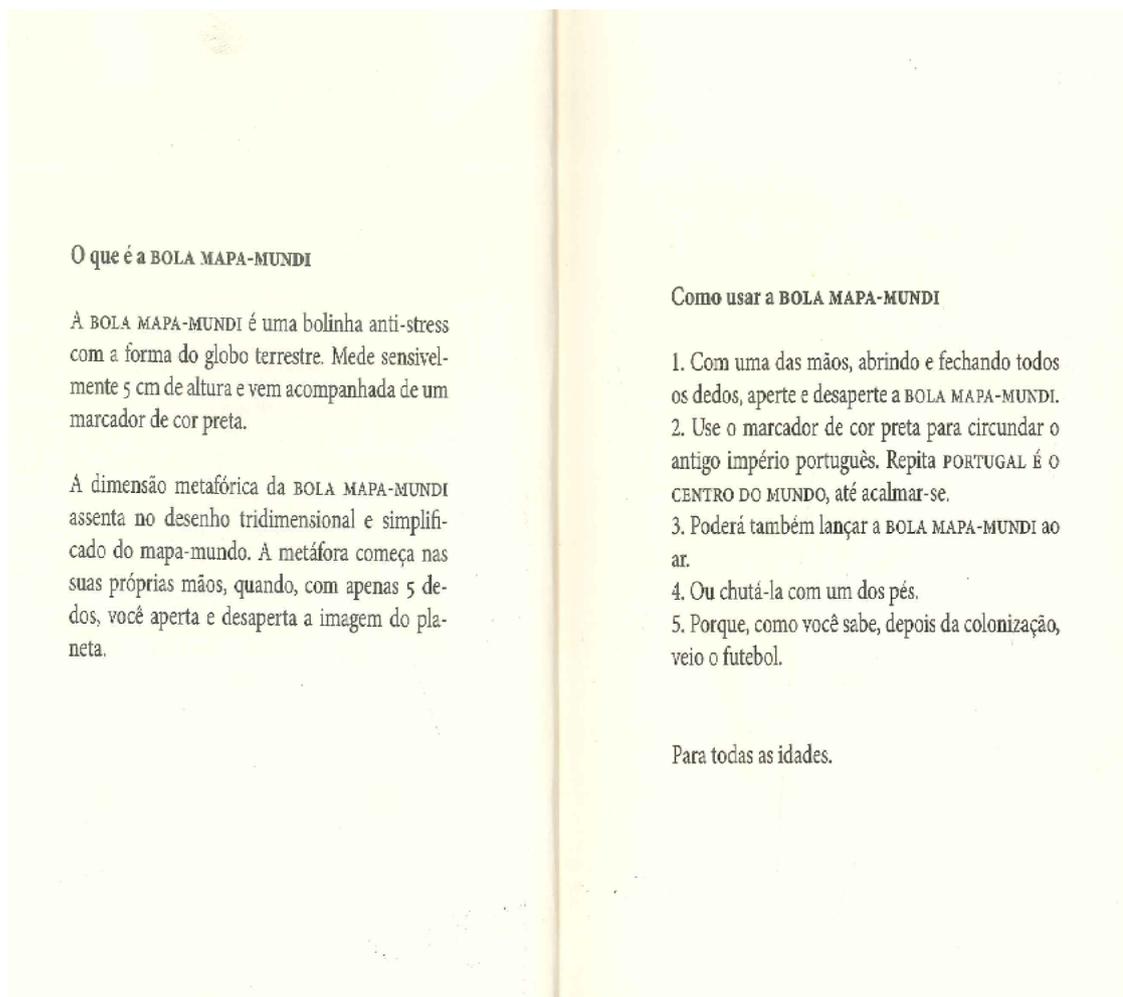


Figura 03 -



Conclusões provisórias

Sobreviver na costa atlântica (tal como recitava o título de um artigo de E.M.Melo e Castro sobre os destinos da poesia portuguesa Pós-25 de Abril) deixa de ser – pelo menos em certa literatura – a eterna glosa das glórias nacionais: o tempo português ainda pode ser um tempo normal, normalizado e normalizador como Eduardo Lourenço desejava em 1978 no *Labirinto da Saudade* ou como Ruy Belo auspicava para o “Portugal Futuro” do poema: «gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz / mas isso era o passado e podia ser duro / edificar sobre ele o Portugal futuro». (Belo, 2004: 248). Os dois exemplos da literatura contemporânea trazidos neste texto reforçam, ainda, como há uma indefinida colocação e posição em

relação à história moderna. Sabe-se que foi pela literatura que a reelaboração do encontro entre europeus e americanos foi narrada. E até hoje, como podemos perceber pelo *boom* de romances de testemunho (e também de poesia como constatamos na *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*, de Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, entre outros títulos) que uma reelaboração reflexiva e crítica se operou. Vale recuperar como António Lobo Antunes narrou, obsessivamente, desde o final da década de 1970, as ruínas do sonho de expansão português. Mais do que isso, problematizou a identidade portuguesa através de uma sátira rigorosa. A resistência contra o salazarismo, o absurdo da guerra colonial e a leitura pormenorizada do argumento histórico vigente foram expressas de maneira narrativa e crítica como forma de “reelaboração colectiva e individual do evento que se tornou mais marcante, dando origem a perto de uma centena de romances sobre o tema e a milhares de poemas”⁷. A obra literária pode ser vista, assim, como releitura do arquivo colonial português.

Mas no caso particular de Souza Braga e de Lino, percebe-se uma abertura e novas estratégias para visitar a conservação e transmissão da memória. Não há presença da melancolia, angústia, saudade diante dos restos e das perdas. Eles colocam em jogo o compósito dialógico de que ainda resta, no presente, da crença na superioridade de um povo eleito. Trata-se, assim, de um contraponto à melancolia da perda. Se distanciam, oferecem o riso diante daqueles que acreditam sobreviver ufanicamente na costa atlântica em tempos pós-imperiais.

⁷ RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Antologia da Memória poética colonial*, 2011, p. 21.

Referências

- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- BELO, Ruy. *Todos os Poemas – I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BRAGA, Jorge de Sousa. *O poeta nu*. 2ª ed. Lisboa: Fenda, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LINO, Patricia. *O kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Lisboa: Douda Correria, 2020.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Antologia da Memória poética colonial*. Porto: Afrontamentos, 2011.

Submissão: 17/05/2023
Aceite: 01/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e96667>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

O salto do touro: a mitopoesia em *O risco do bordado*, de Autran Dourado

The leaping taurus: the mythopoetic tendency in
O risco do bordado

Thaís Seabra Leite
Colégio de Aplicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAp UFRJ)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95005>

Resumo

Este estudo apresenta uma leitura do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado, defendendo-o como parte integrante da tendência mitopoética que surge entre os escritores do século XX. O romance traz à luz o drama tauomórfico de João da Fonseca Nogueira, alter ego de Dourado e ficcionalmente o escritor responsável pela articulação das narrativas passadas em Duas Pontes, cidade invencionada pelo escritor mineiro. As dores de João – a alternância radical de pulsões de vida e de morte, a continuidade do sofrimento familiar como um legado e o desejo incestuoso pela mãe – compõem núcleo seminal de que partem imagens poéticas e para o qual convergem mitos da tradição ocidental.

Palavras-chave: Autran Dourado; ficção; metáfora; mitopoética

Abstract

This study presents a reading of the novel *O risco do bordado*, written by Autran Dourado, seeing it through the lens of the mythopoetic tendency, commonly perceived among twentieth-century writers. The novel enlightens a tauomorphic drama lived by João da Fonseca Nogueira, Dourado's alterego and also, in fiction, the writer who is responsible for narrative articulations occurred in Duas Pontes, a city invented by Autran Dourado himself. João's struggles – love as an agony, radical switching between life drive and death drive and family suffering as a legacy – are core elements that come from poetic imageries and also the point in which western tradition myths converge.

Keywords: Autran Dourado; fiction; metaphor; mythopoetic.

Introdução

O século XX no Brasil trouxe a lume uma tendência de produção simbólica entre os escritores de ficção. Haroldo de Campos (1972) aponta o que seria uma crise da normatividade dos gêneros na literatura latino-americana entre os anos 50 e 70, destacando o esfumaçamento das distinções entre poesia e prosa, processo verificado, no romance, em técnicas de composição da poesia, herança do estilo de Marcel Proust e James Joyce. Sobre o contexto europeu, precursor do brasileiro, Eleazar Moiseevich Meletinsky (2000) defende a tese de que a poética mítica substituiu a tendência do século XIX ao realismo tradicional, que se orientava pela representação verossímil da realidade. Nesse sentido, Meletinsky denomina “mitopoética” a tendência de prosa simbólica do século XX.

Autran Dourado (1926-2012) radicaliza a tendência mitopoética de resgatar mitos e fundar símbolos e *O risco do bordado* (1975) é um dos exemplos dessa técnica. A arquitetura ficcional da obra é tecida por imagens: quanto aos dramas íntimos que enfrenta, João da Fonseca Nogueira, encarna o Minotauro. Os personagens são, portanto, imagens, metáforas e símbolos que resgatam os mitos e ativam a camada arquetípica de sentido. No contexto simbólico-mítico, as ações nunca são atuações, mas ritualizações e evocações: deixar o útero materno, mudar-se de casa, é uma iniciação no domínio do mundo adulto; adentrar o quarto em que um homem agoniza é penetrar nos domínios de Thanatos. Nesse sentido, quando estabelece relações associativas inesperadas, o escritor firma-se no presente e transfigura os usos comuns da palavra. Por outro lado, uma vez lançado ao Grande Tempo dos mitos, ingressa no domínio regido por símbolos e não por paradigmas históricos.

O estudo da ficção de Autran Dourado leva à morte como questão fundamental da poética do autor. Quanto às pesquisas realizadas, é possível distinguir dois percursos críticos, de que avultam: o primeiro, que considera o espaço ficcional a partir do espaço social, de que se destacam Maria Lúcia Lepecki (1976) e Eneida Maria de Souza (1985; 1994; 1996 e 1998); e o segundo, voltado para a compreensão da poética imaginativa, realizado por Ronaldo de Melo e Souza (2010) e Marta Pérez Rodríguez (2012). No traçado crítico aqui proposto, o privilégio é inquestionavelmente do segundo percurso, que aborda imaginação como fundamento da poética de Autran Dourado.

Desde o estudo de Lepecki, a produção do escritor mineiro é reconhecida por apresentar a morte como motivo, tema e tom ficcionais. Segundo a autora, a morte é o “núcleo ideológico mínimo e totalizante”¹ do universo narrativo. Nesse sentido, a morte deixa de ser o ato físico de morrer e alcança o estatuto de fundamento na obra autraniana, torna-se “tudo na obra”². A autora observa que a morte não é passagem, porque os mortos permanecem vivos e todos os personagens guardam a influência fantasmagórica dos que se foram. A investigação de Lepecki resgata o nível mítico de significação, que abarca a morte como motivo e os processos simbólicos a ela relacionados – como a iniciação, a passagem, a deambulação e a viagem –, e relaciona-o à decadência da aristocracia rural mineira. A leitura mítica é utilizada, portanto, a serviço do substrato sociológico de que decorreria a morte como figuração da ruína da aristocracia de Minas Gerais.

Aprofundando a compreensão da poética autraniana no que concerne à morte, Souza (2010) investiga o complexo ontológico que rege os personagens e esclarece que a morbidez da arquitetura imaginante se

1 LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*, 1976, p. 5.

2 *Ibidem*, p. 9.

relaciona ao que denomina “princípio teleotanático”. Para o autor, o homem autraniano realiza “uma catábese às avessas, uma descida extemporânea ao reino da morte”³ como vingança contra o movimento vital incessante. Na mundividência autraniana, tudo se coagula no passado. No perpétuo estado de catalepsia, o ser que se encontra no limiar agônico entre a vida e a morte opera “uma ruptura retroativa no fluxo no tempo”⁴, isto é, não progride e permanece atado ao passado. Todos os personagens são, portanto, existências capturadas pela presentificação do que se foi e seres para quem o futuro inexistente. No sentido ontológico, o ensaio de Souza evidencia que a obra de Autran Dourado apresenta como protagonista não a denúncia do tempo histórico em que o escritor mineiro viveu, mas o drama atemporal do ser encerrado em si mesmo.

No que concerne à estrutura romanesca, privilegiando a perspectiva dos personagens, observa-se que Autran Dourado desconstrói a noção de capítulos e se afina ao romance simbólico, tendência que justapõe imagens poéticas em detrimento da organização lógica da narrativa. Para dar vida ao drama tanático, os romances autranianos configuram-se a partir de blocos que remetem tanto à divisão das peças dramáticas quanto à técnica de montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein. In: em *O risco do bordado*, não há uma sequência de capítulos, mas uma dramática contiguidade de blocos. Nas reflexões de *Uma poética de romance* (2000c), Dourado examina *O risco do bordado* e os blocos que o constituem. A partir do exame, esclarece que a técnica não consiste em produzir “narrativa solta, um conto perdido na narrativa maior”⁵. Trata-se de justapor as micronarrativas de modo que o sentido da macroestrutura derive da associação entre partes. Eisenstein,

3 SOUZA, Ronaldo de Melo e. Agonia e morte em Autran Dourado. In: *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 163.

4 *Ibidem*, p. 164.

5 DOURADO, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c, p. 25.

no ensaio “Do teatro ao cinema”, descreve processo de criação semelhante: “qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento”⁶. O cineasta soviético busca referência em *Madame Bovary*, de Flaubert, para elucidar a técnica de que trata e demonstra que a literatura está repleta de exemplos em que a associação entre linhas temáticas adquire sentido a partir da justaposição. Seguindo a técnica de montagem, Autran Dourado desdobra blocos em cenas, atos e chega ao nível da justaposição de vocábulos. A potência mitopoética de sentido é atingida por essa dramatização da linguagem que elege as metáforas e os símbolos como forma de criação literária.

Quanto à mediação narrativa, Autran Dourado opera a incorporação do drama à ficção observada por Percy Lubbock em obras como *Os embaixadores*, de Henry James: “o autor se retira, se coloca de parte e deixa que o pensamento de Strether conte a própria história”⁷. Em Dourado, a terceira pessoa vigora na construção dramática e, em alguns blocos, pode ser denominada *falsa terceira pessoa* – falsa “porque terceira pessoa mesmo, genuína, obriga a onisciência, saber de Deus, para quem nada é obscuro”⁸. A formulação consiste na conciliação entre a terceira pessoa gramatical e a primeira pessoa do discurso. Isso significa que, ainda que o texto esteja escrito em terceira pessoa gramatical, a experiência transmitida é de primeira. Nessa configuração, ocorre a interação entre o narrador como mediador e o personagem como experimentador dos fatos apresentados. O narrador narra o monólogo interior de um personagem, executando o que o ator realiza na

6 EINSENSTEIN, Sergei. “Do teatro ao cinema”. In: _____. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni, 2002, p. 20.

7 LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado, 1976, p. 100.

8 DOURADO, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*, 2000c, p. 29.

performance teatral. Não há utilização de travessões ou aspas, porque não há um destaque de fala: o texto encarna a consciência do sujeito narrado, que, sofrendo o drama tanático, se apresenta pela justaposição de metáforas, correspondente, portanto, no que diz respeito à mediação narrativa, a uma estrutura dramática de enunciação – a falsa terceira pessoa.

O salto do touro: os fundamentos do romance mitopoético e o drama tauromórfico

A composição em blocos narrativos e a falsa terceira pessoa – técnica que transpõe o drama para a ficção – estruturam o romance mitopoético, cujo fundamento é o sentido simbólico e o diálogo com os mitos. A linguagem dos mitos e símbolos, por sua vez, é dramática, porque encarna sentidos do imaginário humano. A fim de compreender a metáfora e o símbolo nas produções ficcionais do século XX, as análises de William York Tindall (1967) oferecem respaldo crítico. Especialista em James Joyce, o autor defende a tese de que “o símbolo literário, seja estruturando uma obra ou integrando-a como parte, é uma encarnação na linguagem” (tradução nossa)⁹. Tindall argumenta que o símbolo literário é uma articulação de elementos verbais que extrapola o limite do discurso e oferece à obra um complexo de sentimentos e pensamentos¹⁰. Assim como o espírito ocupa o corpo, o pensamento e o sentimento ocupam a forma e o corpo do símbolo. Ao traçar uma analogia com relação ao que Carl Gustav Jung verifica sobre o poder unificador de consciente e inconsciente do símbolo quanto à psicologia, Tindall afirma que o símbolo reúne partes e conjunto a serviço do todo significativo da obra literária. A parte desvelada do símbolo é a de menor potência significativa, porque a parte fundamental do símbolo

9 TINDALL, William York. *The literary symbol*, 1967, p. 10.

10 *Ibidem*, p. 12.

permanece misteriosa e não oferece garantia de comunicação.

A pesquisa de Tindall contribui para a crítica simbólica definindo o que significa a imagem no espectro significativo do símbolo. Para o autor, a imagem imaginada não corresponde à paisagem de uma obra, mas à potência de significado definida por T. S. Eliot como correlato objetivo¹¹. Para Eliot, um conjunto de objetos, uma situação ou uma cadeia de eventos que concedem forma à emoção humana faz com que, da correlação entre o elemento exterior e o elemento interior, emergja o sentido¹². Nessa concepção, a imagem é símbolo constituinte, um tipo de símbolo que consiste na encarnação verbal do pensamento e do sentimento, e, na obra em que atua, interage com outras imagens. No texto literário e simbólico, a imagem é o principal veículo de sentido. Tindall destaca que a imagem tradicional é tanto uma coisa natural, como a árvore, quanto um artefato, como a coroa. No segundo caso, o objeto em si, por apresentar distinção hierárquica, é simbólico. A árvore não é simbólica e só no contexto vira símbolo, porque é movida para um contexto artificial¹³. Mesmo movida, seu significado é constante de tempo em tempo, cultura em cultura. É unindo particular e coletivo, comum e ambivalente que imagens como casa, gruta, ilha e mar, tornam-se simbólicas no contexto em que ocorrem.

A metáfora consiste, portanto, em uma analogia em que os termos comparados são similares e dissemelhantes ao mesmo tempo: um se apresenta e o outro se oculta. A metáfora sugere e esconde. No Renascimento, a metáfora era uma simples correspondência entre termos. Para os românticos, a metáfora, transcendendo a equação que parece dirigir o seu sentido, “veste” o outro aspecto e, tornando-se a estrutura de dois objetos ou a montagem de duas imagens em interação, produz efeitos tanto indefinidos quanto

11 TINDALL, William York. *The literary symbol*, 1967, p. 145.

12 ELIOT, T. S. “Hamlet”. In.: _____. *Selected prose of T. S. Eliot*, 1975, p. 48.

13 TINDALL, William York. *The literary symbol*, 1967, p. 125.

inesperados¹⁴. É no sentido fundamental de montagem como justaposição que Tindall baseia o estudo sobre o símbolo literário no século XX. O crítico interpreta a obra de Joyce pelo viés simbólico e volta-se para a técnica metafórica de justapor elementos distintos a fim de compor um todo cujo significado só é compreendido pela articulação das partes.

Nesse sentido, à moda da escrita simbólica de Joyce, em *O risco do bordado*, o drama teleotânico encontra na figura do touro – desdobrado no Minotauro – a metáfora que ativa o dilaceramento do masculino entre a força erótica e a força tanática. A potência genesíaca de Eros é experimentada pelos personagens autranianos por duas vias. A primeira, não encontra equilíbrio no repouso de Thanatos, mas é por ela tragada. A segunda se transfigura em uma face minotáurica e encarna a experiência de choque entre dois seres ou no desejo de posse de outro ser. O animal perde a figuração de fertilidade e adquire a face noturna da destruição, próxima, portanto, da transgressão dionisíaca.

Jaa Torrano afirma que Eros “é a Potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre Deuses e sobre homens. Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (*lysimelés*)”¹⁵. No contexto do mito cosmogônico, Eros, como *Kháos*, Terra e Tártaro, remete à origem de todas as coisas e, portanto, faz-se presença entre homens e divindades. A potência de Eros é fecundante, reunidora e multiplicadora de vida, traços que a relacionam a Céu e Terra. Em oposição complementar, o *Kháos*, potência de separação – cuja procriação se dá por cissiparidade – se intimiza ao Tártaro, que corresponde às profundezas da terra, “lugar da queda sem

14 *Ibidem*, p. 212.

15 TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano, 2007, p. 41.

fim nem rumo e do império da Noite”¹⁶.

Na obra de Autran Dourado, universo agônico, não há integração existencial e psíquica. A potência erótica se transfigura em potência dionisíaca e assume a feição do touro. O animal relaciona-se à fecundidade de Dioniso. O culto da divindade traz a lume a ambivalência de um domínio de atuação que compreende, por um lado, a festa da alegria e, por outro, o terror da morte. Nesse sentido, para os gregos, o deus de duplo nascimento “era principalmente um deus do vinho, um deus touro e um deus de mulheres”¹⁷. Kerényi relaciona, ainda, Dioniso a Eros na qualidade de conceder aos homens outra dádiva além do vinho: “a abundância de *zoé*, sempre a crescer e decrescer, comparável ao filho de Poros e Pênia no *Banquete* de Platão. A dádiva consistia na sua virilidade, distribuída entre os homens”¹⁸. Regidos pelo princípio teleotânico, os seres imaginados por Dourado não recebem as dádivas dionisíacas, porque não se relacionam ao lado luminoso do deus. Atados às sombras, encarnam a face obscura de Dioniso.

Marija Giambutas relaciona o touro às imagens cosmogônicas e cosmológicas. Os símbolos da gênese do universo relacionam-se a três vertentes de imagens, segundo a arqueóloga lituana: à água e à chuva; à cobra ou ao pássaro; e à lua, ao ciclo vegetal e ao ciclo de estações. Por conta dos chifres relacionados à lua, o touro, no que concerne às imagens míticas da Europa velha¹⁹, foi o tema dominante no mundo Mediterrâneo, provavelmente pela associação à religiosidade da região na época, fator que também explica os inúmeros chifres desenhados no Palácio de Cnossos. Giambutas destaca, ainda, sobre o simbolismo do touro, que a hibridez do

16 *Ibidem*.

17 KERÉNYI, Karl. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra, p. 47.

18 *Ibidem*, p. 249.

19 O termo “*old Europe*”, cunhado por Giambutas e aqui traduzido por Europa velha, refere-se ao que a arqueóloga considerou a cultura neolítica pré-indo-européia do Sudeste da Europa, região próxima ao rio Danúbio.

ser que se apresenta homem-touro faz emergirem a sabedoria e a emoção do homem misturadas à força física e à potência do touro²⁰. Do casamento entre as virtudes humanas e a potência do animal, avulta um símbolo mais poderoso do que um dos dois elementos em separado.

A besta poderosa, cuja forma corporal era incorporada pelos deuses do rio quando emergiam, se revela aos devotos como a figuração maior de Dioniso²¹. Para os povos antigos, o touro era o símbolo de fertilidade e geração, dado que se relaciona à manifestação do deus principalmente na forma do animal. Otto destaca, entretanto, que não é apenas a face luminosa do animal que o aproxima da divindade. Dioniso encarna também a face obscura do furor e do perigo²². Como todas as genuínas imagens do deus, a ambivalência do touro traz a dualidade do gerador e do destruidor de vidas, a sexualidade geradora e sinistra. O horror e a selvageria dionisíacas são evocadas pela fúria do animal. Otto lembra que, na peça *As bacantes*, de Eurípides, o coro clama a Dioniso que apareça na forma de touro e, de modo semelhante, Sófocles trata o deus por “devorador de touros”.

Otto destaca, ainda, que Dioniso guarda a força geradora e, para o pensamento mitopoético, a água é o elemento por meio do qual se manifestam os mistérios primordiais da vida. Como exemplo, o estudioso cita o surgimento de Afrodite do mar e o canto de Oceano, na *Iliada*, como o pai de todos os deuses, o pai universal²³. De modo análogo, os cultos e mitos são explícitos quanto ao movimento de Dioniso de emergir e submergir nas e das profundezas da água, matéria relacionada não só ao poder que

20 GIMBUTAS, Marijas. *The goddesses and gods of old Europe: 6500 – 3500 BC myths and cult images*, 2007, p. 224.

21 OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer, 1965, p. 165.

22 *Ibidem*, p. 166.

23 OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer, 1965, p. 161.

mantém a vida, mas principalmente à força criadora²⁴. A água é o elemento em que “Dioniso está em casa”: a matéria aquática apresenta a natureza dual da vitalidade e da morte, dinâmica cujo fluxo percorre toda a vida humana, vegetal e animal como substância geradora e destruidora. Otto afirma que uma pessoa insana é chamada “*one who has been seized by the nymphs*”²⁵. Nessa perspectiva, a referência dionisíaca à loucura e à capacidade de mudar de forma aproxima a divindade do que Otto denomina “água movente”.

O salto do touro na obra autraniana atrela-se à imagem do corpo nu de uma mulher que sai das águas. A mulher-ninfa liga-se à força de Eros estrangulada por Dioniso: não há união e gênese, mas dor e morte. Ela não comparece apenas nos sonhos e pensamentos de repetição de João da Fonseca Nogueira em *O risco do bordado*, mas é o *leitmotiv* em outras obras autranianas em que o personagem é protagonista. Otto afirma que a origem da mulher dionisíaca relaciona-se ao elemento aquático, a partir do qual a feminilidade emerge envolta por beleza, maternidade, música, profecia e morte²⁶. A mãe e a tia de João da Fonseca Nogueira sempre aparecem envoltas tanto pela beleza quanto pela força tanática. Pode-se depreender, desse modo, que, no mito de Dioniso, o feminino apresenta a face maternal, que amamenta, e a face devoradora, que executa aqueles que nutre – em Autran Dourado os mesmos princípios se repetem. O deus invoca, no feminino, a duplicidade da mãe que é progenitora e assassina. Para Otto, na loucura dionisíaca, a mãe-nutriz torna-se uma fera sanguinária que esquarteja o jovem que ama²⁷. Em *O risco do bordado*, entretanto, é o próprio João quem

24 Acrescenta-se também a liquidez do vinho como fator que relaciona o deus ao elemento aquático. Segundo Otto, na descrição de Plutarco sobre a celebração dionisíaca, comparecem a jarra de vinho, o bode, a cesta de figos e o falo, componentes que reforçam o simbolismo procriador – seminal e líquido – presente nos festivais dedicados a Dioniso.

25 OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer, 1965, p. 162.

26 *Ibidem*, p. 177.

27 *Ibidem*, p. 180.

encarna a face obscura, que acaba sendo voltada para si mesmo. Esplendor e terror, cuidado e destruição são duplos que se desdobram da ambivalência fundamental de Dioniso e João.

A imagem do touro e da força destrutiva emerge, ainda, no filho bastardo de Pasífae. Segundo Brandão, o Minotauro “é um avatar da lua, cujo crescente se assemelha aos cornos do touro”²⁸. Enquanto a duplicidade de Dioniso repousa no duplo vida-morte, cujo epíteto é uma besta, o Minotauro é dúplice na configuração homem-touro. As duas figuras mitológicas, o Touro e o Minotauro, entretanto, apresentam o furor sexual destrutivo, expressão delirante do deus do vinho. O elo entre Dioniso e o Minotauro está também na figura de Ariadne. A figura feminina que acompanha o deus do vinho é a senhora do labirinto. O monstro tauricéfalo relaciona-se ao labirinto, espaço em que se isola e recebe os sacrifícios humanos, sete moças e sete rapazes, e só Ariadne possui o novelo²⁹, dádiva capaz de salvar Teseu quando o herói adentra os domínios do Minotauro. É a acompanhante de Dionísio a única capaz de conceder o fio que salva do labirinto minotáurico.

A compreensão do simbolismo do Minotauro envolve, ainda, o estudo da topografia da habitação pela qual o monstro transita. O labirinto é evocado pelo desnortamento do homem que se perde nas veredas de si e do mundo. Para Bachelard, no que concerne ao labirinto, “todo embaraço tem uma *dimensão angustiada*, uma profundidade”³⁰. O espaço labiríntico ativa no homem o medo de se perder, de não reencontrar o caminho. Realizando a topologia do interior humano, o filósofo explica que a imaginação do labirinto reúne “a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios. O indivíduo fica preso entre um passado bloqueado e

28 BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia*, 2014, p.425.

29 KERÉNYI, Karl. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra, 2002, p. 87.

30 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves, 1990, p. 162.

um futuro obstruído”³¹. A vida daquele que transita pelo labirinto apresenta movimento difícil e sofrido. Diante disso, Bachelard alerta para dinâmica fundamental do espaço: “não é porque a *passagem é estreita* que o sonhador sente-se *comprimido* – é por estar angustiado que o sonhador vê o caminho *se estreitar*”³². No caso do personagem minotaúrico de Autran Dourado, é pelo princípio teleotânico que todos os caminhos se transformam em estreitamento. O ser não se move: João permanece paralisado diante do sofrimento, perdido no labirinto interior e culpado pelo desejo incestuoso: “Na lógica terrível dos sonhos ele se salvava e se perdia: era não apenas um dos sete jovens sacrificados pelo touro mas o próprio minotauro, um touro virgem que mugia solitário no seu negro e sanguinolento labirinto”³³.

João da Fonseca Nogueira e o incesto como face dionisíaca do minotauro

As obras *O risco do bordado* (1975), “Inventário do primeiro dia”, de *Solidão Solitude* (2004), *Um artista aprendiz* (2000b) e *A serviço del-Rei* (2000a) trazem à luz João da Fonseca Nogueira. Teia de sentidos, os textos complementam-se na apresentação do personagem que é metáfora de Autran Dourado e astro central da constelação do universo invencionado pelo escritor mineiro. Os dramas de João, ligados ao estrangulamento de Eros por Thanatos e à escrita como única possibilidade ordenadora da vida, apresentam-se em todos os outros volumes autranianos, ainda que a partir de personagens distintos. Nesse sentido, na sequência, *O risco do bordado* desvela a origem de João: a família de que descende, a relação com o feminino e o litígio entre Eros e Thanatos. De modo complementar, “Inventário do primeiro dia” traz o ingresso de João no internato, domínio do masculino. *Um artista aprendiz*, por sua vez, dá continuidade às outras narrativas e revela o percurso de João na travessia da escrita.

31 *Ibidem*, p. 164.

32 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves, 1990, p. 165.

33 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 176.

Por fim, *A serviço del-Rei* apresenta a desconstrução irônica do caráter do personagem.

O risco do bordado, primeiro livro que apresenta a persona ficcional de Autran Dourado, costura ressentimento, culpa e incesto a partir da metáfora do touro. O escritor João da Fonseca Nogueira retorna a Duas Pontes, sua cidade natal, e reconta os mitos da infância. Organizado em sete blocos narrativos de configuração labiríntica, cada parte é um bordado que possui autonomia por si, mas, no risco da obra, traz a constelação de dor a que o personagem vive atrelado. Para Fábio Lucas, no ensaio “Poliedro de Autran Dourado”, “a narrativa [é] multinucleada de tal sorte que cada capítulo aparenta uma autonomia dramática, sem desgarrar-se da pesada atmosfera que envolve o todo”³⁴. É a partir dessa configuração estrutural que o romance explora os meandros da memória de João acerca da família em decomposição anímica, o processo de mitificação como fuga do domínio tanático e o despontar do desejo incestuoso pela mãe, três dimensões entrelaçadas na urdidura ficcional.

Como na passagem bíblica em que o bastão é passado de pai para filho – imagem que perpassa os diálogos do personagem com os parentes –, João recebe o impacto das dores da família e desperta em si as questões que guarda até a maturidade. Cidade ficcional, Duas Pontes é tanto o espaço de travessia do menino ao homem, lugar de onde parte e para onde retorna, quanto a dimensão espacial que alude às forças antagônicas de Eros e Thanatos, que se alternam em João. As duas pontes, entretanto, marcam o desdobramento incompleto do menino em homem. Por sempre retornar à origem, João permanece ligado à infância, de modo que as dores antigas são atualizadas em pulsação agônica. Quando menino, João admira o amigo Zito, mais maduro e vivido, com quem compartilha aventuras em Duas Pontes. O personagem sente-se inferior ao amigo de infância: “João se imaginava sempre pequeno,

34 LUCAS, Fábio. “Poliedro de Autran Dourado”. In: *Mineiranças*, 1991, p. 227.

nunca se via crescendo”³⁵. Ao complexo de inferioridade do menino, soma-se a culpa pelo aflorar da sexualidade no início da adolescência. A impressão infantil prenuncia o drama trágico do homem. A pequenez de que João se envergonha é anúncio do menino que o fantasmagoriza por toda a vida: João sente-se “sujo, a pessoa mais suja do mundo”³⁶ pela “alegria impura e pecaminosa” da sexualidade. É a memória do desejo infantil e proibido que atormenta João.

O primeiro bloco, “Viagem à Casa da Ponte”, estrutura-se em falsa terceira pessoa e apresenta a iniciação do protagonista no mundo feminino. Eros, como princípio gerador e início de todas as coisas, é quem abre as portas para o universo que João integra e cria imaginativamente como autor da obra de que é personagem. Sob o domínio erótico, o personagem deseja a união com o feminino e, ao mesmo tempo, mitifica as mulheres do “reino proibido”. Para João, na expedição que ele e o amigo Zito realizam à Casa da Ponte, “Zito tinha aberto a porteira do mundo”³⁷. É na força mitificadora, potência de recriação do real imaginativamente – por isso ligada a Eros –, que João encontra o contrapeso para a gravidade mórbida da família:

A voz ciciante de Lina, a falha de dente, a pontinha da língua, o sovaco azul manchado de talco, a andadura de Teresinha Virado, o cetim brilhoso, os seios balançando soltos dentro do roupão, a presença que de repente iluminou toda a sala. As mulheres todas numa festa fantástica. Ninfas em concílio, liturgia, pura dança. Tonto, na hora parecia não ver, não ouvir, não sentir. As mulheres dançavam uma ciranda mágica sem fim, uma música em surdina, distante, só para ele.³⁸

O “mundo fechado” da Casa da Ponte, cuja entrada era vetada ao menino, descerra-se aos poucos. A porta de acesso “se entreabriu”³⁹ e os

35 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 17.

36 *Ibidem*, p. 27.

37 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 16.

38 *Ibidem*, p. 32.

39 *Ibidem*, p. 29.

dois meninos ingressam progressivamente no salão de visitas. A experiência simbólica do brotar da sexualidade João acompanha a entrada na casa e desenvolve-se a partir dos quatro sentidos. As imagens que urdem *O risco do bordado* irradiam do centro propulsor que é a experiência sensorial do protagonista. Quando “viaja” até a Casa da Ponte, o menino guarda a imagem visual do roupão de Teresinha Virado e a lembrança olfativa do perfume que a moça usava. Atravessar a porta da morada das ninfas com que sonhava expande as sensações do menino. Na isomorfia das imagens, João entra na casa, mas realiza travessia pelo corpo feminino: “A doce penumbra da sala se misturando com o cheiro da mangueira, com o cheiro mesmo da casa, úmido, sombrio. Tudo ruminando numa baba pegajenta, um espanto todo feito de atenção angustiada”⁴⁰.

O despontar da sexualidade de João não chega à flor como o episódio da Casa da Ponte poderia sugerir, mas sofre severa repressão do próprio menino. Alternam-se nele Eros e Thanatos: já na abertura de *O risco do bordado* é possível espreitar o conflito que perpassa a consciência do menino, cujo sexo interliga-se à compunção. A experiência sensual, narrada no primeiro bloco, é reprimida pela culpa. À expansão da viagem ao “reino das ninfas” opõe-se o remorso de mentir para a mãe sobre as aventuras da tarde na Casa da Ponte. Se João entra na casa em que reina o feminino e o mundo sensual se expande diante dos sentidos, quando retorna à casa, diante da figura materna, o jovem tranca-se no banheiro sufocando o remorso. A porta da sexualidade, que se entreabre na Casa da Ponte, agora é trancada por dentro.

Contraopondo-se ao vigor erótico do primeiro bloco, o tanático “Nas vascas da morte”, também estruturado em falsa terceira pessoa, corresponde à iniciação do personagem no domínio da Morte a partir do falecimento de tio Maximino. O movimento de entrada na casa do tio é análogo ao

40 *Ibidem*, p. 30.

da entrada na Casa da Ponte, mas o reino não é mais de ninfas. A culpa pelo desejo adquire nova roupagem e transparece na cena de agonia do tio. Enquanto observa de perto a chegada da morte, o menino se martiriza por não ter visitado o parente antes. A culpa, antes decorrente do desejo que brotava na travessia da puberdade, comparece também quando João encara as relações familiares. A sensação do protagonista, que vivera o excesso de umidade e embriaguez dos sentidos na sala ocupada por mulheres, é de fome: “o estômago segregando suco gástrico, a fome”⁴¹. João sente o vazio no estômago. O corpo expande-se agonicamente no susto da morte: “a porta do quarto escancarada, o quarto assim de gente. A reza na sala cessara. O cheiro pesado e oleoso: suor, mijo, remédio, coisa pior”⁴². Diferente das imagens da porta entreaberta e da porta trancada, respectivamente ligadas à sexualidade em expansão e à repressão sexual de João, o portal que recebe o personagem para o conhecimento da morte está devassado.

Na organização dos blocos narrativos, Eros retorna: a angústia das últimas horas de Maximino é sobreposta pela excitação de conhecer Valentina, uma jovem trapezista de circo. Terceiro bloco narrativo, “Valente Valentina” estrutura-se em primeira pessoa e apresenta a perspectiva de João sobre o período entre os dezesseis e os dezessete anos. O estilo do relato é memorialístico. Como impacto da experiência com Valentina, duas pulsões alternam-se em João, que transita da adolescência para a maioridade. Por um lado, observa a jovem emanar brilho e ofuscar qualquer outro acontecimento ao redor, vence Eros. Por outro, quando a encontra fora do circo e descobre a verdadeira origem da menina – órfã de pai e de mãe –, cujo nome era Sueli, a força de Thanatos comparece pela decepção de João. Analogamente ao que ocorre quando sonha com Teresinha Virado, quando se sente atraído por Valentina, João gera dentro de si a fagulha de desejo imaginado, que

41 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 45.

42 *Ibidem*, p. 59.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

vence a força oposta de frustração. Se o desejo do menino encontra alvo em mulheres mais velhas e permanece em surdina por isso, ao encontrar Valentina, cuja idade era semelhante à dele, o personagem imagina fantasias, mas concretiza na fala atos nunca realizados. Afastado do amigo Zito, João gaba-se contando a homens mais velhos e aos novos colegas sobre as aventuras sexuais – que jamais aconteceram – com Valentina. A culpa surge, portanto, como remorso pela difamação da trapezista e pelo afastamento do fiel amigo, Zito. A concepção de amor em *O risco do bordado* é de dor. Dor, culpa e amor imbricam-se. Até quando ama Valentina, a proximidade é dolorosa; ainda que tire vantagens das histórias falsas, João sente o amargor de desprezar o melhor amigo.

Em “O salto do touro”, o drama de consciência que acompanha João por todos os romances de que é protagonista é revelado. A força vital que supostamente seria do equilíbrio alternante entre Eros e Thanatos se revela apenas como figuração de morte. A chave do labirinto é revelada pela face obscura da sexualidade de João. Subjacente ao episódio em que o protagonista, então adolescente, compartilha toques incestuosos com Margarida, jaz o espinho mais fundo na alma de João. Tal qual o Minotauro, cuja natureza dupla concilia homem e touro, João apresenta o lado que considera monstruoso. O desejo incestuoso que o personagem procura esquecer não é provocado pela tia, como o bloco leva a entender, mas pela mãe. Embrenhado no labirinto de *O risco do bordado*, João deseja a progenitora:

Mas essa mulher que saía quase pelada do quarto de banho cuidando da casa vazia (ele menino se esgueirava silente pelos corredores), não era a tia Margarida. De tia Margarida ainda podia se lembrar. A mulher nua que saía do banho ainda molhada e rescendendo, essa ele queria para sempre morta, dissolvida na

massa gasosa do tempo. Esse era o seu pecado mais fundo, a sua maior dor; embora ele nada tivesse feito, nenhuma culpa lhe coubesse. Porém a culpa tudo tingia e envenenava. Dentro dele, um tímpano no ouvido, tudo doía e ressoava: as duas figuras se fundindo num só corpo leitoso e nevoenta na escuridão da memória. Em suas noites ele sofria. Meu deus, como elas eram parecidas!⁴³

O segredo de João não é imediatamente revelado. O corpo da tia funde-se ao corpo da mãe. A semelhança das duas irmãs transtorna o menino que observava escondido a mãe sair do banho. A dor funda transborda: o desejo de João era o corpo da mãe, puro, branco e santo. Pode-se depreender, desse modo, que, assim como no mito de Dioniso em que o feminino apresenta a face maternal e a face destrutiva, em *O risco do bordado*, bem como em outras obras autranianas, o vocabulário que compõe o episódio de aproximação entre João e tia Margarida desdobra-se em imagens que remetem ao útero e anuncia o drama do personagem: “ventre do tempo”, “placenta do tempo” e “casulo”. Ao desejar a tia, João desvela o sofrimento antigo, guardado há tantos anos. Tão escondido e fundo estava o motivo pelo qual João se culpava que a revelação é feita por fusão das figuras femininas que deseja. O desejo secreto do menino, embriaguez dionisíaca, se esconde por baixo da atração por Teresinha Virado e tia Margarida. Da fusão dos corpos femininos, emerge a figura da mãe, corpo primordial que habita os sonhos eróticos de João:

Aquele corpo branco e nu ressuscitava das sombras, vinha dos confins do tempo. O corpo molhado, dolorosamente branco. O roupão apenas sobre os ombros. O cheiro de carne: quente, oleoso. Mistura de Leite de Rosas e água-de-colônia. Aquele outro roupão envolvia o corpo pecaminoso de Teresinha Virado, no bordel da Casa da Ponte. Teresinha Virado vinha de roupão vermelho, não era de ramagens como ele sonhava...
E de repente, quase no desmaio da dor, aqueles dois roupões se abriam, as duas mulheres se fundiam numa só. Num só medo, num só remorso, numa só dor. Era a mãe no roupão de ramagens

43 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 158.

de Teresinha Virado, a Casa da Ponte. A mãe saindo do banho diante dos olhos do menino assustado. Na sístole da dor, era miúdo demais, cabia na concha da mão o coração do menino⁴⁴

O corpo que ressuscita dos confins dos tempos é o da progenitora de João, imagem guardada há anos no imaginário do menino. A narrativa que apresenta o episódio em que João aproxima o joelho da perna da tia é interrompida pelo devaneio que traz a lume o drama íntimo do personagem. As impressões olfativas consistem no desdobramento do impacto de João diante do corpo de Teresinha Virado. Note-se, entretanto, que a primeira narrativa sobre a vida de João a que o leitor tem acesso é a “Viagem à Casa da Ponte”, mas o despertar sexual de João não acompanha a abertura do romance. O primeiro bloco traz o ingresso do personagem no domínio do feminino a partir da ida à casa de prostituição da cidade, todavia João sonhava com Teresinha Virado antes de provar os sapatos nos pés da moça – no fundo do tempo, João sonhava com a mãe.

O corpo úmido e branco da mãe, recém saído do banho, encontra par na liquidez do tempo de *O risco do bordado*: “A mulher nua que saía do banho ainda molhada e recendendo, essa ele queria para sempre morta, dissolvida na massa gasosa do tempo”⁴⁵. As águas escuras que se movem toda vez que o menino enfrenta a angústia são as mesmas que envolvem o corpo da mãe, coberto pelo “pecado” de João: “a nudez que ele menino vislumbrara de supetão, o cimento e suas mais fundas lembranças, o chão mesmo do poço”⁴⁶. O mesmo vocabulário líquido envolve tia Margarida, que vivia “mergulhada naqueles livros que ela devia saber quase de cor”⁴⁷. A repetição monótona do ato de ler, por parte da tia, espelha a obsessão do

44 *Ibidem*, p. 169.

45 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 158.

46 *Ibidem*.

47 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 160.

desejo de João, que encontra alvo na semelhança entre Margarida e a mãe. O fundo secreto do poço em que morava a dor mais íntima do personagem estava no ventre que o trouxera à luz. A indagação inicial do bloco narrativo, “que idade tinha quando aquilo primeiro aconteceu?” não corresponde ao que ocorreu entre João e a tia, episódio bem datado nos dezesseis anos de João. A pergunta refere-se ao momento primeiro em que o espinho brota no menino, a idade com que João viu a mãe nua e guardou-a em imagem sonhada pelo desejo e pela culpa. Desejar a mãe, pureza e brancura, equivale a amar uma santa – tal qual as virgens que o minotauro devora. O pecado de João leva-o a rejeitar a religião na maturidade.

João é metáfora dos membros da família porque apresenta relação com os dramas dos que o antecederam. No caso de Zózimo, é estabelecida uma fusão entre a consciência culpada de João e a figura bifronte do tio a partir da impressão auditiva do menino – “Zózimo” remete à onomatopeia ligada ao fonema [z], que representa o zumbido auditivo e ao ziguezague do labirinto. Fixado pelo formato das orelhas da avó Naninha e da mãe, João encontra incômodo maior ao observar a orelha do tio. O enigma é revelado a João pelo amigo Zito, responsável por abrir as portas que levam o menino ao labirinto sacrificial da existência tanto pela via erótica quanto pela via tanática. A dissonância entre a força de euforia e a força de destruição que habitam Zózimo se materializa na tentativa de suicídio. O tiro que estoura no ouvido suicida explode o ouvido de João porque o impacto auditivo correlaciona-se ao labiríntico drama do incesto – como o minotauro cujo espaço era o labirinto, João cai num labirinto (auditivo) ao ouvir sobre episódio do tio:

[...] o tiro explodiu no ouvido do menino, ficou zunindo no ar, sem fim. Ele tonto, aquele som redondo feito o chocar de dois mundos, o ribombar de um trovão quando uma tarde de chumbo de repente no pasto de seu Luquinha ele sozinho,

abandonado, perdido. Como se uma trompa fantástica tivesse soado, e os seus sons ecoavam pelo mundo a fora, por covas e corredores, labirintos e condutos invisíveis, grutas de estalactites (gotas incessantes pingavam no lajedo), por descampados e pisos ladrilhados, corredores de azulejos e campânulas de vidro que súbito se estilhaçavam, ele próprio uma caixa acústica ressoante, um pavilhão e uma concha: as trompas e trombetas do Juízo acordariam vivos e mortos na hora derradeira, todas as lembranças ressurretas, e tudo se encadeando e se explicando, ele de repente lícido, pálido e branco porque tomara conhecimento de suas mais íntimas fibras; e o som golpeando, percutindo, vibrando, araponga que estourasse no seu canto de malho e bigorna. E aquele tiro, aquele estrondo, aquelas paredes ruindo, tetos desabando, vidros partindo, ainda haviam de vibrar durante muito tempo no ar, de vez em quando e sempre, nos sonhos e pesadelos, quando ele acordava empapado de suor no meio da noite, sempre e ainda agora⁴⁸.

O conduto auricular do personagem é espelhado pelo labirinto residencial do Minotauro. Perdido pelos caminhos do estouro no órgão auditivo, João vaga pelos tortuosos e estreitos caminhos da culpa. A linguagem desarticula-se como o menino se fragmenta em diversas partes de si. O tema do Juízo Final ativa o julgamento que, no caso de João, não é exterior, mas interior. A proliferação de imagens isomórficas – “trompa”, “covas e corredores, labirintos e condutos invisíveis”, “grutas” e “concha” – ativa o sofrimento do homem perdido, cuja angústia é sempre labiríntica. Segundo o estudo bachelardiano da dinâmica ontológica do homem que se perde de si, “o labirinto é um sofrimento primário, um sofrimento da infância”⁴⁹. A tentativa de suicídio do tio desperta no protagonista o reconhecimento das “mais íntimas fibras”, porque materializa a dor que João carrega no peito desde novo – e que nas outras obras leva o personagem, já maduro, a tentar o suicídio. Depois de um período de aparente equilíbrio, Zózimo finalmente consegue dar fim à vida, mas João assume o fardo do tio e passa a vagar pelo

48 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 111.

49 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*, 1990, p. 167.

espaço minotáurico.

O bloco “As roupas do homem” traz a imagem-súmula de desmitificação e desnudamento dos mitos de João. A força de Eros que sustentou a vitalidade de João na mitificação do mundo é liquidada por Thanatos. O homem desnudado da imaginação criadora é Xambá, jagunço muito admirado pelo João menino. As roupas do guerreiro correspondem aos múltiplos pontos de vista sobre ele, distribuídos em cinco partes. “Estátua equestre” apresenta a visão de João criança sobre o jagunço, que consiste no arquétipo do herói, forte e destemido. Em “Sob a magia da dor”, passados vinte anos desde a partida de Duas Pontes, João retorna à cidade e investiga os episódios de sua infância – a perspectiva é do médico da cidade, Alcebíades, e revela a resistência de Xambá à dor. “O chicote de prata” traz à luz o ponto de vista de Alfredo, tio de João, sobre Xambá. Amando a mesma mulher da Casa da Ponte, Felícia, a vida dos dois se cruza e Alfredo garante a João que Xambá gostava de apanhar entre quatro paredes, informação que acrescenta ao herói, antes mitificado, um traço de submissão. “Espessa cortina da morte” desvela a perspectiva de Felícia narrada por Alcebíades. Ao cuidar da moça à beira da morte, o médico ouve a confissão da trama tecida por ela para enredar Xambá e Alfredo: já que não conseguia decidir entre os dois, tramou para que se enfrentassem, planejou uma cena com Xambá e o chicote, mas foi infeliz na traça e perdeu os dois. Por fim, “As malhas da lei” traz a perspectiva de Dionísio, delegado no tempo em que Xambá desafiava as leis na cidade. O ex-delegado acrescenta aos contos sobre Xambá um episódio em que o jagunço desesperou-se ao ser pego e implorou pela clemência dos guardas. Eros e Thanatos, mitificação e desmitificação opõem-se em tensão complementar: tudo o que João menino experimentou com encantamento encontra contraposto nos relatos apresentados pelo João adulto.

Considerações finais

A análise da mitopoética de *O risco do bordado* torna evidente que a obra se conecta à tradição simbólica do século XX. O tecido textual é produzido por metáforas e símbolos, e a estrutura romanesca é composta por blocos que justapõem imagens míticas em vez de articular logicamente ações – e é dessas articulações que emerge o sentido simbólico. Assim como os blocos fundem-se no labirinto de que salta o Minotauro, face obscura de João, os personagens metamorfoseiam-se uns nos outros, metáforas de remorso, culpa e dor. As metáforas subjacentes ao tecido principal do romance, e de que se desdobram todas as outras imagens, correspondem ao Minotauro, a que se relacionam sangue, sacrifício e labirinto. Como o monstro que devora virgens de tempos em tempos, João se sente monstruoso por desejar a mãe e refleti-la na tia. Tão grandes são o remorso e a dor de João que o tiro letal de Zózimo fere o menino, que se perde num labirinto de dor. Nesse sentido, o nome da cidade natal do personagem, Duas Pontes, aponta partida e chegada, pulsão de vida e de morte.

Na obra de Autran Dourado, todas as metáforas em que o touro se desdobra são imagens de uma sexualidade agônica. Presos ao labirinto interior, os personagens não experimentam a integração da potência de Eros e, quando se movimentam, agonizam no furor minotáurico. A face delirante de Dioniso é ativada em João da Fonseca Nogueira pela figura feminina que emerge das águas, *leitmotiv* de sonhos e delírios do personagem. Os sonhos de repetição trazem a mãe, que sai de águas escuras ou sombrias, sempre imantada pela força tanática. Para esse personagem de desejos tauromórficos, o vigor de criação é destrutivo e a sexualidade torna-se um martírio, sofrimento escondido no labirinto existencial do homem que o experimenta. O amor enastra-se à morte tornando-se sinônimo de dor e irrealização. O desejo sexual é sempre reprimido pela culpa, mas o principal

algoz de João é ele mesmo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 281-305.

DOURADO, Autran. *A serviço del-rei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.

DOURADO, Autran. *Solidão Solitude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DOURADO, Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

DOURADO, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

ELIOT, T. S. “Hamlet”. In.: ELIOT, T. S. *Selected prose of T. S. Eliot*. Orlando: HBJ Books, 1975, p. 48.

EINSENSTEIN, Sergei. “Do teatro ao cinema”. In: EINSENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, pp. 15-27.

GIMBUTAS, Marija. *The goddesses and gods of old Europe: 6500 – 3500 BC myths and cult images*. Berkeley: University of California Press, 2007.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

KERÉNYI, Karl. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

LUCAS, Fábio. “Poliedro de Autran Dourado”. *In: Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991, pp. 227-240.

MELETINSKY, Eleazar Moiseevich. *The poetics of myth*. Tradução para o inglês de Guy Lanoue and Alexandre Sadetsky. Nova Iorque: Routledge, 2000.

OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 1965.

OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

RODRÍGUEZ, Marta Pérez. *Miguel de Cervantes y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado: encontro com escritores mineiros*. Belo Horizonte: Centro de estudos literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. “Do rito ao romance”. *In: Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*. Revista do antigo Departamento de Linguística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, 1985. Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/cltl/issue/view/398>

SOUZA, Eneida Maria de. “Edifício: que geração é essa?”. *In: Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n.2, p. 13-22, 1 sem. 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. “Histórias de família na América”. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.2, p. 51-61, out. 1994.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Agonia e morte em Autran Dourado”. *In: Ensaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

TINDALL, William York. *The literary symbol*. Bloomington/Londres: Indiana University Press, 1967.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. *In: HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 11-97.

Submissão: 15/06/2023

Aceite: 16/09/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95005>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Esparosos: a obra inédita de Cecília Meireles

Sparse: the unpublished work of Cecília Meireles

Erion Marcos do Prado
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e93935>

Resumo

Cecília Meireles é uma das mais importantes escritoras da literatura brasileira e sua obra vem recebendo cada vez mais atenção do mercado editorial brasileiro. Ao longo dos anos, diferentes edições de seus livros foram revelando que Cecília Meireles tem uma obra muito maior do que aquela formada pelos 27 volumes de poemas que publicou ao longo de sua vida. Esses textos, publicados pela autora em diferentes jornais e revistas com os quais colaborou ao longo de sua vida, foram agrupados, nas edições da sua *Poesia completa*, sob o título de dispersos, mas, raras exceções, não são sequer mencionados em sua obra poética, o que torna a localização desse material um trabalho árduo, e que, ao que tudo indica, ainda não terminou. Prova disso é o “Poema de uma outra vida”, texto que permaneceu inédito até o momento. O que se pretende, nesse artigo, é não apenas apresentar esse poema, como também discutir como parte da obra de Cecília Meireles não agrupada em livros se insere no projeto literário que a escritora realizou ao longo de sua vida.

Palavras-chave: Cecília Meireles; obra inédita; modernismo; grupo *Festa*.

Abstract

Cecília Meireles is one of the most important writers of Brazilian literature and her work is receiving more and more attention from the Brazilian publishing market. Over the years, different editions of her books have revealed that Cecília Meireles has a much larger work than that formed by the 27 volumes of poems that she published throughout her life. These texts, published by the author in different newspapers and magazines with which she collaborated throughout her life, were grouped, in the editions of her *Complete Poetry*, under the title of dispersed, but, rare exceptions, are not even mentioned in her poetic work, which makes locating this material hard work, and which, it seems, has not yet ended. Proof of this is the “Poem from another life”, a text that has remained unpublished until now. What is intended in this article is not only to present this poem, but also to discuss as part of Cecília Meireles' work not grouped in books, it is part of the literary project that she carried out throughout her life.

Keywords: Cecília Meireles; unpublished work; modernism; *Festa* group.

Cecília Meireles é uma importante escritora da literatura brasileira, contudo, sua produção literária começou a receber muito recentemente mais atenção do mercado editorial nacional. Grande parte de sua obra, até há pouco tempo, havia sido editada apenas uma vez, e, em alguns casos, por casas editoriais portuguesas. Se *Viagem*, lançado pela primeira vez em 1939, pela Editorial Império, teve outras edições brasileiras, *Poemas escritos na Índia*, obra editada pela primeira vez pela São José – e cuja data de lançamento é incerta, pois não consta no volume, mas que certamente se deu no início dos anos sessenta –, teve sua segunda edição apenas em 2014, pela Global Editora. Além de casos como o livro *Notícia da poesia brasileira*, que tem apenas uma edição, feita pela Coimbra Editora, em 1935, o que torna esse material de muito difícil acesso para o estudioso da obra de Cecília Meireles.

Alguns acontecimentos dificultaram ainda mais a circulação da obra de Cecília Meireles, como, por exemplo, quando, em 2000, a atriz Maria Fernanda Correia Dias, filha mais nova da escritora, moveu uma ação contra Alexandre Teixeira, filho de Maria Mathilde (a segunda filha da poeta carioca) e agente literário de Cecília Meireles, questionando a prestação de contas dos direitos autorais feita pelo sobrinho. Segundo a matéria publicada na revista *Isto é*, de 21 de dezembro de 2011, “A confusão na família de Cecília Meireles”, os problemas teriam sido agravados quando Maria Mathilde teria deixado, antes de morrer, em 2007, a parte que lhe cabia dos direitos autorais da obra de sua mãe a Ricardo Strang, filho de Maria Elvira (a filha mais velha) e neto de Cecília Meireles, o que proporcionaria a Strang o controle da maior parte dos direitos autorais da avó. Esse testamento foi contestado por outros herdeiros de Cecília, e com o fim do contrato de edição da obra de Cecília Meireles pela editora Nova Fronteira, em 2009, muitas obras da

escritora carioca que se esgotaram nas livrarias voltaram a circular apenas em 2014, quando a Global Editora iniciou um novo projeto de edição da produção artística de Cecília Meireles.

Outro fato que alterou a publicação da obra de Cecília Meireles foi quando, em 1958, a própria poeta excluiu de sua *Poesia reunida* os seus três primeiros livros de poesia, *Espectros* (1919), *Nunca mais... e Poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1923). Ao organizar, em 1973, os nove volumes da *Poesia completa* de Cecília Meireles, Darcy Damasceno conseguiu reeditar *Nunca mais... e Poema dos poemas* e *Baladas para El-Rei*. Mas apenas em 2001, quando Antonio Carlos Secchin publicou a *Poesia completa* de Cecília Meireles, é que *Espectros* voltou ao alcance do grande público leitor. Se o primeiro livro de poemas que Cecília publicou teve uma segunda edição em 2001, quando Secchin disse ter tido acesso ao volume, *Nunca mais... e Poema dos poemas* foi relançado em 2015 e *Baladas para El-rei*, em 2017, ambos pela Global Editora. Ou seja, apenas depois de mais de noventa anos dos seus lançamentos é que *Nunca mais... e Poema dos poemas* e *Baladas para El-rei* voltaram a circular como obras individuais, separadas das coletâneas feitas da poesia de Cecília Meireles. E somente depois de 82 anos é que se teve acesso à obra de estreia de uma das mais importantes escritoras da literatura brasileira.

E se, ao se examinar a bibliografia de Cecília Meireles, fica evidente que ela desenvolveu, ao longo de sua carreira, um projeto literário que resultou nos 27 livros de poemas que publicou, fica claro também que a poeta carioca excluiu de sua obra não apenas seus três primeiros livros de poesia, mas também os poemas que apresentou na revista *Festa*, periódico modernista do qual participou como idealizadora e como colaboradora, além de material diverso que publicou em revistas e jornais para os quais contribuiu ao longo de sua vida.

Mas o que teria levado Cecília Meireles a traçar uma linha divisória em seu projeto literário e excluir de sua obra uma quantidade tão significativa de sua produção literária (seus três primeiros livros de poema e mais de 300 poemas localizados em jornais e revistas pelos organizadores de suas obras completas)?

Michel Foucault¹ afirma que a noção de autor representa algo importante na individualização da história do conhecimento. Para ele, na escrita o sujeito está sempre desaparecendo, pois ela promove o apagamento dos seus caracteres individuais. Dessa forma, a marca do escritor representa sua própria ausência. O que leva o teórico francês a afirmar que a função da crítica não seria a de encontrar as relações entre vida e obra do autor, mas a de analisar a obra pela própria obra. Foucault vê uma diferença entre o nome próprio e o nome do autor. Segundo o teórico francês, o nome de autor não é um nome próprio, não é uma descrição, um gesto apontando uma pessoa, e sim um instrumento de classificação de textos que os diferencia em relação a outros que circulam em uma determinada sociedade. Isso porque o nome de autor não parte do interior do discurso para o indivíduo real, aquele que produziu esse discurso, mas caracteriza um modo particular de existência do discurso, agrupando, delimitando, selecionando um número de textos, fazendo com que se diferenciem do discurso cotidiano.

Foucault afirma que alterações em dados biográficos não causariam mudanças na figura do autor, já que a biografia se refere a um nome próprio. Mas as mudanças em dados referentes à obra modificariam o nome do autor, na medida em que alterariam a obra vinculada a esse nome.

Sendo assim, se a Cecília órfã, criada pela avó materna de origem portuguesa, que se casou com Correia Dias, com quem teve suas três filhas..., representa apenas um nome próprio, um gesto apontando uma pessoa,

1 FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Nova Vega, 2009.

uma descrição, a Cecília, autora de *Espectros*, que participou do grupo de escritores de *Festa*, representa um nome de autor, pois permite reagrupar certos textos e opô-los a outros, e caracteriza um modo de ser do discurso.

Talvez se pudesse argumentar que as exclusões que ela fez em sua obra poética ocorreram porque aquilo que Cecília havia produzido no início de sua carreira não teria a mesma qualidade literária que ela alcançou a partir de *Viagem*. Contudo, ela não deixou de lado apenas parte de sua obra de estreia como também poemas que escreveu e que publicou durante vários anos, tanto que os dispersos da sua *Poesia completa* agrupam textos que datam desde janeiro de 1918 até agosto de 1964. E é preciso ressaltar que seus três primeiros livros de poemas não foram apenas a preparação para a poeta que iria se tornar a partir de *Viagem*, como também neles se pode perceber a centelha daquilo que ela iria produzir ao longo de sua vida literária. Neles ela fala da vida, do Oriente, da morte, do ser e de outros temas que desenvolveu ao longo de toda sua carreira como escritora. Além disso, o espaço temporal que compreende os poemas publicados em *Viagem* (na capa do livro há a indicação do intervalo entre os anos de 1929 a 1937) é muito próximo do período em que ela atuou em alguns periódicos modernistas e onde publicou textos que não fizeram parte de nenhum de seus livros de poesia.

Escritora muito ativa, Cecília fez, em 1919, sua estreia na revista *América Latina*, em 1922 apresentou sua primeira participação na revista *Árvore nova*, em 1924 publicou seu primeiro poema na revista *Terra de sol* e em 1926 apresentou seus primeiros versos para a revista *Festa*, periódico do qual participou também da segunda fase, que aconteceu entre os anos de 1934 e 1935. Nessa revista, comandada por Tasso da Silveira e Andrade Murici, Cecília não atuou apenas como colaboradora, mas também como idealizadora, conforme Murici afirmou em entrevista que Neusa Pinsard

Caccese publicou no livro *Festa*², um estudo da primeira fase dessa importante revista modernista.

Ao eleger *Viagem* sua obra de estreia na literatura brasileira, Cecília não apenas ignorou uma carreira profícua de escritora, que já havia publicado ao menos três livros de poemas e que atuava como colaboradora de jornais e revistas importantes de sua época, mas também assumiu o livro com o qual participou do concurso da ABL e que dedicou aos “amigos portugueses” como o começo de sua trajetória na literatura brasileira. Com essa dedicatória Cecília Meireles parece querer que sua obra seja associada à cultura portuguesa, assumindo os escritores dessa nacionalidade como seus interlocutores. Se sua poesia foi questionada por parte da crítica brasileira de sua época, como, por exemplo, Agrippino Grieco³, que a vê como uma cópia de Antero de Quental e de outros escritores de língua portuguesa, e Oswald de Andrade, quando afirma que a escritora carioca, “é uma espécie de Morro de Santo Antônio, que atravança o livre tráfego da poesia brasileira”⁴, isso talvez se deva ao fato de que Cecília se propôs a dialogar com produções literárias e períodos diferentes daqueles com os quais dialogavam os artistas da época. Além disso, com essas exclusões em sua obra, a escritora altera de forma consciente os textos ligados ao próprio nome, controlando, assim, o nome de autor que chegaria ao público leitor. E também assume, com essa atitude, que o lugar que ocupa é fora do modernismo mais radical, representado pela Semana de Arte Moderna de 1922 e pelo grupo de poetas que dela participou. Não era a esse grupo que ela queria ser associada como escritora, o que talvez tenha provocado esse estranhamento em parte da crítica de sua época.

2 CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

3 GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, Editora LTDA: 1932, p. 201.

4 ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 553.

E se a atuação que Cecília teve nas revistas *Terra de sol* e *Árvore nova* acabou, de alguma forma, fazendo parte de seu projeto literário – “Dança bárbara” (da revista *Árvore nova*) e “Balada para mim mesma” (da revista *Terra de sol*) não foram publicados apenas nesses periódicos como também são poemas do livro *Baladas para El-Rei* –, o que ela apresentou em *Festa* apareceu apenas de forma indireta em ao menos uma de suas obras, prova disso é que “Epigrama nº6”, poema do livro *Viagem*, é uma “versão” de “Pensamento”, texto que Cecília publicou no número 7 da primeira fase da revista *Festa*. Ou seja, aquilo que a escritora carioca produziu para *Festa*, o periódico modernista mais importante com o qual colaborou e também no qual atuou durante mais tempo, não fez parte direta do projeto literário que desenvolveu ao longo de sua vida.

Além das exclusões feitas pela própria Cecília, ocorreram outras alterações em sua obra realizadas, sobretudo, por editores que foram incluindo textos de Cecília Meireles que foram sendo localizados ao longo dos anos por pesquisadores da obra dessa escritora carioca. Em 1967, quando foi lançada a segunda edição da *Obra poética* de Cecília Meireles (posterior, portanto, à morte da autora, que aconteceu em 1964) foram inseridos nesse volume 21 poemas inéditos seus e também um conjunto de “Dispersos”. Mas o maior acréscimo ao conjunto da obra poética de Cecília Meireles ocorreu em 1973, quando Darcy Damasceno publicou os 9 volumes das *Poesias completas*, e inseriu, sem informação de procedência, uma série de poemas não incluídos em livros, organizados aí em ordem cronológica. Esses textos revelariam que Cecília Meireles foi uma poeta com uma obra muito maior do que os 27 livros de poemas que fazem parte de sua bibliografia oficial.

Mas o que teria levado Cecília a não mencionar os seus dispersos e não agrupar esses poemas em nenhum de seus livros? Porque a poeta deixaria de lado uma parte tão vasta de sua carreira literária?

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Giorgio Agamben, em “Experimentum Linguae”, prefácio escrito para a edição francesa de *Infância e história*, observa:

Toda obra escrita pode ser considerada como prólogo (ou melhor, como a *cera perdida*) de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que estilhas ou máscaras mortuárias. A obra ausente, ainda que não seja exatamente situável em uma cronologia, constitui então, as obras perdidas como *prolegomena* [introdução] ou *paralipomena* [suplemento] de um texto inexistente ou, em geral, como *parerga* [acréscimo] que encontram seu verdadeiro sentido somente junto a um *ergon* [trabalho] ilegível. Estas são, de acordo com a bela imagem de Montaigne, a moldura de grutescos em torno de um retrato não realizado ou, segundo a intenção de uma carta pseudoplatônica, a contrafação de um escrito impossível⁵

A obra ausente de Cecília Meireles não parece ser apenas aquela que ela nunca escreveu, mas também a que escreveu e deixou que desaparecesse, sendo, portanto, situável na cronologia de suas outras obras. Se esses poemas são introduções e acréscimos de outras obras é porque, como máscaras mortuárias, conservam características daquela a partir da qual foram moldados. Reconhecer que o que vem depois de uma obra é um decalque do que surgiu antes, é ver aí relações de proximidades que fazem parte da identidade, da individualidade do nome de autor que compôs essa obra, porque se o nome de autor é um princípio agrupador de discurso, há, portanto, algo em comum entre os textos reunidos em torno de um determinado nome de autor.

Se Cecília produziu três livros que tentou retirar de circulação, e que foram tidos como obras menores por parte da crítica, ela também deixou, em seus dispersos, textos em que fez uma reflexão profunda sobre a literatura,

5 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, 2014, p. 9.

ou melhor, sobre sua própria produção literária, e mostram como ela se colocava diante do que vinha sendo feito em seu tempo. É o caso do poema a seguir, texto inédito da autora:

Poema de uma outra vida

Eu passei pelas ruas, olhando, ao acaso, a vida monótona...
Mas ninguém reparou que os meus olhos
tinham frisos de noites seculares,
e em meu sorriso alvoreciam lembranças de palácios de jade,
e em minhas mãos havia linhas fugitivas
de inconstantes areias...

Sobre o crepúsculo sem brilho,
ninguém viu fulgir minhas armas de diamantes,
ninguém escutou tinir o ouro dos meus anéis,
ninguém surpreendeu a curva lunar do alaúde
em que mora meu sonho... Ninguém...

Há nas minhas sandálias um tédio amargo,
de marcar neste chão meu caminho...
Sinto tristeza em passar pelos olhos turvos dos homens...

E assim desliza o fantasma exilado de um príncipe antigo,
levando ainda na mão a sua rosa predileta,
e, no ombro, o último pássaro encantado,
que lê as palavras escritas
na alma de cada criatura...⁶

Esse poema foi publicado no jornal *Diário de notícias*, em 11 de janeiro de 1931 e o fato de permanecer inédito até o momento evidencia que a obra de Cecília Meireles possui ainda lacunas, espaços que não foram preenchidos pela crítica e pelos estudos que vêm se fazendo de sua produção literária. E não representa apenas o decalque de outras obras suas, como também modifica o nome de autor ligado a essa obra, já que não é um dado biográfico que passa a ser questionado, mas um elemento bibliográfico, alterando a relação entre nome e obra na medida em que esse texto revela que há poemas que Cecília

6 MEIRELES, Cecília. “Poema de uma outra vida”. *Diário de notícias*, 11/01/1931, p. 17.

Meireles escreveu e publicou em vida que não constam em sua bibliografia e que precisam ser alocados em sua produção literária. Eles são a cera perdida de obras existentes, e se encontram entre obras escritas antes e depois deles.

Nesse texto, que surgiu no intervalo das duas fases da revista *Festa* e também dentro do espaço temporal de composição de *Viagem*, é possível perceber elementos que ligam o discurso poético de Cecília Meireles à estética simbolista, relação que também fez parte do ideal estético de *Festa*, que defendia que a literatura deveria inovar sem romper, promovendo assim, o que os colaboradores dessa revista entendiam como um modernismo continuador, não tão radical quanto o realizado pelos artistas da semana de 1922. O que fez com que o grupo de Tasso da Silveira procurasse dialogar com movimentos literários anteriores a ele.

Festa buscou no Oriente, e mais especificamente na Índia, a matriz ideológica de sua produção artística. É daí que parece advir uma noção de ser muito mais próxima do divino do que do humano defendida naquilo que os artistas dessa revista produziram. Além disso, o grupo de escritores do Rio de Janeiro pregava uma religiosidade múltipla e via a morte como uma fronteira da existência humana, ou ainda como uma outra possibilidade de existência, a espiritual. Esses são alguns elementos que ligam o grupo de escritores do Rio de Janeiro aos epígonos do simbolismo, que buscavam também no Oriente explicação para os mistérios da existência humana. Do leste do globo vieram, dentre outras coisas, lembranças dos palácios de jades que alvoreciam em seus sorrisos.

Aqui, o eu lírico se reconhece como um passante que acaba não se atendo às coisas pelas quais passa por causa da monotonia daquele momento. Monótono é também o ritmo do poema, repleto de sons nasais, que dão um compasso lento à descrição feita no texto. Tudo, no poema, parece se passar lentamente, tanto a descrição daquilo que a poeta vê como sua própria

passagem pelo mundo.

Estaria a poeta fazendo uma crítica à produção literária nacional, se 1931, ano em que esse texto foi publicado, foi um período rico da literatura brasileira? Tão fértil que em 1928 foram publicadas obras como *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. E em 1930 surgiu *Libertinagem*, importante livro de poemas de Manuel Bandeira. Talvez a sensação de monotonia da vida representasse a firme resistência a qualquer adesão passiva de Cecília Meireles ao que estava acontecendo naquele momento, conforme defendeu Mário de Andrade⁷ em um artigo que escreveu sobre a poeta carioca. Ou talvez estaria o eu lírico do poema sugerindo que as rupturas propostas pelos modernistas da semana de arte moderna de 1922 estavam, para alguns artistas desse período, deixando de ser novidade e se tornando algo comum nas artes. O que teria feito Cecília, e o grupo *Festa*, buscar no passado uma forma de inovar sem romper, e rompendo, assim, com a tradição da ruptura praticada pelos modernistas da semana de 1922. Se em poemas como “Poética” e “Os sapos” Manuel Bandeira repudia aquilo que foi realizado por momentos artísticos anteriores ao modernismo brasileiro, o eu lírico ceciliano parece querer dizer, aqui, que a tradição da ruptura praticada pelos modernistas da semana de 1922 se tornou comum, corriqueira e até monótona para o fazer literário dessa época, por isso a única forma de romper efetivamente seria buscando no passado e no longínquo a inspiração para a produção artística da época.

E se ninguém viu que nos olhos da poeta havia frisos de noites seculares foi porque alguns leitores não conseguiram reconhecer para onde estaria voltado seu olhar. E dessa forma ela parece se queixar das pessoas que não conseguem perceber com quem dialoga sua poesia. Ela vê e não se percebe

7 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

vista, por isso se sente só e escreve um poema com uma atmosfera tão nostálgica. Nostalgia que se estende à sua obra como um todo, já que sua poesia é marcada pelo signo da perda, e também por uma profunda solidão. Ela mesma reconhece isso quando diz, em uma entrevista que concede a Pedro Bloch⁸, que em sua vida não haveria esforço em ganhar, tão pouco espanto em perder, pois a noção ou sentimento da transitoriedade de tudo seria o fundamento de sua personalidade. Ela é uma poeta solitária porque não se reconhece no mundo em que vive, encontrando seu irmão apenas em terras distantes, espacial e temporalmente. É apenas o fantasma exilado de um príncipe antigo que lê as palavras escritas na alma de cada criatura, não o indivíduo real, de carne e osso, que trafega no mundo junto à poeta, esse não consegue reconhecer o que a obra de Cecília Meireles pretende dizer. Ele não consegue ver nem a grandiosidade, nem a riqueza daquilo que a poeta produz. Apenas o homem do passado conhece os segredos da vida e os mistérios da alma de cada pessoa. E é por isso que a poeta vai buscar em tempos idos os interlocutores para sua poesia.

Se há em suas mãos linhas fugitivas é porque a vida moderna é feita de inconstantes areias, que não assumem uma forma definida. As linhas de suas mãos (ou seria de sua poesia) são fugidias. Ela é a poeta do imaterial, do irreal, do aéreo e do passageiro. E tudo isso estaria em consonância com os ideais artísticos do grupo *Festa*, que pretendiam ser vistos como conservadores diante das inovações que estavam acontecendo no meio artístico daquele tempo.

Contudo os artistas de *Festa* não eram tão conservadores como diziam ser. Em um artigo⁹ publicado no número 6 da primeira fase dessa revista, de 1 de março de 1928, Mário de Andrade afirma que o modernismo proposto

8 BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1989.

9 ANDRADE, Mário de. *O grupo de "Festa" e sua significação*. Revista *Festa* n°6, 01 de março de 1928.

pelo grupo de Tasso da Silveira foi algo fora de época, porque tardiamente se apropriava das transformações defendidas pelos artistas da semana de arte moderna de 1922, por isso não seria tão inovador assim. Para Mário, por causa das suas preocupações de ordem espiritual, *Festa* ia passando ao largo dos outros movimentos literários da década de 1920. E se esse grupo tivesse surgido no Brasil antes ou ao mesmo tempo em que surgiram *Klaxon*, *Estética* e outros grupos de vanguarda, fazendo uso das ferramentas estéticas que *Festa* se propunha a utilizar, como, por exemplo, a escrita dos títulos dos artigos e dos nomes próprios apenas com minúsculas, a disposição tipográfica dos textos da revista diferente da usual (algo que obriga muitas vezes, o leitor a ter uma atenção redobrada àquilo que lê), a linguagem sintética e os versos livres dos poetas da revista, o grupo de poetas do Rio de Janeiro teria causado o mesmo estranhamento que causaram os artistas da semana de arte moderna de 1922.

Para Cecília, o mundo de opostos ou de contrastes que impera no modernismo é o que faz com que o brilho do diamante seja ofuscado pela falta de brilho do crepúsculo daquele momento. Falta de brilho poderia ser entendido aqui como falta de brilhantismo? Se aquele é um momento de transição, pois o crepúsculo marca a passagem do dia para a noite e da noite para o dia, a opacidade, ou a falta de brilho da passagem de um momento modernista para o outro ofusca o brilho das ferramentas ou dos motivos poéticos da obra de autores como Cecília Meireles, os poetas do grupo *Festa*. Seria isso que o eu lírico estaria tentando dizer? Algo que iria ao encontro da avaliação que Mário de Andrade fez do grupo de escritores do Rio de Janeiro. Mário enxergou esse movimento artístico como algo tardio ao que estava acontecendo naquele momento.

Aqui o eu não se reconhece no outro, e, por isso, não encontra seu irmão naquele que vê. Suas armas de diamantes brilham, o ouro de seus anéis

tilintam e o seu sonho repousa morto sobre um alaúde, é dessa forma que Cecília demonstra acreditar que há riqueza, sonoridade e luz em tudo aquilo que produz e também nas ferramentas estéticas que utiliza, mas que nada disso é reconhecido por aqueles que contemplam sua obra, pois eles estão presos à monotonia, à mesmice daquilo que acontece naquele momento. E se a poeta, assim como qualquer pessoa, passa, sua obra fica, pois a arte é uma das formas que o ser encontra de superar a morte, de permanecer mesmo depois que a vida acaba, algo que Cecília parece ter herdado, sobretudo, da nação grega. Se no Hades as pessoas se perdiam no esquecimento, a arte, para os gregos, era uma das formas que encontravam de fazer com que as coisas continuassem vivas na memória das pessoas, mesmo após sua chegada ao reino dos mortos. Nas palavras da poeta: “tem sangue eterno a asa ritmada”¹⁰.

A poeta passa, seu caminho é triste, e aqueles que a contemplam não percebem com clareza aquilo que veem – a sua obra –, talvez porque tenham os olhos turvos. Ou talvez porque o tédio dos passos da poeta, o compasso tedioso do poema (ou da sua poesia), destoa daquilo que está sendo produzido naquele momento, por isso se sente só. Se Baudelaire se percebe visto em meio à multidão por pelo menos uma mulher que passa, o eu lírico ceciliano não consegue encontrar, aqui, seu irmão, e por isso se sente apenas um passante no mundo em que habita.

O poema tem caráter reflexivo e filosófico tão fortes que no texto inteiro não há nenhum ponto final. Aliás, o poema parece não terminar nem mesmo quando chega ao fim, já que apenas vírgulas e reticências marcam o compasso dos versos que estão todos encadeados, deixando sempre em suspenso o que se passa aqui. E se as reticências do final do texto sugerem que há ainda algo a dizer é porque o ponto final da vida é a morte. Somente

10 MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 2 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 277.

depois de morta a poeta estará calada. Ou talvez não. Talvez ela permaneça, assim como permanece o espectro daquele que parece ser o único capaz de entender o que há no âmago de cada pessoa. Somente depois de se despojar de sua existência humana, apenas depois de abandonar sua materialidade é que o ser parece capaz de reconhecer os segredos da vida, ser também é deixar de ser.

Como a consciência de seu destino fatídico é muito forte, a única coisa que o eu lírico faz no poema inteiro é passar, tanto que esse verbo é repetido duas vezes no texto, no primeiro verso da primeira estrofe, mostrando algo que já aconteceu, por isso aí é conjugado no pretérito, e no último verso da penúltima estrofe do poema, onde surge no infinitivo, representando uma ação que acontece no momento da enunciação. Tanto no passado como no presente o eu apenas passa pelo mundo. E o que lhe deixa triste é não se sentir visto pelos olhos turvos que lhe observam. Os homens de sua época não conseguem ver o que acontece diante de si porque não têm clareza em seu olhar, as mudanças são tantas, o turbilhão é tamanho, que nada mais impressiona, por isso, agora para transformar é preciso se voltar para o passado, para aquilo que existe apenas na memória da poeta, que por ter consciência de tudo isso se sente diferente daqueles que estão ao seu redor. Apenas o espírito do homem antigo é capaz de reconhecer o que há na alma de cada pessoa, inclusive na alma da poeta, e por isso, apenas no passado ela encontra companhia para a solidão em que vive.

Se escreve um poema de uma outra vida é porque escreve pensando na vida inteira que poderia ter sido e que não foi, mostrando, assim, que o que impera em sua existência de poeta é solidão e tristeza de se reconhecer como passante no mundo em que vive.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *O grupo de "Festa" e sua significação*. Revista *Festa* n°6, 01 de março de 1928.

ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. São Paulo: Editora Globo, 2011.

BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1989.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Nova Vega, 2009.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, Editora LTDA: 1932.

MEIRELES, Cecília. *Poema de uma outra vida*. Diário de Notícias, 11 de janeiro de 1931.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. 2 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Revista *Isto É*. *A confusão na família de Cecília Meireles*. 21 de dezembro de 2011.

RICARDO, Cassiano. *A academia e a poesia moderna*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1939.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

SILVEIRA, Tasso da. *Definição do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1932.

Submissão: 20/04/2023

Aceite: 30/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e93935>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Ascensão e ruína na era do ímpeto modernizante: uma leitura comparativa de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner

Rise and fall in the era of modernizing impetus: a comparative reading of *São Bernardo*, by Graciliano Ramos, and *Absalom, Absalom!*, by William Faulkner

Giovana Proença Gonçalves
Universidade de São Paulo (USP)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94758>

Resumo

O artigo propõe uma leitura comparativa dos romances *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e *Absalão, Absalão!* (1936), de William Faulkner. Em nossa análise, evidenciamos a vinculação das duas narrativas ao avanço do ímpeto modernizante capitalista no Brasil e nos Estados Unidos. Essa modernidade, contudo, mostra-se essencialmente problemática. Primeiro, consideramos distinções formais dos dois romances, no que tange à linguagem e ao foco narrativo. Depois, traçamos aproximações, a partir do contexto histórico de modernização e dos protagonistas, Paulo Honório e Thomas Sutpen. Nosso estudo discute, desse modo, aspectos da conjuntura da década de 1930 que podem ter ocasionado o surgimento de dois romances – um brasileiro e outro estadunidense – que compartilham afinidades passíveis de serem comparadas.

Palavras-chave: William Faulkner; Graciliano Ramos; Romance Modernista; Modernização

Abstract

The article proposes a comparative reading of the novels *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos and *Absalom, Absalom!* (1936), by William Faulkner. In our analysis, we evidence the connection of the two narratives to the advance of the capitalist modernizing impetus in Brazil and in the United States. This modernity, however, proves to be essentially problematic. First, we consider formal distinctions between the two novels in terms of language and narrative focus. Afterwards, we draw approximations, from the historical context of modernization and the protagonists: Paulo Honório and Thomas Sutpen. Therefore, our study discusses the aspects of the conjuncture of the 1930s that may have caused the development of two novels – one Brazilian and the other North American – susceptible to comparison.

Keywords: William Faulkner; Graciliano Ramos; Modernist Novel; Modernization

Introdução

Em 1962, Graciliano Ramos recebeu o Prêmio da Fundação William Faulkner. Na ocasião, o romance *Vidas Secas* (1938) foi agraciado como o livro mais representativo da literatura brasileira contemporânea. A iniciativa surgiu a partir das viagens de Faulkner, consagrado pelo Nobel de Literatura de 1949. Na Venezuela, o escritor estadunidense sensibilizou-se pela condição dos autores sul-americanos, sem meios para dar visibilidade às suas obras. Assim, Faulkner criou o *Ibero-American Novel Project*, que visava publicar os melhores romances pós-guerra dos países da América do Sul.

A distinção entregue a Graciliano é repleta de significados, uma vez que o autor é comumente referido, nos círculos literários, como o “Faulkner do Brasil”. O escritor estadunidense elege o Sul e, em especial, o Mississippi – transfigurado no condado fictício de Yoknapatawpha –, como espaço privilegiado de sua ficção. Não é exagero apontar que a terra de origem de Faulkner foi a grande musa de sua obra. Graciliano Ramos, natural do Alagoas, repete a predileção com o Nordeste brasileiro.

Afinidades entre os dois autores não passaram despercebidas pelo olhar da crítica. No Brasil, Ana Paula Pacheco (2017) explora as semelhanças entre *Vidas Secas* e *As I Lay Dying* (1930), traduzido como *Enquanto agonizo*. A pesquisadora ressalta a situação sócio-histórica das duas tramas. Na de Faulkner, destaca-se a paisagem do Sul, derrotado na Guerra de Secessão (1861-1865). A família Bundren, em sua trajetória para enterrar a matriarca, é um retrato de um desastroso projeto de modernização, que resvala tanto no passado, arraigado na escravidão e no arcaísmo do *Old South*, quanto em um futuro marcado pela Depressão, com a crise de 1929, e pelo descaso com as classes mais pobres.

Pacheco aponta que, em *Vidas Secas*, Graciliano desmascara “a falsa universalidade da marcha moderna do ‘progresso’”. Para a pesquisadora, as personagens do romance são uma manifestação de “vidas inalteradas pela modernização dos anos Getúlio Vargas”¹. A afinidade entre *Vidas secas* e *As I Lay Dying* foi notada também por Padma Viswanathan, ficcionista, dramaturga e tradutora canadense; responsável por verter *São Bernardo* (1934) para o inglês. Foi a partir deste trabalho que Viswanathan estabeleceu uma série de aproximações entre a literatura de Graciliano Ramos e a de William Faulkner. Contudo, uma dessas comparações se destaca. Para a escritora, Paulo Honório, o protagonista de *São Bernardo* ressoa Thomas Sutpen, figura central de *Absalão, Absalão!* (1936). Ela enumera, então, uma série de semelhanças entre Faulkner e Graciliano:

Graciliano, como seu contemporâneo William Faulkner, escrevia sobre um canto de seu país que ficava longe de seus centros de influência econômica e cultural — um lugar de costumes e comportamentos particulares, história e problemas característicos. Ele era admirado tanto pelo pioneirismo em suas técnicas literárias quanto pela luz que lançou sobre sua região. E enquanto que suas preocupações são reconhecíveis de um livro a outro, ele articulava a linguagem em cada um deles como um veículo não apenas para estados de espírito, mas para psicologia, representando na própria linguagem a natureza e os limites de seus personagens e, por extensão, da terra de onde eles vinham.²

No ensaio “O romance de William Faulkner” (2002), Ariovaldo José Vidal também estabelece uma aproximação entre *Absalão, Absalão!* e *São Bernardo*. Em especial, a mesma afinidade apontada por Viswanathan; no que diz respeito a Thomas Sutpen e Paulo Honório. Vidal escreve que ambos são arrivistas e pioneiros, vinculando-os à figura do *self-made-man* e que:

1 PACHECO, Ana Paula. “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis”, 2017, p. 93.

2 VISWANATHAN, Padma. “Por que o “William Faulkner do Brasil” não atingiu a mesma fama internacional?”. *Estado da Arte*, 2020. Tradução de Gilberto Morbach. O ensaio foi originalmente publicado no LitHub: <https://lithub.com/why-didnt-brazils-william-faulkner-achieve-the-same-international-fame/>

os dois são violentos e vingam-se de sua condição buscando pertencer à classe que os explorava; casam-se com mulheres muito diferentes de seu temperamento, o que as leva à morte pela opressão ou desgosto; e, no final, a propriedade volta à estaca zero.³

Nesta introdução, apresentamos que as correlações entre William Faulkner e Graciliano Ramos são reconhecidas pela crítica. Em especial, correspondências entre *Absalão, Absalão!* e *São Bernardo* já foram notadas. Assim, este artigo busca, a partir da leitura cerrada de trechos dos dois romances, traçar aproximações e distinções fundamentais entre as duas obras, aprofundando-se nos pontos mencionados anteriormente pelos comentadores desta possibilidade comparativa. Nossa análise se concentra, primeiramente, em diferenças formais, no que se refere à linguagem e ao ponto de vista. Em um segundo momento, passamos aos personagens, com um estudo sobre Paulo Honório e Thomas Sutpen. Depois, nos debruçamos sobre o espaço e sua ressonância nas duas narrativas, a partir dos impérios erguidos por Honório e Sutpen – a fazenda de São Bernardo e a Centena de Sutpen.

Vale ressaltar que nossa análise não pretende submeter a ideia de influência entre as duas obras e tampouco entre os dois romancistas. Devido a fatores históricos e sócio-culturais que permeiam o Brasil de Graciliano e os Estados Unidos de Faulkner, seria esperado que uma análise deste tipo colocaria o último como influenciador do primeiro. O maior argumento contra essa abordagem é a evidência cronológica, pois *São Bernardo* foi publicado em 1934, dois anos antes de *Absalão, Absalão!*. Não há também indícios que liguem os dois escritores até a concessão do Prêmio da Fundação William Faulkner a Graciliano em 1962. Devemos notar que no início do

3 VIDAL, Ariovaldo José. “O romance de William Faulkner”. *Revista USP*. 2001-2002. p. 160.

século XX, a literatura estadunidense ainda lutava para estabelecer a sua relevância, contra a forma estabelecida pelo romance europeu. Neste ínterim, em que a literatura dos Estados Unidos teria a sua ascensão plena vinculada ao próprio estabelecimento do país enquanto maior potência mundial, a ideia de influência não cabe às nossas reflexões.

Consideramos, portanto, um referencial teórico que desfaz o esquema de fontes e influências, como propõe Silviano Santiago (1977). Santiago reflete sobre o imperialismo cultural e as “relações entre duas nações que participam de uma mesma cultura, a ocidental, mas na situação em que uma mantém o poder econômico sobre a outra”. O crítico questiona, nesse sentido, o criticismo “tradicional e reacionário” que se preocupa apenas com o estudo das fontes e influências.⁴

As afinidades entre romances brasileiros e norte-americanos da década de 1930 já haviam sido percebidas por Alfredo Bosi. Para o crítico, os expoentes dessa geração seriam conhecidos pelo teor neorrealista de suas obras. Bosi defende o “realismo bruto” de Graciliano, ao lado de autores como Jorge Amado, José Lins do Rego e Érico Veríssimo. Para Bosi, esses nomes preferiram uma “visão crítica das relações sociais”⁵, o que o crítico literário compara a autores estadunidenses da década de 1930 como William Faulkner, John dos Passos, Ernest Hemingway e John Steinbeck. Com base neles, o crítico define o “realismo bruto” como a literatura que analisa, agride e protesta⁶. Assim, a acepção de Bosi vale também para os escritores brasileiros anteriormente citados.

Primeiras observações: *São Bernardo*, *Absalão*, *Absalão!* e distinções formais

4 SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, 2000, p. 17.

5 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 2017, p. 415.

6 *Idem*.

É tentador, quando se trata de uma análise comparativa, olhar apenas para as possíveis afinidades entre as obras em questão, ignorando diferenças fundamentais. Mas, no caso de *São Bernardo* e *Absalão, Absalão!*, temos dois romances que divergem, formalmente, em pontos cruciais. Sendo assim, primeiro nos voltamos para uma grande distinção: o manuseio da linguagem. Alfredo Bosi aponta que “São Bernardo ficará, na economia extrema de seus meios expressivos, como paradigma de romance psicológico e social da nossa literatura”⁷. O aspecto também é essencial para Antonio Candido, que escreve sobre a “suprema expressividade da linguagem” e a “ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística”⁸ em Graciliano Ramos. Em outro ensaio, o crítico destaca a vocação para a brevidade e o essencial, presente no romance, descrevendo-o como curto, direto e bruto⁹.

Por outro lado, a linguagem de William Faulkner é conhecida por seu caráter labiríntico. Michael Millgate, por exemplo, a afirma como “grandiosa, intrincada, complicada, muitas vezes não sintática, quase elizabetana em sua complexidade e esplendor”¹⁰. Ariovaldo José Vidal indica que a prosa de Faulkner é um exemplo na literatura norte-americana do que Morris Croll chamou de “estilo solto”. Vidal define este estilo, apontando aspectos que vê em sua leitura de *Absalão, Absalão!*:

[O estilo solto] se faz por adição e não por cortes, através de longos torneios frasais, encadeados por conjunções coordenativas, soltas, que atam e desatam as frases, deixando-as caminharem para qualquer lado, e não raro intercaladas de parênteses. É justamente o que se lê em Faulkner: pela extensão da obra, pela extensão de cada parágrafo, ou mesmo de cada período, percebe-se o procedimento estilístico espriado, reiterativo, criando uma

7 *Ibidem*, p. 430.

8 CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”, 2017, p. 93.

9 *Idem*, “Ficção e confissão”, 1992, p. 16-24.

10 MILLGATE, Michael. *Faulkner*, 1961, p. 53.

progressão ondulatória, em que a frase ou o período depois de muito caminhar sempre volta ao ponto de onde partiu ou pelo qual passou.¹¹

Além do estilo, em termos formais, há uma diferenciação óbvia: o ponto de vista. Em *São Bernardo*, Paulo Honório conta a história em primeira pessoa, por meio da escrita de suas memórias, sendo um narrador-personagem. Este narrador coincide com a força central da narrativa, de modo que Candido escreve que, em *São Bernardo*, os personagens e as coisas surgem como meras modalidades de Paulo Honório.¹² Se no romance de Graciliano os elementos estão subjugados à voz dominante do protagonista, em *Absalão, Absalão!*, a voz de Thomas Sutpen é a ausência que se faz presente. O livro é narrado em terceira pessoa, mas o narrador confunde-se com o relato dos personagens. São eles: Rosa Coldfield, irmã da primeira esposa de Sutpen e também sua ex-noiva, o sr. Compson, pai de Quentin (que ouviu a história de seu pai – este, por sua vez, obteve parte dela do próprio Sutpen) e Quentin Compson, que confabula as lacunas da trama com o colega Shreve, em Harvard.

Sutpen é a força centrípeta do romance, contudo, ele surge das narrativas de Rosa, do sr. Compson e de Quentin. Os dois últimos têm ainda a ajuda do General Compson e de Shreve na composição do relato. Apesar desta distinção com relação a Paulo Honório, que comanda a própria narrativa sem modalidades de mediação ou disputa do foco narrativo, Sutpen exerce certo domínio sobre os seus narradores. Como afirma Theresa M. Towner, na perspectiva de Rosa Coldfield, temos a história de uma infância sufocada e de uma ambição romântica negada. Se lermos como o sr. Compson, encontramos vários personagens condenados à morte e ao esquecimento. Já na visão de Quentin, resistiremos a revisitar as fábulas de nosso próprio

11 VIDAL, Ariovaldo José. “O romance de William Faulkner”. *Revista USP*. 2001-2002. p. 159.

12 CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”, 1992, p. 24.

passado, mas somos atraídos de volta a elas.¹³ Assim, há uma interdependência entre a ótica dessas personagens sobre a trajetória de Sutpen e o que delas próprias é exposto em suas narrações.

Na mesma linha de Towner, Millgate lê *Absalão, Absalão!* como um estudo sobre Rosa, o sr. Compson e Quentin. Esse estudo revela-se pelas diferentes reações dos três à mesma ordem de eventos.¹⁴ A Sutpen é negado até mesmo o direito de contar sobre o seu passado. O capítulo VII do romance, centrado em sua formação, foi narrado por ele ao seu único amigo na cidade, o avô de Quentin. Mas, para o leitor, essa narrativa chega por meio de duas intervenções: a do sr. Compson, que ouviu a história do pai e a transmitiu ao filho, e a de Quentin, que relata a Shreve. Como afirma Waggoner, no romance há pontos de vista tanto hostis (Rosa), quanto amigáveis (General Compson, avô de Quentin) e neutros (Quentin), mas não há possibilidade de voltar à “coisa em si”, a consciência de Sutpen¹⁵ – morto há muitas décadas.

No segundo capítulo de São Bernardo, Paulo Honório expõe: “Tenciono contar a minha história¹⁶”. Adiante, quando questionado sobre o porquê da empreitada, bruto, responde: “–Sei lá!”¹⁷. O fato é que Honório tenta tornar inteligíveis os fatos obscuros de sua trajetória, que culmina na ruína de São Bernardo e em sua própria. O pio da coruja, ainda no segundo capítulo, traz a lembrança de Madalena – a morte da esposa é, no geral, a maior tragédia de Paulo. Um novo episódio relacionado ao som da ave faz o narrador iniciar, por fim, o livro. Em suas palavras, a tarefa de Paulo Honório é “descascar fatos”¹⁸. Deste trabalho, há dias que o que resta ao narrador é o

13 TOWNER, Theresa M. *The Cambridge Introduction to William Faulkner*, 2008, p. 45.

14 MILLGATE, Michael. *Faulkner*, 1961, p. 56.

15 WAGGONER, Hyatt. “Past as present: Absalom, Absalom!”, 1966, p. 179.

16 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 11.

17 *Ibidem*, p. 12.

18 *Ibidem*, p. 215.

“Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto”¹⁹. Um grande fator de destaque, no que diz respeito à escrita do livro de Paulo Honório, foi comentado por Godofredo de Oliveira Neto:

O essencial da história que o narrador tem na memória – ou na imaginação – não pode ser compartilhado. Aquela realidade, inevitavelmente encharcada de fantasia, só poderia ser descrita pelo próprio Paulo Honório.²⁰

Os personagens de *Absalão, Absalão!* também descascam fatos. O narrador em si – a inteligência central do romance, em terceira pessoa – pouco aparece de maneira objetiva, sendo inundada pela consciência dessas *personas* e por seus longos monólogos (e monólogos interiores). A observação de Oliveira Neto é fundamental para entendermos a distinção que enfatizamos. Os fatos descascados por Quentin, pelo sr. Compson e por Rosa Coldfield são preenchidos por suas próprias fabulações e perspectivas. Enquanto Paulo Honório coloca-se no caminho da escrita para compreender a sucessão de acontecimentos do próprio passado, os narradores de *Absalão, Absalão!* apoiam-se na contação da história de Sutpen, a fim de destrinchá-la. Assim, acabam esmiuçando também a eles mesmos e a motivação de cada um é desvelada. Logo no início do romance, Rosa justifica para Quentin o porquê de tê-lo chamado para ouvir a saga de Sutpen: “Porque você vai embora para cursar a universidade em Harvard, foi o que me contaram”. A personagem acrescenta:

Por isso, eu imagino que nunca voltará para cá para se estabelecer como um advogado rural numa cidadezinha como Jefferson, uma vez que o povo do Norte já cuidou de deixar pouca coisa no Sul para um jovem. Por isso, talvez entre na profissão literária como tantos cavaleiros e também damas do Sul estão fazendo agora e talvez algum dia se lembre disso e escreva sobre isso. [...] Talvez

19 *Ibidem*, p. 216.

20 OLIVEIRA NETO, Godofredo. “Posfácio”, 2017, p. 226.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

até se lembre com carinho da velha que o fez passar uma tarde inteira sentado dentro de casa enquanto ela lhe falava de pessoas e fatos dos quais você teve a sorte de escapar, quando preferiria estar na rua com amigos jovens da sua idade.²¹

Entretanto, Quentin sugere outra motivação por trás da atitude de Rosa. A partir disso, reflete o porquê de estar tomando parte na história de Thomas Sutpen: “Era uma parte de sua herança após vinte anos respirando o mesmo ar e ouvindo seu pai falar daquele homem: uma parte da herança da cidade – de Jefferson [...]”.²² O jovem Compson sugere uma primeira hipótese para a predileção de Rosa Coldfield, relacionada ao trauma da Guerra Civil:

É porque ela quer que isso seja contado pensou ele para que pessoas que ela jamais verá e cujos nomes jamais ouvirá e que nunca ouviram seu nome nem viram seu rosto o leiam e saibam enfim por que Deus permitiu que nós perdêssemos a Guerra: que somente através do sangue dos nossos homens e das lágrimas das nossas mulheres Ele poderia deter esse demônio e apagar seu nome e linhagem da terra.

O pai de Quentin, o sr. Compson, traz ainda outra sugestão. Esta é arraigada no laço de amizade entre Sutpen e o seu pai, bem como insinua o possível remorso da mulher contra a linhagem dos Compson, devido à proximidade com aquele que Rosa considera o algoz de sua família. A perspectiva do sr. Compson demonstra a sua posição: a de alguém que ouviu a história pelas palavras do único defensor de Sutpen:

“Ah”, disse o sr. Compson. “Anos atrás, nós do Sul transformamos nossas mulheres em grandes damas. Aí veio a Guerra e transformou as damas em fantasmas. Então o que mais podemos fazer, cavalheiros que somos, senão ouvir esses fantasmas?” Então ele disse: “Quer saber a verdadeira razão por que ela te escolheu?”. Eles estavam sentados na varanda depois do jantar, esperando pela hora que a srta. Coldfield marcara para Quentin buscá-la. “É

21 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 10.

22 *Ibidem*, p. 12.

porque ela vai precisar de alguém para ir com ela— um homem, um cavalheiro, mas um que ainda seja jovem o suficiente para fazer o que ela quiser, fazê-lo da maneira como ela quer que seja feito. E ela te escolheu porque teu avô era a coisa mais próxima de um amigo que Sutpen jamais teve neste condado, e ela provavelmente acredita que Sutpen talvez tenha dito ao teu avô algo sobre ele próprio e ela, sobre aquele noivado que não durou, aquele compromisso que não se firmou. Talvez tenha até dito ao teu avô por que ela acabou se recusando a casar com ele. E que o teu avô talvez tenha me contado e eu contado a você. E assim, num certo sentido, o caso, a despeito do que possa acontecer lá hoje à noite, ainda estará em família; o esqueleto (se há um esqueleto), ainda no armário. Ela talvez acredite que, se não fosse pela amizade do teu avô, Sutpen poderia não ter conseguido jamais tomar pé por aqui, e que, se não tivesse conseguido, não teria se casado com Ellen. Então, talvez ela te considere parcialmente responsável, por hereditariedade, pelo que aconteceu a ela e a sua família por meio dele.”²³

Conforme evidenciamos, o ponto de vista em *Absalão, Absalão!* é construído a partir de uma miríade de diferentes consciências e vozes narrativas, muito diferentes entre si. Ou seja, temos um romance repleto de múltiplas subjetividades. Assim, sugerimos mais um ponto distintivo. No centro das ideias de João Luiz Lafetá sobre *São Bernardo*, o crítico defende que o romance de Graciliano mantém uma objetividade. Em sua visão, isso torna o livro diferente de outros contemporâneos, nos quais “o plano da memória, da imaginação e da realidade se confundem e se embarçam”²⁴. Lafetá não especifica se inclui, nesta observação, romances estrangeiros. Mas, a descrição combina, por exemplo, com o que Faulkner entrega em *Absalão, Absalão!*, apenas dois anos após a publicação de *São Bernardo*. Lafetá sugere que Paulo Honório, ainda que fale de si em primeira pessoa, demonstra a objetividade de forma cabal. Contudo, ele oferece um outro lado da moeda, pois identifica, no tempo da enunciação, “a infiltração dos signos da subjetividade, a irrupção do monólogo interior, o abalo do ponto

23 *Ibidem*, p. 13.

24 LAFETÁ, João Luiz. “Narrativa e busca”, 1987, p. 306.

de vista pseudo-onisciente”.²⁵ Desse modo, o crítico questiona também a objetividade pura atribuída a *São Bernardo*.

Por último, apontamos uma outra separação entre os dois escritores, no que se refere à recepção crítica. Esta é destrinchada por Padma Viswanathan. Enquanto William Faulkner foi considerado um escritor nacional ou “um autor americano em um século americano”²⁶, a literatura de Graciliano foi estrangulada nos rótulos do regionalismo e do “romance nordestino”.

Marcos Soares escreve que o reconhecimento de Faulkner tem relações com a “complexa política cultural do modernismo em um país cuja confiança no progresso prometido com o fim da Guerra Civil e o início do novo século havia sido abalada pela Depressão”. Assim, Soares reforça que a crise econômica e política foi traduzida nos termos de uma crise cultural, o que marcou o tratamento de materiais nacionais americanos com novos meios estéticos e reflexivos.²⁷

Estes aspectos foram impactados, então, pela guinada rumo à modernidade que os Estados Unidos de Faulkner tomaram entre o fim do século XIX e o início do século XX. A situação brasileira, embora permeada pela realidade de uma nação ainda periférica, que se tornou uma República pouco mais de uma década antes do início do novo século, encontra ressonâncias neste contexto histórico. Discutiremos, adiante, a modernização problemática das duas jovens nações.

Aproximações: modernidade problemática e convulsões sociais no Brasil e nos Estados Unidos

25 *Idem.*

26 VISWANATHAN, Padma. “Por que o “William Faulkner do Brasil” não atingiu a mesma fama internacional?”. *Estado da Arte*, 2020. Tradução de Gilberto Morbach.

27 SOARES, Marcos. “O pesadelo da modernização”. *Revista Cult*, 2003.

São Bernardo e Absalão, Absalão! retratam conjunturas de modernização, no que tange às esferas nacionais em que os seus autores estão inseridos. No romance de Faulkner, essa esfera nacional é representada pela Guerra Civil Americana (1861-1865). Thomas Sutpen já tem o seu império consolidado quando o conflito, que tinha como principal motivo a abolição da escravatura, eclode. Contudo, a Guerra Civil também contrapôs dois estilos de vida: a industrialização e o urbanismo que avançavam ao Norte e o arcaísmo rural e aristocrático do Sul. Com a vitória dos Yankees, a modernidade não tem mais obstáculos para o seu avanço. Mas, é preciso olhar também para o momento em que Faulkner escreve *Absalão, Absalão!*, pois a década de 1930 sucede o *crash* de 1929, de modo que a Depressão se arrasta no país.

Pacheco recorda que, para William Faulkner, o projeto modernizador capitalista tinha que ser encarado com desconfiança, pois o que se projetava era “tal qual descreve uma de suas personagens, a imagem de um ovo ensanguentado, gorado: não poderia gerar frutos tampouco ser comido”²⁸ Soares aponta que os esforços técnicos e temáticos de Faulkner estariam voltados para as novas bases da sociedade sulista, pois a tentativa de modernização de uma sociedade aniquilada pela Guerra de Secessão, ainda presa às suas tradições e na qual o processo de avanço do capitalismo encontrava-se nos estágios iniciais, revelou-se um desastre. Ele afirma que a estrutura do Sul permanecia “essencialmente rural, estruturalmente despreparada para lidar com os desafios e ideais da industrialização rápida que havia se tornado o slogan dos ideólogos da modernização”²⁹.

Para o Brasil de Graciliano, abria-se também um processo de

28 PACHECO, Ana Paula. “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis”, 2017, p. 93.

29 SOARES, Marcos. “O pesadelo da modernização”. *Revista Cult*, 2003.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

modernização. Mas, não havia no horizonte do país a perspectiva de abandonar a periferia global, assim como ocorreu com os Estados Unidos entre os séculos XIX e XX. Vale ressaltar que Paulo Honório escreve o seu livro – ou seja, o tempo da enunciação – às voltas da Revolução de 30, eclodida há pouco. Com isso, essa temporalidade se aproxima do ano de publicação do romance, 1934.

Como sabemos, com a Lei Áurea e o fim da monarquia, o Brasil entra em uma fase denominada Primeira República, com uma economia ainda dependente do café. Assim, a Revolução de 1930 foi catalisadora de transformações, uma vez que o Brasil dá início ao processo de urbanização. O poder hegemônico da burguesia vinculada ao café chega ao fim e o Estado torna-se orientado em direção à industrialização. Antes da Revolução, o Nordeste se debatia com a nova estrutura da República, com o agrarianismo, com os conflitos do avanço capitalista e com os interesses da elite local, impactando em figurações sociais como o cangaceirismo e o coronelismo.

A região era, assim como o Sul dos Estados Unidos, vista como arcaica, enquanto o resto da nação (aqui o Centro-Sul, lá o Norte) assumia um novo ímpeto modernizante. Graciliano, assim como Faulkner, foi um crítico da modernização excludente. Desse modo, os dois romances são inseridos em conjunturas de projetos modernizantes que se mostram problemáticos, incorporando em suas tramas movimentos de transformações sociais de seus países: a Guerra de Secessão, a Depressão e a Revolução de 30.

Movimentos de ascensão e queda: Thomas Sutpen e Paulo Honório

As origens de Paulo Honório e de Thomas Sutpen são enevoadas. O primeiro afirma “Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não

menciona pai nem mãe”³⁰, de modo que a ascendência é desconhecida até mesmo para ele. Adiante, Honório ignora também a data de nascimento: “Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário. Em todo caso, se houver diferença, não deve ser grande: mês a mais ou mês a menos”³¹. Sutpen é um misterioso forasteiro para o município de Jefferson:

um homem que até onde qualquer um [...] sabia, ou não tinha nenhum passado, ou não ousava revelá-lo – um homem que chegou à cidade vindo do nada com um cavalo e duas pistolas e uma horda de bestas selvagens que ele tinha caçado sem ajuda porque era mais temível até do que eles [...].³²

Neste ponto, assinalamos mais uma distinção. Paulo Honório desconhece quem são os seus pais, mas demonstra gratidão pelo cego e pela velha Margarida, que ajudaram em sua criação. Sutpen não revela o seu passado para defender a respeitabilidade do seu “ideal”, uma vez que ele poderia manchá-lo. Assim, ele confiou este segredo apenas a seu único amigo, o avô de Quentin. Enquanto o capital de Honório é suficiente para garantir a sua posição de poder, comprada pelo dinheiro; no Sul de Sutpen, marcado pela tradição e pelas oligarquias das velhas famílias brancas, a sua pobreza anterior e, principalmente, o seu primeiro casamento, com uma mulher que tinha “sangue negro” [sic], poderiam arruinar o seu poderio. Mesmo com a riqueza, Jefferson continua a enxergá-lo com suspeitas – um elemento que não pertence àquela comunidade. Sutpen também tem, contudo, dúvidas acerca de seus antecedentes:

Mas isso era passado agora, o momento em que ele, pela última vez, poderia ter dito exatamente onde nascera tinha ficado semanas, meses (talvez um ano, aquele ano, pois foi nessa época

30 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 11.

31 *Idem*.

32 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 16.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que ele ficou confuso sobre a sua idade e nunca conseguiu saber com certeza qual era de novo, de modo que contou ao meu avô que podia ser um ano mais velho ou mais novo do que pensava) para trás. Então ele não sabia nem de onde viera, nem onde estava nem por quê.³³

As origens incertas e pobres dos dois homens contribuem para o mito de ascensão social que eles representam, ligado à figura do *self-made man* – o homem que faz a si mesmo. Ariovaldo José Vidal, por exemplo, vincula ambos os personagens a esta imagem.³⁴ Para Kartiganer, *Absalom, Absalom!* é parte de uma tradição da ficção moderna que inclui obras como *Moby Dick*, *Heart of Darkness*, *The Great Gatsby* e *Doctor Faustus*.³⁵ Na versão mais reproduzida, o mito do *self-made man* é estritamente relacionado ao individualismo e ao sucesso individual, relacionando-se a um tipo de “invenção americana”. Além disso, ele pressupõe a existência de uma utópica sociedade sem divisão de classes ou que ao menos permita a mobilidade social.³⁶ Heike Paul vincula essa imagem à ideia moderna de que o indivíduo pode determinar o próprio futuro. Isso encontra ressonâncias na filosofia, como em Kant [“o homem é o que ele faz de si mesmo”]³⁷ e em Sartre [“o homem nada mais é do que o que ele faz de si mesmo”]³⁸. Assim, ela assinala que o *self-made man* visa a mera acumulação de propriedade, reconhecimento, prestígio e ganho pessoal, sem nenhuma preocupação com os outros.³⁹

33 *Ibidem*, p. 240.

34 VIDAL, Ariovaldo José. “O romance de William Faulkner”. *Revista USP*. 2001-2002. p. 160.

35 KARTIGANER, Donald M. “Absalom, Absalom!”, 1979, p. 70.

36 PAUL, Heike. “Expressive Individualism and the Myth of the Self-Made Man.” 2014, p. 368.

37 KANT apud. PAUL, Heike. “Expressive Individualism and the Myth of the Self-Made Man.” 2014, p. 368.

38 SARTRE apud. PAUL, Heike. “Expressive Individualism and the Myth of the Self-Made Man.” 2014, p. 368.

39 *Ibidem*, p. 369.

Podemos ver esse ímpeto burguês em Paulo Honório e em Thomas Sutpen. Ambos arrebatam as suas propriedades, São Bernardo e a Centena de Sutpen, de maneiras não propriamente ilícitas, mas que podem ter a sua moralidade questionada. Paulo Honório incentiva o endividamento do herdeiro da fazenda, Padilha. Conta, então: “Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos.”⁴⁰ Rosa Coldfield descreve a Centena de Sutpen:

[...] um homem que fugiu para cá e se escondeu, se ocultou por trás da respeitabilidade, por trás daquelas cem milhas de terra que tomou de uma tribo de índios ignorantes, ninguém sabe como, e de uma casa do tamanho de um fórum onde ele viveu por três anos sem uma janela ou porta ou cama e à qual chamava Centena de Sutpen como se tivesse sido uma concessão real em caráter perpétuo a seu bisavô.⁴¹

Rosa acentua a reprodução que Sutpen faz das famílias tradicionais da região, nomeando a propriedade com o seu sobrenome, como se ele fosse de uma dessas oligarquias. O ponto de vista da mulher mostra certo conservadorismo, arraigado na tradição do Velho Sul, uma vez que ela separa Sutpen, o “*self-made man*”, de famílias aristocráticas como os Compson (cuja ruína é retratada em *O som e a fúria*, de 1929) e os Sartoris (do romance homônimo). Por outro lado, Shreve traduz em seus próprios termos a questão para Quentin: “[...] esse Fausto que apareceu de repente num domingo com duas pistolas e vinte demônios subsidiários e sarrupiou cem milhas de terra de um pobre índio ignorante [...]”. Ele vincula Sutpen ao caráter fáustico, que pressupõe um pacto com o Diabo. Contudo, durante a narrativa, Sutpen é referido como o próprio demônio, o que acentua o “homem que faz a si mesmo”.

40 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 30.

41 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 16.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Após uma temporada na prisão por esfaquear um homem, rival no seu desejo por uma mulher, Paulo Honório afirma: “Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro”⁴². Ele estuda aritmética, para evitar o superfaturamento de empréstimos e persegue o capital sem descanso. Já no tempo da enunciação, explica:

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a promicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular.⁴³

Nesta consideração, Paulo Honório condensa a sua ascensão, por meio da enumeração das conquistas ligadas à ela, em demonstração da economia de meios expressivos, sobre a qual discorreram Bosi e Candido. O triunfo de Paulo Honório é conquistado, entretanto, a troco de atos vis, como o assassinato do vizinho Mendonça, que descreve secamente: “Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso”⁴⁴. Adiante, ele narra: “E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, parálitico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito.”⁴⁵ Torna-se evidente que Paulo Honório não mediu escrúpulos para realizar a sua ambição. Ele subjuga àqueles que considera mais vulneráveis, pois reforça: “Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz”⁴⁶. Assim, é bastante significativo que, agora rico, os crimes de Paulo Honório sejam impunes.

Thomas Sutpen também prospera, tornando-se “o maior proprietário rural individual e fazendeiro de algodão do condado”. É ressaltado que os

42 RAMOS, Graciliano. São Bernardo, 2017, p. 12.

43 *Ibidem*, p. 11.

44 *Ibidem*, p. 40.

45 *Ibidem*, p. 49.

46 *Idem*.

métodos de Sutpen são “o mesmo esforço incansável e obstinado, e total desconsideração por como suas ações que a cidade podia ver seriam encaradas e como as ações insinuadas, que a cidade não podia ver, deviam parecer para ela”. Ele é alvo de suspeitas:

Alguns concidadãos ainda acreditavam que naquele mato havia coelho, indo dos que acreditavam que a plantação era apenas um disfarce para sua verdadeira ocupação escusa, passando por outros que acreditavam que ele tinha encontrado alguma maneira de manipular o mercado de algodão e assim receber mais por fardo do que homens honestos teriam conseguido [...] ⁴⁷

Desse modo, a ascensão dos dois homens se dá por meios não completamente lícitos – ora insinuados, ora confessos. Waggoner relembra que Quentin interpreta a ambição de Sutpen como ficar cada vez mais rico ⁴⁸, o que ressoa o “fazer dinheiro” de Paulo Honório. Essa ambição, contudo, é explicada no profundo mergulho no seu passado, localizado no capítulo VII. Vale lembrar que essa rememoração chega até o leitor de maneira indireta: Sutpen a relatou ao Compson avô, que contou ao filho. Por sua vez, ele passa a história à terceira geração, Quentin, que a compartilha com Shreve. Os trechos, embora longos, merecem ser reproduzidos:

O problema dele era a inocência. De repente ele descobriu não o que queria fazer, mas o que precisava fazer, tinha de fazer quisesse ou não, porque se não o fizesse sabia que jamais poderia viver consigo mesmo o resto de sua vida, jamais viver com o que todos os homens e mulheres que haviam morrido para fabricá-lo tinham deixado dentro dele para passar adiante, com todos os mortos esperando e vigiando para ver se ele ia fazê-lo direito, ajeitar as coisas direito para poder olhar na cara não só dos velhos mortos, mas de todos os vivos que viriam depois dele quando fosse um dos mortos. E que, no exato momento em que descobriu o que era, descobriu que essa era a última coisa no mundo que estava preparado para fazer, porque não só não soubera que teria de fazer aquilo, como nem sequer sabia que aquilo existia para ser

47 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 75.

48 WAGGONER, Hyatt. “Past as present: Absalom, Absalom!”, 1966. p. 180.

desejado, para precisar ser feito, até atingir quase catorze anos de idade. Porque nasceu em West Virginia, nas montanhas onde [...] ele jamais tinha ouvido falar de, nem imaginado, um lugar, uma terra dividida toda certinha e que de fato era a propriedade de homens que não faziam outra coisa senão cavalgar nela em belos cavalos ou sentar-se em belas roupas nas varandas de casas-grandes enquanto outras pessoas trabalhavam para elas; ele nem sequer imaginava que existia uma maneira de viver ou de querer viver, ou que todos os objetos que existem para ser desejados existiam, ou que os que possuíam os objetos não só poderiam menosprezar os que não os possuíam como poderiam ser apoiados no menosprezo não só pelos outros que possuíam os objetos também como por aqueles mesmos menosprezados que não possuíam objetos e sabiam que nunca possuiriam. Porque, onde ele vivia, a terra pertencia a qualquer um e a todos, e assim o homem que se desse ao trabalho de cercar um pedaço dela e dizer ‘Isto é meu’ era maluco; e quanto aos objetos, ninguém tinha mais deles do que você, porque cada um tinha apenas o que fosse forte o bastante ou vigoroso o bastante para pegar e guardar, e só aquele maluco dar-se-ia ao trabalho de pegar ou mesmo querer mais do que poderia comer ou trocar por pólvora e uísque.⁴⁹

Podemos ler as origens da suposta inocência de Sutpen no fato de que ele cresceu em uma comunidade pré-capitalista, em que valores como a propriedade – que viria a nortear o seu espírito – não existiam. Do mesmo modo, o valor de mercadoria ou do capital não eram centrais à organização dessa comunidade, que desconhecia as leis do capitalismo. É nesta conjuntura que Sutpen passa os seus primeiros anos. A divisão entre os grandes proprietários, o que ele próprio viria a ser, e aqueles que vendem a sua força de trabalho também é ignorada por Sutpen – bem como o racismo arraigado no Sul, uma vez que “pessoas de cor” [sic] para ele eram apenas os indígenas. Mas, a inocência de Sutpen enfrenta a ampla realidade:

porque simplesmente achava que algumas pessoas eram geradas em um lugar e algumas em outro, algumas geradas ricas (sortudas, ele poderia dizer delas) e algumas não, e que (assim ele contou ao meu avô) os próprios homens tinham pouco a ver com essa escolha, e com menos desgosto ainda porque (isso ele contou ao

49 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 233-234.

meu avô também) jamais lhe ocorrera que algum homem devesse considerar um acaso como esse como lhe concedendo autoridade ou permissão para menosprezar outros, quaisquer outros. Por isso ele mal tinha ouvido falar de um mundo assim até que caiu nele.⁵⁰

Quando se muda para Tidewater, onde viviam os fazendeiros ricos da Virgínia, ele precisa encarar a própria inocência. Lá, “Tinha aprendido a diferença que havia não só entre homens brancos e negros, mas estava aprendendo que havia uma diferença entre brancos e brancos”⁵¹. Sutpen analisa o dono da plantação, “Mas ele ainda não sentia inveja do homem que observava”⁵². Tudo muda quando o pai o envia à casa-grande com um recado. Inocente, Sutpen pensa que será convidado a entrar e conhecer a residência, objeto de seu fascínio. Entretanto, ele é barrado na porta por um homem negro. A humilhação acende em Sutpen as suas afinidades com a hegemonia branca e também o leva a decidir sobre o seu projeto:

Estava apenas pensando, porque sabia que alguma coisa teria de ser feita àquele respeito; ele teria de fazer alguma coisa para viver consigo mesmo pelo resto da vida e não sabia o que por causa daquela inocência que acabara de descobrir que tinha, com a qual (a inocência, não o homem, a tradição) teria de competir.⁵³

Conforme coloca Millgate, em termos históricos, Sutpen chegou tarde às fileiras dos cavalheiros do sul, mas sua conquista dessa posição em uma única geração é apenas a condensação violenta de um processo que na maioria das famílias durou várias gerações.⁵⁴ Do mesmo modo, Paulo Honório também não descende de uma linhagem de fazendeiros nordestinos ou, como coloca Pacheco, é “um fazendeiro que não pertence à tradicional

50 *Ibidem*, p. 236.

51 *Ibidem*, p. 239.

52 *Ibidem*, p. 240.

53 *Ibidem*, p. 247.

54 MILLGATE, Michael. *Faulkner*, 1961, p. 53.

família brasileira”.⁵⁵

Um dia, Paulo Honório acorda pensando em se casar. Ele afirma não se ocupar com amores: “o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo”⁵⁶. Ele é, como afirma logo no início, “o iniciador de uma família”⁵⁷. Carolyn Porter recorda que Faulkner descrevia *Absalão, Absalão!* como “a história... de um homem que quis um filho por orgulho, teve muitos deles e eles o destruíram”. Nas Sessões da Virgínia, Faulkner repetidamente descreveu Sutpen como um homem que “queria um filho” e “estabelecer uma dinastia” para “tornar-se um rei e criar uma linhagem de príncipes”⁵⁸.

Paulo Honório elege Madalena como a noiva escolhida, embora ela o alerte das muitas diferenças entre os dois. Os termos do casamento são os mesmos de uma transação comercial: “Negócio com prazo de ano não presta”⁵⁹, ele chega a dizer. O matrimônio é também conveniente a Sutpen. Ele escolhe Ellen Coldfield pela respeitabilidade: “ele queria não a esposa anônima e os filhos anônimos, mas os dois nomes, a esposa imaculada e o sogro irrepreensível, na licença, no certificado.”⁶⁰ Casando-se com a filha de um membro da comunidade, ele esperava ter o seu acesso facilitado. Vale lembrar que Sutpen abandona a primeira esposa ao descobrir que ela tem “sangue negro”, uma vez que isso não corresponderia ao seu ideal de império, baseado nas tradições – e hegemonias – do Sul. Ele diz ao avô de Quentin Compson: “Descobri que ela não era e nunca poderia ser, embora

55 PACHECO, A. P. “A subjetividade do Lobisomem (São Bernardo)”. *Literatura e Sociedade*, 2010, p. 67.

56 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 67.

57 *Ibidem*, p. 16.

58 William Faulkner apud. PORTER, Carolyn. “Absalom, Absalom!: [Un]making the father.” 1995. p. 171.

59 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 106.

60 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 53.

não fosse culpa dela, auxiliar ou incremental para o projeto que eu tinha em mente, por isso me certifiquei de que estaria bem cuidada e a abandonei”⁶¹.

O casamento de Paulo e Madalena desanda pelos ciúmes do homem. Além disso, ele considera que a esposa “é boa demais”⁶², o que vê como defeito. Estrangulada pelo marido, ela se suicida. Pacheco interpreta que “Madalena destrói a si mesma, tomando assim o lugar do opressor. Nesse sentido, o suicídio vence a propriedade e o proprietário.”⁶³. Já Ellen Coldfield, esposa de Sutpen, primeiro imola “marido ignóbil e filhos incompreensíveis, transformando-os em sombras; escapando enfim para um mundo de pura ilusão [...]”⁶⁴. Depois, ao perceber a impossibilidade de fuga, isola-se em um quarto por dois anos até a sua morte [“Ellen na crista absoluta de sua vida irreal e etérea que, na aurora seguinte, iria se quebrar debaixo de seus pés e varrê-la, exausta e atônita, para o quarto com venezianas fechadas onde ela morreu dois anos depois [...]”⁶⁵]. Em ambos os casos, o poder do homem implacável acaba por definhando a esposa.

A empreitada de preparar um herdeiro é desastrosa para Paulo Honório e para Sutpen. Ao fim, o brasileiro lamenta: “Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!”⁶⁶ Para o americano, os contornos são mais trágicos. Clytie, filha de Sutpen com uma de suas escravas, é duplamente inadequada, por ser uma mulher negra. Judith, sua filha com Ellen, tem uma força que se compara à do próprio Sutpen, mas ele precisa de um herdeiro homem. Charles Bon, seu filho com a primeira esposa, é descartado por ser “parte negro”. Henry, o seu legítimo herdeiro, nega a primogenitura quando

61 *Ibidem*, p. 254.

62 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 106.

63 PACHECO, Ana Paula. “A subjetividade do Lobisomen (São Bernardo)”. *Literatura e Sociedade*, p. 81.

64 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 71.

65 *Ibidem*, p. 110.

66 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 221.

Sutpen revela que Bon é seu irmão. Assim, Henry acaba por assassinar Bon, amigo por quem tinha adoração, para impedir seu casamento incestuoso com Judith – não pelo incesto, mas pela pureza racial –, tornando-se um foragido. Do ponto de vista concreto, a Centena de Sutpen não tinha um herdeiro à vista.

As trajetórias de Paulo Honório e de Thomas Sutpen, passíveis de serem comparadas em busca de afinidades, distanciam-se a partir daqui. Quando a Revolução de 30 irrompe, após o suicídio de Madalena, Paulo Honório envia “um caminhão com rifles e homens”, mas pouco se importa com os rumos do país. Em meio a um “grande vazio sem vida”, como afirma Mourão, ele “fica do lado de fora de tudo, como mero espectador distante”⁶⁷. Sutpen, por outro lado, parte para lutar ao lado dos confederados na guerra, tornando-se general. A fazenda de São Bernardo entra em processo de declínio: “O resultado foi desaparecerem a avicultura, a horticultura e a pomicultura. As laranjas amadureciam e apodreciam nos pés. Deixá-las. Antes isso que fazer colheita, escolha, embalagem, expedição, para dá-las de graça.”⁶⁸

Paulo Honório, contudo, não tem a intenção de restaurar São Bernardo. Ele reflete que “cessando essa crise, a propriedade poderia reconstituir e voltar a ser o que era”. Logo, se questiona: “Mas para quê? Para quê? não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga.”⁶⁹. Ao fim, Paulo se reconhece como um homem arrasado.

Implacável, Sutpen é diferente. Rosa sabia que após a Guerra Civil “*ele começaria imediatamente a salvar o que tinha sobrado da Centena de Sutpen e a recuperá-la.*”⁷⁰ e que Sutpen teria um furioso “*desejo de restaurar o lugar e fazê-lo voltar a ser o que fora, aquilo pelo qual ele tinha sacrificado compaixão*

67 MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*, 2003, p. 83.

68 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 211.

69 *Ibidem*, p. 217.

70 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 162.

e gentileza e amor e todas as virtudes mansas [...]”⁷¹. A srta. Coldfield acentua que Sutpen perdera a maior parte das coisas que definiria o seu legado – esposa, herdeiro e a terra:

*[...] mantínhamos o quarto para o qual Thomas Sutpen retornaria—não aquele que ele deixara como marido, mas aquele para o qual voltaria um viúvo sem filho, destituído daquela posteridade que seguramente devia ter desejado, ele que se dera ao trabalho e à despesa de criar filhos e abrigá-los entre móveis importados sob candelabros de cristal.*⁷²

Paulo Honório pensa em Madalena: “Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.”. Contudo, a mulher está morta. Este é o principal acontecimento que leva Honório a reconsiderar a sua trajetória, embora afirme que não consegue modificar o seu carácter. Já Sutpen almeja – pela terceira vez – recomeçar o seu projeto. Isso desemboca em sua destruição derradeira. Ele propõe casamento à Rosa, irmã da falecida esposa. Sua condição é que ela prove, antes, que é capaz de dar-lhe um herdeiro. Ultrajada, ela se recusa. Ele seduz, então, a neta de Wash Jones, branco pobre que vive em sua propriedade. Quando ela dá à luz a uma menina, Sutpen a insulta. Por isso, Jones mata brutalmente o homem. É o fim do “demônio de Jefferson”.

Vale lembrar que os contextos históricos e econômicos das duas nações guardam relação com essa distinção entre os dois protagonistas. Enquanto Paulo Honório reflete sobre a ruína de São Bernardo, devastada pela crise econômica que se instaurou, Sutpen vive a reconstrução do Sul, período marcado por um ímpeto de integração nacional e pela esperança no progresso que, na visão dos estados nortistas, viria com o fim da Guerra Civil.

71 *Ibidem*, p. 163.

72 *Idem*.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

A monstruosidade dos dois personagens merece um comentário à parte. A deformidade do caráter de Paulo Honório, percebida por ele próprio, manifesta-se em sua visão de si mesmo: “Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura”.⁷³ A distorção das mãos, que lhe parecem desproporcionais, se repete: “Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos.”⁷⁴. Ele prossegue: “Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes”⁷⁵. Assim, Paulo começa a estranhar a sua própria imagem, alienando-se de si. Ele se percebe como uma figura grotesca. Para Kayser, o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho).⁷⁶ Há ainda uma mistura de planos, uma vez que aspectos da animalidade são percebidos por Paulo em sua figura. Essa justaposição está no centro da tese de Bakhtin. O teórico coloca que, no grotesco, todas as coisas do mundo:

[...] abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças.”⁷⁷

Essa animalidade também se insinua na visão de Rosa sobre Sutpen, a quem se refere como um demônio: “eu que por vinte anos tinha olhado para ele (quando olhava— quando era obrigada a olhar) como quem via um ogro,

73 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 211.

74 *Ibidem*, p. 165.

75 *Ibidem*, p. 221.

76 KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*, 1986, p. 159.

77 BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, 2010. p. 320

alguma fera saída de um conto para assustar crianças [...]”⁷⁸. As proporções corporais também são colocadas como um símbolo da imponência dos homens. Paulo Honório enfatiza os seus “oitenta e nove quilos” e sobre Sutpen é dito que “a gordura, a barriga, vieram depois. Surgiram subitamente nele, de uma vez só, no ano seguinte ao que quer que tenha acontecido com seu noivado com a srta. Rosa [...]”⁷⁹.

O espaço físico – São Bernardo e a Centena – reflete, ao final, a derrota de seus proprietários. A fazenda de Paulo Honório torna-se uma terra hostil e sombria, marcada pelos fantasmas que um dia a ocuparam. Isso pode ser observado no seguinte trecho:

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.⁸⁰

A ruína de Sutpen, ainda mais trágica, continua após a sua morte. A Centena, abandonada desde a desintegração da família, arde em chamas. Em um ato de desespero para proteger Henry, Clytie atea fogo na casa. O herdeiro legítimo de Sutpen morre. Da linhagem, resta apenas Jim Bond, bisneto negro e com deficiência mental de Thomas:

[...] talvez Clytie tenha aparecido naquela janela de onde ela deve ter ficado vigiando o portão constantemente dia e noite por três meses — o rosto trágico de gnomo e a cabeça enrolada num lenço limpo contra o pano de fundo vermelho do fogo, vislumbrado por entre duas espirais de fumaça, olhando para baixo, para eles, talvez nem mesmo agora com uma expressão de vitória e não mais de desespero que jamais mostrara, possivelmente até sereno por sobre as tábuas derretendo antes que os novelos de fumaça o envolvessem de novo. — e ele, Jim Bond, o descendente, o último

78 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 162.

79 *Ibidem*, p. 83-84.

80 RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, 2017, p. 119.

de sua raça, vendo-o também e uivando [...] ⁸¹

Para Antonio Candido, São Bernardo é o prolongamento de Paulo Honório, a imagem concreta de sua vitória ⁸². Da mesma forma, Rosa vincula Sutpen à Centena, “*como se a própria casa tivesse dito as palavras – a casa que ele havia construído [...] ⁸³*” Estes espaços tornam-se, assim, reflexos de seus proprietários e de suas derrotas. Paulo Honório e Thomas Sutpen são duas figuras que, ascendendo às classes dominantes, chegam atrasadas na festa do poder. Com a modernização, que vem tanto da Revolução de 30 quanto da Guerra Civil americana, eles perdem os seus impérios. Assim, eles representam um duplo movimento crítico. Esta crítica é voltada contra as antigas estruturas tradicionais das quais eles passam, parcialmente, a fazer parte, uma vez que elas são impossíveis de serem conservadas. Mas, há também a crítica à modernização capitalista, representada pelo impulso de seus caracteres – arrivistas e acumuladores do capital –, pois as consequências dessa modernidade se mostram catastróficas para os membros tardios das elites e para os seus dependentes.

Conclusão

Graciliano Ramos e William Faulkner apresentam, como figuras centrais dos romances aqui analisados, homens que não pertencem – por nascimento – às classes dominantes de suas regiões, mas que ascendem pelos próprios meios, nem sempre éticos. Para João Luiz de Lafetá, Paulo Honório simboliza a força modernizadora, “que atualiza de forma devastante o universo de S. Bernardo”. ⁸⁴ Da mesma forma, Thomas Sutpen desestabiliza

81 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 392.

82 CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”, 1992, p. 30.

83 FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*, 2019, p. 144.

84 LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”, 2004, p. 88.

o *status quo* da tradicional comunidade sulista, arraigada na hereditariedade. Eles são representantes de uma nova mentalidade moderna, em que o capital está no centro.

São Bernardo e Absalão, Absalão! situam-se em meio a ímpetus modernizantes problemáticos. Uma feroz lógica capitalista, personificada no caráter de Paulo Honório e de Sutpen, insinua-se em regiões periféricas, marcadas por sociedades arraigadas no arcaico, em relação ao ínterim nacional em que estão inseridas. Com narrativas de ascensão e queda, a possibilidade de mobilidade social é questionada por estes romances.

Em termos estéticos, as duas narrativas agregam novas perspectivas ao romance enquanto forma, ainda que divergentes. Graciliano traz uma objetividade ímpar, com um narrador-protagonista de caráter bruto como Paulo Honório. Em Faulkner, o narrador onisciente em terceira pessoa é suplantado pelas vozes de múltiplos personagens, com monólogos, por vezes interiores, no triunfo da subjetividade. Paulo Honório dramatiza, assim, a sua própria história; enquanto o coro de *Absalão, Absalão!* dramatiza a de Sutpen, uma vez que ele está morto, perdido como o próprio Velho Sul em que desejou ascender.

O suicídio de Madalena e a decadência de São Bernardo impulsionam a reflexão de Paulo Honório. Por meio da escrita do livro, Graciliano salva o seu protagonista. Ainda assim, é válida a reflexão de Pacheco que vê com suspeita a virada “humanista” de Honório. “O que significa, quando a coruja alça vôo, o reconhecimento da própria perversão?”⁸⁵, questiona a crítica. Sutpen não tem a mesma salvação. Como afirma Cleanth Brooks, Sutpen nunca aprende, ele permanece inocente até o fim – uma inocência que o

85 PACHECO, A. P. “A subjetividade do Lobisomem (São Bernardo)”. *Literatura e Sociedade*, 2010, p. 83.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

crítico vê como pertencente ao homem moderno⁸⁶. O homem de Faulkner está fadado à repetição que, por fim, leva à sua ruína.

Em suma, refletimos, a partir dos movimentos histórico-sociais da sociedade brasileira e norte-americana na década de 1930, o que significa o surgimento de duas narrativas permeadas por ascensões e quedas em um cenário de modernização. Não acreditamos em coincidências – nem pretendemos entrar no mérito da influência –, mas registrar as acuradas óticas de Faulkner e de Graciliano, dois grandes escritores de suas nações. Resta agora, no século XXI, analisar o alerta destes dois mestres sobre as consequências do avanço de um *ethos* burguês nas jovens nações independentes.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BROOKS, Cleanth. “History and the sense of tragic”. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale University Press, 1974, p. 295-324.

CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 13-71.

CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e Antítese*. Rio de

86 BROOKS, Cleanth. “History and the sense of tragic”, 1974, p. 306.

Janeiro: Ouro sobre azul, 2017, p. 93-110.

FAULKNER, William. *Absalão, Absalão!*. Tradução de Celso Mauro Paciornik e Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KARTIGANER, Donald M. “Absalom, Absalom!”. *The Fragile Thread: the meaning of form in Faulkner’s novels*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1979, p. 69-106.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. “Narrativa e busca” In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ática, 1987. p. 304–307.

LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. *A dimensão da noite e outros ensaios*, São Paulo: Editora 34, 2004. p. 72–102.

MILLGATE, Michael. *Faulkner*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1961.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*, Curitiba: Editora UFPR, 2003.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

PACHECO, Ana Paula. “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis”. In:

ABDALA Jr., Benjamin. *Graciliano Ramos: Muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 93-122.

PACHECO, Ana Paula. “A subjetividade do Lobisomen (São Bernardo)”. *Literatura e Sociedade*, v. 13, 2011, p. 45-57.

PORTER, Carolyn. “Absalom, Absalom!: [Un]making the father.” In: WEINSTEIN, Philip M. *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 168-192.

PAUL, Heike. “Expressive Individualism and the Myth of the Self-Made Man.” *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, 2014, p. 367-420.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SOARES, Marcos. “O pesadelo da modernização”. *Revista Cult*. São Paulo, 2003. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-pesadelo-da-modernizacao/>. Acesso em: 20 junho de 2022.

TOWNER, Theresa M. *The Cambridge Introduction to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

VIDAL, Ariovaldo José. “O romance de William Faulkner”. *Revista USP*. 2001-

2002. p. 159-171.

VISWANATHAN, Padma. “Por que o “William Faulkner do Brasil” não atingiu a mesma fama internacional?”. *Estado da Arte*, 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/graciliano-faulkner-brasileiro-padma-viswanathan/>. Acesso em: 20 junho 2022.

WAGGONER, Hyatt. “Past as present: Absalom, Absalom!”. In: WARREN, Robert Penn. *Faulkner: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966. p. 175-185.

Submissão: 02/06/2023

Aceite: 13/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e94758>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

A expressividade na obra neorrealista de Júlio Pomar: uma apresentação deformadamente grotesca

Expressivity in Júlio Pomar's neorealist art:
a deformedly grotesque presentation

Rafael Reginato Moura
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e93975>

Resumo

O presente artigo se propõe a percorrer a trajetória artística de um dos mais importantes pintores do neorrealismo português, Júlio Pomar, analisando obras emblemáticas do artista. O procedimento de cotejamento dessas obras levará em consideração as reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty sobre a obra de arte visual e o seu conceito de “expressividade”, intuindo uma análise de traços estéticos que suscitem o inacabamento, a incompletude, a dúvida, a ambiguidade. Partindo dos fundamentos da fenomenologia da percepção, o artigo desenvolve um contraste analítico que, transbordando as margens das telas, desenquadrando-as, pressupõe, por intermédio da intersubjetividade, a passagem entre o inconsciente simbólico e o horizonte afetivo.

Palavras-chave: Júlio Pomar; neorrealismo; Merleau-Ponty; deformação; artes visuais.

Abstract

This work proposes to go through the artistic trajectory of one of the most important painters of portuguese neorealism, Júlio Pomar, analyzing emblematic works of the artist. The procedure for comparing these works will take into account the reflections of the french philosopher Maurice Merleau-Ponty on the work of visual art and his concept of “expressiveness”, intuiting an analysis of aesthetic traits that give rise to incompleteness, doubt, the ambiguity. Starting from the foundations of the phenomenology of perception, the work develops an analytical contrast that, overflowing the margins of the canvases, out of frame, presupposes, through intersubjectivity, the passage between the symbolic unconscious and the affective horizon.

Keywords: Júlio Pomar; neorealism; Merleau-Ponty; deformation; visual art.

Em 1945, aos 19 anos de idade, Júlio Pomar participou da IX Missão Estética de Férias na cidade de Évora, de onde trouxe à Sociedade Nacional de Belas Artes a pintura *Gadanheiro*, considerada por muitos críticos o primeiro quadro-manifesto do neorrealismo português, movimento artístico que se concentrou em Portugal da década de 1930 até a década de 1950, ainda que sua influência tenha se estendido por décadas posteriores no país¹. O quadro já parecia trazer as características plásticas que Júlio Pomar invocaria em seus trabalhos, influenciado pela “obra viva e actual de Brueghel-o-Velho, a ideia de beleza segundo Gromaire, a rejeição ao deleite no agradável de Braque e o delírio do objecto em liberdade de Léger”². Mário Dionísio, outro importante artista e crítico neorrealista português, celebrou o surgimento do jovem pintor em um artigo publicado na revista Seara Nova no mesmo ano, intitulado “O princípio dum grande pintor?”. Observando os últimos estudos de Pomar à época, Mário Dionísio parafraseia Cézanne para quem “pintar bem é... exprimir a sua época no que ela tem de mais avançado, estar no cimo do mundo, da escala dos homens”³. No artigo intitulado *Ficha 5*, publicado em 11 de abril de 1942 na revista Seara Nova, veículo que por mais tempo divulgou a crítica e produção neorrealista em Portugal, Mário Dionísio complementa que essa deformação da realidade, em oposição à fiel reprodução fotográfica, intentava uma nova forma.

A emblemática pintura *Gadanheiro* (figura 01) explode em cores, movimento vigoroso, virilidade, em ângulo visual que parte debaixo a

1 O romance *Levantado do chão*, de José Saramago, publicado em 1980, que narra personagens submetidos ao trabalho nefasto e animalizante nos campos do Alentejo, é tido por alguns críticos como a última obra literária neorrealista em Portugal.

2 POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. Júlio Pomar. *O neo-realismo, e depois (1942-1968)*, 2004, p. 11.

3 DIONÍSIO, Mário. *O princípio dum grande pintor*, 1945, p. 234.

superdimensionar ainda mais a figura em primeiro plano do camponês de braços e pernas em volumes desproporcionais, gigantesco, no cimo do mundo e da escala dos homens, os membros em paralelo à grande foice ao mesmo tempo em que oblíquos à paisagem, o rosto cavalaramente grotesco em misto de esforço e magnanimidade voltado ao céu. O quadro de Pomar ganhou diversas interpretações críticas. O próprio artista confessa existir em *Gadanheiro* “um movimento, uma tentativa de expansão, uma vontade de explosão, um choque com o limite, com os quatro bordos do quadro”⁴.

Fig. 01



Gadanheiro, Júlio Pomar, 1945, óleo sobre aglomerado, 122 x 83 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

Embora essa primeira e emblemática pintura neorrealista do artista português não seja o foco de interesse aqui, resta evidente que a pintura de

⁴ POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968), 2004, p. 15-16.

Pomar, nesta primeira fase, vivenciou a influência dos muralistas mexicanos, notadamente Rivera, Orozco e Siqueiros, além do expressionismo. Ainda assim, parece poder-se já caminhar em *Gadanheiro* na direção do que Merleau-Ponty, ao analisar a pintura de Cézanne, indicou como uma expressão fundada na dúvida, na incompletude. Embora o ceifador (gadanheiro) esteja representado como um típico camponês no centro da tela, com seus membros desproporcionalmente deformados e seu rosto grotescamente⁵

5 Uma cosmogonia do monstro parece resultar útil para a análise ou possíveis filiações grotescas, visto a recorrência do “monstruoso” no que se refere à crítica artística e literária sobre o grotesco, bem como no uso mais corriqueiro do termo. Já no século XV, Vasari, ao verificar as descobertas no chamado palácio romano de Tito, faz referência a uma moda bárbara à época e a uma preferência por se “pintar monstros nas paredes”, ao invés de retratos do mundo real. Ressalta-se que, ao se referir ao grotesco realista e pós-romântico do século XIX, Wolfgang Kayser divide as figuras grotescas em três tipos: 1) a figura extremamente grotesca na imagem de sua aparência e nos movimentos; 2) os personagens excêntrica e bizarras, exóticos, selvagens e ameaçados pela loucura; 3) as figuras “demoníacas”, de aspecto e conduta grotescos. Esses três tipos grotescos permitem uma aproximação com Michel Foucault e sua distinção ou atravessamento entre o monstro físico e o monstro moral, ou seja, a monstruosidade que reside, por um lado, na forma de se comportar e, por outro, no aspecto físico. No entanto, ao pensar o grotesco e sua plêiade de relações, não se deve reduzir o seu alcance a uma distinção física-moral ou física-psicológica, uma vez que a própria categorização do monstro, como afirma Juliana Bertin, situa-se em uma posição intersticial, impura, híbrida, em um dentro/fora. Esse lugar dobrado do monstro, que parece não escapar ao grotesco, é o que une as duas expressões em uma única “monstruosidade-grotesca” ao observar-se a figura do Sr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, que “mal se assemelha a um ser humano” ou “mais parece um troglodita, ou um monstro de um velho conto infantil” e em cuja figura é possível ver “a expressão do Diabo”. Mais adiante, o mordomo do Dr. Jekyll, ao contrastá-lo com o Sr. Hyde, não hesita em distingui-los: “O meu patrão é um homem alto e bem constituído; e aquele mais parecia um anão”. A alusão à figura do anão, aqui comparada à descompostura física do Sr. Hyde, mais próxima do bizarro e repulsivo, também mereceria maior atenção como avatar grotesco que, entre a deformação e a metamorfose física, parte humano, parte monstruoso, quase a sugerir também em seu estranhamento visual uma sensação de encolhimento moral, atravessa séculos de arte e literatura. Diego Velázquez, também nas artes visuais, integrou às representações de personagens da corte espanhola anões e palhaços, criaturas consideradas subumanas e, assim, livres para conviver em torno da realidade heráldica. Ao se referir a essas obras, Tomaso Montanari afirma que “a figura do rei e a de seus familiares se alternam nos quadros com as dos ‘vermes da corte’, os anões e os bufões”. Pensar no anão, enquanto figuração do grotesco, de sua incompletude ou condição informe, é deparar-se com um vasto caminho que não exclui nem mesmo a recente produção cinematográfica, seja na aparição mais sutil e passageira de dois desses estranhos e pequeninos homens no plano de fundo de uma cena em que, no primeiro plano, os dois personagens principais dialogam na longa-metragem *Scoop*, de Woody Allen, seja na personificação anã da editora do jornal para o qual trabalha o personagem Jep em *A grande beleza*, introduzindo um paradoxo visual da ordem do estranhamento grotesco diante da estética do belo clássico romano que, ao longo do filme de Paolo Sorrentino, vai sendo moralmente desconstruída ou tornada ruína.

animalizado, tal qual o de um equino, a perspectiva que se desenrola a partir do feno numa espécie de torvelinho no primeiro plano, passando pelo ondular movente e assimétrico das montanhas até chegar ao plano último do céu borrado e impreciso parecem convidar a uma continuação, uma necessidade de complementaridade diante do informe, não como uma simples cópia, imitação ou um objeto representado, dos quais Merleau-Ponty também se afasta ao observar a obra de Cézanne. Essa natureza retratada como um convite à continuação, como um acontecimento ainda em constituição, incompleto, em dúvida, corrobora para a ambiguidade e o inacabamento da obra defendidos por Merleau-Ponty. É presumivelmente nesse sentido que Merleau-Ponty indica que a dúvida é constitutiva da expressividade.

Se nos dirigirmos ao quadro *Gadanheiro* como uma primeira aproximação de um objeto onírico na obra de arte de Júlio Pomar temos ainda um esboço, apesar de um desvio representativo e identitário que passa pelo trabalhador da gadanha, pelos contornos do gadanheiro ou pela foice bem delineada, de uma estranha desmontagem ou escoamento que já transborda da tela, que a transvaza, que deforma, que incompleta para um fora que ainda é dentro, como afirmam Deleuze e Guattari:

A moldura ou a borda do quadro é, em primeiro lugar, o invólucro externo de uma série de molduras ou de extensões que se juntam, operando contrapontos de linhas e de cores, determinando compostos de sensações. Mas o quadro é atravessado também por uma potência de desenquadramento que o abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito⁶.

Mário Dionísio acrescenta a noção de uma arte que exista fora do quadro, depois do quadro, contra o quadro e apesar do quadro⁷. É o que acontece com o gadanheiro no centro da tela de Pomar, descentrando para as margens,

6 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, 1992, p. 242.

7 DIONÍSIO, Mário. *A paleta e o mundo*, 1956, p. 167.

deformando homem e paisagem, desenquadrando-se, desmoldurando-se, desrealizando-se. Não se sabe o que o ainda jovem pintor Júlio Pomar viu nos arredores rurais alentejanos de Évora ou mesmo no Ribatejo com seus ceifadores povoando as lavouras de arroz, quando esteve lá em companhia do escritor Alves Redol⁸, mas é perceptível na pintura a existência de algo que ultrapassa o plano real, algo da ordem do inexprimível, que só pode existir na dobra do dentro-fora, na reversibilidade do quiasma, algo que está para além ou para aquém da figura no centro da cena. Essa figurabilidade é a que poderia resultar da experiência simultaneamente narrativa e sensível advinda dos restos oníricos ou de seu contato com os afetos e a memória recente a partir dos restos diurnos expressos por meio dos significantes recalcados. Em outras palavras, se há uma sorte de expressividade, remissão por diferenciação ou uma passagem entre o inconsciente simbólico e o horizonte afetivo assegurada pelos restos diurnos, ela só se confirma na incompletude ou ambiguidade da obra de Júlio Pomar, que pode de alguma maneira estar expressa em sua pintura como uma memória involuntária, uma experiência porosa diante do quadro que seus olhos puderam presenciar ou a união de elementos e vivências à maneira como Thamy Ayouch descreve a “essência afetiva”, alvo de Merleau-Ponty ao se deparar com os múltiplos sentidos ou a “intersubjetividade” despertados diante da vivência em Paris:

É a afetividade que permite desenhar o espaço como se desenha um rosto, e vincular percepção e imaginação, espaço real e mítico. O estilo de Paris ou de qualquer outro objeto é ligado à minha afetividade que seleciona um detalhe, une elementos e vivências. Não é aqui uma camada estritamente fantasmática da experiência, nem estritamente inconsciente (no sentido psicanalítico): é uma camada afetiva, uma atmosfera afetiva comum a representações conscientes e inconscientes, numa continuidade entre consciência

8 Em 1939, após suas visitas etnográficas às lavouras de arroz do Ribatejo na companhia de outros artistas, como é o caso de Júlio Pomar, Alves Redol publicou o romance *Gaibéus*, que retrata os trabalhadores explorados no trabalho de ceifa. O romance é considerado a obra inaugural do neorealismo em Portugal.

e inconsciente que é própria ao afeto.⁹

Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty visa à significação primordialmente afetiva das vivências: de uma paisagem de outono, de uma cidade e as suas ruas, de um jardim de noite, de um rosto familiar, ou de um gesto. Inclusive a cor convoca um investimento afetivo do meu corpo: o vermelho, por exemplo, convoca esforço e violência, e nos chama como uma “amplificação do nosso ser motor”¹⁰.

Nesse caso, a considerar o apontamento de Merleau-Ponty, pode-se pensar o quadro *Gadanheiro*, de Júlio Pomar, a partir do tom terroso que ascende para uma luz dourada, e que não encontra precedente em outras obras do pintor, transpassando não só o feno, os morros, mas também parte do céu borrado e das próprias mãos e pés do trabalhador da gadanha, como se a amplificar então uma energia que se abre entre homem e paisagem, homem e natureza, homem e trabalho, homem e existência, luz nascente e crepuscular do ser, da finitude diária.

Mas é em sua fase negra, a partir do final dos anos 1950, espécie de crepúsculo de sua produção neorrealista, que Júlio Pomar parece pintar uma outra vivência, assomada por restos supostamente oníricos. E é aqui que o operador expressivo de Merleau-Ponty pode atuar, enquanto exercício de análise, enquanto manifestação de fenômeno em estado bruto, de um Ser Bruto em surgimento ou em acontecimento.

Do ponto de vista histórico, o quadro *Maria da Fonte* (figura 02), de 1957, recorda a heroína de uma revolta popular ocorrida na região do Minho no século XIX. Alexandre Pomar traça um paralelo dessa obra com *Gadanheiro*, produzida mais de dez anos antes, ao destacar que:

9 AYOUCHE, Thamy. Merleau-Ponty e a psicanálise: da fenomenologia da afetividade à figurabilidade do afeto, 2012, p. 13.

10 MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*, 1945, p. 245.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

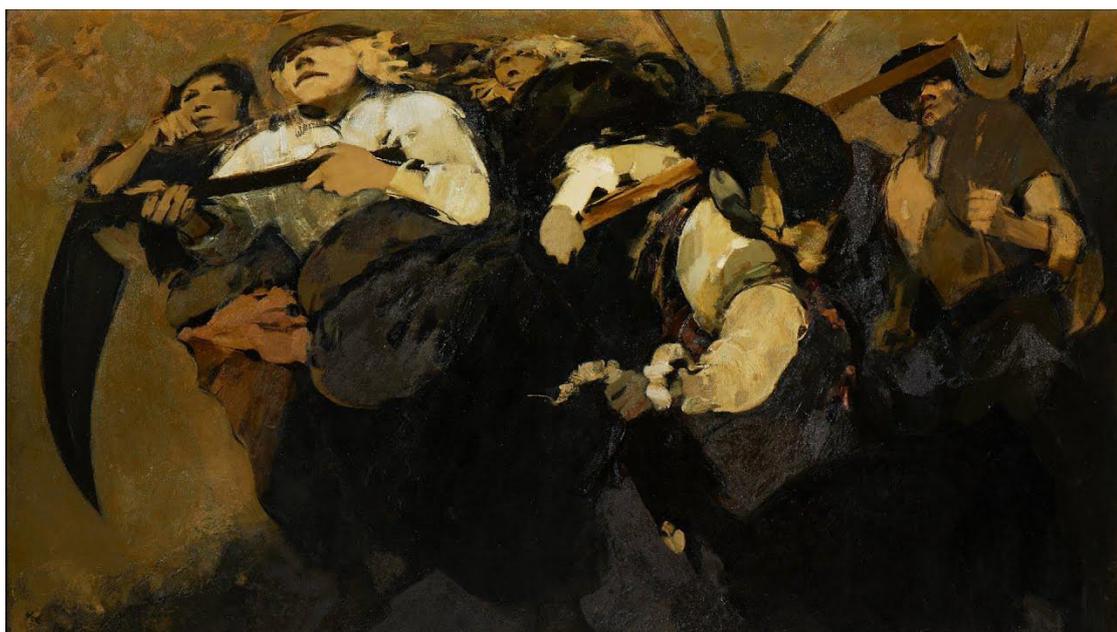
O volume compacto e instavelmente lançado para a frente das figuras em movimento de *Maria da Fonte*, guiadas por uma nova gadanha, domina uma composição dinâmica no seu deliberado desequilíbrio perspéctico, que se constrói numa tensão explosiva entre brancos e manchas sombrias sobre um abstrato espaço dramático¹¹.

A tela traz à frente a revoltosa Maria da Fonte em camisa branca que a coloca no centro claro da cena, em contraste com o negror que toma a maior parte da imagem, seja nas vestimentas dos demais revoltosos que surgem por trás de Maria da Fonte, em uma perspectiva diagonal de baixo para cima, seja na gadanha de lâmina negra que a líder traz nas mãos, seja no espaço escuro do chão a fundir-se com os corpos avançando em ataque. Corpos magnânimos que crescem, extrapolam o campo visual, eternizam memória, tensionam o espaço.

Há mais uma vez nessa obra de Júlio Pomar um desenquadramento, uma transposição de limites, um movimento desencontrado pelos volumes, um ondular grotesco dos corpos, uma sobreposição de negros na parte baixa como a engolir em camadas o olhar, o ânimo, uma violência de contorções e deformidades que aponta liricamente, oniricamente, para uma lâmina cortando a ação visível. Há ainda o mesmo tom terroso de *Gadanhheiro* em boa parte da cena, mas dessa vez sem o brilho do dia, crepusculado pela soturnidade do negro, do chumbo, das cinzas da memória, de algum resto de memória. Ao fundo deriva um esfumaçamento, uma descontinuidade, um vazio etéreo que, assim como os grandes espaços negros da tela, parece querer fazer tombar para dentro de si os volumes dos corpos que se esmaecem na direção do incontornável, do destino fantasmático, desconhecido, incompleto.

11 Júlio Pomar, *apud*. POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois (1942-1968), 2004, p. 35.

Fig. 02



Maria da Fonte, Júlio Pomar, 1957, óleo sobre aglomerado, 121 x 180 cm, Coleção particular

Em *Os cegos de Madrid* (figura 03), Júlio Pomar aproxima-se da obra de Goya. No entanto, já não são os corpos grotescamente deformados que ocupam o centro da pintura, mas faces cadavéricas de cegos com seus recipientes para colher esmolas que sobressaem mais claras de uma massa homogênea negra, de corpos amontoados, fundidos, desorientados, desesperados, uns contra os outros avançando sobre um fundo informe de tom ocre, à semelhança do plano de fundo de *Maria da Fonte*. Uma referência temática possível para *Os cegos de Madrid* reside na pintura do renascentista flamengo Bruegel - o Velho, intitulada *Parábola dos Cegos*. Nessa obra do renascimento flamengo, um grupo de cegos caminha enfileirado, seguindo o que vai mais à frente, na direção de um buraco. Impossível neste ponto não fazer referência à literatura de José Saramago e seu romance *Ensaio sobre a Cegueira* revelando uma população acometida por uma cegueira branca, desnorteada, caótica, a contrastar com *Os cegos de Madrid*, pintura da fase negra de Júlio Pomar.

Fig. 03



Os cegos de Madrid, Júlio Pomar, 1957/1958, óleo sobre tela, 81,5 x 101,3 cm, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian

Mais uma vez, assim como em *Gadanheiro* e em *Maria da Fonte*, a pintura ou a massa central da cena parece estar deslocada de uma continuidade, sem direção calculada, hiperbólica, múltipla, um torvelinho centrípeto a nausear, estarrecer, amedrontar, horrorizar, um centramento sobre um eixo descentrado, hesitante, movente, corpóreo e incorpóreo ao mesmo tempo, numa e noutra mesma face de Moebius, uma finitude inespacial, angustiante, distorcida, quase irreal.

Se a obra de Júlio Pomar, notadamente no que se refere às três pinturas aqui apresentadas, mostra-se capaz de possibilitar o acesso a prováveis conteúdos latentes advindos do sonho sonhado em uma possível conexão expressiva com o sonho relatado no que tange a uma configuração

performática, simultaneamente afetiva e narrativa, ainda que se trate de obras visuais com sua narrativa ou expressividade particular, tal operação se deve aos estudos e à ontologia de Merleau-Ponty ao desenvolver o seu método regressivo nos sonhos e o vínculo expressivo entre o simbólico e o imaginário, já que, de outra maneira, a obra de Júlio Pomar poderia restar apenas como um objeto neorrealista, representacional, ideológico, associado a um suporte teórico historicamente marcado, demarcado, não um acontecimento ou expressiva dúvida, deformação grotesca e irresolúvel, a lançar-nos em nossa própria e inexorável finitude.

Referências

ALVARENGA, Fernando. *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.

AYOUCHE, Thamy. *Merleau-Ponty e a psicanálise: da fenomenologia da afetividade à figurabilidade do afeto*. *Jornal de Psicanálise*, vol. 45, n. 83, São Paulo, dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTIN, Juliana. “O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade”. In CAPELA, Carlos Eduardo; WOLFF, Jorge; ESCALLÓN, Bairon Oswaldo; CORREA, Joaquín. *Outra travessia – Revista de literatura*, Florianópolis, n. 22, 2º semestre de 2016, p. 37-54.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIONÍSIO, Mário. “Ficha 5”. *Seara Nova*, n. 765, p. 131-134, abr. 1942.

DIONÍSIO, Mário. “O Princípio dum Grande Pintor”. *Seara Nova*, n. 956, p. 232-234, dez. 1945.

DIONÍSIO, Mário. *A Paleta e o Mundo*. Lisboa: Europa-América, 1956.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1960.

MONTANARI, Tomaso. “Uma história do retrato barroco”. In *Velazquez*. Trad. Mônica Esmanhotto, Simone Esmanhotto. Coleção Grandes Mestres, volume 12. São Paulo: Abril, 2011.

POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. “Júlio Pomar. O neo-realismo, e depois”. In: POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. *Júlio Pomar, Catálogo “Raisonné” I – Pinturas, Ferros e Assemblages 1942 – 1968 / Catalogue Raisonné I, Peintures, Fers et Assemblages 1942-1968*. Paris/Lisboa: Éditions de la Différence/Artemágica, 2004.

POMAR, Júlio. *Notas sobre uma Arte Útil – Parte Escrita I*. Lisboa: Fundação Júlio Pomar, 2014.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Europa-América, 1965.

SILVA, Carina Zanelato. “O grotesco na representação das heroínas kleistianas Thusnelda e Penthesilea”. In CAPELA, Carlos Eduardo; WOLFF, Jorge; ESCALLÓN, Bairon Oswaldo; CORREA, Joaquín. *Outra travessia – Revista de literatura*, Florianópolis, n. 22, 2º semestre de 2016, p. 13-35.

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*. Trad. Fernando Dias Antunes. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

WOHL, Hellmut. *Júlio Pomar: um artista português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Submissão: 02/06/2023
Aceite: 13/06/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e93975>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Marguerite Duras, a escrita e a experiência

Marguerite Duras, the writing and the experience

Julio Aied Passos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95127>

Resumo

Pretendo, neste ensaio, analisar a atividade da escrita em duas obras de Marguerite Duras: o romance *L'amant*, e o conto *Écrire*, mais especificamente a reflexão crítica, que ambas possuem, sobre o ato de escrever, a partir de uma intersecção entre filosofia e literatura. Nesse sentido proponho analisar a ação que a experiência, tanto das personagens como da voz narrativa, exerce sobre a escrita, assim como em que medida o escrever se constitui como experiência. No caso de *L'amant* – obra que tomará a maior parcela da análise – temos contato com uma narrativa que se desenvolve a partir do confronto com o tempo, por parte da narradora, explícitas em sua relação com o envelhecimento, e de suas experiências vividas na adolescência. Já *Écrire* – cuja discussão entrará subordinada à análise anterior – o conto adquire um aspecto ensaístico, no qual a narração, em primeira pessoa, pensa e escreve sobre o ato da escrita, e sua relação intrínseca com o desconhecido.

Palavras-chave: Marguerite Duras; experiência; escrita; modernidade; tempo

Abstract

Here I intend to analyze the writer's activity in two literary works by Marguerite Duras: the novel *L'amant*, and the short story entitled *Écrire*, especially the critical thinking about the act of writing, which both works have, from an intersection between philosophy and literature. I suggest analyzing the action that experience, both of the characters and of the one that recites, exerts on the writing as well as to what extent the act of writing constitutes itself as an experience. In *L'amant* – the work that will take up most of the analysis – we face a narrative that develops from the confrontation with time, on the part of the narrator, and from her experiences as a teenager. The short story *Écrire* – whose discussion will be subordinated to the previous analysis – acquires an essayistic aspect, in which the first-person narration thinks and writes about the act of writing, and its inner relation with the unknown.

Keywords: Marguerite Duras; experience; writing; modernity; time

Em alguns escritos de Marguerite Duras, é notória a influência exercida por experiências vividas pela voz narrativa ao narrar, seja a experiência com o tempo e com a memória, seja com o prazer, a morte e o desconhecido. Entre as obras de Duras, destaco o romance *L'amant*, e o conto-ensaio *Écrire*, pois ambos possuem uma grande carga experiencial em suas narrativas. Na primeira obra, que analisarei mais demoradamente, o leitor é exposto à escrita sobre lembranças da protagonista, que também é a narradora, principalmente no que concerne à sua adolescência e à sua primeira relação sexual. No segundo caso, que discutirei no final do artigo, a voz narrativa reflete exatamente sobre como a escrita acontece no trânsito entre ela e suas experiências, sua relação com o desconhecido, ou com o não-saber, a partir de uma solidão compartilhada, assim como da morte do outro¹.

Neste ponto é importante especificar que, no que diz respeito ao tempo e a memória, recorro às conceituações elaboradas por Bergson, juntamente do conceito benjaminiano de memória involuntária. Assim como o termo modernidade, presente nesse ensaio, se baseia na caracterização foucaultiana de atitude moderna. No que concerne à experiência com o desconhecido, apoio-me nos pensamentos de Bataille sobre a experiência limite.

Vale destacar, também, que ambas as obras possuem um aspecto retrospectivo e de relato confessional que, por sua vez, pode causar um efeito autobiográfico. No caso de *L'amant*, esses traços fizeram com que grande parte dos leitores encarasse o romance como uma autobiografia de Duras². Apesar deste caminho, seguirei por outra trilha, analisando este aspecto

1 Algo que será revisitado em outro conto de Duras, intitulado *La mort du jeune aviateur anglais*. DURAS, Marguerite. "La mort du jeune aviateur anglais" In: *Écrire*, 1993. pp. 55-82.

2 PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*, 2002. p. 70.

como um efeito de sentido produzido pela escritura: um efeito literário. Paraiso segue pelo mesmo viés, através da definição de autobiografia, feita por Lejeune, que reside na afirmação “dessa identidade autor-narrador-personagem, remetendo ao nome do autor na capa”³. Porém esses elementos podem ser burlados, como por exemplo um narrador não confiável, afirmando-se como autor quando não é. Como o próprio Lejeune reflete anos mais tarde de publicar *O pacto autobiográfico*, retratando-se de sua definição, assumindo que o autor que diz “eu” pode ser um outro: “quando escrevo, de fato, compartilho dos desejos e ilusões dos autobiógrafos e não estou de forma alguma pronto a renunciar a isso. Digo bem alto: ‘Eu é um outro’, e bem baixinho talvez acrescente: ‘mas é uma pena’.”⁴

Além disso mesmo que o romance, supostamente, retrate eventos passados da autora, ela é uma outra, que sofre o devir com o tempo, assim como os fatos narrados, que surgem como lembranças dos acontecimentos e são, posteriormente, transformados em escrita. Ou seja, os eventos passam pelo filtro tanto da memória como da escritora.

Logo no início de *L'amant* o leitor é arrastado pela narrativa temporal, no qual a narradora-personagem reflete sobre o seu envelhecimento: “Muito cedo na minha vida ficou tarde demais”⁵. Com apenas esta única frase a narrativa já indica sua natureza: entre o cedo e o tarde, entre o passado e o futuro, ou seja, no presente que media os tempos. Pouco adiante, a narradora conta sobre uma investida do tempo em seu rosto, aos dezoito anos, e como esse acontecimento o faz tomar uma direção imprevista:

3 *Ibidem*, p. 71.

4 LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico (bis)”. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, 2014. p. 79.

5 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985. p. 7. “Très vite dans ma vie il a été trop tard.” DURAS, Marguerite. *L'amant*, 1984. p. 9. Utilizo sempre, neste trabalho, a presente tradução, e quaisquer modificações nesta serão explicitadas em nota. Em seguida é referenciado o original em francês, seguindo a paginação da edição mencionada nesta nota.

Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi apossar-se dos meus traços um a um, alterar a relação que havia entre eles, aumentando o tamanho dos olhos, fazendo mais triste o olhar, mais definida a boca, marcando a testa com rugas profundas⁶.

O que a narradora observa, e relata, é o puro devir estampado em sua face, modificando o seu semblante e se apossando dos traços. Nota-se que o rosto envelhece subitamente, e é uma surpresa perceber tal transformação. Dessa maneira, o que se lê nessas duas passagens é o tempo em que a narradora se coloca: aquele do devir eterno, em que a juventude coexiste com a velhice. É também relevante, neste episódio, o modo como a voz narrativa se portou, quando jovem, diante deste golpe temporal: “Não tive medo e observei esse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura”⁷. Ou seja, ela não só aceita a transformação de seu rosto, como se esforça em observá-lo e em saborear a mutação. Interessa-se por contemplar cada detalhe novo que surge, notando, dessa maneira, a manifestação material do tempo.

A narrativa surge dessa relação entre os tempos, o passado, o presente e o futuro, que se torna aparente na condição paradoxal da protagonista ser percebida tanto como jovem quanto como idosa. O vínculo com a memória surge logo no início, quando a protagonista, já velha, descreve o encontro que tem com um homem que diz conhecê-la há muito tempo. Apesar de todos comentarem sobre sua beleza na juventude, o homem afirma: “para mim é mais bela hoje do que em sua juventude, que eu gostava menos de

6 *Ibidem*, p. 8. “Ce vieillissement a été brutal. Je l’ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu’il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes.” *Ibidem*, p. 10.

7 *Ibidem*, “Au contraire d’en être effrayée j’ai vu s’opérer ce vieillissement de mon visage avec l’intérêt que j’aurais pris par exemple au déroulement d’une lecture.” *Ibidem*, p. 10.

seu rosto de moça do que desse de hoje, devastado.”⁸ Este é o episódio inicial do romance, e por ele o percurso da narradora-protagonista e da narrativa se desdobra, como uma tentativa de revisitar a jovem que ainda não possui o rosto devastado, até chegar àquela cena de seu rosto envelhecendo subitamente, aos dezoito anos. Esta imagem permanece latente: “está sempre lá no mesmo silêncio, maravilhosa. É entre todas a que me faz gostar de mim, na qual me reconheço, a que me encanta.”⁹ Portanto, é no rosto devastado pelo arremate do tempo que a protagonista se reconhece, tanto como a jovem de quinze anos quanto como a mulher de idade avançada. É na fissura do tempo, no devir do presente, que ela se reconhece entre todas as formas e estados que já assumiu.

Além disso *L'amant* é, de certa maneira, uma tentativa, por parte da narradora, de retomar acontecimentos passados de sua vida. Não no sentido de reviver o vivido, mas sim de produzir novos acontecimentos, novas experiências, através do embate entre ela e as lembranças. Ela está sempre imersa entre essas imagens que se fazem simultâneas. Portanto é dessa maneira que a narradora se encontra enquanto escreve: ao mesmo tempo que vive num presente ela está virada simultaneamente para o passado e para o futuro, como uma espécie de Janus.

É possível pensar a partir das reflexões feitas por Foucault sobre a modernidade em Baudelaire. Em *O que são as luzes*, o pensador expõe que a modernidade seria uma heroificação, irônica, do presente: “Não se trata absolutamente [...] de sacralizar o momento que passa para tentar mantê-lo ou perpetuá-lo. Não se trata sobretudo de recolhê-lo como uma curiosidade

8 *Ibidem*, p. 7. “pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j’aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.” *Ibidem*, p. 9.

9 *Ibidem*, “Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C’est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m’enchante.” *Ibidem*, p. 9.

fugidia e interessante”¹⁰. Ou seja, a atitude moderna não se contenta em apenas observar o presente em seu devir, colocando-o em uma posição sagrada, mas é um exercício de extrema atenção com o devir do tempo:

[...] ser moderno não é reconhecer e aceitar esse movimento perpétuo; é, ao contrário, assumir uma determinada atitude em relação a esse movimento: e essa atitude voluntária, difícil, consiste em recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, nem por trás dele, mas nele¹¹.

Dessa forma, uma atitude moderna ou de modernidade consiste em tomar posição perante o presente, tempo que se caracteriza como “intersecção” entre o passado e o futuro, que convive com os dois fluxos que o transformam ininterruptamente. A modernidade não é meramente uma forma de relação com o presente, é, além disso, um modo de relação estabelecida consigo mesmo. Como explica Foucault: “A atitude voluntária de modernidade está ligada a um ascetismo indispensável. Ser moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura”¹². Portanto, ser moderno é assumir sua posição não fixa, sempre em devir e em transformação com o tempo. É esta posição que a protagonista, tanto enquanto narradora que relata, quanto como a jovem que é narrada e que observa a transfiguração de seu rosto, assume ante sua existência.

Em outra passagem a protagonista relata um diferente momento em que percebe seu envelhecimento, logo após manter sua primeira relação sexual, aos quinze anos, com o amante chinês: “Saímos do apartamento. Torno a pôr o chapéu de homem com a fita preta, os sapatos dourados, o batom

10 FOUCAULT, Michel. “O que são as luzes”. In: *Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*, 2000, p. 343.

11 *Ibidem*, p. 342.

12 *Ibidem*, p. 344.

escuro, o vestido de seda. *Envelheci*. Percebo isso subitamente. Ele vê, diz: você está cansada.”¹³ Tal percepção surge instantes depois de a protagonista sentir seu primeiro orgasmo. Ou seja, é um momento de fissura em que ela já não se reconhece mais como aquela garota de antes, e sente subitamente que se tornou outra, que envelheceu: uma transformação através de uma experiência ou como experiência.

Observa-se nesse episódio dois pontos importantes, que surgem no romance, no que diz respeito à experiência: de um lado a do gozo; de outro a do tempo. Dessa forma há aqui uma bifurcação. Escolho, primeiramente, enveredar pela experiência temporal, para depois retomar a outra.

Importante salientar que, no que concerne ao tempo, há duas vias que se encontram no romance: uma vem da percepção do tempo em que a protagonista, com quinze anos, experimenta; e outra da narradora visitando suas lembranças. Ora, a narrativa é armada exatamente a partir do confronto da narradora com suas recordações, isto é, é o resultado desse embate, é a expressão da voz narrativa acerca da atividade conjunta de suas lembranças e ações. Esta atividade é notável em diversas passagens, principalmente pela recorrência da imagem evocada da garota com quinze anos. Em uma dessas descrições, a narradora faz um convite ao leitor para, com ela, observar tal imagem:

Na balsa, *olhem para mim*, tenho ainda os cabelos compridos. Quinze anos e meio. Já uso maquiagem. Passo creme Tokalon no rosto, tento esconder as sardas na parte superior das maçãs do rosto, sob os olhos. Sobre o creme Tokalon passo pó natural, da marca Houbigan. É o pó que minha mãe usa quando vai às reuniões da Administração Geral. Naquele dia, também estou de batom, escuro, cor de cereja. Não sei como o consegui, talvez Hélène Lagonelle o tenha roubado de sua mãe para mim, não sei.

13 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 52. Grifo meu. “Nous sommes sortis de la garçonnière. J’ai remis le chapeau d’homme au ruban noir, les souliers d’or, le rouge sombres des lèvres, la robe de soie. J’ai vieilli. Je le sais tout à coup. Il le voit, il dit : tu es fatiguée.” *Ibidem*, p. 57.

Não tenho perfume, na casa de minha mãe só há água de colônia e sabão Palmolive.¹⁴

O episódio indica que a narradora encara de frente o seu passado, assim como se portou ao seu rosto envelhecido, e o número de detalhes que descreve mostra quão nítidos esses lhe surgem. Dessa maneira, sugere que a voz narrativa se encontra no fluxo entre o passado e o por vir. Essa relação entre ela idosa e a jovem que foi pressupõe uma cisão da protagonista no tempo, já que a percepção, o olhar, é retrospectivo. O presente ao mesmo tempo presentifica o passado e o mantém distante, isto é, apesar de se tratar da mesma personagem ambas não são exatamente a mesma pessoa, pois estão imersas em distintas coordenadas espaço-temporais.

É possível pensar nessa simultaneidade temporal a partir do conceito de *duração*, introduzido por Bergson, que é criado para dar conta da natureza do tempo e da conservação do passado. É de extrema importância distinguir o tempo do espaço, geralmente confundidos pelo pensamento comum, que se limita a explicar a passagem do tempo como um processo mensurável e divisível, algo característico da matéria. No caso bergsoniano não é o tempo que passa, mas nós que passamos por ele, ou seja, o tempo dura ao invés de passar.

Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, Bergson introduz o conceito de duração opondo-o ao espaço. Geralmente se tem uma ilusão da duração comparando-a com o espaço, ou com movimentos sucessivos no

14 Tradução modificada. *Ibidem*, p. 21. “ Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. Je mets de la crème Tokalon, j’essaye de cacher les taches de rousseur que j’ai sur le haut des joues, sous les yeux. Pardessus la crème Tokalon je mets de la poudre couleur chair, marque Houbigan. Cette poudre est à ma mère qui en met pour aller aux soirées de l’Administration générale. Ce jour-là j’ai aussi du rouge à lèvres rouge sombre comme alors, cerise. Je ne sais pas comment je me le suis procuré, c’est peut-être Hélène Lagonelle qui l’a volé à sa mère pour moi, je ne sais plus. Je n’ai pas de parfum, chez ma mère c’est l’eau de Cologne et le savon Palmolive.” *Ibidem*, p. 24.

espaço, como no exemplo que Bergson dá dos ponteiros do relógio:

Quando sigo com os olhos, no mostrador do relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração.¹⁵

A duração é mais uma grandeza de intensidade¹⁶ do que de quantidade e, geralmente, o erro de tentar medi-la decorre da substituição da primeira pela segunda, com o que se cai no espaço, os saltos dos ponteiros do relógio tomando o lugar do imaterial. É em razão de podermos perceber o movimento dos ponteiros no presente que Bergson ressalta que em nós, internamente, há sucessão sem exterioridade recíproca, enquanto que fora há exterioridade recíproca sem sucessão, “pois a oscilação presente é radicalmente distinta da oscilação anterior que já não existe; mas ausência de sucessão, já que a sucessão só existe para um espectador consciente que se lembra do passado e justapõe as duas oscilações ou os seus símbolos num espaço auxiliar.”¹⁷ É então graças à duração e à lembrança que tomamos consciência da sucessão dos movimentos efetuados por qualquer matéria no espaço.

Para expor como o espaço e o tempo se ligam, Bergson primeiro separa radicalmente o espaço e a duração, e chega a um hipotético espaço sem duração, onde tudo acontece no instante e não dura, não se conserva de forma nenhuma, sendo esse, para Bergson, o espaço real. Já a duração real é constituída de momentos heterogêneos que “se interpenetram, podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele

15 BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 2008. p. 77.

16 *Ibidem*, p. 76.

17 *Ibidem*, pp. 77-78.

contemporâneo e separar outros momentos por efeito dessa aproximação.”¹⁸ Dessas duas realidades, colocadas em comparação, Bergson observa um traço de união, um conceito que une os dois termos, o de simultaneidade, que é uma “representação simbólica da duração, tirada do espaço.”¹⁹

Bergson distingue então dois elementos no movimento. O primeiro é o espaço percorrido e o ato de percorrer, uma quantidade homogênea; o segundo são as posições que sucedem do movimento e a síntese destas posições, uma qualidade ou mesmo uma intensidade. Como ocorre com a simultaneidade, esses dois movimentos coexistem, proporcionando uma mistura entre a sensação intensiva e a representação extensiva, com o que é sugerida uma coexistência do passado e do presente, em cada ato por vir.

Assim, o passado é percebido no presente, tempo em que, através da percepção, o sujeito nota que há alguma mudança na duração do tempo. É o que a protagonista de *L'amant* observa em seu envelhecimento, assim como o que a narradora nota ao descrever sua imagem mais jovem. Ora, é a partir do devir de seu rosto que ela percebe o fluxo do tempo, como se a cada instante intenso o seu rosto sofresse um golpe, uma arremetida do tempo, da mesma forma que os ponteiros do relógio saltam.

Apesar disso, o movimento presente no rosto da narradora mostra de fato o puro devir-velha em expressão constante, em movimento contínuo a cada arremetida do tempo. O rosto da protagonista expressa o seu fluir no tempo. Como a voz narrativa afirma: “tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele. Não é um rosto desfeito, como acontece com pessoas de traços delicados, o contorno é o mesmo, mas a matéria foi

18 *Ibidem*, p. 78.

19 *Ibidem*.

destruída. Tenho um rosto destruído.”²⁰ Este rosto é aquele já indicado pelo jovial, cujo contorno se mantém, mas sua superfície é alterada por rugas, pela destruição.

Toda essa influência de tempos na narrativa sugere sua mistura. O passado se introduzindo no presente, e o presente se insinuando nos fatos passados. O presente como tempo da ação se identifica como fratura permanente, que se apoia entre o passado e o futuro. É nessa fissura que a narradora-protagonista toma posição e, para retomar a atitude de modernidade de Foucault, ela não só assume o estado de impermanência do presente, como se coloca em seu fluxo, sem medo do que possa surgir, tanto do por vir, quanto do passado, tornando-se ela mesma, protagonista, um sujeito fissurado no tempo.

Aqui o presente surge como eterna passagem e, nesse sentido, são notáveis as diversas cenas em que tanto travessias quanto partidas são narradas. A começar pela cena em que a protagonista, aos quinze anos, é apresentada diversas vezes no romance, atravessando o rio Mekong em uma balsa²¹. A importância dada a essa travessia é óbvia, pois será nela que a protagonista conhecerá o amante chinês. Em outra passagem, a voz narrativa reflete, durante sua viagem do Vietnã à França, sobre o movimento de partida e as despedidas:

As partidas. Sempre as mesmas partidas. Sempre as primeiras partidas por mar. A separação da terra era sempre feita com dor e até mesmo com desespero, mas isso nunca impedia os homens de partirem, os judeus, os homens de pensamento e os autênticos

20 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 8. “J’ai un visage lacéré de rides s`ches et profondes, à la peau casée. Il ne s’est pas affaissé comme certains visages à traits fin, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J’ai un visage détruit.” *Ibidem*, p. 10.

21 *Ibidem*, pp. 8-9. *Ibidem*, p. 10.

viajantes da única viagem por mar.²²

Nessa passagem o mar é central²³ como meio de partida e movimento, mas também de ligação e separação de terras, ou mesmo de divisão. Ele opera como o agente que mantém a fenda do tempo e da protagonista sempre aberta, e dela a narrativa flui aos modos do sangue numa ferida que jamais cicatriza. Tanto este episódio como a recorrência da cena da balsa, indicam o estado de impermanência da protagonista, assim como da narradora, pois o fluxo do meio aquoso se comporta analogamente ao presente instantâneo e fugidio. Dessa forma, tanto a protagonista com seu rosto em constante envelhecimento, quanto a voz narrativa, permanecem em eterno devir.

A natureza efêmera do presente, somada a sua simultaneidade com o passado, permite o trânsito da narrativa e, assim, abre caminho para que a narradora relate suas lembranças²⁴. A reação da protagonista ante o devir de seu rosto, dedicando a mesma atenção que doa a uma leitura, coloca em evidência o jogo com o tempo em que ela entra, observando e, de certo modo, manuseando suas experiências passadas. A escrita surge desta atividade, desse confronto com a memória que, portanto, assume um protagonismo no romance, vinculando-se intrinsecamente com a narrativa. Ou seja, o relato surge a partir da experiência da narradora com a memória.

Há uma passagem que fortalece a relação da escrita com a lembrança: “A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro.

22 *Ibidem*, p. 118. “Les départs. C’est toujours les mêmes départs. C’est toujours les premiers séparts sur les mers. La séparation d’avec la terre s’était toujours faite dans la douleur et le même désespoir, mais ça n’avait jamais empêché les hommes de partir, les juifs, les hommes de la pensée et les purs voyageurs du seul voyage sur la mer.” *Ibidem*, p. 127.

23 O mar voltará a ser central na cena em que a protagonista experimenta pela primeira vez o orgasmo, que analisarei adiante.

24 Em *Matéria e memória*, Bergson escreve que o sujeito estaria em movimento constante entre os tempos, entre o presente, tempo da atividade, e o passado, tempo da virtualidade: “Na vida normal eles se penetram intimamente, abandonando deste modo, um e outro, algo de sua pureza original.” BERGSON, Henri. *Matéria e memória*, 2006. p. 182.

Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém.”²⁵ A história da vida da protagonista não existe antes de ser narrada, só é criada com a escrita. O trabalho da narradora é o de conciliar os tempos na escrita, porém não há uma tentativa de organizar as lembranças numa ordem linearmente cronológica. A voz constrói a narrativa acompanhando os fluxos da memória que lhe atingem; é mergulhando na profundidade da memória que se encontra a beleza da narrativa de *L'amant*: o trabalho poético da voz narrativa se encontra no embaralhamento anacrônico e fragmentário. Portanto, a narrativa não se resume somente na reconfiguração do passado com o presente, ela se constitui a partir de um jogo com os tempos, efetuado pela narradora que brinca com a evanescência do presente.

Em outro momento narrativo, ao descrever seu vestuário na travessia da balsa, a relação entre a memória e o relato é acrescida de outro aspecto, o esquecimento, tão fugidio quanto o presente. Apesar dos detalhes descritos na passagem citada anteriormente, algumas minúcias escapam a lembrança da narradora:

Uso-o com um cinto de couro, talvez de um dos meus irmãos. Não me lembro dos sapatos que usei naquele ano, apenas de alguns vestidos. Quase sempre estou de sandálias de lona, os pés à vontade [...] Naquele dia devia estar com aquele famoso par de saltos altos de *lamé* dourado. [...] O que há de inusitado naquele dia é o chapéu de homem em sua cabeça, com abas caídas, de feltro cor-de-rosa com uma larga fita preta.²⁶

25 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 12. “L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a des vastes endroits où l’on fait croire qu’il y avait quelqu’un, ce n’est pas vrai il n’y avait personne.” *Ibidem*, p. 14.

26 *Ibidem*, pp. 15-16. “J’ai mis une ceinture de cuir à taille, peut-être une ceinture de mes frères. Je ne me souviens pas des chaussures que je portais ces années-là mais seulement de certaines robes. La plupart du temps je suis pieds nus en sandales de toile. [...] Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. [...] Ce qu’il y a ce jour-là c’est que la petite porte sur la tête un chapeau d’homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.” *Ibidem*, pp. 18-19.

A narradora se esquece de algo, mas acaba presumindo que estava usando os sapatos de *lamé* dourado, mesmo sem ter certeza de que os utilizara neste dia. A suposição também faz parte da criação e da escrita. Portanto, o que se lê nesse trecho, é um embaralhamento de imagens que criam um relato. A narradora se lembra dos sapatos de *lamé* dourado, recorda-se deste dia, mas na incerteza do que calçava, assume o esquecimento e adiciona os saltos altos à narrativa.

Há um outro episódio que sugere o entrançamento entre o passado e o presente. Tal cena aparece quando a voz narrativa se refere à relação complicada que travava com sua mãe e seu irmão mais velho, após a morte de seu irmão mais jovem, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Com este falecimento a narradora, que na época já vive na França, deixa de se interessar pelos outros dois familiares e reflete sobre seus sentimentos existentes antes do ocorrido: “hoje já não os amo. Não sei mesmo se os amei. Eu os abandonei.”²⁷ Aqui ela claramente coloca seus sentimentos atuais, que surgem de um ressentimento que tem em relação ao irmão mais velho, causa de horror, e com a mãe após o falecimento do irmão que mais amava. Como ela escreve: “com a morte de meu irmão mais novo ela [a mãe] morreu para mim. Bem como meu irmão mais velho. Não consegui vencer o horror que me inspiraram subitamente.”²⁸ Esse horror acaba impregnando até suas lembranças, adicionando novos atributos a essas imagens. A narradora segue nesse sentido, e associa o tempo da guerra ao irmão mais velho:

Vejo a guerra exatamente como ele era, espalhando-se por toda a parte, penetrando em tudo, roubando, aprisionando, estando em tudo, misturada, confundindo-se com tudo, presente no corpo, no pensamento, na vigília, no sono, o tempo todo, às voltas com

27 *Ibidem*, p. 33. “Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés.” *Ibidem*, p. 37.

28 *Ibidem*. “Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné. Je n’ai pas surmonté l’horreur qu’ils m’ont inspirée tout à coup.” *Ibidem*, p. 36.

a paixão embriagante de ocupar o território adorável da criança, do corpo mais fraco, dos povos vencidos, isso porque o mal está lá, às portas, contra a pele.²⁹

Essa associação condiz com toda a relação que este irmão tem tanto com a jovem como com o irmão mais novo. Ele “sofre por não poder praticar o mal livremente, por não ter o domínio do mal, não apenas aqui, mas em toda a parte.”³⁰ É assim que a narradora relaciona as lembranças que concernem ao irmão, alguém dominador e fonte do mal. É assim que ele se porta, também, nas passagens sobre as crises de loucura da mãe que, geradas pelo medo de que a filha fique alheia à sociedade por conta de sua relação com o chinês, culminam em agressões: “minha mãe atira-se contra mim, tranca-me no quarto, espanca-me com os punhos fechados, esbofeteia-me, tira minha roupa, aproxima-se de mim, apalpa meu corpo, examina minha roupa de baixo, diz que sente o perfume do homem chinês.”³¹ O irmão mais velho surge nesse momento e, em apoio à mãe “diz que ela tem razão em bater na menina, sua voz é macia, íntima, acariciante, diz que precisam saber a verdade, custe o que custar, precisam saber para impedir que a menina se perca.”³² Enquanto seu irmão mais novo é o único que apoia a protagonista, sentindo medo do que possa vir a acontecer: “tem medo que me matem, tem

29 *Ibidem*, pp. 69-70. “Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mélangée, mêlée, présente dans le corps, dans la pensée, dans la veille, dans le sommeil, tout le temps, en proie à la passion saoulante d’occuper le territoire adorable du corps de l’enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là, aux portes, contre la peau.” *Ibidem*, p. 76.

30 *Ibidem*, p. 66. “Le frère aîné souffre de ne pas faire librement le mal, de ne pas régenter le mal, pas seulement ici mais partout ailleurs.” *Ibidem*, p. 72.

31 *Ibidem*. p. 65. “Ma mère se jette sur moi, elle m’enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s’approche de moi, elle sent mon corps, mon ligne, elle dit qu’elle trouve le parfum de l’homme chinois.” *Ibidem*. p. 71.

32 *Idem*. “Il lui dit qu’elle a raison de battre l’enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu’il leur faut savoir la vérité, à n’importe quel prix, il leur faut savoir pour empêcher quecette petite fille ne se perde.” *Ibidem*. p. 71.

medo, sempre medo daquele desconhecido, de nosso irmão mais velho.”³³ Portanto toda essa relação de violência, de poder e de medo que os dois familiares impõem desemboca no sentimento de pavor gerado pela guerra. Então as imagens de tempos heterogêneos se interpenetram e se confundem, e a morte do irmão mais novo chega em decorrência de toda essa atmosfera temporal.

Como visto, o movimento de lembrar traz consigo recordações de outros tempos que se unem, por vezes a partir de alguma ligação sentimental, às imagens que a narradora busca por esforço próprio. Vale notar como algumas recordações, ou mesmo esquecimentos, surgem de maneira involuntária. É possível trazer para a conversa o que escreve Benjamin, em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, referindo-se a Proust, acerca da ideia de *mémoire involontaire*, em que

[...] memória pura (*mémoire pure*) da teoria bergsoniana transforma-se nele em *mémoire involontaire*, uma forma da memória que não depende da vontade. Proust confronta imediatamente essa memória involuntária com a voluntária, que se encontra sob a tutela da inteligência.³⁴

Segundo Walter Benjamin, a aquisição ou não de uma centelha do passado, ou de uma experiência, para Proust, dependeria do acaso.³⁵ A memória que salta para a superfície pode também se enterrar no esquecimento. Além disso, a relação esquecimento-lembrança-esquecimento, envolve a narradora, que acompanha o devir impresso em seu rosto jovial-envelhecido, um rosto fissurado através do qual as reminiscências se apresentam e se escondem. Dessa maneira, observa-se, mais uma vez, a posição tomada pela narradora,

33 *Ibidem*. “Il a peur, il a toujours peur de cet inconnu, notre frère aîné.” *Ibidem*.

34 BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: *Baudelaire e a modernidade*, 2015. p 108.

35 “Segundo Proust, depende do acaso cada indivíduo adquirir ou não uma imagem de si próprio, ser ou não capaz de se apropriar da sua experiência.” *Ibidem*, p. 109.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

sempre encarando o fluxo de lembranças; desta mistura anacrônica, de sua experiência nesse escoamento, o relato surge.

Neste momento é possível trazer à tona outra experiência que aparece na narrativa, e que também a possibilita: a do orgasmo. Trago o relato sobre a primeira relação sexual entre a protagonista e seu amante:

Ele geme, chora. Dominado por um amor abominável.
E chorando ele realiza o ato. A princípio, a dor. E depois a dor se transforma, é arrancada lentamente, transportada para o prazer, abraçada ao prazer.
O mar, sem forma, simplesmente incomparável.³⁶

Este episódio transforma de maneira acintosa a jovem. A dor que precede o prazer, precipita-se nas lágrimas do amante e antecede o mar, figura que volta a ser descrita e, desta vez, surge para a narradora enquanto ela se encontra em um estado extático. Como ela escreve logo em seguida, “lá na balsa, antes da hora, a imagem teria participado desse momento.”³⁷ No caso, o episódio na balsa, momento anterior à relação sexual, participa do ocorrido no quarto, como todos aqueles espólios carregados pelo rio.³⁸

Além disso, a descrição feita do oceano diz muito tanto sobre a experiência do orgasmo quanto sobre o papel que o mar exerce na narrativa. A experiência que acomete a protagonista, nas palavras da voz narrativa, não tem forma e é incomparável, beira o inenarrável, e um imenso oceano

36 DURAS, Marguerite. *O amante*, 1985, p. 44. “Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. Et pleurant il le fait. D’abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable.” *Ibidem*, p. 48.

37 *Ibidem*, “Déjà, sur le bac, avant son heure, l’image aurait participé de cet instant.” *Ibidem*.

38 O rio Mekong “carrega tudo, palhoças, florestas, restos de incêndios, aves mortas, cães mortos, tigres, búfalos, afogados, homens afogados, armadilhas, ilhas de jacintos-d’água aglutinadas, tudo é levado para o Pacífico.” *Ibidem*, pp. 26-27. “Il emmène tout ce qui vient, des pailotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles des jacinthes d’eau agglutinées, tout va vers le Pacifique”. *Ibidem*, p. 30.

surge como seu equivalente exatamente por possuir a mesma condição. No momento do orgasmo o que surge é, de fato, o arrebatamento, algo inapreensível e incompleto, que simultaneamente permite o tráfego da narradora e, conseqüentemente, a escrita.

O oceano é uma expressão que se manifesta na busca, por parte da voz narrativa, por abordar através da linguagem o orgasmo da protagonista. É possível entender tal relação entre o orgasmo e a imagem do mar com ajuda do que Bataille escreve em *A experiência interior*. De acordo com o autor, a experiência é a viagem ao extremo do possível da pessoa, seu limite último³⁹, são “os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada.”⁴⁰ Para Bataille a condição extática tem fim nela mesma, isto é, a busca pelo deslumbramento não tem o objetivo de acessar outra coisa além dele, como por exemplo a experiência mística, criticada pelo autor exatamente pela procura de algo específico: “as pressuposições dogmáticas deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido.”⁴¹

O êxtase está além do conhecimento humano, ultrapassa o saber. Portanto a experiência interior está no território do não-saber. “A experiência é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser.” E se algo for apreendido dessa febre se “poderá dizer apenas: o que vi escapa ao entendimento, e Deus, o absoluto e o fundo dos mundos não são nada se não são categorias do entendimento.”⁴² Ou seja, não há imagens, nem símbolos, nem mesmo palavras, que abordem suficientemente o êxtase. Por este motivo, para se atingir o estado de

39 BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*, vol. I, 2016. p. 37.

40 *Ibidem*, p. 33.

41 *Ibidem*.

42 *Ibidem*, p. 34.

deslumbramento é preciso deixar de lado o saber, desnudado totalmente do conhecido e viver de “experiência sensível e não de explicação lógica.”⁴³

Toda a tentativa de apreender a experiência, seja ela divina (na imagem de Deus), seja poética, é falha, pois “as palavras, as imagens dissolvidas, estão carregadas de emoções já sentidas, fixadas a objetos que as ligam ao conhecido.”⁴⁴ Qualquer forma de relato acerca do êxtase utiliza do conhecido, daquilo que já é sabido para figurar o desconhecido, por este motivo ele fracassa⁴⁵, o não-saber sempre escapa ao conhecido. Bataille afirma que o não-saber é antes de tudo angústia: “na angústia aparece a nudez, que extasia. Mas o próprio êxtase (a nudez, a comunicação) se furta se a angústia se furta. Assim, o êxtase só permanece possível na angústia do êxtase, no fato de que não pode ser satisfação, *saber apreendido*.”⁴⁶ Desta maneira, a cada instante que se diz saber do êxtase, este se esconde e torna-se desconhecido novamente. O arrebatamento permanece assim enquanto não for finalizado, antes de se tornar conhecido.

No romance, é possível ler a descrição do mar tendo em vista a concepção batailliana de experiência interior. O orgasmo não passa de um estado extático sofrido pela jovem protagonista e, quando a narradora pretende descrever o ocorrido, é comparado ao oceano disforme e incomparável.⁴⁷ Apesar de ser uma expressão nos domínios do conhecimento, essas qualidades atribuídas ao mar são muito significativas, pois demonstram uma imagem inconcebível

43 *Ibidem*, p. 65.

44 *Ibidem*. p. 35.

45 “Fracasso, escreva o que escrever, pelo fato de que deveria ligar à precisão do sentido a riqueza infinita – insensata – dos possíveis.” *Ibidem*, p. 71.

46 *Ibidem*, p. 86. Grifo original.

47 Neste ponto de reflexão, o pensamento lacaniano sobre o Gozo é de grande ajuda. De acordo com Lacan, o orgasmo é marcado pela falha central do sujeito, de onde o Outro demanda continuamente o gozo. Ele é em si angústia, isto é, ele não sacia o desejo, pois “o gozo, enquanto sexual, é fálico, quer dizer, ele não se relaciona ao Outro como tal.” LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20. mais, ainda*, 2008. p. 16. É como o paradoxo de Zenão, exemplo tomado por Lacan, em que Aquiles nunca alcança a tartaruga. *Ibidem*, p. 15.

e infinita. Não há limites de formas que o disforme pode assumir. O oceano, lar de mistérios e que se estende ao horizonte, possui todas, por esse motivo não pode ser comparado a um objeto familiar.

Além disso é feita uma relação entre o mar, o sexo e a morte. Primeiramente, junto do prazer sexual vem o sangue da jovem, da ferida que surge da sua primeira penetração, ou seja, é o sinal de que algo muda, assim como ela sente que envelheceu após o ato. A jovem pede ao amante que repita o ato sexual, “e ele o fizera. Fizera-o em meio à untuosidade do sangue. E isso na verdade foi como morrer. E foi como morrer disso.”⁴⁸ Ela vislumbra a morte, limite último e extremo da experiência humana, ao mesmo tempo que o mar se apresenta.

Em outro momento, na viagem já mencionada da garota à França, ela se lembra de uma história que ouvira sobre um jovem que comete suicídio jogando-se ao mar. Em seguida, na narrativa, a moça se dirige ao convés do navio e, enquanto começa a soar uma valsa de Chopin, vislumbra o oceano:

[...] como se fosse também se matar, jogar-se por sua vez ao mar e depois ela chorou porque se lembrou daquele homem de Cholen e subitamente não tinha certeza de não tê-lo amado com um amor que não havia percebido porque se perdera na história como a água na areia e que só agora encontrava, no momento em que a música era lançada através do mar.⁴⁹

A protagonista então percebe, refletido na superfície do oceano, o amor que sentia pelo chinês. Ela se encontra frente a frente com o desconhecido novamente, com o disforme. Dessa maneira, de sua experiência com o não-

48 DURAS, Marguerite. *O amante*, op. cit., *Ibidem*, p. 49. “Il avait fait. Il l’avait fait dans l’onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à en mourir.” *Ibidem*, p. 53.

49 *Ibidem*, pp. 123-124. “Et la jeune fille s’était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu’elle avait pensés à cet homme de Cholen et elle n’avait pas été sûre tout à coup de ne pas l’avoir aimé d’un amour qu’elle n’avait pas vu parce qu’il s’était perdu dans l’histoire comme l’eau dans le sable et qu’elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer.” *Ibidem*, p. 133.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

saber, somada a experiência temporal, nasce o relato, a escrita.

Neste ponto, a elaboração concebida sobre o ato de escrever, por Duras, no conto-ensaio *Écrire*, vem de encontro: “a escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. *Com toda a lucidez*.”⁵⁰ Dessa maneira a escrita trava uma forte relação com o incógnito. Sem este não haveria propósito para ela.⁵¹ Duras ainda classifica o escrever como tentativa de “saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos – só o sabemos depois – antes, é a interrogação mais perigosa que nos podemos fazer. Mas é também a mais corrente.”⁵² O escrito é o que arrebatava, como qualquer experiência, e ele chega surpreendendo a voz narrativa como uma grande onda que parte a rocha em grãos de areia.

Em outro trecho anterior, Duras afirma que “a dúvida é escrever. É portanto, também, o escritor”⁵³. Ou seja, o ato de narrar é a oscilação, a posição tomada por aquele que não sabe e que indaga a certeza. Em outra passagem significativa, a narradora relata a morte e a relaciona ao ato de relatar. Desta vez não o sentimento da morte de si, como faz a protagonista de *L'amant*, mas a morte do outro, experiência esta partilhada entre uma mosca que falece na parede e ela, que observa a morte da mesma maneira atenta que a jovem, em *L'amant*, observa seu rosto envelhecer:

A minha presença tornava essa morte ainda mais atroz. Eu sabia-o e fiquei. Para ver. Para ver como a morte invadiria progressivamente a mosca. E também para tentar ver de onde viria essa morte. [...]

50 DURAS, Marguerite. *Escrever*. In: *Escrever*, 1994. p. 55. “L’écriture c’est l’inconnu. Avant d’écrire on ne sait rien de ce qu’on va écrire. Et en toute lucidité.” DURAS, Marguerite. *Écrire*. In: *Écrire*, 1993. p. 52. Grifo meu.

51 “Se soubéssemos alguma coisa do que vamos escrever, antes de o fazer, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena.” *Ibidem*. “Si on savait quelque chose de ce qu’on va écrire, avant de le faire, avant d’écrire, on n’écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine.” *Ibidem*, p. 53.

52 *Ibidem*, p. 56. “savoir ce qu’on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu’après – avant, c’est la question la plus dangereuse que l’on puisse se poser. Mas c’est la plus courant aussi.” *Ibidem*, p. 53.

53 *Ibidem*, p. 22. “La doute, c’est écrire. Donc c’est l’écrivain, aussi.” *Ibidem*, p. 22.

De que noite viria, da terra ou do céu, das florestas próximas, ou de um nada ainda inefável, muito próximo, talvez, talvez de mim, que procurava achar os trajectos da mosca em trânsito para a eternidade.⁵⁴

Adiante, a voz narrativa compara a morte à literatura: “esta morte da mosca, tornou-se o deslocamento da literatura. Escrevemos sem o saber. Escrevemos a olhar uma mosca morrer. Temos o direito de o fazer”⁵⁵. Tal deslocamento, assim, torna-se análogo ao trânsito da mosca para a eternidade, um movimento selvagem guiado pela experiência e, por conseguinte, pela dúvida do não-saber. Como a narradora afirma em outra passagem: “não havia sequência entre os acontecimentos de natureza selvagem, logo nunca havia programação. Nunca houve na minha vida. Nunca. Nem na minha vida, nem nos meus livros, nem uma única vez”⁵⁶. Observa-se, então, uma escrita que leva em si a carga selvagem e imprevisível da experiência, acesso efêmero ao desconhecido.

Em *L'amant*, tal ausência de ordem na escrita é manifesta na anacronia ao narrar eventos passados. De certa forma, ao se guiar pela experiência, o relato pode ser interminável, pois a cada momento a narradora está sujeita a novos acontecimentos. Inclusive a experiência da escrita entra nesta equação, como outro acesso ao não-saber. Para elucidar tal movimento, trago o que Foucault diz em *Cómo nace un “libro-experiencia”*:

54 *Ibidem*, p. 41. “Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. [...] De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d’un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l’éternité.” *Ibidem*, p. 39.

55 *Ibidem*, p. 45. “cette mort de la mouche, c’est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir.” *Ibidem*, p. 43.

56 *Ibidem*, p. 34. “Il n’avait pas d’enchaînement entre les événements de nature sauvage, donc il n’y avait jamais de programmation. Il n’y en a jamais eu dans ma vie. Ni dans ma vie ni dans mes livres, pas une seule fois.” *Ibidem*, p. 33.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

[...] los libros que escribo representan para mí una experiencia, produce un cambio. Si tuviera que escribir un libro para comunicar lo que ya sé, nunca tendría el valor de comenzarlo. Escribo precisamente porque no sé todavía qué pensar sobre un tema que atrae mi atención.⁵⁷

Ao guiar-se pela experiência, tanto daquelas que geram o relato, quanto daquelas que por ele são concebidos, cria-se uma escrita errante, selvagem, em que não se fixa por um projeto preconcebido – ou programado, como Duras escreve em *Écrire* – mas se deixa levar pelo fluxo. O que vemos nesses escritos de Duras são as relações intrínsecas à experiência, seja ela temporal, com o gozo, ou com a morte. A partir de um evento, como a relação sexual, que fissura a jovem em *L'amant*, ou a morte da mosca em *Écrire*, as narradoras se relacionam com o desconhecido, e a escrita surge como uma busca fadada ao fracasso de apreendê-lo. Aquela imagem do mar e a da mosca agonizando cumprem uma função paradoxal: traz tanto a destruição – da personagem enquanto jovem, e da mosca – como a possibilidade de criação – a escrita.

Referências

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. I*. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

57 FOUCAULT, Michel. *Cómo nace un libro-experiencia*. In: *El yo minimalista y otras conversaciones*, 2003. p. 9. “Os livros que escrevo representam para mim uma experiência, produzem uma mudança. Se precisasse escrever um livro para comunicar o que já sei, nunca teria me disposto a começá-lo. Escrevo precisamente porque não sei o que pensar sobre um tema que atrai minha atenção.” Tradução do autor.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70. 2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. *L'amant*. Les Éditions de Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: DIFEL, 1994.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Éditions Gallimard, 1993.

FOUCAULT, Michel. “Cómo nace un libro-experiencia”. *In: El yo minimalista y otras conversaciones*. Traducción Graciela Staps. Buenos Aires: la marca, 2003. pp. 9-18.

FOUCAULT, Michel. “O que são as luzes”. *In: Ditos e escritos II – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, pp. 335-351.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20. mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico (bis)”. *In: O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 56-80.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Submissão: 23/06/2023
Aceite: 27/07/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95127>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*

Anotações:

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

